فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (علیه‌السلام)

سطر مستور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی

مهدی صحراگرد

۱۳۹۹

سرشناسه : صحراگرد، مهدی ۱۳۶۱
عنوان و نام پدیدآور : سطرمستور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی / مهدی صحراگرد؛ [برای] فرهنگستان هنرجمهوری اسلامی ایران، بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (علیه‌السلام).
مشخصات نشر: مشهد:بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (ع)، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری : ۴۰۸ ص: نمونه (رنگی) ؛ ۲۲×۲۹س‌م.
شابک : ۴-۹۷۳۸۵۰-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
عنوان دیگر: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی
ص.ع. به انگلیسی: Mahdi Sahragard . The Script in Veil : The History and Stylistics of Eastern Kufic Script
موضوع : خط کوفی - تاریخ
موضوع: Writing -- Cufic -- History
موضوع: خوشنویسی اسلامی - ایران - تاریخ
موضوع: Islamic calligraphy -- Iran -- History
شناسه افزوده : بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (علیه‌السلام)
شناسه افزوده : فرهنگستان هنرجمهوری اسلامی ایران
رده بندی کنگره : NK ۳۶۳۳
رده بندی دیویی : ۷۴۵/۶۱۹۹۲۷
شماره کتابشناسی ملی : ۷۳۳۵۴۳۹

سطرمستور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی

نویسنده: مهدی صحراگرد (عضوهیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد)
گرافیک: مرجان جلالی
نمونه‌خوانی: مهدی موحد
ناشر: فرهنگستان هنرجمهوری اسلامی ایران (مؤسسه تالیف، ترجمه، ونشرآثارهنری (متن)) وبنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا علیه‌السلام
لیتوگرافی‌وچاپ: مؤسسه چاپ وانتشارات آستان قدس رضوی
نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۹
شمارگان: ۵۰۰ جلد
شابک: ۴-۹۷۳۸۵۰-۶۲۲-۹۷۸

کلیه حقوق مادی ومعنوی برای ناشران محفوظ است.

www.honar.ac.ir
www.shamstoos.ir

به
نرگس مهربان

۱۰ **پیش‌گفتار**
۱۳ **مقدمه**
۲۱ **درآمد**
۲۱ الف. طبقه‌بندی سبک‌های کتابت سده‌های نخست در تحقیقات پیشین
۲۸ ب. مسئله نام‌گذاری
۳۳ **طبقه‌بندی اقلام مسطح**
۳۳ الف. قلم‌های حجازی
۴۰ ب. قلم کوفی و ادوار آن
۴۷ ج. کوفی شرقی
۴۷ سجایای کلی
۴۸ پیدایش
۵۵ پالایش و تثبیت
۵۷ شکل‌گیری سبک‌های منطقه‌ای
۵۹ **سبک‌شناسی کوفی شرقی**
۵۹ الف. درآمد
۶۰ ب. ماهیت آثار
۶۲ ج. مولفه‌های طبقه‌بندی در گروه‌بندی آثار
۶۶ د. گروه‌های کوفی شرقی
۶۷ گروه «آ»: سبک متقدم
۶۹ گروه «ب»
۶۹ زیرگروه «ب-۱»: سبک اصفهانی
۷۲ گروه «ج»: سبک‌های خراسانی
۷۲ زیرگروه «ج-۱»: سبک غزنوی (نیشابور، غزنه و بست)
۷۳ زیرگروه‌های «ج-۲» تا «ج-۷»
۷۷ گروه «د»: سبک‌های ریزاندام
۷۹ گروه «ه»: سبک‌های بینابین
۸۱ گروه «و»
۸۲ گروه «ز»
۸۳ گروه «ح»
۸۳ گروه «ط»
۸۴ گروه «ی»
۸۵ گروه «ک»: سبک تزیینی
۸۶ گروه «ل»: سبک بازگشت
۸۸ **تذهیب**
۸۸ الف. پیدایش
۹۱ ب. تذهیب در قرآن‌های کوفی نخستین
۹۲ الواح آغاز و پایان
۹۵ سرسوره و ابرک
۱۰۱ ج. تذهیب در قرآن‌های کوفی شرقی
۱۰۲ الواح آغاز و پایان
۱۰۵ سرسوره و ابرک

۱۰۹ نشان‌ها
۱۱۰ تقسیم‌بندی متن قرآن
۱۱۲ وراقان، کاتبان، و مذهّبان
۱۱۹ **آثار**
۱۱۹ گروه «آ»: سبک متقدم
۱۲۸ گروه «ب»
۱۲۸ زیرگروه «ب–۱»
۱۵۰ زیرگروه «ب–۲»
۱۵۶ زیرگروه «ب–۳»
۱۵۸ آثار دیگر گروه «ب»
۱۶۲ گروه «ج»: سبک‌های خراسانی
۱۶۲ زیرگروه «ج–۱»: سبک غزنوی
۲۴۶ آثار دیگر زیرگروه «ج–۱»
۲۵۳ زیرگروه «ج–۲»
۲۶۲ زیرگروه «ج–۳»
۲۷۳ زیرگروه «ج–۴»
۲۷۶ زیرگروه «ج–۵»
۲۷۷ زیرگروه «ج–۶»
۲۷۹ زیرگروه «ج–۷»
۲۸۴ گروه «د»: سبک‌های ریزاندام
۲۸۴ زیرگروه «د–۱»: سبک طبری
۳۰۰ آثار دیگر زیرگروه «د–۱»
۳۰۵ زیرگروه «د–۲»: سبک رازی ۱
۳۱۰ زیرگروه «د–۳»: سبک رازی ۲
۳۱۳ زیرگروه «د–۴»
۳۱۷ گروه «ه»: سبک‌های بینابین
۳۱۷ زیرگروه «ه–۱»
۳۳۳ زیرگروه «ه–۲»
۳۳۶ زیرگروه «ه–۳»
۳۴۰ زیرگروه «ه–۴»
۳۴۴ زیرگروه «ه–۵»
۳۴۶ زیرگروه «ه–۶»
۳۵۶ گروه «و»
۳۵۹ گروه «ز»: شکستهٔ ری
۳۶۲ گروه «ح»
۳۶۲ زیرگروه «ح–۱»
۳۶۴ زیرگروه «ح–۲»
۳۶۶ گروه «ط»
۳۶۸ گروه «ی»
۳۷۰ گروه «ک»
۳۷۸ **کتاب‌نامه**
۳۸۳ **نمایه**

کوته‌نوشت‌ها

ج	جلد
حک	(پیش از عدد) حکومت
س.م	سانتی‌متر
ش	(پیش از عدد) شماره؛ (پس از عدد) تاریخِ شمسی
ص	صفحه؛ صفحات
ف	فوت
ق	(پس از عدد) تاریخِ هجری قمری
ق.م	قبل از میلاد مسیح
م	(پس از عدد) تاریخِ میلادی
نک:	نگاه کنید؛ رجوع کنید
[ ]	معرف افزوده‌های نویسنده به متن منقول
[...]	معرف متن حذف‌شده از متن منقول
{ }	معرف افزودهٔ نویسنده، مترجم، یا مصححِ اول در مطالب نقل در نقل
ـــــ	معرف تکرار نام نویسنده در کتاب‌نامه

پیشگفتار

رونق و بالندگی خطاطی در جهان اسلام حاصل عوامل مادی و معنوی بسیاری است که یکی از مهم‌ترین آنها، اهمیت و حرمت متون و محتوای آنهاست. قالب و صورت خطوط اسلامی چنان با مضامین وحیانی و باورها و عواطف مذهبی مسلمانان تناسب و تناظر یافته است که آثار خطاطی اسلامی با سایر مضامین نیز نوعی شرافت و تعالی را تداعی می‌نماید.

در مطالعهٔ سنت خوشنویسی جهان اسلام از منظری بیرونی، خواه آن را هنری فرمالسیتی، قراردادی و حتی تزئینی بپنداریم و خواه از چشم‌اندازی معنوی آن را امری نمادین و رمزی، متناظر با حقایق متعالی عالم غیب بدانیم که از عالم بالا بر جان هنرمند مستعد فرود آمده است، توجه به این معنا حائز اهمیت است که در میان مسلمانان و حتی برخی غیر مسلمانان، این خطوط تداعی‌گر و یادآور مفاهیمی قدسی و سنّتی معنوی است. در واقع خطاطی صرفاً پاره‌ای سبک‌ها و فنون نگارش متون نیست، بلکه سنت‌های بیانی خاصی است که در دوره‌ها و مکان‌های مختلف متأثر از شرایط پیرامونی کاتبان و خطاطان شکل گرفته‌اند؛ سنت‌هایی که متناظر با باورهای مذهبی و عقاید کلامی و شرایط سیاسی و اقتصادی و فرهنگی در گسترهٔ سرزمین‌های اسلامی تکوین یافته‌اند.

زبان و خطوط عربی هم‌پای باورهای اسلامی، منطقه‌ای عظیم را درنوردید و در برخی مناطق جایگزین خطوط محلی پیشین شد. خط کوفی به عنوان یکی از نخستین خطوط اسلامی که به عنوان خط رایج میان مسلمانان برای کتابت اسناد و مکاتبات و نگارش آیات وحی درآمد، در سده‌های نخستین هجری به‌تدریج در سرزمین‌های اسلامی رواج یافت و خطاطان بسیاری در تحول و تکامل آن کوشیدند. هرچند خطوط مایل و مشق و نَسخ حجازی در حجاز کاربرد و رواج بسیاری در میان مسلمانان نخستین داشت، خط کوفی به دلیل ویژگی‌های خاص خود برای نگارش آیات قرآنی مقبولیتی عام یافت. در ایران نیز پس از پذیرش اسلام و استیلای اعراب، قلم کوفی به مدت شش قرن برای کتابت قرآن و تزئین ابنیه و عمارات، ظروف و کتب مختلف استفاده می‌شد و اوج شکوفایی آن به عصر غزنوی بازمی‌گردد. تحولات سبک کتابت قرآن و سایر متون به قلم کوفی در ایران، که از آن با عنوان قلم «کوفی شرقی» یاد می‌شود، به‌ویژه از قرن چهارم هجری قمری، تنوّع چشمگیری را در خط کوفی رقم زد که می‌تواند موضوع بسیار جذابی برای پژوهش‌های خوشنویسی اسلامی قرار گیرد.

در دهه‌های اخیر کند و کاو در پیدایش، تنوّع و تحوّل خطوط حجازی و کوفیِ کهن، موضوع تحقیق بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته است و هر یک از منظری تلاش نموده‌اند از رازوارگی

حروف و سنت‌ها و مکاتب قلم کوفی پرده بردارند. اهمیت این موضوع ریشه در اهمیت خوانش نسخه‌های قرآنی و قرائت آیات وحیانی و تحلیل سنت‌های کتابت و تاویل مبانی و آموزه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه جهان اسلام دارد.

مطالعه و پژوهش در اوضاع و تاریخ قلم‌های کوفی در سده‌های نخست جهان اسلام به‌طور عام و قلم‌های کوفی ایرانی به‌طور خاص، به دلیل فقدان آثار و منابع، با دشواری‌های بسیاری همراه است. با این حال سرگذشت خط عربی و قلم کوفی و طبقه‌بندی شیوه‌های کتابت قرآن، سال‌ها موضوع بحث محافل علمی شرق‌شناسان و محققانی همچون آدلر، فلوگل، آماری، ویلن، لینگز، بلر، دروش، راکسبرا، جورج، شیمل و طبّاع بوده است. در ایران نیز تلاش‌هایی پراکنده برای تبیین و تحلیل و دوره‌بندی خطوط اسلامی از سوی محققانی نظیر فضائلی و بیانی و مایل هروی صورت گرفته است که اطلاعات ارزشمندی در اختیار محققان قرار می‌دهد.

کتاب «سطر مستور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی» حاصل پژوهشی است که در سال ۱۳۹۲ از سوی مؤلف کتاب به فرهنگستان هنر پیشنهاد شد که با وجود کمبود اسناد و فقدان پاره‌ای تصاویر و دشواری در دسترسی به نسخه‌ها، مراحل تحقیق و گردآوری اسناد و تصاویر آن با عزم و اراده‌ای ستودنی و نگارشی محققانه سامان یافت و نتایجِ مساعی منظّم و مداوم ایشان در این کتاب به ثمر نشست. مهدی صحراگرد پژوهشگری توانمند و دلدادهٔ فرهنگ و هنر ایرانی است که در سال‌های اخیر به عنوان چهره‌ای شناخته شده و مقبول، تحقیقات قابل توجهی در خوشنویسی اسلامی به جامعه هنر پژوهان ارائه نموده است. بی‌شک تلاش ایشان در تبیین دوره‌بندی و سبک‌شناسی و اقلام خط کوفی شرقی مطلع و سرآغازی برای پژوهش‌های آتی و نور افکندن به زوایای کمتر شناخته شده هنر کتابت و خوشنویسی و گفتگو و نقد در این زمینه خواهد بود.

فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران و بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا(ع) مفتخرند که با چاپ و نشر این پژوهش ارزشمند، زمینه‌های تحقیق و بازاندیشی در فرهنگ و هنر ایرانی اسلامی را فراهم نمایند. امید است این کتاب، در نشر آگاهی و دانش، و بسط مطالعه و پژوهش در میان علاقه‌مندان به فرهنگ و هنر ایرانی و اسلامی، به‌ویژه هنرجویان و هنرپژوهان، مفید و راهگشا باشد.

علیرضا اسماعیلی
سرپرست فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

محمودرضا برازش
مدیرعامل بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (ع)

مقدمه

سدهٔ چهارم هجری آغاز دوره‌ای تازه در تاریخ خوشنویسی اسلامی است. در این زمان اقلام مستدیر در کتابت متون غیردینی جنبهٔ خوشنویسانه یافت و سرآغاز جریانی تازه شد. گفته‌اند علی‌بن مقله شیرازی و برادرش ابوعبدالله اقلام مستدیری را که تا آن زمان بدون ضابطهٔ هندسی کتابت می‌شد تناسب بخشیدند و طبق اصولی ویژه سر و سامان دادند به طوری که اندکی بعد خطاطان مسلمان این اقلام را شایستهٔ کتابت قرآن شمردند و جریان مصحف‌نویسی با قلم‌های مستدیر رواج یافت. پیش از ابن‌مقله احول محرر در قاعده‌مند کردن و درجه‌بندی این قلم‌ها کوشیده بود[۱] اما با این ابداعاتِ تازه روش او منسوخ شد. هرچند در اینکه ابن مقله به تنهایی چنین نقش سترگی ایفا کرده باشد تردیدِ بسیار هست.[۲]

تحول در ابزارها و مواد کتابت قرآن از دیگر رویدادهای مهم این سده است. کاغذ از سدهٔ دوم در جهان اسلام انتشار یافت و به‌تدریج جایگزین پوست و پاپیروس شد. هرچند کهن‌ترین نسخه‌های کاغذی مربوط به سدهٔ سوم است،[۳] در منابع از دستور هارون‌الرشید (۱۷۰–۱۹۳ق) برای تغییر پوست به کاغذ سخن گفته‌اند[۴] و این نشان می‌دهد در ربع آخر سدهٔ دوم کاغذ در مرکز خلافت شناخته بود.[۵] با این حال کهن‌ترین نسخهٔ کاغذی قرآن مربوط به ۳۲۷ ق است.[۶] احتمالاً یکی از علل تأخیر به‌کارگیری کاغذ در کتابت قرآن احتیاط مسلمانان در پیروی از سنت‌های قرآن‌نویسی بود که مبادا به‌کار گرفتن مواد یا روش‌های جدید، تحریف در ضبط کلام حق تلقی شود. استفاده از کاغذ در کتابت قرآن به‌ترتیب در شرق و مرکز جهان اسلام رایج شد و بسیار دیرتر، در سدهٔ هفتم، به غرب جهان اسلام رسید. راحتی و هزینهٔ کمتر تهیهٔ کاغذ در مقایسه با پوست به‌تدریج به افزایش قطع مصحف‌ها منجر شد و بر دقت کاتب در اجرایِ اصولیِ حروف تأثیر نهاد. علاوه بر این به استثنای نسخه‌های معدودِ افقی اغلب مصحف‌های کاغذی به قطع عمودی تهیه می‌شد. قطع عمودی امکانات و شرایطی متفاوت برای کاتبان پدید آورد که می‌تواند یکی از عوامل اساسی در تغییر سبک‌های کتابت تلقی شود چرا که در قطع عمودی فضایی بیشتر برای نوشتن حروف عمودی مهیا شد و لزوم تناسب در خط سبب تغییر در اندازه و شکل حروف دیگر گردید.

در کنار جریانِ تازهٔ به‌کارگیری اقلام مستدیر در قرآن‌نگاریِ مرکز خلافت قلمی دیگر در مصحف‌نگاری ایران رواج یافت که کوفی شرقی یا مشرقی نام دارد. کوفی شرقی که گاه کوفی ایرانی یا فارسی، و پیرآموز نیز خوانده می‌شود مجموع سبک‌های کتابت قرآن برآمده از کوفی نخستین در سدهٔ چهارم تا هفتم هجری در شرق جهان اسلام، تقریباً منطبق با منطقهٔ ایرانِ فرهنگی، است.[۷] این سبک‌ها به رغم مأخذی یکسان تنوعی چشمگیر داشتند و بر طبق یافته‌های این نوشتار در برخی مناطق ایران یک یا چند سبکِ آن در جریان بوده است. من اصطلاح کوفی شرقی را بر دیگر اصطلاحات و نام‌های رایج ترجیح داده‌ام زیرا اولاً نامی رایج و شناخته‌شده است و در اکثر کاتالوگ‌های تخصصی از این اصطلاح استفاده می‌شود. ثانیاً این نام حامل نگاهی منطقه‌ای به

۱. ابن ندیم، *الفهرست* (ترجمه محمدرضا تجدد، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۶)، ۱۴.

۲. به‌نظر می‌رسد در خصوص نقش ابن‌مقله در تکامل شش قلم بزرگ‌نمایی شده است. نویسندگان سدهٔ چهارم مانند ابن‌ندیم و ابوحیان به رغم ستایش خط ابن‌مقله دقیقاً مشخص نکرده‌اند که او چه نقشی در تکمیل خوشنویسی داشته است. انتساب اختراع و وضع قلم‌های شش‌گانه به ابن‌مقله ساختهٔ نویسندگان منابع سده‌های میانه، مانند قلقشندی، عبدالله صیرفی، و سراج شیرازی است.

۳. فرانسوا دروش نسخه‌های تاریخ‌دار کهن را در مقاله‌ای فهرست کرده که برخی از آنها بر کاغذ کتابت شده است. از آن جمله است نسخه *غریب الحدیث* مورخ ۲۵۲ق اثر ابوعبید القاسم بن سالم (لیدن: کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، ش 298 Or). François Déroche, *Les manuscrits du coran. Aux origines de la calligraphie coranique. Deuxieme partie: manuscrits musulmans, Tome I, 1, catalogue des manuscrits arabes*, (Paris: Bibliotheque Nationale de France, 1983).

۴. قلقشندی، *صبح الاعشی*، ج۲ (مصر: مجمعة الامیریه، ۱۹۲۴) ۵۱۵.

۵. البته این را نیز می‌دانیم که دست کم تا میانهٔ سده سوم در بغداد و سامرا قرطاس و پوست نیز به‌کار می رفت. در گزارش ساخت شهر سامرا از ساخت بازار قرطاس‌سازان سخن رفته است. محمد إتلیدی، *إعالم الناس بما وقع للبرامکة مع بنی العباس*، ۸۵. همچنین برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ این موضوع نک: مهدی مجتهدی، «کاغذ بغدادی در قرون نخستین اسلامی؛ بازخوانی یک انگاره»، *تاریخ و تمدن اسلامی*، ش ۲۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵).

۶. نمونهٔ ۵ در همین کتاب

۷. البته استثناهایی وجود دارد مانند قرآن پالرموِ مورخ ۳۷۲ق (استانبول: کتابخانهٔ نور–عثمانیه، MS 23) و مصحف حاضنه مورخ ۴۱۰ق (قیروان:، موزهٔ هنر اسلامی، ش P227). اما شاید بشود این دو نسخه را به وراقانی منسوب کرد که از ایران به آن مناطق مهاجرت کردند.

سبک‌شناسی است که یکی از مبانی این نوشتار نیز هست. به‌علاوه یکی از دستاوردهای مهم فرهنگ اسلامی یکپارچگی صورتِ مظاهرش در عین کثرت نژادها و اقوام بود. طبقه‌بندی مظاهر فرهنگ اسلامی به نژادها و قومیت‌ها درکی نادرست از عینیت تاریخی این فرهنگ به همراه دارد. به همین علت اگرچه منطقهٔ رواج کوفی شرقی تقریباً منطبق است بر منطقهٔ ایرانِ فرهنگی، مانند کوفی ایرانی نیست که بار نژادی و ملی داشته باشد.

اصطلاح سبکِ عباسی نوین را که فرانسوا دروش ابداع کرد به این علت مناسب نمی‌دانم که معنایش مبهم است. سبک عباسی دقیقاً چه معنایی را حمل می‌کند؟ سبکی که در مناطق تحت فرمان خلفای عباسی رواج داشت؟ در این صورت این نام بسیار عام‌تر و مبهم‌تر از کوفی است زیرا همهٔ سبک‌های کوفی شرقی و بخشی از کوفی مغربی به علاوه همهٔ اقلام مستدیر آن عصر را در بر می‌گیرد. بنابراین نه‌تنها این تغییر نام به فهم بیشتر ما از این پدیده کمکی نمی‌کند که این اصطلاح به سبب مبنای سیاسی‌اش مناقشه‌برانگیز نیز هست زیرا مثال‌های نقضی برایش یافت می‌شود؛ مثلاً دربارهٔ سبک کاتبان طبرستان و گیلانِ در فرمان علویان، که هیچ‌گاه به تمامی به فرمان عباسیان نیامد، صدق نمی‌کند.

اصطلاحات برساختهٔ دیگر مانند شکستهٔ مستدیر،[1] خط لوزی،[2] کوفی نسخی، قرمطی،[3] و شبه‌کوفی[4] نیز به دلایلی که در بخش نخست نوشتار پیش رو آمده معادلی مناسب برای کوفی شرقی نمی‌تواند باشد. به علاوه اصطلاح کوفی شرقی حامل مأخذ آن سبک نیز هست و نشان می‌دهد این سبکِ بزرگ به رغم تنوع و گونه‌گونی ریشه در کوفی نخستین دارد. این مفروضِ محققان مسلمان چون ناجی زین‌الدین، حبیب‌الله فضایلی و محققان غربی چون آرتور جی. آربری، مارتین لینگز، دیوید جیمز بوده است. مطابق این مفروض کوفی شرقی صورت دگرگون شدهٔ کوفی نخستین است که در شرق جهان اسلام متأثر از ویژگی‌های منطقه‌ای و بر اثر گذر زمان تنوع یافته است. این مفروض را استل ویلن و شیلا بلر (۲۰۰۵) نپذیرفتند زیرا آنان با انتخاب نام شکستهٔ مستدیر بر این باورند که کوفی شرقی شاخه‌ای منشعب از اقلام مستدیر دیوانی بود.[5] اَلِن جورج (۲۰۱۰) کوشید این دیدگاه را با ذکر شواهدی تقویت کند. با این حال این مفروض به اعتبار دلایل و شواهدی که در نوشتار پیش رو بحث شده پذیرفته نیست.[6] از این رو در این نوشتار مطابق با دیدگاه سابق، کوفی شرقی صورتی دگرگون از کوفی نخستین تلقی شده که در بستر قرآن‌نویسی رشد یافته و صرفا در برخی سبک‌ها تحت تاثیر اقلام مستدیر دیوانی بوده است.

شیوه‌های کتابت کوفی شرقی چنان متنوع است که تاریخ‌نگاری‌اش بدون طبقه‌بندی خردتر ممکن نیست. بی‌شک از میان روش‌های طبقه‌بندیِ تاریخ هنر سبک‌شناسی بهترین گزینه برای این فقره است زیرا از این بخشِ تاریخ آثار پراکنده‌ای به‌جامانده که اغلب بدون تاریخ و نام کاتب است. با اطلاعات ناقص و اندکمان از کاتبان، روایت تاریخ خوشنویسی به روش سیره‌ای میسر نمی‌شود. نبود این اطلاعات امکان طبقه‌بندی به اعتبار مکتب را نیز میسر نمی‌کند زیرا دانش‌مان از روابط استاد- شاگردیِ همان اندک خطاطان شناخته شده نیز ناچیز و تقریباً هیچ است. در نتیجه با این فقرِ آگاهی سبک‌شناسی بهترین گزینه می‌نماید. یکی از فواید سبک‌شناسی این است که با حداقل مدارک بیشترین شناخت از خصوصیات هنری هر دوره به دست می‌آید. در نتیجه همین که شماری

1. broken cursive

2. rhomboid

3. Qaramatian

4. semi –kufic

۵. برای نمونه شیلا بلر نسخه‌ای با رقم مجعول به خط کوفی شرقی را نمونهٔ مناسبی از آثار منسوب به ابن مقله به منزلهٔ مرحله انتقال کوفی شرقی به قلم‌های شش‌گانه به حساب آورد. بلر، *خوشنویسی اسلامی* (ترجمه ولی‌الله کاووسی، تهران: متن، ۱۳۹۶) ۱۹۵. این در حالی است که براساس نام‌هایی که ابن‌ندیم در ذیل باب «قلم‌های موزون اصلی و فرعی» در مقدمهٔ *الفهرست* آورده نام برخی از اقلام شش‌گانهٔ متأخر مانند ثلث، رقاع، توقیع، و محقق دیده می‌شود. این نشان می‌دهد سابقهٔ شکل‌گیری این اقلام بسیار قدیم‌تر از مرحلهٔ تبدیل کوفی نخستین به شرقی است. شواهد متقدم‌تری که اَلِن جورج برای نشان دادن این دگرگونی آورده (مانند کتیبه آنتینوئه در مصر) به علت تکیه صرف بر شباهت شکل یک یا دو حرف نمی‌تواند پذیرفته باشد. این در حالی است که نمونه‌هایی از کوفی نخستین از سدهٔ سوم در دست است که نشانه‌هایی از تحول و تغییر شکل بدون واسطه از کوفی نخستین به کوفی شرقی را نشان می‌دهد.

۶. برای آگاهی از این دلایل به باب «آغاز پیدایش کوفی شرقی» صفحهٔ ۴۸-۵۴ همین کتاب رجوع کنید.

اثر از دوره‌ای در دست باشد می‌توان سبک‌ها را دایر کرد بدون آن که به اطلاعات افزودهٔ دیگری نیازمند باشیم. به علاوه سبک‌شناسی در مراحل پیشرفته‌تر بستر دوره‌بندی تاریخ خوشنویسی، روایت تاریخ برپایهٔ مکاتب، و تحلیل‌های زمینه‌ای[1] را نیز مهیا می‌کند.

بدین اعتبار در قدم نخست جهت فهم بهتر سرگذشت خطاطی قرون نخست اسلامی مقدمه‌ای در باب شکل‌گیری خوشنویسی اسلامی و بیان ویژگی‌ها و عرضهٔ حدسیاتی دربارهٔ چگونگی تبدیل اقلام حجازی به کوفی عرضه شده است؛ این بخش بیشتر جمع‌بندی آرای محققان پیشین و حاوی تحلیل‌هایی کم و بیش تازه بر برخی شواهد است. سپس تاریخ قلم کوفی بر اساس خصوصیات بنیادین به دو دوره تقسیم می‌شود: دورهٔ اول از سدهٔ نخست تا اواخر سدهٔ چهارم و دورهٔ دوم از سدهٔ چهارم تا اوایل سدهٔ هفتم هجری. فصل دوم این بخش به جنبه‌های مختلف آثار و صفات کوفی شرقی اختصاص دارد: جنبه‌هایی چون سجایای کلی کوفی شرقی در مقایسه با کوفی نخستین، پیدایش، پالایش و تثبیت این سبک، شکل‌گیری سبک‌های منطقه‌ای، و ماهیت آثار. ادامهٔ بحث به بیان مؤلفه‌های سبک‌شناسی و توضیح اصول این نوشتار در سبک‌شناسی می‌پردازد.

به سبب نبود نظریه‌ای مدون در باب سبک‌شناسی هنر اسلامی بیشتر از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان تاریخ هنر مغرب‌زمین به ویژه جیمز اکرمن الهام گرفتم، از جمله در تعریف سبک که عبارت است از «روابط بین آثار منفرد برپایهٔ صفات صوری اثر هنری به طوری که این صفات هم آن‌قدر ثابت باشد که تشخیص داده شود و هم آن‌قدر منعطف که در الگویی تعریف‌شدنی از یک دوره به دورهٔ دیگر یا از مکانی به مکان دیگر درک شود.»[2] بر این اساس دو اصل «ثبات» و «انعطاف» در تعیین مؤلفه‌های سبک‌شناسی نقشی اساسی دارد. همچنین توجه به خواست و ارادهٔ هنرمند در شکل‌دهی به سبک‌ها از دیگر جنبه‌های ملهم از نظریهٔ جیمز اکرمن است. توجه به این نکته موجب می‌شود تا دامنهٔ انعطاف سجایای سبک با توجه به فردیت هنرمندان گسترده‌تر شود و به جای تکیه بر جزییات شکل حروف، هندسهٔ پایهٔ خط مبنای سبک‌شناسی قرار گیرد. زیرا در فقرات متعددی خواهیم دید که آثار یک سبک در جزییاتی از شکل حروف تفاوت‌هایی دارند. با این دیدگاه این تفاوت‌های جزیی حاکی از وجود سبکی دیگر نیست بلکه نتیجهٔ ابراز سلیقه و گاه تنوع‌پردازی در اصول سبکی واحد است که ثمرهٔ ذوق هنرمند در لحظهٔ آفرینش هنری است.

پس از وارسی مکرر آثار، تعیین مؤلفه‌های متعدد، و ارزیابی چندبارهٔ آنها در نهایت پنج مؤلفه بدین شرح تعیین شد: چگونگی اتصال حروف برپایهٔ تکیهٔ خطاط بر دو نوع اتصال افقی و «V»مانند؛ نسبت کرسی‌های سطر که از تقسیم فاصلهٔ کرسی بالا از کرسی اصلی بر فاصلهٔ کرسی دوم از کرسی اصلی به دست می‌آید؛ نوع حروف کشیده برپایهٔ دو نوع ساده و مضاعف؛[3] شکل حروف؛ و حالت خط که عبارت است از صورت خط در نگاهی کلی.

از ارزیابی مؤلفه‌ها بر حدود ۱۶۰ قرآن در نهایت دوازده سبک اصلی جهت گروه‌بندی آثار استخراج شد که پنج گروه به سبب تنوع شیوه‌های کتابت خود به زیرگروه‌های فرعی تقسیم می‌شود. در مجموع دوازده گروه اصلی با ۲۲ زیرگروه فرعی حاصل این سبک‌شناسی است. در گروه‌بندی و نام‌گذاریِ این آثار از روش فرانسوا دروش در سبک *عباسی* بهرهٔ بسیار گرفتم. بدین سبب آثار هر سبک در قالب گروه‌هایی بر اساس حروف ابجد نام‌گذاری شد که در متون دیگر قابل تبدیل به حروف انگلیسی است

1. contextual

2. James Ackerman. "A theory of style". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.20, no.3 (1962), 227–228.

۳. کشیدهٔ مضاعف حروفی مثل «د»، «ک» و «ط» است که از دو خط افقی روی هم ایجاد می‌شود. این حروف در حالت کشیده قدرت بصری زیادی دارند.

و به منظور تمایز از گروه‌های هفت‌گانهٔ دروش در کوفی نخستین، این نام‌ها می‌تواند با حروف کوچک از «a» تا «l» ضبط شود. زیرگروه‌های فرعی نیز با استفاده از عددی بعد از حرف مشخص می‌شود.

استفاده از سبک‌شناسی در سامان دادن به نسخه‌های پراکندهٔ کوفی شرقی دربارهٔ برخی از سبک‌ها بیش از انتظار راه‌گشا بود زیرا اولاً برخی آثار حاوی رقم و انجامه‌ای است که خبر از محل تولید اثر می‌دهد. این آگاهی‌های بی‌قیمت امکان شناسایی سبک‌های منطقه‌ای را مهیا کرد. ثانیاً تعدد آثار گردآمده در برخی گروه‌ها نه تنها بازشناسی حیات پرقدرت یک سبک در زمان و مکانی معین را محقق کرد که روایت داستان پیدایش و زوال آن سبک‌ها را نیز ممکن کرد. در روایت دورهٔ زوال سبک‌ها از تجربیات سبک‌شناسی ادبیات ملک‌الشعرا بهار و به ویژه سبک‌شناسان هنر اروپا نیز بهره گرفتم؛ همان کسانی که در میانهٔ سدهٔ بیستم دورهٔ اطوارگرایی[1] را از سبک بزرگ رنسانس تفکیک و آن را به منزلهٔ دوره‌ای با ارزش‌های ویژه معرفی کردند.[2] اطوارگرایی یا شیوه‌گرایی به تعبیر برخی دورهٔ زوال و فروپاشی جریانی است که پس از دورهٔ اوج سبک پدید می‌آید و به گفتهٔ ارنست گومبریش بذرش در زمان اوج سبک کاشته می‌شود. زیرا جستجوی هنرمندانِ جوان بعد از دورهٔ اوج برای پیچیده‌تر کردن سبک و رسیدن به نقطه‌ای بالاتر، بی‌رمقی و نهایتاً تغییر سبک را در پی خواهد داشت.[3] بر طبق یافته‌های این تحقیق در این مرحله از حیاتِ سبک هنرمندان معمولاً به سه طریق می‌کوشند سبک را نجات یا تغییر دهند: تکلف و تصنع در سجایای دورهٔ اوج؛ روی آوردن به ابداعات سطحی و گاه تزیینات تفننی؛ و بازگشت به شیوه‌های نخستین مراحل شکل‌گیری سبک[4] که هر سه فقره در زیرگروه «ج-۱» یا سبک غزنوی روی داده است.

سبک غزنوی مهمترین سبک شناخته‌شدهٔ این نوشتار است که نامش را عجالتاً به سبب تقارنش با زمان و مکان تحت سلطهٔ غزنویان بر شرق ایران برگزیده‌ام. به علاوه اینکه تمام هنرمندانش نیز لقب غزنوی دارند. نخستین نشانه‌های شکل‌گیری این سبک را در کار خطاطان سامانی می‌توان پی گرفت که در اثر متأخر این دوره، قرآن ده‌پارهٔ ابوالقاسم سیمجور، (نمونهٔ ۱۷) به‌کار رفته است. این سبک با دو واسطه در قرآن عثمان بن حسین وراق غزنوی (نمونهٔ ۲۰) به بلوغ رسید و پس از تکرار در کار شاگردان عثمان از آغاز سدهٔ ششم هجری وارد مرحله اطوارگرایی شد. آخرین آثار مهم این سبک، قرآن ابوبکر غزنوی (نمونهٔ ۳۰) است که با حفظ چهارچوب سبکِ عثمان بن حسین با افزوده‌هایی در انتهای حروف و میان سطور، و دیگر قرآنی از همان هنرمند با بازگشت به هندسهٔ کوفی نخستین، دورهٔ زوال سبک غزنوی را به نمایش می‌گذارد.

سبک مهم دیگر که تا کنون سخنی از آن در میان نبوده سبک اصفهانی است. این سبک که بدون شک در اصفهان و احتمالاً بخش‌هایی از عراق عجم رواج داشت، در کهن‌ترین قرآن کاغذی جهان اسلام، قرآن کشواد بن املاس مورخ به ۳۲۷ ق (نمونهٔ ۵) سجایاش شکل یافت. مشخص بودن محل کتابت این نسخه در رقم سرنخی ارزنده در شناخت موقعیت مکانی این سبک بود. در آغاز فهم رابطهٔ خط این نسخه با قرآنی دیگر از اصفهان مورخ به ۳۸۳ ق به خط محمد بن احمد بن یاسین (نمونهٔ ۹) به علت اختلاف ویژگی‌ها میسر نبود. اما با پیداشدن دو نسخه در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (نمونهٔ ۶و۷) رابطهٔ این دو اثر ترسیم و مراحل نوخاستگی تا شیوه‌گرایی این سبک در طی حدود یک قرن ترسیم شد.

1 . Mannerism

2 . Irving Lavin, "The Crisis of Art History", *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1 (1996), 134.

3 . Ernst Gombrich, "Style", In: *The Art of Art History : A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi (New York: Oxford University Press, 1968) 129–140.

۴ . این فقره در تاریخ ادبیات ایران در قالب سبک بازگشت نمود یافته‌است.

مکان گسترش زیرگروه‌های «د» نیز کم و بیش مشخص است: گروه «د–۱» که سبک طبری نام دارد به رغم تعدد آثار ناشناخته مانده است. این سبکِ ریزاندازه که مخصوص کتابت قرآن‌های جامع بود به واسطهٔ نسب کاتبان و برخی واقفان آثارش مانند طبری، رودباری، مجاوری (روستایی در کلاله) و استرآبادی، احتمالاً در طبرستان و گیلان رواج داشته است. دوره نوخاستگی این سبک در قرآن‌های سدهٔ چهارم مانند قرآن علی مخلّصی طبری مورخ به ۳۵۳ ق (نمونهٔ ۴۷) نمود یافته است. این سبک در آثار رقم‌دار دیگری از سده چهارم مانند قرآن صفار نیز به‌کار رفته و بر طبق نمونه‌هایی (نمونهٔ ۵۱) تا اوسط سدهٔ هفتم (۶۴۹ق) نیز رواج داشته است. بدین ترتیب طولانی‌ترین سبک کوفی شرقی با کمترین تغییرات در شمال ایران در جریان بوده است. از این گروه سبکی در ری نیز شناسایی شد که شاخه‌ای منشعب از سبک طبری است و در قرآنی مورخ ۴۱۹ ق (نمونهٔ ۵۵) به‌کار رفته، و با تغییراتی در قرآن علی خطیب (نمونهٔ ۵۸) در روستای کهکابر، اطراف ری، نیز رایج بوده است.

مقایسه سبک‌ها و تحلیل زمان و مکان پیدایش و رواجشان زمینه‌ساز تحلیل‌های تاریخی مهم دیگری تواند بود. مثلاً رواج سبک زیراندازهٔ قرآن‌های جامع در طبرستان نشان می‌دهد این منطقه از نظام هنرپروری متفاوتی از دیگر مناطق ایران بهره‌مند بوده است؛ نظامی برپایهٔ بی‌میلی یا شاید ناتوانی در حمایت از نسخه‌های بزرگ چندجلدی و پرتجمل. همچنین در دست نبودن اثر رقم‌دار به قلم کوفی شرقی از سدهٔ پنجمِ اصفهان حاکی از فروپاشی این سبک در اوایل این سده و تاثیرپذیری سریع قرآن‌پردازان این منطقه از جریان تازه شکل‌گرفته از بغداد، یعنی به‌کارگیری قلم‌های شش‌گانه در کتابت قرآن است. این درست برخلاف گرایش کاتبان طبری و خراسانی در استفاده از کوفی شرقی است. چرا که از این مناطق تا اواسط سدهٔ هفتم نیز آثاری به این قلم در دست است.

فصل پایانی بخش اول به تذهیب اختصاص یافته است. البته بیان سخنی محکم در باب تذهیب قرآن‌های این دوره نیازمند وارسی همهٔ نسخه‌های تولیدشده اعم از کوفی شرقی و قلم‌های شش‌گانه است. اما از آنجا که توصیف تذهیبِ نمونه‌های بخش دوم نیازمند توضیحاتی ابتدایی در این باب بود ضمن مرور ویژگی‌های قرآن‌های کوفی گونه‌شناسی‌ای ابتدایی برای این منظور انجام شده است. به علاوه درست‌تر آن است که دست کم در قرآن‌های این دوره تذهیب را عنصری جدا از خط به شمار نیاوریم. چراکه زبان بصری این عصر در ارتباط محکم تذهیب و خط تعریف می‌شود.

بخش دوم کتابِ پیش رو تماماً به معرفی نسخه‌های مهم اختصاص دارد. در این بخش آثار بر اساس تعلقشان به گروه‌ها نظام یافته‌اند. در معرفی هر اثر پس از ذکر مشخصات محتوایی و ظاهری نسخه، برگ‌ها و اجزای پراکنده آن در مجموعه‌های دیگر ذکر شده است. همچنین در صورتی که خط یک نسخه نمونهٔ مشابه داشته باشد در بندِ «نمونه‌های مشابه» معرفی شده است. بندِ «کتاب‌شناسی» جهت تسهیل در یافتن اطلاعات افزوده دربارهٔ هر نسخه تنظیم شده است. در این باب منابع و کتبی که نسخهٔ مورد نظر را فهرست کرده‌اند بر اساس نام نویسنده و سال نشر آمده است. به همین سبب در زیرنویس تصاویر این بخش مأخذ تصویر ذکر نشده است. گفتنی است نسخه‌هایی که بند کتاب‌شناسی ندارد برای نخستین بار است که منتشر می‌شوند. این نسخه‌ها عموماً به کتابخانه و موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی تعلق دارند.

به منظور فراهم آوردن زمینهٔ مناسب برای استفادهٔ محققان غیرفارسی‌زبان از نسخه‌های تازه‌یاب این کتاب، فهرست راهنمای نمونه‌ها در پایان کتاب به زبان انگلیسی تنظیم شده است. در این فهرست صرفاً مشخصات نسخه‌ها با قید شمارهٔ نمونه و تصاویر درج شده و با مراجعه به این فهرست اطلاعات مورد نیاز تصاویر در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد.

هرچند به هدف انجام کاری کامل در طی شش سال گذشته کوشیدم تصویر تمام نمونه‌های کوفی شرقی را از مجموعه‌ها و موزه‌های جای‌جای جهان گرد آورم، خوب می‌دانم صدها نسخهٔ دیگر لابلای قفسهٔ کتابخانه‌ها هست که هنوز وارسی و حتی شاید فهرست نشده باشند. برای نمونه در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی ۵۷۳ نسخهٔ کوفی فهرست شده که به رغم پیگیری بسیار به تصویر کمتر از ثلثی از آنها دسترسی یافتم. ما از نسخه‌های کوفی کتابخانهٔ کاخ توپقاپی به جز چند مورد هیچ اطلاعی نداریم. یکی از نسخه‌های شناخته‌شدهٔ این مجموعه *معانی کتاب الله و تفسیره المنیر* (نمونهٔ ۲۱) است که علاوه بر نام کاتب و تاریخ کتابتش تقدیمیه‌ای در پایان دارد که سند ارتباط کاتبان سبک غزنوی با دستگاه غزنویان است و بدین اعتبار مهم‌ترین اثر این سبک به شمار می‌رود. همین یک نمونه اهمیت حتی یک اثر را در گره‌گشایی از یک سبک بزرگ تاریخ خوشنویسی روشن می‌کند. نسخه‌های ارزندهٔ بسیاری در کتابخانه‌های عراق و مصر هست که هیچ فهرست مصور مناسبی از آنها در دست نیست. بی‌شک روزی که این نُسخ در دسترس قرار گیرد گره‌های بسیاری از تاریخ خوشنویسی و خاصه تاریخ کوفی شرقی گشوده خواهد شد. به همین منظور اولاً در این نوشتار سبک‌ها را بر مبنای حروف ابجد نام نهادم تا در صورت یافتن نمونه‌های تازه بتوان این کار را گسترش داد. ثانیاً هرچند از برخی سبک‌ها تنها یک اثر در دست است، برای همان یک اثر گروهی دایر کردم به این امید که در آینده این گروه‌های تک‌اثری کامل شود.

آنچه در این سال‌ها از سروکار داشتن مداوم با قلم کوفی شرقی حاصلم شد این‌که برای فهم این خط و ارزیابی آثارش معیارهای مرسوم خوشنویسی اسلامی مناسب نیست. آنچه از خوشنویسی اسلامی می‌شناسیم وفاداری محض خطاط به سنت‌های آموخته از استاد و انتقال بی‌کم و کاست آن به شاگردان است. هنر یک خطاط در این دانسته می‌شود که یک حرف را عیناً و بی‌هیچ تغییر در شکل و اندازه بارها بنویسد. اما عملکرد خطاطان کوفی شرقی چنین نگرشی را بازتاب نمی‌دهد. اینکه در نسخه‌ای چون تفسیر بریتانیا (نمونهٔ ۲۹) دستِ کم ۵۷ شکل مختلف «لا» کتابت شده نشان می‌دهد این خطاطان نگرشی کاملاً متفاوت به سنت‌های خوشنویسی داشته‌اند. ظاهراً این نگرش تا سدهٔ ششم بر عرصهٔ هنر شرق ایران غلبه‌ای پرقدرت داشت اما در اوایل سدهٔ هفتم در مقابل هجوم سنت‌های شکل‌یافته در بغداد که در قالب ظرافت و جمال قلم‌های شش‌گانه نمایش یافته بود تاب نیاورد و جایش را به جریان تازه‌وارد داد.[1]

در طی سال‌های گذشته که مشغول تنظیم این کتاب بودم کسان بسیاری یاری‌ام کردند که جز سپاس‌گزاری خاضعانه چه توانم در حقشان به جای آورم؟ دوست ارجمندم آقای دکتر مرتضی کریمی‌نیا که با اخلاصِ تمام تصاویر و اطلاعات ارزنده‌اش از مصحف‌های کوفی شرقی را در اختیارم گذاشت؛ خوب می‌دانم برای گردآوری تصویر تک‌تکِ آن نسخه‌ها چه رنجی برده است. او همچنین متن کتاب را بازبینی و نکاتی ارزنده بدان افزود. همچنین دکتر علیا کرامی[2]

۱. شاید بشود استمرار این نگرش را در کتیبه‌های کوفی عصر ایلخانی و قرآن‌نویسی سبک معروف به آناتولی پی گرفت.

2 . Alya Karame

که تصاویری کمیاب از چند مصحف برایم ارسال کرد. مسئولان محترم بخش مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی و همچنین جناب آقای علی ثابت‌نیا، مدیرعامل پیشین مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی، که تصویر قرآن‌های این مجموعه را در اختیارم نهادند. سپاسی ویژه نثار دوستان فرهیخته‌ام، ولی‌الله کاووسی، مهدی گلچین‌عارفی، محمدصادق میرزا ابوالقاسمی و مصطفی حسن‌زاده که از مشاورهٔ ارزشمندشان در طی تدوین کتاب بهره گرفتم. سپاس از همسرم، خانم نرگس سیبویه، بابت تکمیل اطلاعات نسخه‌های سبک غزنوی و مسئولان محترم معاونت پژوهشی فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، سرکار خانم‌ها دکتر منیژه کنگرانی و پروانه رمضان‌زاده، جناب آقای دکتر علی تقوی معاون محترم علمی و پژوهشی، آقای دکتر اسماعیل پناهی مدیرکل گرانمایهٔ امور پژوهشی، آقای افشین شیروانی مدیر عامل محترم موسسهٔ متن، و لطف همیشگی جناب آقای علی‌رضا اسماعیلی سرپرست معزز فرهنگستان هنر که زمینهٔ انتشار کتاب را با همکاری بنیاد بین‌المللی امام رضا (ع) در مشهد مهیا کردند.

چاپ خوش‌کیفیت کتاب مرهون لطف و همکاری مشترک معاونت هنری بنیاد بین‌المللی امام رضا (ع)، جناب آقای علی ثابت‌نیا، و معاون عالی‌قدر پژوهشی آقای دکتر علیرضا کریمدادیان و پیگیری‌های مجدانه و از سرِ لطفِ سرکار خانم دکتر محجوب زیرک است و زیبایی کتاب نیز مرهون صفحه‌بندی نابی است که دوست نازنینم سرکار خانم مرجان جلالی با صبر و مهربانیِ تمام به انجام رسانید. برای همهٔ این عزیزان بهترین نعمت‌ها را از خدای مهربان خواستارم.

مهدی صحراگرد

مشهد- تیرماه ۱۳۹۸