





هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال دوم، شماره ۷، پاییز ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

مدیرمسئول: دکتر علیرضا شیخی (دانشیار دانشگاه هنر تهران، ایران)

مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف آباد

سرمدبیر: دکتر احمد صالحی کاخکی (دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر اصفهان)

اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر یعقوب آژند: استاد دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر علیرضا شیخی، دانشیار، دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر محمدتقی آشوری: استاد دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر حسعلی پورمند؛ دانشیار (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر احد نژاد ابراهیمی: استاد، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه تبریز، ایران
- دکتر علی وندشعاری؛ دانشیار، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
- دکتر ژاله آموزگار یگانه؛ استاد (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر صمد سامانیان: استاد، دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر رقیه بهزادی؛ دانشیار (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر افسانه غنی زاده؛ دانشیار، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر قدیر صیامی، استادیار، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر علی وندشعاری: دانشیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر برنارد اوکین، استاد، گروه تمدن‌های عربی و اسلامی، دانشگاه قاهره، مصر

مدیراجرایی: دکتر قدیر صیامی

امور اجرایی و ناظر چاپ: مرکز انتشارات کتب و نشریات علمی دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

کارشناس مسئول: ملیحه صلاحی

صفحه‌آرا: زهرا شجاعی

ویراستار ادبی فارسی: مصطفی لعل شاطری

ویراستار لاتین: خدیجه اندیشه

طراح جلد: امیر فرید

شمارگان: محدود

نشانی: مشهد مقدس، بلوار شهید منتظری، بین منتظری ۵ و ۷، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ساختمان غدیر

تلفن: (۱۵۱۵) ۰۵۱-۳۸۰۴۱

نمابر: (۱۵۱۵) ۰۵۱-۳۸۰۴۱

آدرس اینترنتی: www.hgj.imamreza.ac.ir

پست الکترونیک: Kaj@imamreza.ac.ir

مجله هنرهای صناعی خراسان بزرگ (نشریه علمی هنرخراسان بزرگ) طبق شماره نامه ۸۸۳۶۹ مورخ ۱۴۰۰/۰۴/۲۸ دارای مجوز انتشار از هیئت نظارت بر مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

- ۱ واکاوی تولیدات، فعالان و همکاران چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی در دوره قاجار
مصطفی لعل شاطری
-
- ۳۳ بررسی تطبیقی ساختار فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی شرق ایران (مطالعه موردی: شهرستان‌های بیرجند، زاهدان، کرمان، مشهد)
امیرحسین عباسی شوکت‌آباد، علیرضا شیخی
-
- ۵۵ خوانش عرفانی نگاره گریه پسر بر مرگ پدر با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری
فاطمه غلامی هوجقان، حسن بلخاری قهی، مینا صدری
-
- ۸۱ مقایسه تحلیلی فرم نقوش سنتی دست‌بافته‌ها و ساختار موسیقی مقامی در تربت‌جام
محسن حسینی کومله، محمد درویشی
-
- ۹۷ مطالعه تطبیقی فرم، طرح و نقش قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار
آرزو مهرآوید، علی وندشعاری، عبدالله میرزایی
-
- ۱۲۹ تبیین جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی
داود بهروزی‌فر

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 01 Oct 2024

Accepted 30 Nov 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

Analyzing the Productions, Activists, and Collaborators of the Lithography Press of Astan Quds Razavi in the Qajar Era

Mostafa La'l Shateri ^{(a)*}

a. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran

Keywords

Qajar Era, Lithography, Astan Quds Razavi Printing House, Productions, Activists and Collaborators

Citation

La'l Shateri, M. (2024). Analyzing the Productions, Activists, and Collaborators of the Lithography Press of Astan Quds Razavi in the Qajar Era. *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(7), pp. 1-32.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Following the introduction of the printing industry and the publication of the first book using this method in Tabriz (1877 AD), this cultural industry spread to other cities in Iran, too. The purpose of this research is to identify the starting and central point of this industry in Mashhad and subsequently examine its period of activity, published works, activists, and individuals involved. This study has been developed using a historical method and a descriptive-analytical approach, utilizing documents and lithographic books from the Astan Quds Razavi. Based on new information, the active printing house in the Astan Quds Razavi complex was the first center for book publication using lithography in Mashhad. During this printing house's operation period (1877-1925 AD), published twenty-eight books with diverse themes and visual characteristics, by the collaboration of various printing masters, scribes, painters, editors, and translators. Most of these works were published with financial support from individuals outside the printing house or at the expense of the authors themselves, indicating a lack of attention from most custodians and senior officials of the shrine in supporting this cultural field of Astan Quds Razavi during the Qajar period.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.502054.1034>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214702.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir)

Introduction

Following the invention of lithography in 1800 AD, this new method was welcomed in Iran due to its ease of use, increased speed, reduced costs, and the possibility of incorporating aesthetic features. Subsequently, thanks to the efforts of Abbas Mirza, the Regent, who had previously worked to introduce movable type to Iran (1817 AD), the first printing house began to work in Tabriz. Lithography spread in Iran, primarily in Tabriz and Tehran, and after several decades, it became popular in Shiraz, Isfahan, Mashhad, Anzali, Rasht, Ardabil, Hamedan, Khoy, Yazd, Qazvin, Kermanshah, Kerman, Grou, and Kashan. According to the findings of this research, several printing houses were active in Mashhad, but the available information about them is very incomplete and limited. The first available report comes from Moshar, who listed a printed Persian book edition in his catalog. He mentioned the printing of a version of Hafez's Divan using lithography in Mashhad in 1850 AD. Although this brief reference is the only available information about the beginning of lithography in Mashhad, it cannot be considered accurate because the mentioned book has not been found, and there are no reports of book printing in Mashhad for two decades after this date until the start of the Astan Quds Razavi printing house (1877 AD) and among this field's activists.

Materials / Methods

The collection of data is focused on archival review and a descriptive-analytical research method based on a qualitative approach. The present study is based on the findings available to the author up to the time of writing. Due to the dynamic nature of information and the possibility of accessing books that have not yet been identified and are often kept in personal archives, there is the potential for presenting new content in neglected areas of the field under investigation in future researches.

Discussion and Findings

Based on archival research conducted across more than twenty repositories holding lithographed books both inside and outside Iran, the published books in the lithographic press of Astan Quds Razavi include: 1. *Montakhab al-Qasa'id* (1877 AD), by Ali Raqqam Mashhadi. 2. *Risalah al-Mas'alah* (1878 AD), by Mortaza bin Muhammad Amin Ansari. 3. *Al-Bahr al-Safi* (1878 AD), by Muhammad bin Hasan Husayni Hindi (Harawi). 4. *Kifayah al-Hafaz* (1880 AD), by Mahmoud bin Muhammad al-Alawi al-Fatimi al-Husayni al-Hafiz al-Tabrizi (Sultan al-Qura). 5. *Iksir al-Akhbar lil-Akhyar al-Abrar* (1892 AD), by Muhammad Hasan bin Husayn Husayni Ardakani. 6. *Najah al-Asin* (1892 AD), by Zolfaghar Mashhadi Bukhari. 7. *Kulliyat Jodi* (1893 AD), by Abdul Jawad Khorasani (Jodi). 8. *Soroar al-Mu'minin* (1893 AD), by Mirza Aqa (Jasur). 9. *Risalah al-Ta'uniyah* (1896 AD), by Hasan Malek al-Hukama. 10. *Rashf al-Asal wa Kashf al-Ghazal* (1898 AD), by Muhammad bin Hasan Husayni Hindi, known as Harawi. 11. *Al-Fawa'id al-Tibbiyah* (1899 AD), by Muhammad Tahir Mashhadi. 12. *Tasliyah al-Ibad* (Maskanah al-Fu'ad) (1903 AD), by Shahid al-Thani. 13. *Zari'ah al-Radawiyah* (1903 AD), by Mirza Gohari. 14. *Hasht Kitab* (1905 AD), by an unknown poet (containing eight short narrative poems). 15. *Haft Kitab* (1906 AD), by an unknown poet (containing seven short narrative poems). 16. *Bahr al-Fawa'id* (Kulliyat al-Riyadi) (1906 AD), by Muhammad Yusuf Muhajir Harawi, known as Riyadi. 17. *Mazamir al-Awliya'* (Marqat al-Iqan wa Marqat al-Sibyan) (1907 AD), by Muhammad Baqir Ganjavi Isfahani. 18. *Ikfa' al-Makaid wa Islah al-Mafasid* (1908 AD), by Muhammad Baqir Ayati Qa'ini. 19. *Nahw al-Dabistaniyan* (1909 AD), by Abul Qasim bin Hadi Qazwini. 20. *Toofan al-Buka' fi Maqatil al-Shuhada* (1912 AD), by Mirza Muhammad Ibrahim bin Muhammad Baqir Jawhari. 21. *Tadhkirah al-Mu'minin* (1912 AD), by Hasan bin Ahmad Husayni Kashani. 22. *Adab al-Shari'ah al-Mutahharah* (1913 AD), by Muhammad

Baqir Fesharaki. 23. *Risalah al-Mas'alah* (1913 AD), by Mortaza bin Muhammad Amin Ansari, compiled by Muhammad Ali Yazdi. 24. *Dhakhirah al-Ma'ad* (1913 AD), by Zayn al-Abidin bin Muslim Ha'iri Mazandarani. 25. *Luzum al-Hijab al-Namus* (1914 AD), by Fazlullah bin Dawud Mashhadi (Badayi' Nagar). 26. *Wasilah al-Aman min Makaid al-Shaytan fi Halat al-Ihtizar* (1921 AD), by Muhammad Hashim bin Muhammad Ali Khorasani. 27. *Muntakhab al-Tajwid* (1922 AD), by Sayyid Muhammad Qari Arab. 28. *Ziyarat Daurah al-Haram al-Hazrat al-Rida (PBUH)* (1925 AD), compiled by Mortaza Qoli Khan Tabatabai (the then custodian).

Conclusions

The written information about the lithographic printing house of Astan Quds Razavi is very limited, and what serves as a guide to understanding its period of activity (1877-1925 AD) is essentially the twenty-eight books published there. In the beginning or end of these works, the name of the Astaneh printing house as the place of publication can be seen. The content of most of these works is religious and theological, compiled, translated, or written to meet both specialized needs (for students and scholars) and general needs (for the public). From a technical and operational perspective, extensive findings were not achieved. However, based on direct observation of all the books, it is understood that the basic requirements (printing machines, stones, ink, and paper) played a crucial role in the operation of the printing house and the quality of its works. The books produced generally had lower quality compared to those from prominent printing houses in Tabriz and Tehran. Information about the activists and collaborators of this printing house is limited to identifying the printing masters, scribes, painters, translators, editors, and patrons/sponsors. However, due to the lack of documents regarding staff recruitment, appointment, or salary payment by the administrative structure of Astan Quds Razavi, it appears that most of the active personnel worked on a temporary basis, and the printing house

did not have permanent or official members. This means that individuals were involved in the printing house periodically (for the publication of one or several books) and sometimes collaborated from other parts of Astaneh for financial gain due to their expertise in book production or their interest in the shrine of Imam Reza (PBUH). In summary, from a comparative perspective, it can be stated that the number of books published by this printing house over fifty years is small compared to other active lithographic printing houses in Tehran and Tabriz. The reason for this should be attributed to factors such as the lack of a coherent mechanism and the printing house not being directly a subset of the most important cultural center of Astan Quds Razavi (the library). In other words, the Astaneh lithographic printing house, lacking a fixed policy for producing and publishing works based on the direct needs of Astan Quds and interacting with other departments, and due to the lack of financial support from Astan Quds, did not have a permanent and specialized staff. Consequently, this led to reliance on temporary external patrons and sponsors, passivity and dynamism in different time periods, and short-term collaborations by individuals not committed to the Astan Quds collection, which significantly affected the visual quality of the produced works and addressees' reception. Despite being located in the shrine area and having the potential to meet Astan Quds' cultural needs, this printing house was neglected by the custodians of different eras and only a limited number of custodians supported its activities. The Astaneh lithographic printing house was of very low importance in the cultural field and the lack of attention to its financial needs and organization led to relative stagnation, reduced production, and ultimately the closure of the printing house.

مقاله پژوهشی

واکاوی تولیدات، فعالان و همکاران چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی در دوره قاجار

مصطفی لعل شاطری (الف)*

الف) استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران

چکیده

پس از ورود صنعت چاپ و انتشار نخستین کتاب به این شیوه در تبریز (۱۲۴۹ق)، این صنعت حوزه فرهنگی در سایر شهرهای ایران نیز رواج یافت. هدف از این پژوهش، آگاهی از نقطه آغازین و کانونی آن در مشهد و متعاقبا بررسی دوران فعالیت، آثار انتشاریافته، فعالان و افراد در تعامل با آن است. این پژوهش با روش تاریخی و شیوه توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از اسناد و کتاب‌های چاپ سنگی آستان قدس رضوی تدوین یافته است. بر اساس اطلاعات نویافته، چاپخانه فعال در مجموعه آستان قدس رضوی، نخستین مرکز انتشار کتاب به شیوه چاپ سنگی در مشهد بوده است. این چاپخانه در دوره فعالیتش (۱۲۹۴-۱۳۴۴ق) به انتشار بیست و هشت کتاب با درون‌مایه‌ها و ویژگی‌های ظاهری متنوع با مشارکت استادان چاپ، کاتبان، نقاشان، مصححان و مترجمان گوناگون پرداخته است. اکثر این آثار با حمایت مالی افراد خارج از مجموعه چاپخانه و یا هزینه شخص مؤلف منتشر می‌شد که نشانگر عدم توجه اکثر متولیان و مسئولین ارشد آستانه در زمینه تعامل و حمایت مطلوب از این حوزه فرهنگی آستان قدس رضوی در دوره قاجار است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸

شماره صفحات: ۳۲-۱

واژگان کلیدی

دوره قاجار، چاپ سنگی، چاپخانه آستان قدس رضوی، تولیدات، فعالان و همکاران

استناد به مقاله

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۳). واکاوی تولیدات، فعالان و همکاران چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی در دوره قاجار. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۲ (۷)، ۳۲-۱.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.502054.1034>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214702.html



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سنگی آستان قدس رضوی نشده است و صرفاً شچگلو در تاریخ چاپ سنگی در ایران (Shcheglova, 2009)، به ذکر اسامی چاپخانه‌های سنگی مشهد به صورت مختصر و ناقص پرداخته شده است. همچنین آراسته در مقاله «بررسی ویژگی‌های کتاب‌های چاپ‌شده در مطبعه چاپ سنگی آستان قدس رضوی» (Arasteh, 2011) فقط تعداد محدودی از کتاب‌های انتشار یافته در چاپخانه مذکور و کتابشناسی آن‌ها (گاه به صورت ناقص) مورد توصیف قرار گرفته است. از این منظر، بررسی ماهیت چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی و رویکردهای غالب و بررسی فعالان آن و مدافه در خروجی‌های تولیدشده، هدف پژوهش حاضر است و در این بین هویت و دوران فعالیت، آثار تولیدی و فعالان آن به روش توصیفی-تحلیلی مورد واکاوی و بررسی قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

گردآوری اطلاعات بر اساس بررسی آرشیوی و روش پژوهش توصیفی-تحلیلی مبنی بر رویکرد کیفی، در کانون توجه قرار دارد. پژوهش حاضر بر مبنای یافته‌های موجود از سوی نگارنده تا زمان نگارش است و به دلیل پویایی اطلاعات و امکان دسترسی به کتاب‌هایی که تاکنون مورد شناسایی قرار نگرفته و اغلب در آرشیوهای شخصی نگهداری می‌شود، امکان ارائه مطالب نوین در نقاط مغفول حوزه مورد بررسی، در تحقیقات آینده وجود دارد.

دوره فعالیت چاپخانه

مبنی بر شواهد موجود، نخستین چاپخانه فعال مشهد در مجاورت حرم مطهر شکل گرفت. اطلاعات در زمینه مکان‌یابی چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی محدود است. مطابق با گزارش طومار عضدالملک (۱۲۷۳ق)، آستان قدس دارای یک باب ضرابخانه بود که در درب شرقی صحن جدید (متصل به ضلع شرقی صحن مزبور) قرار داشت (Azod، ol-Malek, 2000, p. 47). یک شاهد عینی در حدود سال‌های آغازین دهه ۱۲۸۰ق چنین گزارش داده است: «صحن جدید که صحن مشرق باشد معروف به صحن خاقان که در پایین پای حضرت واقع است و اصل آن از بناهای خاقان خلدآشیان [فتحعلی‌شاه] است [...] دارای چند در

پس از ثبت اختراع چاپ سنگی در ۱۸۰۰م، این شیوه نوظهور به واسطه ویژگی‌هایی همچون سهولت کار و افزایش سرعت، کاهش هزینه‌ها و امکان به‌کارگیری ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، در ایران مورد استقبال قرار گرفت. متعاقباً به واسطه تلاش‌های عباس میرزا نایب‌السلطنه که پیشتر برای ورود چاپ سربی به ایران (۱۲۳۲ق) تلاش نموده بود، نخستین چاپخانه در تبریز آغاز به فعالیت نمود (321- Marzolph, 257; Green, 2010, pp. 306-307, 2002, pp. 251-). چاپ سنگی با ورود به ایران در دو کانون اصلی تبریز و تهران و پس از چند دهه در شیراز، اصفهان، مشهد، انزلی، رشت، اردبیل، همدان، خوی، یزد، قزوین، کرمانشاه، کرمان، گروس و کاشان رواج یافت (Browne, No date (Vol. 2), p. 128). بر اساس یافته‌های پژوهش حاضر، در مشهد چاپخانه‌های متعددی فعالیت داشتند، اما اطلاعات موجود درباره آنان بسیار ناقص و اندک است. نخستین گزارش موجود از سوی مشار در فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ارائه شده است. او در ذیل دیوان حافظ به چاپ نسخه‌ای از این اثر در ۱۲۶۷ق به شیوه چاپ سنگی در مشهد اشاره می‌کند (Moshar, 1972 (Vol. 2), p. 2287). هرچند این اشاره مختصر تنها اطلاع موجود از نقطه آغازین فعالیت چاپ سنگی در مشهد است، اما نمی‌توان آن را صحیح دانست، زیرا کتاب مذکور تاکنون یافت نشده است و از سویی پس از این تاریخ به مدت دو دهه هیچ‌گونه گزارشی از چاپ کتاب در مشهد تا آغاز فعالیت چاپخانه آستان قدس رضوی (۱۲۹۴ق) و فعالان این حوزه موجود نیست.

پیشینه پژوهش

هرچند در دهه‌های اخیر پژوهش‌هایی در حوزه چاپ سنگی ایران انجام شده است، اما تمرکز غالب آنان به بررسی فعالیت چاپخانه‌های صرفاً تهران، تبریز و اصفهان بوده است، همچون بابازاده در تاریخ چاپ در ایران (Babazadeh, 1999)، میرزای گلپایگانی در تاریخ چاپ و چاپخانه در ایران (Mirza Golpayegani, 1999) و غلامی جلیسه در تاریخ چاپ سنگی اصفهان (Gholami, Jaliseh, 2011). در این بین تاکنون اشاره‌ای به چاپخانه

است. دری مقابل ایوان موسوم به ضرابخانه در خیابان پایین. دری به بازار زرگران. دری به طرف مقبره مرحوم شیخ بهایی» (Hakim-ol-Mamalek, 1977, p. 185). محل ضرابخانه در سمت شرقی صحن جدید (آزادی) قرار داشت و محل ورود آن از سوی پایین خیابان (نواب صفوی) بود و به واسطه اهمیت و یا تنها بنای موجود در آن محدوده، نام یکی از ورودی‌های حرم به آن اطلاق می‌شد. بنا به گزارش متعلق به ۱۳۵۳ ش، «در این ضرابخانه سکه یک‌قرانی و دوقرانی ضرب مشهد مقدس را تهیه می‌نموده‌اند. این ضرابخانه متصل ضلع شرقی صحن جدید در پشت آب‌انبار همین صحن واقع بوده است. پس از این‌که برای سکه قران، دولت ایران ضرابخانه را در ایران قرار می‌دهد و ماشین‌های ضرب سکه را خریداری می‌نماید، این ضرابخانه تعطیل و محل مذکور یک مطبوعه چاپ سنگی دایر می‌نمایند و بعضی اوقات زیارت‌نامه و کتب ادعیه در مطبوعه سنگی مذکور چاپ می‌شده است. اکنون محل ضرابخانه و مطبوعه وجود خارجی ندارد و جزو دکاکین بازار کلاهدوزان^۱ موقوفه آستان قرار گرفته است» (Molavi, 1974 (Vol. 3), pp. 256-257).

با توجه به زمان تعطیلی ضرابخانه مشهد می‌توان تاریخ تغییر کاربری این محل و تبدیل آن به چاپخانه سنگی را تخمین زد.^۲ از آنجایی‌که نظام پولی ایران تا اواسط دوره قاجار از انسجام و یکپارچگی برخوردار نبود و ضرب مسکوکات اعم از طلا و نقره و مس در شهرهای مهم توسط معیران تحت ریاست معیرالممالک (رئیس معیران دربار شاهی) (Kosogovskii, 1976, p. 28) انجام می‌پذیرفت، در ۱۲۹۱ ق دستگاه ضرب سکه از اروپا خریداری و پول جدید در ۱۲۹۲ ق رایج شد (Adamiyat, 1972, pp. 315-316). به احتمال فراوان از ۱۲۹۱ ق ضرابخانه آستان قدس رضوی نیز تعطیل و طی چند سال زمینه لازم همچون

فراهم‌آوری ابزار مورد نیاز برای چاپ سنگی و افراد آشنا با این-گونه از چاپ به‌وسیله علاقمندان و مسئولین حوزه تولیدات فرهنگی مشهد به‌صورت عام و متولی آستان قدس رضوی به‌صورت خاص، در نظر گرفته شد. سرانجام در ۱۲۹۴ ق، مقارن با تولیت مؤتمن‌الملک^۳، نخستین کتاب در این چاپخانه منتشر شد. مؤتمن‌الملک از جمله متولیان تأثیرگذار در تأسیس و فعالیت چاپخانه آستان قدس بود، چنانکه در یادداشت پایانی دومین کتاب انتشار یافته در این چاپخانه (۱۲۹۵ ق) چنین آمده است: «صورت انطباق پذیرفت در کارخانه چاپ آستانه مقدسه حضرت رضویه علیه آلاف الثناء و التحیه که بر حسب امر جناب مستطاب اکرم مؤتمن‌الملک متولی باشی ادام الله اقباله مفتوح شده است» (Ansari, 1878, p. 200). پس از او، سایر فعالان در آستانه قدس رضوی به حمایت از این چاپخانه پرداختند. از جمله این افراد می‌توان به میرزا محمد شفیع ملقب به اعتمادالتولیه اشاره داشت.^۴

با وجود اینکه از دوره قاجار اسناد گسترده‌ای به‌ویژه در زمینه فعالیت‌های آستان قدس رضوی وجود دارد، اطلاعاتی از این چاپخانه برجای نمانده است. صرفاً تعداد معدودی سند در دسترس است و سایر اطلاعات صرفاً حاصل از صفحات آغازین، مقدمه، دیباچه و انجامه کتاب‌های چاپ‌شده در این چاپخانه است. نخستین سند بین سال‌های ۱۲۰۳-۱۲۰۷ ق و شامل نامه‌ای به شماره ۲۲۱۲ است که به پرداخت مبلغ یکصد تومان از کتابخانه به چاپخانه اشاره دارد (SAKMAQ, 106548, p. 8)، اما طی بررسی صورت پذیرفته در مراکز اسنادی، اصل نامه مفقود و صرفاً شماره و عنوان نامه در صورت نمرات دفتر اداری صادر شده برای تولیت، قابل مشاهده است. از این‌رو، نخستین سند موجود مربوط به ۱۳۱۱ ق و در زمینه تعمیرات این مکان است: «مقام منیع بندگان اجل اکرم اعظم تولیت جلیله عظمی دامت شوکتها عرضه می‌دارد؛ از آنجایی‌که خاطر مبارک همواره

۱. این بازار حدفاصل صحن نو و بست پایین‌خیابان، وقفی حاجی ملاعلی و بر مطلق روشنایی و تعزیه‌داری سیدالشهدا^(ع) قرار داشت (Afzal al-Molk, 2010: 291).

۲. برای آگاهی بیشتر از ضرابخانه آستان قدس رضوی در دوره قاجار، ر.ک: (SAKMAQ, 42894, pp. 1-2; 12612, pp. 1-2; 12740, pp. 1-3).

۳. میرزا سعید خان انصاری، از ۱۲۹۰ ق تا ۱۲۹۷ ق این منصب را عهده‌دار بود.

۴. مبنی بر اشعاری موجود در یادداشت پایانی *نجاه العاصین*: اعتمادالتولیه کز اسم و رسم / شد شفیع اندر در و سلطان طوس / بهر این دارالطباعه سعی‌ها / کرد الحق بر در شمس الشموس (Mashhadi Bokharavi, 1892, p. 562).

بیان داشته است: «[...] موقعی که از طرف حضرت تولیت جلیله عظمی جهت معاینه نمودن مطبعه آستانه تشریف آوردید، چاکر آنجا نبودم. حسین طرف حقیر آمد که آقای دیلمی فرموده‌اند: بیایید فوری. حقیر هم شرفیاب شدم، تشریف برده بودید و ملاحظه کرده‌اید. بعد از ساعتی حسین آمد که مطبعه را تخلیه نمایید. هرچند اصرار کردم که بالاتفاق خدمت خود سرکار دیلمی برویم قبول نکرده عملجات خود را امر نمود تمام اسباب حقیر و چرخ و پیرواه را بیرون ریخته، شصت هفتاد تومان کوره و سکوب^۲ حقیر را به کلی خراب نمود و فعلاً هم که حضرت تولیت جلیله وقت اجابت به حقیر داده‌اند مطبعه را تخلیه نمی‌کند. شما را قسم می‌دهم به حق حضرت ثامن الحجج^(ع) که حقیر را از شر حسین خلاص فرمایید و خسارت حقیر را از مشارالیه بگیریید. کربلایی میرزا آقا مطبعه‌چی آستانه مقدسه» (SAKMAQ, 105323, p. 1) (تصویر ۴).

با آغاز حکمرانی رضاشاه، از سویی به واسطه گسترش و استقبال فزاینده به چاپ سربی و رفع نیازهای روزمره و از سویی روند رو به افول چاپخانه‌های سنگی در ایران، پایان حیات چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی رقم خورد. آخرین گزارش در دست از این چاپخانه، نامه درخواستی از سوی وزارت جنگ، اداره لشکر شرق (شماره ۸۳۰) به تاریخ ۱۳ ربیع‌الثانی ۱۳۴۵ق، مبنی بر همکاری این چاپخانه در تهیه مدل تیراندازی است: «تولیت محترم آستان قدس رضوی. چند فقره مدل تیراندازی برای قسمت‌های مختلفه ضروریست [...] نظر به اینکه طبع آن با چاپ سربی غیرممکن و جز آستان قدس رضوی سنگ چاپ در مشهد وجود ندارد، خواهشمند است حکم فرمایید در طبع آن اقدام سریع نمایند. البته آنچه مخارج داشته باشد بر عهده لشکر است» (SAKMAQ, 63798, p. 2) (تصویر ۵). در حدود یک هفته بعد، محمدولی اسدی نایب‌التولیه، در پاسخ به اداره لشکر شرق در خصوص عدم امکان ساخت مدل تیراندازی در چاپخانه سنگی آستانه به صورت دستنویس چنین پاسخ می‌دهد: «در جواب مراسله ۸۳۰. مطبعه‌ای آستان مقدسه

مصروف به امور خیریه می‌باشد، چون اراضی چاپخانه درب صحن جدید را مشغول به تعمیر شده‌اند، خوب است امر بفرمایید یک چاه مکان عمومی^۱ در آنجا بنا کنند چون ممر شاهی هم به آنجا نزدیک و مرکز آبادی شهر است. به واسطه آن که چاه‌خانه صحن را همه‌روزها معمول است که ببندند، مردم خیلی مستأصل می‌شوند. خیرات بزرگی خواهد بود و این امر به قوه رعایا هم نیست. همواره مزید بر دعاگوییست» (SAKMAQ, 97303, p. 48) (تصویر ۱).

دیگر سند مربوط به ۱۳۱۸ق و در آن صرفاً به شغلی تحت عنوان باسهم‌چی (فارغ از ذکر نام فرد خاصی) و پاداش و دریافتی مالی او اشاره شده است (SAKMAQ, 16978, p. 1). پس از آن مبنی بر سندی در راستای هزینه‌های مربوط به انجام تعمیرات دیوارهای بام حرم مطهر، نهر خیابان و باغ و نیز صورت هزینه‌های ساختن پیشطره دکان‌های مطبعه و تعمیرات داخل آن مربوط به ۱۳۲۹ق، مقارن با تولیت میرزا مرتضی قلی‌خان طباطبایی نائینی^۲ (از افراد علاقمند به تولیدات چاپخانه)، صرفاً اشاره‌ای به مواد مصرفی و هزینه‌های صورت پذیرفته جهت ترمیم و بازسازی این چاپخانه شده است (SAKMAQ, 29076, p. 2) (تصویر ۲). دیگر سند موجود از این چاپخانه مربوط به ۱۳۲۹ق و اشاره به موقوفه‌ای برای آن است (SAKMAQ, 18079, p. 1)، اما ماهیت این موقوفه، واقف و برخورداران از آن در حاله‌ای از ابهام قرار دارد، چراکه قبل و بعد از این سند که صرفاً یک قبض وصول است، هیچ‌گونه اطلاعات تکمیلی وجود ندارد (تصویر ۳).

در زمینه حمایت آستان قدس رضوی از چاپخانه این نکته نیز حائز اهمیت است که هرچند متولیان هم چون مؤتمن‌الملک و میرزا مرتضی قلی‌خان طباطبایی به حمایت از این مرکز پرداختند، اما چنین به نظر می‌رسد که در مجموع نگرش مثبت و حمایتی نسبت چاپخانه وجود نداشت، چنانکه در سندی مربوط به ۱۳ ربیع‌الثانی ۱۳۴۳ق میرزا آقا طهرانی (استاد و چاپچی چاپخانه)، طی شکایت از شخصی به نام حسین به دیلمی، رئیس‌کل محاسبات آستان، چنین

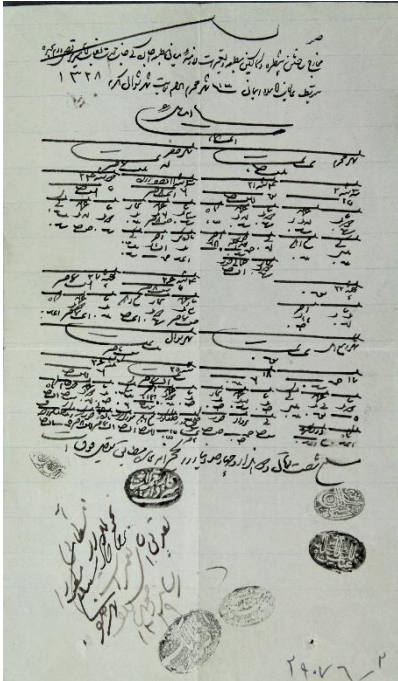
۱. سرویس بهداشتی.

۲. او سه نوبت (۱۳۴۴-۱۳۴۲ق، ۱۳۴۱-۱۳۴۰ق، ۱۳۲۹-۱۳۲۴ق) به تولیت آستان قدس رضوی منسوب شد.

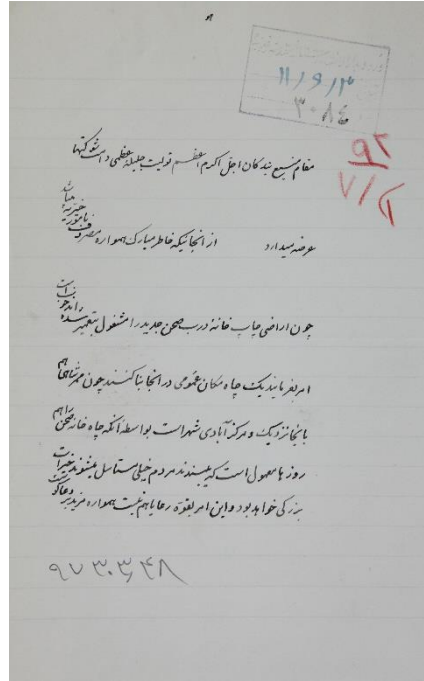
۳. منبع آب.

فرمایند تا لوازم چاپخانه را معاینه نماید کسری و نقص دارد یا صحیح است. چنانچه عامل را معرفی فرموده و اعزام نماید مانعی نخواهد داشت» (SAKMAQ, 63798, p. 3) (تصویر ۶).

دایر داشته و بعضی زیارت‌نامه‌ها و ادعیه و غیره گاهی چاپ می‌شده و دو سال قبل شخص مباشر و عامل آن 'مرحوم شده و آن مطبعه متروک شده اگر کسی را که عامل و با ربط از این کار باشد آن اداره محترمه دارند ممکن است اعزام



تصویر ۲: صورت هزینه و مصالح تعمیر چاپخانه (SAKMAQ, 29076, p. 2)

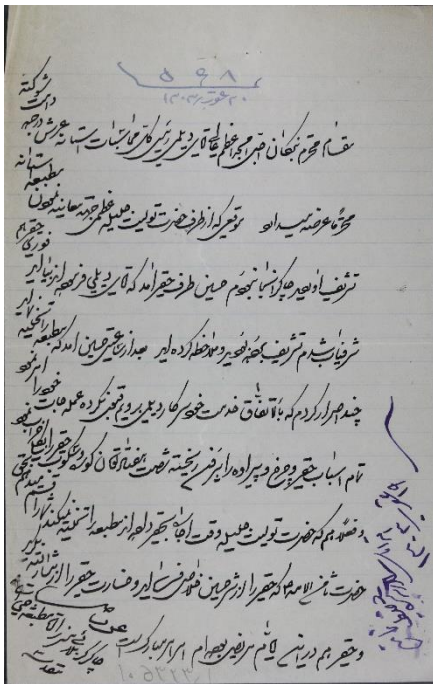


تصویر ۱: تعمیر چاپخانه و افزودن چاهخانه (SAKMAQ, 97303, p. 48)

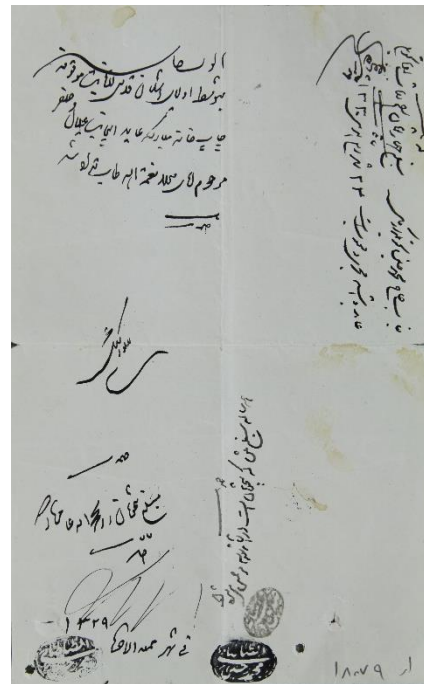
بهره‌های صنعتی خراسان بزرگ

پاییز ۱۴۰۳ شماره ۷

۸

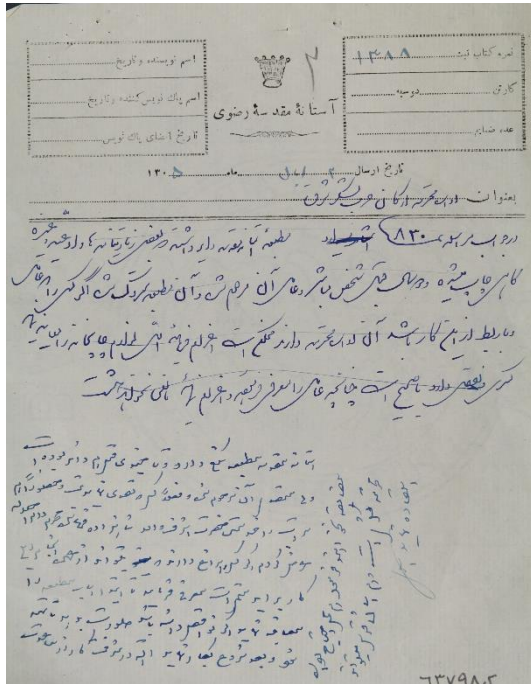


تصویر ۴: متن شکایت کربلایی میرزا آقا طهرانی (SAKMAQ, 105323, p. 1)

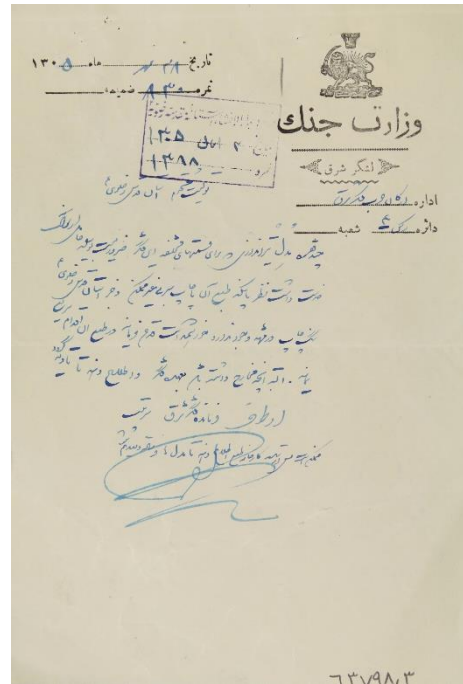


تصویر ۳: قبض وصول عایدی موقوفه (SAKMAQ, 18079, p. 1)

۱. به احتمال فراوان میرزا آقا طهرانی.



تصویر ۶: پاسخ اسدی، مبنی بر تعطیلی چاپخانه
(SAKMAQ, 63798, p. 2)



تصویر ۵: نامه درخواست اداره لشکر شرق
(SAKMAQ, 63798, p. 3)

این چاپخانه و عدم توجه به آن چنین اشاره شده است: «چون ترتیب دارالطباعه خراسان از بی‌همتی ما مردم اسلام معشوش و بانی و مشوقی ندارد که امداد و همراهی کند و اغلب اوقات قلمزن بیسواد اصلاح سنگ آن را می‌نماید باوجود سعی و خون‌دل خوردن مؤلف و مواظبت عالیقدر کربلایی میرزا آقای باسهم‌چی، بازهم در تمام صفوف دخل و تصرفی از نورد و قلمزن شده و تغییر خط و مطلب و حروف داده که این همه از قامت ناساز بی‌اندام ماست. والا چرا در آستانه مقدسه رضوی، دارالطباعه مخصوصی [ثابت و فعال] نباشد حتی اگر این کربلایی میرزا آقا نبود به‌کلی مشهد دارالطباعه نداشت» (Mohajer Heravi, 1906, p. 395). همانگونه که از نحوه تهیه ملزومات اولیه این چاپخانه همچون دستگاه چاپ اطلاعات دقیقی در دست نیست، سرانجام این وسایل نیز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد.

موقعیت مکانی (جایابی)

دیگر موضوع حائز اهمیت، جایابی چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی بر اساس نقشه‌های موجود است، چراکه

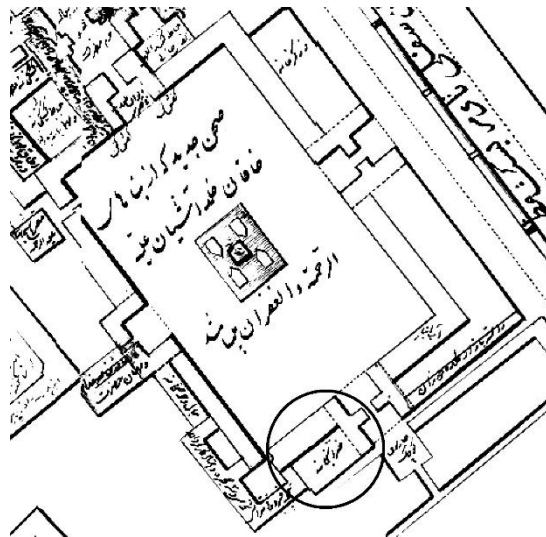
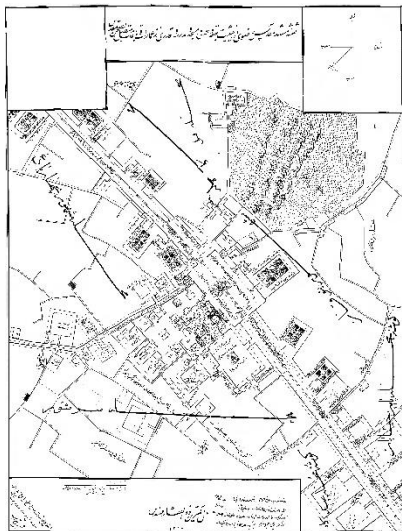
هرچند چاپخانه سنگی، به‌عنوان یک زیرمجموعه فرعی در حوزه فرهنگی از سوی ساختار آستان قدس رضوی در دوره قاجار به رسمیت شناخته شده بود، اما از توجه چندان در راستای رفع نیازهای مجموعه آستانه برخوردار نبود. به‌عنوان نمونه، نیازهای چاپی مجموعه آستان قدس رضوی (آگهی‌ها، فرم‌ها، اوراق اداری و چاپی مورد استفاده ادارات) به چاپخانه‌های سربی واگذار می‌شد. گویا این چاپخانه به‌واسطه تکنیک چاپ (سنگی) و خروجی‌های آن، چندان موردتوجه متولیان بخش‌های اداری آستانه نبود و در این بین به‌واسطه نیاز به تهیه سربرگ‌ها، فرم‌ها، نامه‌ها و سایر تولیدات چاپی در زمینه مکاتبات اداری، به پیروی از شیوه رایج در تهران، چاپ سربی مورد استقبال قرار داشت. از این‌رو، کمک‌های مالی موردنیاز برای حیات این چاپخانه در اولویت متولیان قرار نداشت و عموماً درخواست‌های مالی چاپخانه با مساعدت همراه نبود (SAKMAQ, 4792, p. 35).

نمونه‌ای دیگر، عدم استخدام افرادی ماهر به‌صورت ثابت در چاپخانه بود. در حاشیه صفحه پایانی جلد پنجم از بحرالنفوس (۱۳۲۴ق)، پس از ذکر عنوان «معذرت» به اوضاع نابسامان

۱. وسیله‌ای چوبی یا پلاستیکی و استوانه شکل برخوردار از پوششی چرمی یا نمدی که با آن جوهر را بر روی سنگ پخش می‌کردند.

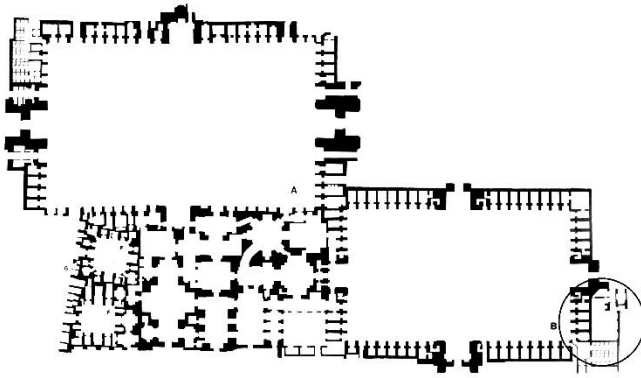
می‌توان تا حدودی به موقعیت مکانی دقیق این چاپخانه و نیز ساختار فیزیکی بنای آن دست‌یافت. اولین نقشه موجود از دوره قاجار در زمینه فضای شهری مشهد و بخش‌های گوناگون حرم (نقشه مشهد رضوی از حیثیت بقعه و صحن و مسجد و مدرسه و قدری از عمارات و باغات متصل به صحن مقدس)، از سوی ذوالفقار مهندس در ۱۲۸۴ ق ترسیم شده است. در این نقشه، می‌توان مکان ضرابخانه را مشاهده کرد که در این زمان فعال بوده است (نقشه ۱). در حدود پانزده سال بعد، نقشه‌ای در کتاب *مطلع الشمس* مشاهده می‌شود که به‌وسیله سلیمان‌خان مهندس در ۱۳۰۰ ق ترسیم شده است. متأسفانه این نقشه صرفاً تا محدوده درب شرقی صحن جدید (نو) را شامل می‌شود و به محل ضرابخانه که در این زمان مبدل به چاپخانه شده بود، نپرداخته است (نقشه ۲). نقشه دیگر که گویا در اواخر عصر ناصری توسط حاجی معاون الصنائع معمار ترسیم و احتمالاً به‌وسیله یک مستشرق بخش‌های آن نامگذاری شده است، صرفاً به بخش‌های مشهور و مهم اشاره و از ذکر جزئیات خودداری کرده است. از این‌رو، صرفاً موقعیت مکانی چاپخانه قابل‌مشاهده است (نقشه ۳). از اواخر دوره قاجار، نقشه‌ای

موجود است که توسط میرزا علی اصغر خان مهندس و به سفارش عبدالرزاق بغایری در ۱۳۴۲ ق ترسیم شده است. در این نقشه هیچ‌گونه اشاره نوشتاری به مکان چاپخانه مشاهده نمی‌شود و گویا در این زمان مکان چاپخانه تا حد گسترده‌ای غیرفعال و یا متروک و عملاً از اهمیت ویژه‌ای برای اشاره در نقشه برخوردار نبوده است (نقشه ۴). نقشه دیگر، ترسیم پوپ، پژوهشگر آمریکایی در حوزه تاریخ هنر ایران، متعلق به دوره پهلوی اول است. این نقشه را که تا حد گسترده‌ای می‌توان متأثر از نقشه سلیمان‌خان مهندس دانست، برای اولین بار به ارائه فضای چاپخانه پرداخته است. فضایی فاقد اتاق، دیوارهای جداکننده و به حالت یکسره در پشت حجره‌های درونی صحن و به احتمال فراوان با در ورودی از بیرون صحن که مورد استفاده قرار داشته است (نقشه ۵). آخرین نقشه متعلق به دوره پهلوی دوم است که بنا به مشاهدات انجام شده^۱، مکان موردنظر با تغییر کاربری، تبدیل به محل نگهداری فرش‌های حرم مطهر و در مجاورت سرویس‌های بهداشتی تازه تأسیس در این دوره ترسیم شده است (نقشه ۶).

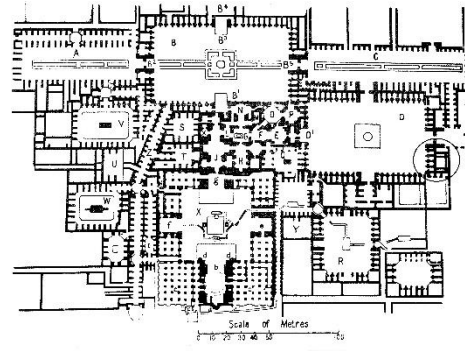


نقشه ۱: ترسیم شده به‌وسیله ذوالفقار مهندس در ۱۲۸۴ ق (موجود در کاخ گلستان، دریافت شده از بخش مرکز اسناد آستان قدس رضوی)

۱. در مورخه ۱۲/۱۱/۱۳۹۹ مکان مذکور مورد بازدید میدانی قرار گرفت و اطلاعات در زمینه تغییر کاربری چاپخانه در دوره پهلوی به دست آمد.



نقشه ۶: ترسیم شده به وسیله بیژن سعادت در دوره پهلوی دوم
(Sa'adat, 1976, Attached pages)



نقشه ۵: ترسیم شده به وسیله آرتر ایم پوپ در دوره پهلوی اول
(Pope, 2008 (Vol. 3), p. 1398)

کتاب‌های انتشار یافته

در دوره پنجاه ساله فعالیت چاپخانه آستانه، مبنی بر یادداشت‌های آغازین و پایانی کتاب‌های چاپ سنگی، تعداد ۲۸ کتاب در این چاپخانه که بانام‌های کارخانه چاپ آستانه مقدسه حضرت رضویه، کارخانه متعلقه به آستان مقدس رضوی، دارالطباعة رضویه، کارخانه چاپ متعلقه به آستان قدس، دارالطباعة آستان قدس، دارالطباعة آستان قدس رضوی، دارالطباعة آستانه مبارکه، دارالطباعة آستانه مقدسه، دارالطباعة آستانه مقدسه رضویه، طبع آستانه متبرکه مقدس رضوی، دارالطبع صحن رضوی، مطبعه آستانه، مطبعه مبارکه رضویه، مطبعه آستانه رضویه، طبع کارخانه درب صحن جدید، مطبعه آستان قدس رضوی، مطبعه آستانه مقدسه رضویه، دارالطباعة المنسوبه الی ملک العتبه العلیه الرضویه، دارالطباعة صحن جدید، شناخته شده بود، انتشار یافت (Raqem Mashhadi, 1877, p. 1; Mashhadi, 1899, p. 200; Ansari, 1878, p. 200; Husayni Ardakani, 1892 (Vol.3), p. 120; Malek al-Mirzaye Gohari, 1893, p. 1; 265; Hokama, 1896, p. 16; Qari Arab, 1903, p. 9; Juhari, 1911, p. 1; Unknown, 1905, p. 1; 1922, p. 1; Husayni; Unknown, 1906, pp. 1-46; 50; Shahid Sani, 1903, p. 255; Hendi, 1898, p. 255)

160; Husayni; Mohajer Heravi, 1906, p. 57; 110; Hayiri; Kashani, 1911, p. 688; Ganjavi; Mazandarani, 1893, p. 1; Tabatabaei; Isfahani, 1907 (Vol. 2), p. 1; 32; Aiti Qaini, 1908, p. 276; 1925, p. 1; Ansari, 1912, p. 154; Fesharaki, 1912, p. 1; Khorasani; Badaye'nagar, 1913, p. 36; 156; Sultan al-Qara, 1879, p. 147; 1921, p. 1; Qazvini, 1909, p. 1). هرچند به تعداد مجلد انتشار یافته از آثار این چاپخانه اشاره‌ای نشده است، اما به‌طور میانگین گویا بین ۵۰۰ تا ۷۰۰ جلد به چاپ می‌رسید (Shahri, 1997 (Vol. 2), p. 210).

بر اساس بررسی آرشیوی صورت گرفته در بیش از بیست پایگاه نگهداری کتاب‌های چاپ سنگی در داخل و خارج از ایران، کتاب‌های انتشار یافته در چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی عبارت‌اند از: ۱. منتخب القصاید (۱۲۹۴ق)، اثر علی راقم‌مشهدی. ۲. رساله مسئله (۱۲۹۵ق)، اثر مرتضی بن محمد امین انصاری. ۳. البحر الصافی (۱۲۹۵ق)، اثر محمد بن حسن حسینی‌هندی (هروی). ۴. کفایه الحفاظ (۱۲۹۷ق)، اثر محمود بن محمد العلوی الفاطمی الحسینی الحافظ التبریزی (سلطان‌القرآ). ۵. اکسیر الاخبار للاخبار الابرار (۱۳۱۰ق)، اثر محمد حسن بن حسین حسینی اردکانی. ۶. نجاه العاصین (۱۳۱۰ق)، اثر ذوالفقار مشهدی بخارایی.

۱. منتخب القصاید نخستین کتاب چاپ شده در چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی و نخستین کتاب چاپی مشهد محسوب می‌شود (La'1 Shateri, 2022b, p. 63).

زین‌العابدین بن مسلم حائری‌مازندرانی. ۲۵. لزوم حجاب ناموس (۱۳۳۲ق)، اثر فضل‌الله بن داوود مشهدی (بدایع‌نگار). ۲۶. وسیله الامان من مکائد الشیطان فی حاله الاحتضار (۱۳۴۰ق)، اثر محمدهاشم بن محمدعلی خراسانی. ۲۷. منتخب التجوید (۱۳۴۱ق)، اثر سید محمد قاری‌عرب. ۲۸. زیارت دوره حرم حضرت رضاع (۱۳۴۴ق)، گردآوری مرتضی‌قلی خان طباطبایی (تولیت وقت).
 فعالیت چاپخانه آستان قدس رضوی صرفاً در تولید کتاب محدود بود. در این بین، تنها در واپسین سال‌های فعالیت به انتشار یک شماره از ماهنامه/الکمال (ربیع‌الثانی ۱۳۴۲ق) -دربردارنده موضوعات دینی، تاریخی، اخلاقی و رخدادهای ماهانه- به درخواست مدیر و صاحب‌امتیاز آن، فضل‌الله آل‌دواد (بدایع‌نگار آستان قدس)، پرداخت. این ماهنامه از ۹ ذی‌الحجه ۱۳۳۸ق تا ۳ جمادی‌الثانی ۱۳۴۲ق در مشهد و چاپخانه طوس و سپس خراسان به شیوه چاپ سربی منتشر می‌شد، اما در یک شماره (سال سوم، شماره پنجم) به شیوه چاپ سنگی و زیر نظر میرزا آقای طهرانی منتشر شد (Al-[Kamal, 1923 \(Vol. 5\), pp. 40-41](#)). پس از شماره مذکور، مجدد انتشار آن به صورت چاپ سربی ادامه یافت. شاید این تغییر دیدگاه سریع (از سنگی به سربی) را بتوان از سویی به‌واسطه عدم استقبال توده و از سویی عدم همکاری و توانایی لازم چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی در واپسین سال‌های حیات آن دانست.

۷. کلیات جودی (۱۳۱۱ق)، اثر عبدالجواد خراسانی (جودی). ۸. سرور المؤمنین (۱۳۱۱ق)، اثر میرزا آقا (جسور). ۹. رساله طاعونیه (۱۳۱۴ق)، اثر حسن ملک‌الحکماء. ۱۰. رشف‌العسل و کشف‌الغزل (۱۳۱۶ق)، اثر محمد بن حسن حسینی‌هندی مشهور به هروی. ۱۱. الفیه طبیه (۱۳۱۷ق)، اثر محمد طاهر مشهدی. ۱۲. تسلیه العباد (مسکنه‌الغواد) (۱۳۲۱ق)، اثر شهیدثانی. ۱۳. ذریعه الرضویه (۱۳۲۱ق)، اثر میرزای‌گوهری. ۱۴. هشت کتاب (۱۳۲۳ق)، اثر شاعری ناشناس (دربردارنده هشت حکایت منظوم کوتاه). ۱۵. هفت کتاب (۱۳۲۴ق)، اثر شاعری ناشناس (دربردارنده هفت حکایت منظوم کوتاه). ۱۶. بحرالفوائد (کلیات ریاضی) (۱۳۲۴ق)، اثر محمد یوسف مهاجر هروی متخلص به ریاضی. ۱۷. مزامیرالاولیاء (مرقات الیقان و مرقات الصبیان) (۱۳۲۵ق)، اثر محمدباقر گنجوی‌اصفهانی. ۱۸. اکفاء المکائد و اصلاح المفاسد (۱۳۲۶ق)، اثر محمدباقر آیتی‌قائینی. ۱۹. نحو دبستانیان (۱۳۲۷ق)، اثر ابوالقاسم بن هادی قزوینی. ۲۰. طوفان‌البکاء فی مقاتل‌الشهدا (۱۳۳۰ق)، اثر میرزا محمد ابراهیم بن محمدباقر جوهری. ۲۱. تذکره المؤمنین (۱۳۳۰ق)، اثر حسن بن احمد حسینی کاشانی. ۲۲. آداب الشریعه المطهره (۱۳۳۱ق)، اثر محمدباقر فشارکی. ۲۳. رساله مسئله (۱۳۳۱ق)، اثر مرتضی بن محمدامین انصاری با گردآوری محمدعلی یزدی. ۲۴. ذخیره المعاد (۱۳۳۱ق)، اثر

جدول ۱: مشخصات کتاب‌های انتشار یافته در چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی (مأخذ: یافته‌های پژوهش)

عنوان	منتخب القضايد	رساله مسئله	البحر الصافي	کتابه الحفاظ	اکسیر الاخبار لاخبار الاخبار	نجاه العاصين
نشر	۱۲۹۴	۱۲۹۵	۱۲۹۵	۱۲۹۷	۱۳۱۰	۱۳۱۰
مؤلف/گردآورنده	علی راقم‌شهدی	مرتضی انصاری	محمد حسینی‌هندی	محمود سلطان‌القرآ	حسن حسینی اردکانی	ذوالفقار مشهدی بخارایی
مترجم/مصحح	-----	-----	-----	-----	شیخ مهدی	-----
کاتب	علی راقم‌شهدی	علی راقم‌شهدی	ابراهیم رضوی	ناشناس	ناشناس	علی راقم‌شهدی
نقاش	-----	-----	-----	-----	-----	-----
بانی	محمد اسمعیل تاجر هروی	-----	-----	-----	-----	ملا میرزا محمد کنایفروش
چاپخانه	آستان قدس (میرزا رفیع تبریزی)	آستان قدس (میرزا رفیع تبریزی)	آستان قدس (میرزا رفیع تبریزی)	آستان قدس (ناشناس)	آستان قدس (شیخ مهدی)	آستان قدس (محمد رضا طهرانی)
درون‌مایه	مدح و مزیه ائمه اطهار (ع)	مسائل فقهی و شرعی	عروض و قواعد شعر	تجوید قرآن	احادیث شیعی (اخلاق اسلام)	وخط و خطابه
زبان	فارسی	فارسی عربی	فارسی عربی	فارسی عربی	عربی	فارسی عربی
قطع	وزیری	وزیری	رقعی	رقعی	وزیری	رحلی کوچک
صفحه	۱۹۰	۲۰۰	۲۵۱	۱۴۸	۲۷۱	۵۱۲
خط	نستعلیق	نسخ	نسخ	نستعلیق	نسخ	نستعلیق

عنوان	کلیات جودی	سور المؤمنین	رساله طاعونیه	رشف العسل و کشف الغلر	الغیه طیه
نشر	۱۳۱۱	۱۳۱۱	۱۳۱۴	۱۳۱۶	۱۳۱۷
مؤلف/گردآورنده	عبدالجواد خراسانی	جسور (میرزا آقا)	حسن ملک الحکماء	محمد حسینی هندی	محمد طاهر مشهدی
مترجم/مصحح	-----	-----	-----	-----	-----
کاتب	میرزا طاهر طبیب مشهدی	ناشناس	میرزا طاهر طبیب مشهدی	عبدالرزاق یزدی اردکانی	میرزا طاهر طبیب مشهدی
نقاش	میرزا سید حسن	ناشناس	-----	-----	-----
بانی	محمد اسمعیل کتابفروش	رضا کتابفروش	-----	-----	-----
چاپخانه	آستان قدس (شیخ محمد طهرانی)	آستان قدس (شیخ محمد طهرانی)	آستان قدس (ناشناس)	آستان قدس (شیخ محمد طهرانی)	آستان قدس (شیخ محمد طهرانی)
دوره/پایه	مرثیه امه اطهار ^(ع)	مرثیه امام حسین ^(ع)	علم پزشکی	آداب سلوک	علم پزشکی
زبان	فارسی	فارسی	فارسی	فارسی	عربی
قطع	وزیری	وزیری	رقعی	رقعی	رقعی
صفحه	۲۵۰	۱۲۰	۱۴	۲۵۱	۱۲۰
خط	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نسخ	نسخ

عنوان	تسلیمه العباد (مسکته الفوائد)	ذریعه الرضویه	هشت کتاب	هفت کتاب	بحرالفوائد (کلیات ریاضی)	مرا میر الاولیا
نشر	۱۳۲۱	۱۳۲۱	۱۳۲۳	۱۳۲۴	۱۳۲۴	۱۳۲۵
مؤلف/گردآورنده	زین الدین شهیدنانی	میرزا گوهری	ناشناس	ناشناس	محمد یوسف مهاجر هروی	سید محمدباقر گنجوی اصفهانی
مترجم/مصحح	اسماعیل مجد الایمان خراسانی / عبدالحسین تاجر تبریزی	-----	-----	-----	-----	-----
کاتب	عبدالحسین بن میرزا نصرالله	عبدالعلی	ناشناس	ناشناس	محمد حسین هروی	ناشناس
نقاش	-----	-----	ناشناس	ناشناس	سید الشعرا	-----
بانی	علیق میرزا زکریا الدوله	محمد طاهر صراف	ملا میرزا محمد کتابفروش	ملا میرزا محمد کتابفروش	-----	-----
چاپخانه	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (ناشناس)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (ناشناس)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)
دوره چاپ	احادیث شیعی (محبیت و صبر)	مدح امام رضا ^(ع) ، غزلیات عاشقانه	پند و اندرز	پند و اندرز	کشکول	مصائب ائمه اطهار ^(ع)
زبان	فارسی عربی	فارسی	فارسی	فارسی	فارسی	فارسی عربی
قطع	وزیری	وزیری	رقعی	رقعی	رحلی کوچک	وزیری
صفحه	۱۶۰	۲۲۰	۵۰	۴۶	۵۷۲	۴۲۰ ۱۸۸
خط	نسخ	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نسخ

عنوان	اکفای المکاتیب و اصلاح المفاسد	نحو دستاویزین	طوفان الیکاب فی مقاتل الشهباء	تذکره المؤمنین	آداب الشریعه المطبوعه	رساله مسئله
نشر	۱۲۲۱	۱۲۲۷	۱۲۲۰	۱۲۲۰	۱۲۲۱	۱۲۲۱
مؤلف/گردآورنده	محمدباقر آیتی قائینی	ابوالقاسم قزوینی	محمد ابراهیم جوهری	حسن حسینی کاشانی	محمدباقر فشاکی	مرتضی انصاری
مترجم/مصحح	-----	-----	-----	-----	-----	-----
کاتب	ابن ملا علی تبریزی	عبدالعلی	ناشناس	محمد حسن نجف آبادی اصفهانی	عبدالرزاق یزدی اردکانی	محمد حسن نجف آبادی اصفهانی
نقاش	-----	-----	میرزا سید عبدالرحیم	-----	-----	-----
بانی	-----	-----	میرزا اسماعیل کنایفروش	-----	اسدالله طهرانی	محمد مهدی کنایفروش خواجساری
چاپخانه	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (ناشناس)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)
دوره/پایه	رد عقاید صوفیه	درسی (نحو)	مصائب ائمه اطهار (ع)	مسائل فقهی (نماز)	اخلاق، آداب، سنن اسلامی	مسائل فقهی و شرعی
زبان	فارسی	فارسی عربی	فارسی	فارسی	فارسی	فارسی عربی
قطع	رقعی	رقعی	وزیری	رقعی	رقعی	وزیری
صفحه	۲۷۱	۱۴۸	۲۵۸	۱۱۰	۱۱۲	۱۵۴
خط	نسخ	نستعلیق	نسخ	نسخ	نسخ	نسخ

عنوان	ذخیره المعاد	لازم حجاب ناموس	وسيله الامان من مکائد الشيطان	منتخب التجويد	زيارت دوره حرم حضرت رضا(ع)
نشر	۱۳۳۱	۱۳۳۲	۱۳۴۰	۱۳۴۱	۱۳۴۴
مؤلف/گردآورنده	زين العابدين حائري مازندراني	فضل الله بدایع‌گار	محمد هاشم خراسانی	سيد محمد قاری عرب	مرتضى قلی طباطبایي
مترجم/مصحح	-----	-----	-----	-----	-----
کاتب	محمد حسن نجف‌آبادی اصفهانی	ناشناس	محمد حسن نجف‌آبادی اصفهانی	عبدالعلی	عبدالعلی
نقاش	----	----	----	----	----
بانی	-----	-----	محمد کاظم هروی	-----	-----
چاپخانه	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)	آستان قدس (میرزا آقا طهرانی)
دوره/مجله	مسائل فقهی و شرعی	مسائل فقهی (جواب)	احادیث شیعی (مرگ)	درسی (تجوید قرآن)	زیارت‌نامه
زبان	فارسی	فارسی عربی	فارسی عربی	فارسی عربی	عربی
قطع	وزیری	وزیری	وزیری	رقعی	رقعی
صفحه	۱۸۸	۳۱	۱۵۱	۹۱	۲۲
خط	نسخ	نسخ	نسخ	نسخ	نسخ

صفحات آغازین و پایانی کتاب‌های چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی



کفایه الحفاظ، ۱۲۹۷ق



البحر الصافی، ۱۲۹۵ق



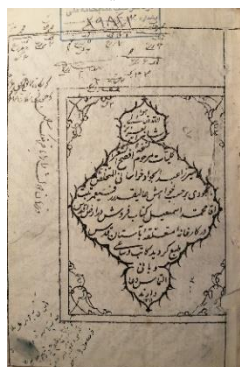
رساله مسئله، ۱۲۹۵ق



منتخب القصاید، ۱۲۹۴ق



سرور المؤمنین، ۱۳۱۱ق



کلیات جودی، ۱۳۱۱ق



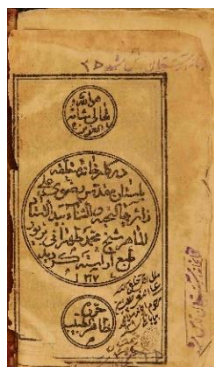
نجاه العاصین، ۱۳۱۰ق



اکسیر الاخبار، ۱۳۱۰ق



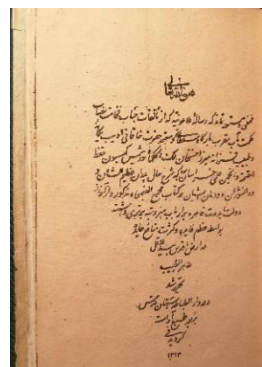
تسلیه العباد، ۱۳۲۱ق



الفیه طبیه، ۱۳۱۷ق



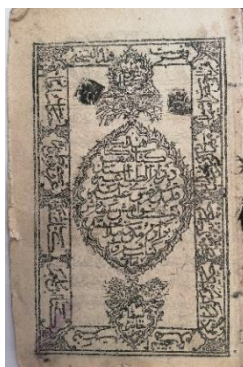
رشف العسل، ۱۳۱۶ق



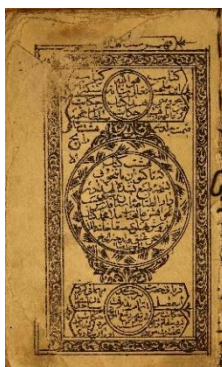
رساله طاعونیه، ۱۳۱۴ق



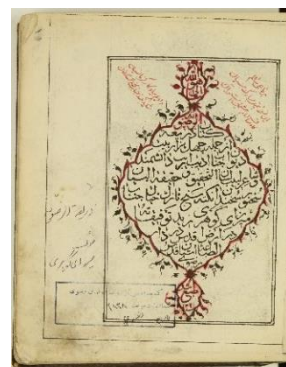
بحر الفوائد، ۱۳۲۴ق



هفت کتاب، ۱۳۲۴ق



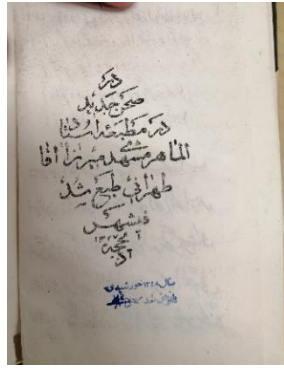
هشت کتاب، ۱۳۲۳ق



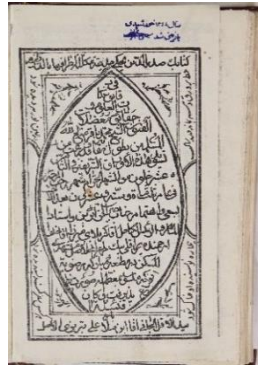
زرعه الرضویه، ۱۳۲۱ق



طوفان البکاء، ۱۳۳۰ ق



نحو دبستانیان، ۱۳۲۷ ق



اکفاء المکائد، ۱۳۲۶ ق



مزامیر الاولیاء، ۱۳۲۵ ق



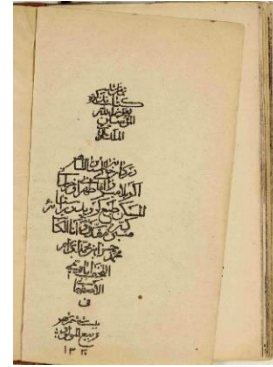
ذخیره المعاد، ۱۳۳۱ ق



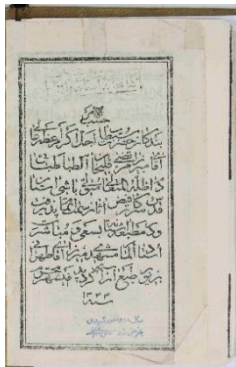
رساله مسئله، ۱۳۳۱ ق



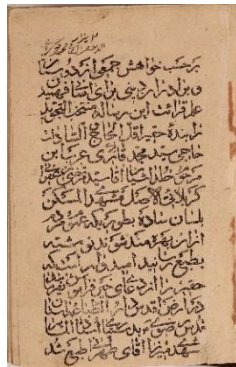
آداب الشریعه المطهره، ۱۳۳۱ ق



تذکره المؤمنین، ۱۳۳۰ ق



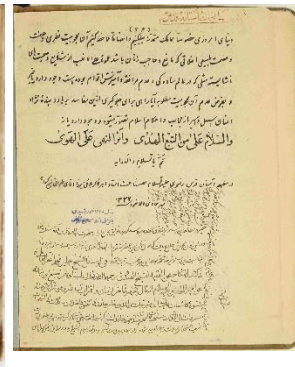
زیارت دوره حرم، ۱۳۴۴ ق



منتخب التجوید، ۱۳۴۱ ق



وسیله الامان، ۱۳۴۰ ق



لزوم حجاب ناموس، ۱۳۲۲ ق

بهره‌های صنعتی خراسان بزرگ

پاییز ۱۴۰۳ شماره ۷

۲۰

فعالان و همکاران چاپخانه

درباره ویژگی‌های فنی و اجرایی و نیز ساختار پذیرش سفارش، چاپ و توزیع آثار انتشار یافته از سوی چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی اطلاعات دقیقی موجود نیست. با این حال، در مقایسه با چاپخانه‌های تهران و تبریز، از تشکیلات بسیار محدودتر و متعاقباً افراد شاغل عموماً دارای تعاملات مقطعی با این چاپخانه بودند. علاوه بر این، مشارکت بانیان و حامیان موضوعی است که به علت فقدان اطلاعات، در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. بر این اساس، تنها با نگاهی تطبیقی-تحلیلی می‌توان بر اساس اندک گزارش‌های موجود، به یافته‌های نوین دست‌یافت. بر اساس نوع

فعالیت و مشارکت با چاپخانه آستانه، فعالان و همکاران زیر که نامشان در کتاب‌های تولیدی این چاپخانه ذکر شده است، مورد بررسی قرار خواهند گرفت: ۱. استادان چاپ (چاپچیان/ چاپگران) که گویا علاوه بر نظارت بر فعالیت سایر عوام اجرایی، عهده‌دار مدیریت این چاپخانه نیز بودند. ۲. کاتبان. ۳. نقاشان. ۴. مصححان. ۵. مترجمان. ۶. بانیان و حامیان. استادان چاپ (چاپچیان/ چاپگران) اصلی‌ترین رکن در فعالیت هر چاپخانه بود. در صفحه آغازین، یادداشت‌های پایانی آثار انتشار یافته در چاپخانه آستان قدس رضوی، از این فرد عموماً با عنوان استاد

چاپ و گاه عناوینی همچون مباشر (ناظر) یاد شده است. مبنی بر تأسیس نخستین چاپخانه‌های سنگی در تبریز و تهران، به احتمال فراوان استادان اولیه برای یادگیری روش و تکنیک‌های چاپ، دوره‌ای را در این دو شهر گذرانده باشند. از سوی دیگر، پسوند *تهرانی* (طهرانی) استادان چاپخانه سنگی آستانه این احتمال را تقویت می‌کند که آنان پس از کسب مهارت لازم، جهت برپایی و یا حضور در چاپخانه‌ای، از تهران به مشهد سفر و تا پایان عمر کاری در این شهر حضور داشته‌اند. مهم‌ترین وظایف اساتید چاپخانه شامل نیازسنجی مخاطبان و ارتباط‌گیری با حامیان مالی، تهیه ملزومات چاپ (سنگ، کاغذ، جوهر) و نیز ارتباط با مؤلفان، شارحان، کاتبان، نقاشان و غیره بود. همچنین در عرصه فنی و اجرایی نظارت بر فعالیت هر یک از کارکنان چاپخانه همچون ترازسازی سطح سنگ، بررسی میزان فشار سنگ بر کاغذ، تعیین ابعاد (بُرش) کاغذ، تشخیص میزان غلظت جوهر، قلم‌گیری ریزبینانه نواحی چاپ گرفته نشده و سایر موضوعات مرتبط در حین و پس از چاپ بود. هر یک از استادان چاپخانه آستانه حداقل از همکاری همچون ورق‌گذار، چرخ‌گردان، مرکب‌زن، مرکب‌ساز و سنگ‌ساب برخوردار بودند.^۱

میرزا رفیع تبریزی: نخستین استاد چاپخانه آستانه و عهده‌دار چاپ سه کتاب *منتخب القصاید*، *رساله مسئله*، *البحر الصافی* بود و احتمالاً در دوران فعالیت (۱۲۹۴-۱۲۹۵ق) جهت تهیه دستگاه چاپ و نخستین ملزومات چاپخانه، حضور و نظارت داشته است. از پسوند نام او چنین به نظر می‌رسد که در ابتدا ساکن تبریز و مهارت‌های مورد نیاز را فراگرفته و سپس به مشهد سفر نموده است. هرچند در *انجامه البحر الصافی* از او با عنوان «استاد اساتید هذا الفن البدیع رئیس ارباب [...] عالیجاه آقا میرزا رفیع» (*Husayni Hendi, 1878, p. 255*) ذکر شده است، اما از مهارت ممتازی در این زمینه برخوردار نبود، چنانکه مؤلف *سرور المؤمنین*، آثار انتشار یافته به‌وسیله او را فاقد کیفیت مطلوب بیان داشته است: «[...] کآمد به مُلک طوس بسی کس برای طبع/ خود از قبیل سیدی و میرزا رفیع/

لیکن درست کار نیامد ز دستشان/ غیر از تقلّب و حرکاتی که بُد شنیع [...]» (*Jasur, 1893, p. 116*).

شیخ مهدی (صحاف کربلایی): از شیخ مهدی صرفاً در یک کتاب چنین نام برده شده است: «[...] در دارالطباعة رضویه به مباشرت عالیجناب آقا شیخ مهدی طبع شد. قد تمت بعون الله و لقد قابلته و صحیحته بکمال العبد شیخ مهدی الملقب بالصحاف الکربلایی» (*Husayni Ardakani, 1892 (Vol. 3), p. 265*). مبنی بر شهرت شیخ مهدی، یکی از صحافان فعال در کتابخانه آستان قدس بود و گویا به‌واسطه تخصص در صحافی نسخ خطی، به‌صورت مقطعی و نیازی ضروری (در غیبت و یا عدم همکاری میرزا رفیع تبریزی) از سوی چاپخانه آستانه به‌عنوان فردی آشنا به تولید کتاب و احتمالاً آگاه از تکنیک چاپ سنگی، در ۱۳۱۰ق جهت چاپ *اکسیر الاخبار للاخبار الابرار* دعوت به همکاری شد. باین‌حال، نمی‌توان او را استاد چاپ متبحر و متخصص و صرفاً مشغول در این زمینه و به‌مثابه رکنی مدیریتی و اجرایی در چاپخانه آستانه دانست، بلکه احتمالاً فردی ناظر در انجام روند امور از سوی کارگران چاپخانه بود، چنانکه ذکر کلمه مباشرت (نظارت، سرپرستی) را می‌توان در این راستا دانست.

محمد رضا طهرانی: آغاز فعالیت او در چاپخانه‌ای شخصی در تهران بود، چنانکه در *رساله عملیه*، *مطلوب الزائرین*، *بوستان سعدی*، *شرح الاشارات و روض الجنان فی شرح ارشاد الازدهان* (*Ansari, 1844, p. 130*؛ *Rozeh- Ibn ; Sa'di, 1869, p. 268; khwan, 1861, p. 1*؛ *Hilli, 1889, pp. 1-482; Sina, 1887, p. 1*) نام او به‌عنوان استاد چاپ ذکر شده است. گویا او در سنین کهولت و به همراه خانواده به مشهد سفر و با انتشار نجاه العاصین در ۱۳۱۰ق، به‌عنوان استاد چاپ برای مدت کوتاهی در چاپخانه سنگی آستانه به فعالیت پرداخته و سپس پسرش عهده‌دار این مسئولیت می‌شود.

شیخ محمد طهرانی: بنا به یادداشت آغازین *سرور المؤمنین* «شیخ محمد ولد مرحوم مشهدی محمد رضا طهرانی» بود (*Jasur, 1893, p. 1*). بر اساس سال انتشار *سرور*

۱. جهت مطالعه درباره تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)، ر.ک: (*La'1 Shateri, 2022c*).

المؤمنین و به‌کارگیری عنوان «ولد مرحوم» می‌توان دریافت که محمدرضا تهرانی در اواخر ۱۳۱۰ ق و یا اوایل ۱۳۱۱ ق فوت و پسرش شیخ محمد، به‌عنوان استاد چاپ نقش مدیریت چاپخانه سنگی آستانه را عهده‌دار و به‌عنوان «باسمه‌چی ارض اقدس در دارالطباعة آستانه مبارکه» (Husayni Hendi, 1898, p. 256) معرفی شد. آنچه مشهود است، شیخ محمد از مهارت ممتازی نسبت به سایر استادان چاپ در مشهد برخوردار بود: «[...] در کارخانه‌ای که بود در آستان قدس/ شد طبع این کتاب که الحق بُود بدیع/ هم زاهتمام شیخ محمد که نامده/ چون او به فن طبع کسی این چنین صنیع» (Jasur, 1893, p. 1).

شیخ محمد در دوران حضور در چاپخانه سنگی آستانه عهده‌دار انتشار چهار کتاب (کلیات خودی، سرور المؤمنین، رشف العسل و کشف الغزل، الفیه طویه) طی ۱۳۱۱ ق تا ۱۳۱۷ ق بود. او همچنین دارای چاپخانه‌ای مستقل و خصوصی در مشهد بود و در آن به انتشار آثاری همچون چهار حکایت، مناجات‌نامه و دوزاده‌بند محتشم، نورالنامبر، مظفرنامه همایون، مرقات الصبیان، آثار الرضویه من منتخبات الصدیقیه، روض الجنان فی مواعظ شهر رمضان طی سال‌های ۱۳۰۹ ق تا ۱۳۱۸ ق پرداخت. بر اساس بررسی آرشیوی صورت پذیرفته، اثری پس از ۱۳۱۸ ق از شیخ محمد تهرانی در دست نیست و به‌احتمال فراوان، این سال، پایان دوران فعالیت بوده است.

میرزا آقا طهرانی: او گویا برادرزاده محمدرضا طهرانی بود، چنانکه میرزا آقا «خلف ارجمند میرزا قلی‌بیک طهرانی‌الاصل مشهدی‌المسکن» (Aiti Qaini, 1908, p. 276) معرفی شده است. میرزا آقا به‌عنوان آخرین استاد چاپ و مدیر چاپخانه آستانه خود را چنین معرفی نموده است: «میرزا آقا مطبعه‌چی آستانه مقدسه» (SAKMAQ, 105323, p. 1). دوره او از فعالیت‌ترین دهه‌های حیات چاپخانه سنگی آستانه بود، چنانکه طی ۱۳۲۱ ق تا ۱۳۴۴ ق، چهارده کتاب منتشر شد. این در حالی است که میرزا آقا همزمان به‌صورت تخصصی در چاپخانه شخصی خود نیز

فعال بود و به انتشار آثاری متعدد پرداخت. در دو دهه پایانی حکومت قاجار که مقارن با دهه‌های پایانی حیات چاپ سنگی مشهد و رواج چاپ سربی بود، چاپ سنگی به معنای عام و چاپخانه سنگی آستانه به معنای خاص در وضعیت نامطلوبی قرار داشت و تنها فرد حامی و تلاشگر در این زمان برای جلوگیری از افول چاپ سنگی، میرزا آقا محسوب می‌شد (Mohajer Heravi, 1906, p. 395؛ SAKMAQ, 105323, p. 1; 63798, p. 1).

کاتبان

یکی از ویژگی‌های برتری و محبوبیت چاپ سنگی، بهره‌گیری از شیوه کهن نگارش (خوشنویسی، به‌ویژه نسخ و نستعلیق)، برخلاف چاپ سربی، در تولید کتاب بود. در کتاب‌های چاپخانه سنگی آستانه، عموماً نام کاتبان در صفحات اول و یا آخر با پسوندی‌هایی همچون «حرره»، «العبد»، «العبد العاصی»، «أقل الطلاب»، «أقل الجانی»، «بید العبد» «کمترین» و پسوندی‌هایی مشابه (به نشانه تواضع کاتب)، مشاهده می‌شود.

علی راقم‌مشهدی: علی بن محمدحسن مشهدی خراسانی متخلص به راقم، مشهور به راقم‌مشهدی و ملقب به امین‌الشعرا، طی دوران حیات در مشهد اقامت و صرفاً سفرهایی زیارتی و کوتاه‌مدت به شهرهای مذهبی همچون نجف داشت. او به‌واسطه اشعار سراسر ستایش‌آمیز در مدح امامان شیعی و یا رجال سیاسی-نظامی به «راقم مداح» معروف بود. گویا در میانسالی علاوه بر فعالیت در حوزه ادبیات منظوم، در صحن جدید دارای مکتبخانه‌ای بود که در آن به آموزش فرزندان اعیان مشهد می‌پرداخت. راقم از خط زیبایی برخوردار و کتیبه‌های متعددی در صحن‌ها و مساجد مشهد به‌وسیله او کتابت شده است. در حوزه خوشنویسی، او قبل و بعد از ورود چاپ به مشهد، در زمینه کتابت نسخ خطی فعال بود (La'l Shateri, 2022b, pp. 68-69). راقم‌مشهدی به‌عنوان نخستین مؤلف و کاتب به همکاری با چاپخانه سنگی آستانه پرداخت، چنانکه کتابت

۱. ازجمله این آثار می‌توان به تاریخ حالات والاحضرت امیر عبدالرحمن خان، حدیث کساء، بحرطویل حدیث کساء، داستان ویای ارض اقدس، طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء، حلیه المتقین، مصیبت‌نامه حضرت امام رضا^(ع)، هفت کتاب، در مذمت زنان بد، موش و گربه مخمس، تبصره النحو، بدایع الاشعار، اشاره نمود.

به کتابت نسخ خطی اشتغال داشت^۵ و فعالیتش با ورود چاپ سنگی به مشهد در قالبی جدید ادامه یافت.

عبدالحسین بن میرزا نصرالله: او عهده‌دار کتابت یک اثر (تسلیه العباد) در ۱۳۲۱ ق بود^۶. مبنی بر اسناد برجای مانده، فردی بانام میرزا نصرالله صحاف‌باشی در بخش صحافان کتابخانه آستان قدس فعال (SAKMAQ, 18263, pp. 7-8) و نیز فردی به همین نام با عنوان کتیبه‌نویس در مجموعه آستانه اشتغال داشته است (SAKMAQ, 13040, p. 26; 14703, p. 1; 22917, p. 13; 40984, p. 3) که انتصاب فرد اخیر به‌عنوان پدر عبدالحسین از احتمال بیشتری برخوردار می‌باشد. از این‌رو، عبدالحسین با فراگیری شغل پدر، نخست در فن کتیبه‌نویسی گام نهاد، چنانکه خود را در انجامه تسلیه العباد (مسکنه الفؤاد)، «کتیبه‌نویس آستانه مبارکه» معرفی (Shahid Sani, 1903, p. 160) و گویا به‌واسطه برخورداری خط نسبتاً مطلوب به عرصه کتابت کتب نیز ورود پیدا نمود و بنا به درخواست استاد چاپخانه (میرزا آقا طهرانی) به کتابت یک اثر پرداخت.

عبدالعلی: او عهده‌دار کتابت چهار اثر (ذریعه الرضویه، نحو دبستانیان، منتخب التجوید، زیارت دوره حرم حضرت رضا^۷) طی ۱۳۴۴-۱۳۲۱ ق بود^۸. عبدالعلی در غالب آثار، خود را مصحح کتابخانه آستانه معرفی نموده و در اسناد برجای مانده نام او به‌صورت کامل (حاجی میرزا عبدالعلی ادیب‌التولیه مصحح کتابخانه) قابل‌مشاهده است (SAKMAQ, 17192, pp. 3-4; 17613, pp. 4; 18198, pp. 17; 19048, p. 1; 19193, p. 10; 103229, pp. 1-4). همچنین او در کتابت نسخ خطی فعال بود^۹ و نیز عهده‌دار کتابت نشریات مشهد همچون خورشید بود که در چاپخانه محمدزاده منتشر می‌شد و نام

سه کتاب (منتخب القصاید، رساله مسئله، نجاه‌العاصین) را طی ۱۳۱۰-۱۲۹۴ ق، عهده‌دار بود^{۱۰}.

ابراهیم رضوی: او عهده‌دار کتابت یک اثر (البحرالصافی) در ۱۲۹۵ ق بود. در انجامه این اثر، خود را چنین معرفی کرده است: «کتبه العبد المذنب العاصی المحتاج الی رحمه ربه الغنی ابراهیم بن ابی‌القاسم الرضوی غفرالله له» (Husayni Hendi, 1878, p. 255). اطلاعات گسترده‌ای از این فرد در دست نیست. گویا از فعالان در بخش اداری مجموعه آستان قدس^{۱۱} و حرفه اصلی او کتابت نبوده و صرفاً به‌واسطه درخواست میرزا رفیع (استاد چاپ) به همکاری با چاپخانه پرداخته است، چنانکه پس از آن، نام او در هیچ‌یک از کتاب‌های انتشار یافته در چاپخانه آستانه و سایر چاپخانه‌ها مشاهده نمی‌شود.

میرزا طاهر طبیب مشهدی: او عهده‌دار کتابت سه اثر (کلیات جودی، رساله طاعونیه، الفیه طبیه) طی ۱۳۱۷-۱۳۱۱ ق بود^{۱۲}. میرزا طاهر طبیب در زمره خادمان آستان قدس (خادم کشیک ثالث آستانه) قرار داشت (Mostofi, Hamdani, 1899, p. 362)، چنانکه نام او در عرایض و درخواست‌های مربوط به کارکنان آستانه مربوط به ۱۳۱۶ ق و نیز پرداخت مواجب نقدی و جنسی خدام در ماه شوال ۱۳۲۳ ق مشاهده می‌شود (SAKMAQ, 41319, p. 5; 18408, p. 453). بر اساس پسوند نام میرزا طاهر، گویا حرفه اصلی او طبابت و بر اساس علایق شخصی، به کتابت آثاری برای چاپخانه آستانه پرداخته بود.

عبدالرزاق یزدی اردکانی: او عهده‌دار کتابت دو اثر (رشف العسل و کشف الغزل، آداب الشریعه المطهره) طی ۱۳۳۱-۱۳۱۶ ق بود^{۱۳} و احتمالاً قبل از آغاز همکاری با چاپخانه آستانه

۱. او با سایر چاپخانه‌های مشهد نیز در تعامل بود.

۲. برای اطلاع بیشتر از خاندان رضوی و حضور آنان در مجموعه آستان قدس، ر.ک: (Razavi, 1973).

۳. همچنین به‌عنوان کاتب با چاپخانه خصوصی شیخ محمد طهرانی همکاری داشت.

۴. همچنین در انتشار کتاب بودجه مدارس خیریه سعادت به‌عنوان کاتب با چاپخانه برادران محمدزاده تبریزی در مشهد، همکاری داشت.

۵. در پایان یک نسخه خطی از روضه المتقین فی شرح من لایحضره الفقیه در ۱۳۰۲ ق و سه نسخه خطی از روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن طی ۱۳۱۲-۱۳۰۸ ق فردی با نام عبدالرزاق بن حاجی‌بابا اردکانی یزدی مشاهده می‌شود.

۶. همچنین در انتشار کتاب‌های متعددی به‌عنوان کاتب با سایر چاپخانه‌های مشهد همکاری داشت.

۷. همچنین در انتشار کتاب بودجه مدارس خیریه سعادت به‌عنوان کاتب با چاپخانه برادران محمدزاده تبریزی در مشهد، همکاری داشت.

۸. از جمله این آثار می‌توان به دیوان عاشق اصفهانی (۱۳۴۱ ق) و ایساغوجی (۱۳۴۵ ق) اشاره کرد.

نقاشان

پس از انتشار نخستین کتاب‌های چاپ سنگی، به سرعت بهره‌گیری از تصویر (نقاشی)^۲، مورد توجه قرار گرفت. چند سال پس از آغاز به کار چاپخانه آستانه، نقاشان به تصویرسازی تعداد محدودی از کتاب‌ها؛ هنرمندانی که شاید بتوان آنان را نخستین فعالان در عرصه تصویرگری کتاب‌های چاپی مشهد دانست. از منظر ساختار فنی، گویا از سوی استاد چاپ، صفحاتی را که باید نقاشی می‌شد برای کاتب مشخص و بخشی از صفحه به اندازه تصویر مورد نظر سفید باقی می‌ماند و نقاش بر اساس محتوای مطالب (گفتمان مکتوب)، به تولید تصویر (گفتمان بصری) در فضای تعیین شده می‌پرداخت. این آثار به شیوه سیاه و سفید و فاقد رنگ و نقاش صرفاً با بهره‌گیری از تغییر در حجم خطوط و میزان مرکب مورد استفاده، هاشورزنی، سایه‌روشن و غیره، اثری را خلق کرده است.

میرزا سید حسن: او در تصویرسازی یک کتاب (کلیات جودی) مشارکت داشت. این اثر برخوردار از ۲۲ تصویر و در ۸ تصویر، رقم نقاش (عمل میرزا سید حسن، رقم کمترین سید حسن، رقم آقا سید حسن، رقم میرزا سید حسن، رقم سید حسن) قابل مشاهده است. از هویت و زندگانی این هنرمند اطلاعاتی در دست نیست. در اسناد صرفاً به فردی به نام سید حسن نقاش (سید حسن حسینی نقاش) اشاره گردیده که طی ۱۲۷۴-۱۲۴۹ق با آستان قدس رضوی به عنوان نقاش ابنیه در ارتباط بوده است. ([La'l Shateri, 2023, pp. 113-114](#)). با توجه به تصویرسازی کلیات جودی در ۱۲۱۱ق و فاصله زمانی چهل‌ساله، این احتمال بسیار ضعیف است که فرد مذکور، همان تصویرساز باشد و از سویی در احتمالی ضعیف شاید بتوان مطرح کرد که او در سال‌های پایانی عمر (حدود هشتاد سالگی) از سویی برای امرارمعاش و از سویی برای حفظ نام هنری خود (به واسطه رقم‌های متعدد) به همکاری با چاپخانه سنگی آستانه پرداخته باشد.

عبدالعلی چنین مشاهده می‌شود: «حرره عبدالعلی مصحح کتابخانه مبارکه رضویه» ([Khorshid, 1907, p. 4/8](#)).

محمدحسین هروی: او عهده‌دار کتابت یک اثر (بحرالفوائد) در ۱۳۲۴ق بود^۱. از او اطلاعاتی چندانی در دست نیست و تنها نشانه موجود از حوزه کاری او را می‌توان فعالیت در حوزه تعلیم و تربیت دانش‌آموزان کشور و مشهد دانست ([Bahar, 1918 \(Vol. 2\), p. 1](#)؛ [Arab, 1921, p. 1](#)). گویا هروی به درخواست استاد چاپ و یا مؤلف، جهت تولید این اثر پرحجم و نفیس، به همکاری با چاپخانه آستانه پرداخت و او را نمی‌توان در زمره کاتبان فعال مشهد دانست.

ابن ملاعلی تبریزی: او عهده‌دار کتابت یک اثر (کفاء المکائد و اصلاح المفاصد) در ۱۳۲۶ق بود. از این کاتب اطلاعاتی در دست نیست، اما به احتمال فراوان او در تعامل با چاپخانه‌های تبریز و تهران و کاتب اصول عقاید حقه (۱۲۹۵ق)، *منهاج المناهج* (۱۳۰۷ق)، *خصایص الحسین و مزایا المظلوم* (۱۳۰۸ق)، *منبه فواد المهندین* (۱۳۱۳ق) باشد. با توجه به عدم ذکر نام ابن ملاعلی در نسخ خطی و کتاب‌های چاپ سنگی به عنوان کاتب، به نظر می‌رسد که فعالیت هنری‌اش، منحصر به همین کتاب و گویا به درخواست استاد چاپ (میرزا آقا طهرانی) بوده است.

محمدحسن بن ابراهیم نجف‌آبادی اصفهانی: او عهده‌دار کتابت چهار اثر (تذکره المؤمنین، رساله مسئله، ذخیره المعاد، وسیله الامان من مکائد الشیطان) طی ۱۳۴۰-۱۳۳۰ق بود^۱. گویا او برخوردار از شغلی دیگر و به صورت مقطعی کتابت این آثار را عهده‌دار شده است. احتمالاً ساکن نجف‌آباد اصفهان و در یک دهه حضور در مشهد، به همکاری با چاپخانه آستانه و سایر چاپخانه‌ها این شهر پرداخته باشد. این احتمال زمانی تقویت می‌گردد که بر اساس کتاب‌های شناسایی شده، بین هر اثر تولیدی او یک دهه فاصله وجود دارد و گویا در هر سفر به مشهد، کتابت این آثار را به انجام رسانده است (سه کتاب بین سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۳۱ق، دو کتاب در ۱۳۴۰ق و یک کتاب در ۱۳۴۷ق).

۱. همچنین در انتشار کتاب *تاریخ‌نامه ادبی و اخلاقی مستخرج از شاهنامه* به عنوان کاتب با چاپخانه علمی در مشهد همکاری داشت.

۲. او در انتشار دو کتاب (*رساله ارث و رساله فی اصول الدین و بعض مسائل الارث*) به عنوان کاتب با سایر چاپخانه‌های مشهد همکاری داشت.

۳. نخستین کتاب‌های سنگی مصور غیرداستانی و داستانی ایران عبارت‌اند از: *نشان‌های دولت علیه ایران* (۱۲۵۲ق) و *لیلی و مجنون* (۱۲۵۹ق).

بود، زیرا تا حد گسترده‌ای وابسته به دیدگاه علمی-فرهنگی حامیان و گاه ناشران بود.^۱ در این بین، عدم ذکر نام مصححان در صفحات ابتدایی و پایانی کتاب‌ها، گمنامی فعالان این حوزه را به همراه داشت.^۲

شیخ مهدی (صحاف کربلایی): او صرفاً در تصحیح یک کتاب (*اکسیر الاخبار للاخبار الابار*) مشارکت داشت، چنانکه در انجامه آن چنین آمده است: «[...] قد تمت بعون الله و لقد قابلته و صحیحه بکمال العبد شیخ مهدی الملقب بالصحاف الکربلایی» ([Husayni Ardakani](#), 1892 (Vol. 3), p. 265). شیخ مهدی که احتمالاً یکی از صحافان کتابخانه بود، بر اساس دقت نظر و تأمل جهت تولیدی اثری برخوردار از کیفیت، شخصاً عهده‌دار تصحیح پیش از چاپ کتاب مذکور شد.

عبدالحسین تاجر تبریزی: او صرفاً در تصحیح یک کتاب (*تسلیه العباد*) مشارکت داشت و در انجامه آن به این موضوع چنین اشاره شده است: «[...] به اهتمام و تصحیح عالیجناب مشهدی عبدالحسین تاجر تبریزی به طبع رسید» ([Shahid Sani, 1903, p. 160](#)). اطلاعاتی از این فرد در دست نیست، اما بر اساس پسوندهای اسم او می‌توان دریافت که از اهالی تبریز و در زمره تجار قرار داشته است. در تبریز، چاپخانه‌ای سنگی بانام کارخانه مشهدی عبدالحسین وجود داشته و در آن کتاب‌های همچون هدایه المهتدین و مجمع النورین منتشر شده بود. بعید به نظر نمی‌رسد که مشهدی عبدالحسین تاجر تبریزی صاحب‌امتیاز این چاپخانه بوده و به‌واسطه تمکن مالی در سفری به مشهد، از مراحل آماده‌سازی تسلیه العباد مطلع و برای بهبود کیفیت، عهده‌دار تصحیح کتاب می‌شود. احتمالاً هدف عبدالحسین

سیدالشعرا: او در تصویرسازی یک کتاب (*بحرالفوائد*) مشارکت داشت. این اثر برخوردار از ۲۲ تصویر و در ۱۲ تصویر، رقم نقاش (سیدالشعرا، عمل سیدالشعرا، رقم سیدالشعرا) قابل‌مشاهده است. او با مجموعه آستان قدس در ارتباط بود، به عنوان نمونه در ۱۳۲۹ ق مبلغی به‌عنوان ترسیم شمایل، ویژه برگزاری مراسم روضه‌خوانی و سوگواری دریافت نمود ([La'1 Shateri, 2023, p.](#) 34). سیدالشعرا هنرمندی توانا در نقاشی، رنگ و روغن، آبرنگ و چاپ سنگی بود. از منظر هنری، تصویرسازی‌های سیدالشعرا در *بحرالفوائد* از چنان کیفیتی برخوردار است که «می‌توان از این هنرمند به‌عنوان یک استاد واقعی نام برد، آن‌هم در دوره‌ی رو به زوال تصویرسازی» ([Marzolph, 2001a, p. 45](#)). سیدالشعرا علاوه بر تصویرسازی کتاب با نشریات مشهد نیز در تعامل بود. به‌عنوان نمونه، رقم او در تصویرسازی‌های *کاشف الاسرار* (انتشار: از اواخر شوال ۱۳۲۲ ق تا ۷ ربیع‌الاول ۱۳۲۳ ق) مشاهده می‌شود ([La'1 Shateri, 2022a, pp. 79-80](#)).

میرزا سید عبدالرحیم: او در تصویرسازی یک کتاب (*طوفان‌البکاء*) مشارکت داشت. این اثر برخوردار از ۱۴ تصویر و در ۴ تصویر، رقم نقاش (سید عبدالرحیم، کمترین سید عبدالرحیم، کمترین میرزا عبدالرحیم) قابل‌مشاهده است. گویا از سوی حامی مالی (سفارشگر) درخواست تولید مصور این کتاب و متعاقباً دعوت از میرزا سید عبدالرحیم در دستور کار استاد چاپ قرار گرفته است، زیرا *طوفان‌البکاء* از جمله آثاری بود که نسخه‌های مصور آن، در شهرهای گوناگون بارها انتشار یافته و این نشانی از خواست فرازینده مخاطبان به مشاهده تصویرسازی‌های روایات مکتوب این اثر بود.

مصححان

حضور و نقش مصححان در حوزه کتاب‌آرایی باوجود قدمت، در تولید کتاب‌های چاپ سنگی با قبض و بسط‌هایی همراه

۱. در اوایل چاپ سنگی، بیشتر ویژگی‌های ظاهری کتاب در اولویت قرار داشت و خوانندگان نیز به همین موضوع توجه داشتند. از این‌رو، در کتاب‌ها، اغلاط و تحریفات فراوان وجود داشت. بیشتر متون را صاحبان چاپخانه‌ها به درخواست اشراف فاضل یا بعضی از تجار و اهل دین منتشر می‌کردند. مصححان این متون نیز در بیشتر موارد، کاتبان و گاه فضلا بودند ([Azadiyan, 2004, pp. 153-154](#)).

۲. کتابخانه آستان قدس رضوی از مصححان فراوانی برخوردار بود و احتمالاً در مواردی آنان به همکاری با چاپخانه نیز پرداخته‌اند. گویا عبدالعلی، فعال‌ترین کاتب تولیدات چاپ سنگی، بی‌ذکر نام، عهده‌دار تصحیح بسیاری از کتاب‌های چاپخانه سنگی آستانه بوده است.

تاجر تبریزی علاوه بر اجر معنوی، خرید و فروش تعدادی از این کتاب در سایر شهرها نیز بوده است.^۱

مترجمان

آغاز نهضت ترجمه در ایران (عربی به فارسی) از موضوعاتی است که از نخستین قرون ورود اسلام به ایران مورد توجه قرار گرفت. این روند در ادوار مختلف ادامه یافت و در دوره قاجار همراستا با آغاز ترجمه از زبان‌های اروپایی ادامه حیات یافت. در این زمان اکثر کتاب‌های عربی ترجمه شده در حوزه علوم دینی قرار داشت و مخاطب و مترجم بسیاری از این ترجمه‌ها، عالمان بودند. با این حال، مترجمان یکی از ارکان فرعی در فرآیند تولید کتاب در چاپخانه آستانه بودند و بیشتر سعی می‌شد تا کتاب‌های ترجمه شده از زبان عربی در ادوار قبل مورد کتابت و انتشار قرار گیرد تا از سویی هزینه‌های تولید محتوا کاهش و نیز روند انتشار سرعت یابد.

اسماعیل مجدالادباء خراسانی: او عهده‌دار ترجمه یک اثر (تسلیه العباد) بود. از مجدالادباء اطلاعاتی در دست نیست، اما بر اساس اشاره او، مستوفی دیوان اعلی و معاون کارگزاری اول خراسان و سیستان در دوره سلطنت مظفرالدین شاه بوده است (- [Smhody, 1903, pp. 1-40](#)). او در راستای اجر اخروی و الهاماتی پس از مرگ فرزندش به ترجمه این اثر پرداخت و عملاً حوزه فعالیت او مشارکت مستمر در انتشار کتاب نبوده است^۲ ([Shahid](#)).

([Sani, 1903, pp. 2-4](#)).

بانیان و حامیان

با تأسیس چاپخانه‌های خصوصی، در راستای رفع نیازهای مالی و نیز گسترش فعالیت، تعامل با حامیان مالی (بانی/مهتم) از سوی مدیران (استادان چاپ) چاپخانه‌ها به وجود آمد. از آنجایی که برای چاپ هر اثر به سرمایه اولیه نیاز بود،

استاد چاپ (چاپگر) به تعامل با حامیان مالی (سفارشگر) می‌پرداخت و به‌مرور رابطه‌ای مبنی بر چاپگر-سفارشگر شکل گرفت. از حامیان کتاب‌های چاپخانه آستانه می‌توان به کتاب‌فروشان، نیکوکاران و خیرین فرهنگ‌پرور، چهره‌های خصوصی همچون رجال حکومتی، مذهبی و بازاری برخوردار از تمکن مالی، اشاره نمود که به سه طیف قابل تقسیم هستند. نخست حامیانی به‌عنوان سرمایه‌گذار که به توزیع و فروش آن در مشهد و سایر شهرها می‌پرداختند. گروه دیگر در راستای اجر معنوی یا علایق و تمایلات شخصی (به‌ویژه از سوی متمولین و رجال سرشناس) به تأمین منابع مالی چاپخانه‌ها پرداخته که در مقایسه با گروه اول از گستره کمتری برخوردار بودند. همچنین در مواردی، مؤلف یا گردآورنده اثر، شخصاً عهده‌دار تأمین هزینه‌های مالی چاپ می‌شد. به‌طور رایج، در یادداشت‌های پایانی کتاب‌های چاپ سنگی آستانه غالباً با کلماتی همچون به‌اهتمام^۳، حسب‌الامر و موارد مشابه حامی مالی اثر را می‌توان تشخیص داد. در نیمی از کتاب‌های چاپخانه آستانه به حامی و بانی چاپ اشاره شده است و احتمالاً دیگر آثار، از سوی اساتید چاپ هزینه‌های لازم پرداخت^۴ و پس از فروش کتاب، علاوه بر سرمایه اولیه، سودی عاید آنان می‌شده است. با این حال، اطلاعات دقیقی در این زمینه در دسترس نیست و صرفاً می‌توان بر اساس گمانه‌زنی‌هایی این جریان را از ابهام مطلق خارج ساخت.^۵

محمد اسمعیل تاجر هروی: او به‌عنوان حامی مالی نخستین کتاب چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی معرفی شده است: «به سعی و اهتمام اخوی گرام آقا محمد اسمعیل تاجر هروی ابن خیر الحاج حاجی آقا کوچک». از او اطلاعاتی در دست نیست و اثر دیگری که با حمایت او در مشهد و سایر شهرها منتشر نشده است. گویا او فردی تاجر در زمینه‌های گوناگون بود که به درخواست مؤلف و یا استاد

۱. سرمایه‌گذاری در حوزه فرهنگ، بخشی از فعالیت تجاری او بود، چنانکه در *انجامه سراج القلوب به‌ضمیمه کنوز الرموز* (۱۲۹۷ق، تهران، چاپخانه مشهدی تقی) به‌عنوان سفارش‌دهنده کتاب یاد شده است.
۲. او ترجمه *نشوه الوداد و هدیه المعاد* (۱۲۲۱ق) و نیز کتابت نسخه خطی *کرامه المنهاج* (۱۲۳۶ق) را به انجام رسانید.
۳. کاربرد این واژه در کتاب‌های چاپ سنگی، غالباً به فردی اشاره دارد که حامی و بانی چاپ اثر بود.
۴. یادداشت آغازین حاشیه جلد دوم *مزامیر الاولیاء* تنها اطلاعات موجود در زمینه هزینه‌های چاپ در چاپخانه سنگی آستانه است که شامل میزان هزینه جهت تهیه سنگ، کاغذ، جوهر، اجرت کتابت و مقابله و اجرت چاپخانه (دستمزد کارکنان) می‌شود ([Ganjavi Isfahani, 1907 \(Vol. 2\), p. 1](#)).
۵. عدم حمایت مالی موضوعی است که در چاپخانه آستانه نیز وجود داشت. به‌عنوان نمونه می‌توان به یادداشت پایانی *اکسیر الاخبار* اشاره کرد که باوجود نگارش جلدی دیگر آن، مؤلف از متولین و اغنیاء، درخواست مشارکت برای چاپ را دارد ([Husayni Ardakani, 1892 \(Vol. 3\), p. 296](#)).

میرزا اسماعیل کتابفروش خوانساری: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (طوفان‌البکاء) معرفی شده است: «عالیجناب عمده‌التجار آقا میرزا اسماعیل ولد مرحمت‌مآب حاجی علی‌اکبر کتابفروش خوانساری» (Juhari, 1911, p. 258). به‌واسطه پسوند نام پدرش، میرزا اسماعیل نیز از افراد شاغل به‌صورت متمرکز در حوزه فروشندگی کتاب همچون دیگر اعضای خاندانش بود، چنانکه بر اساس انجامه‌های بسیاری از کتاب‌های چاپ سنگی، خاندان خوانساری، از جمله مهم‌ترین کتابفروشان دوره قاجار محسوب می‌شدند. گویا میرزا اسماعیل در سفری به مشهد از مراحل تولید طوفان‌البکاء مطلع و بر اساس محتوای مورد استقبال توده جامعه، به سرمایه‌گذاری در انتشار آن پرداخت.^۱

علینقی میرزا رکن‌الدوله: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (تسلیه‌العباد) معرفی شده است. علینقی، فرزند محمدتقی میرزا رکن‌الدوله پسر محمدشاه قاجار بود. او در ۱۲۰۹ ق ملقب به عین‌الملک و در ۱۲۱۸ ق پس از درگذشت پدرش، ملقب به رکن‌الدوله و در ۱۲۲۱ ق پس از عزل سلطان حسین میرزا نیرالدوله از حکومت خراسان، والی خراسان شد و تا ۱۲۲۲ ق حاکم این ایالت بود (Bamdad, 1992). (Vol. 2), pp. 498-499). علینقی نسبت به پدرش از سواد و آگاهی بیشتری برخوردار و در زمینه امور فرهنگی فعال‌تر بود.

محمد طاهر صراف: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (ذریعه‌الرضویه) معرفی شده است. اطلاعات گسترده‌ای از شرح‌حال او در دست نیست، گویا خاندانش از اعیان هرات بوده و پس از چندی حاجی محمد طاهر به مشهد سفر و اسکان دائم یافته و در زمره خادمان حرم مطهر قرار گرفت. او از بانیان خیر و به این عمل اشتهار داشت (Mirzaye Gohari, 1903, p. 215). از حمایت محمد طاهر صراف در زمینه انتشار سایر کتاب‌های چاپ سنگی

چاپ، مایل به سرمایه‌گذاری مالی در زمینه انتشار منتخب القصاید گردید.

ملا میرزا محمد کتابفروش (مقدس کتابفروش): او به‌عنوان حامی مالی سه اثر (نجاه‌العاصین، هشت کتاب، هفت کتاب) معرفی شده است: «بسعی و اهتمام عالیجناب ملا میرزا محمد شهیر به مقدس کتابفروش» و نیز «برحسب خواهش عالیجناب ملا محمد کتابفروش پهلوی سقاخانه طلا صحن عتیق ولد خیرالحاج حاجی علیرضا». به‌واسطه پیشوند و پسوندش می‌توان دریافت که به‌احتمال فراوان فردی برخوردار از سواد و شاید مکتب‌دار و یکی از افراد شاغل به‌صورت متمرکز در حوزه فروشندگی کتاب^۱ به‌صورت ثابت در حرم مطهر بوده است.

محمد اسمعیل کتابفروش: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (کلیات جودی) معرفی شده است: «برحسب خواهش عالیقدر رفیع‌مرتب آقا محمد اسمعیل کتابفروش» (Khorasani, 1893, p. 250). به‌واسطه پسوند او، گویا یکی از افراد شاغل به‌صورت متمرکز در حوزه فروشندگی کتاب بوده است. همچنین در زمینه سرمایه‌گذاری مالی جهت انتشار کتاب در مشهد فعالیت داشت، چنانکه با مشارکت میرزا محمدجواد کتابفروش^۲ به حمایت از انتشار طوفان‌البکاء (۱۲۲۲ ق) در چاپخانه خصوصی میرزا آقا طهرانی پرداخت.

رضا کتابفروش: او حامی مالی یک اثر (سرور المؤمنین) و به‌واسطه پسوندش، از افراد شاغل به‌صورت متمرکز در حوزه فروشندگی کتاب بوده است. در صفحه پایانی سرور المؤمنین، مؤلف به رضا کتابفروش چنین اشاره داشته است: «[...] در کارخانه‌ای که بود در آستان قدس / شد طبع این کتاب که الحق بُود بدیع / بر خواهش خجسته سیرزاده ملک آقا رضا که دامن فیضش بُود وسیع [...]» (Jasur, 1893, p. 1).

۱. در دوره قاجار، کتابفروشی به‌عنوان نهاد صنفی مستقل ایجاد نشد و کتابفروشان به نشر و چاپ کتاب نیز پرداختند (Moradi, 2015 (Vol. 2), p. 1058).

۲. یکی از حامیان برجسته سایر چاپخانه‌های مشهد طی ۱۲۲۰-۱۲۲۲ ق.

۳. طوفان‌البکاء در میان کتاب‌های ذکر مصیبت ائمه اطهار (ع) و به‌ویژه سیدالشهدا (ع) برای شیعیان جامعه ایران دوره قاجار، از نظر محتوا و مضمون، اثری ممتاز به شمار می‌آید (Marzolph, 2001b, p. 220).

اطلاعاتی در دست نیست. مبنی بر اسناد برجای مانده، گویا علاوه بر اشتغال به صرافی، در زمینه زراعت فعال و از ملاکین مشهد و حومه بود ([SAKMAQ, 53311, p. 1;](#) [53394, p. 1; 53551, p. 1; 120791, pp. 1-2](#)).

اسدالله طهرانی: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (*آداب الشریعه المطهره*) معرفی شده است: «حسب الامر جناب مستطاب الساعی فی الخیرات الحاج اسدالله الطهرانی» ([Fesharaki, 1912, p. 112](#)). از ذکر نام او در سایر کتاب‌های چاپ سنگی مشهد اطلاعاتی در دست نیست و گویا حمایت مالی حاج اسدالله بیشتر بر اساس سنت خیرات و یا وقف بوده است، چنانچه از او به‌عنوان واقف قرآنی چاپ سنگی (۱۳۲۹ق) نیز یاد شده است.

محمد مهدی کتابفروش خوانساری: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (*رساله مسئله*) معرفی شده است: «حسب‌الخواهش مشهدی محمد مهدی ولد ارجمند جناب میرزا حسین کتابفروش خوانساری» ([Ansari, 1912, p.](#) 154). گویا محمد مهدی به‌واسطه سفری زیارتی عازم مشهد گردیده و در مدت اقامت، به حمایت مالی جهت چاپ رساله مسئله پرداخت؛ کتابی که به‌واسطه کاربردی بودن و اشتها نویسنده، گزینه‌ای مناسب جهت سرمایه‌گذاری

محسوب می‌شد. نام محمد مهدی کتابفروش در حوزه حمایت برای چاپ (بانی) در صفحات آغازین و پایانی کتاب‌های دیگری همچون *عین‌الحیوه* (۱۲۸۸ق)، *جامع‌الشواهد* (۱۲۹۳ق)، *حاشیه شرح کافیه* (۱۲۹۴ق)، *منشآت حسنعلی امیرنظام* (۱۳۲۸ق) و *اسهل‌الحساب* (۱۳۲۲ق) نیز مشاهده می‌شود که نشانگر فعالیت متمرکز او همچون دیگر اعضای خاندان خوانساری در حوزه سرمایه‌گذاری و متعاقباً خرید و فروش کتاب در شهرهای ایران با محوریت تهران است.

محمد کاظم هروی: او به‌عنوان حامی مالی یک اثر (*وسیله الامان من مکائد الشیطان*) معرفی شده است: «بانی طبع و نشر خیرالصاحین و الابرار الحاج محمد کاظم الهروی اصلاً و مشهدی موطناً» ([Khorasani, 1921, p. 156](#)). او از جمله بانیان ساکن مشهد بود که نامی از او در کتاب‌های چاپ سنگی یافت نمی‌شود. به‌احتمال فراوان او یا به‌واسطه انقلابی درونی و قرارگیری در کهنسالی اقدام به انتشار این کتاب نمود و در احتمالی دیگر، با محمد هاشم خراسانی (مؤلف کتاب) دارای روابط دوستانه بود و از این‌رو، عهده‌دار تأمین هزینه‌های موردنیاز چاپ گردید.

جدول ۲: فعالان و همکاران چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی (مأخذ: یافته‌های پژوهش)

استادان چاپ		
مشخصات فردی	دوره همکاری	میزان مشارکت
میرزا رفیع تبریزی	۱۲۹۴-۱۲۹۵ق	۳ کتاب
شیخ مهدی (صحاف کربلایی)	اوایل ۱۳۱۰ق	۱ کتاب
محمد رضا طهرانی	اواخر ۱۳۱۰ق	۱ کتاب
شیخ محمد طهرانی	۱۳۱۱-۱۳۱۷ق	۴ کتاب
میرزا آقا طهرانی	۱۳۲۱-۱۳۴۴ق	۱۴ کتاب
کاتبان		
علی راقم مشهدی	۱۲۹۴-۱۳۱۰ق	۳ کتاب
ابراهیم رضوی	۱۲۹۵ق	۱ کتاب
میرزا طاهر طیب مشهدی	۱۳۱۱-۱۳۱۷ق	۳ کتاب
عبدالرزاق یزدی اردکانی	۱۳۱۶-۱۳۲۱ق	۲ کتاب

۱. در همان سال (۱۳۴۰ق) بانی انتشار کتاب *رساله ارث به‌ضمیمه نقفات* در یکی از چاپخانه‌های مشهد می‌شود.

۲. تنها اطلاعات موجود پس از ۱۳۴۰ق، مربوط به اوایل دوره پهلوی اول و دربردارنده درخواست‌ها و قراردادهای ساخت و ساز و تحویل منازل و دکان‌هایی بین محمد کاظم هروی و آستان قدس رضوی است ([SAKMAQ, 63602, pp. 1-3; 64499, pp. 1-3](#)).

کتاب ۱	۱۳۲۱ق	عبدالحسین بن میرزا نصرالله
کتاب ۴	۱۳۲۱-۱۳۴۴ق	عبدالعلی
کتاب ۱	۱۳۲۴ق	محمدحسین هروی
کتاب ۱	۱۳۲۶ق	ابن ملاعلی تبریزی
کتاب ۴	۱۳۰۰-۱۳۴۰ق	محمدحسن نجفآبادی اصفهانی
نقاشان		
کتاب ۱	۱۳۱۱ق	میرزا سید حسن
کتاب ۱	۱۳۲۴ق	سیدالشعرا
کتاب ۱	۱۳۳۰ق	میرزا سید عبدالرحیم
مصححان		
کتاب ۱	اوایل ۱۳۱۰ق	شیخ مهدی (صحاف کربلایی)
کتاب ۱	۱۳۲۱ق	عبدالحسین تاجر تبریزی
مترجمان		
کتاب ۱	۱۳۲۱ق	اسماعیل مجدالادباء خراسانی
بانیان و حامیان		
کتاب ۱	۱۲۹۴ق	محمد اسمعیل تاجر هروی
کتاب ۳	۱۳۱۰-۱۳۲۳ق	ملا میرزا محمد کتابفروش
کتاب ۱	۱۳۱۱ق	محمد اسمعیل کتابفروش
کتاب ۱	۱۳۱۱ق	رضا کتابفروش
کتاب ۱	۱۳۱۱-۱۳۲۰ق	میرزا اسماعیل کتابفروش خوانساری
کتاب ۱	۱۳۲۱ق	علینقی میرزا رکن الدوله
کتاب ۱	۱۳۲۱ق	محمد طاهر صراف
کتاب ۱	۱۳۳۱ق	اسدالله طهرانی
کتاب ۱	۱۳۳۱ق	محمد مهدی کتابفروش خوانساری
کتاب ۱	۱۳۴۰ق	محمد کاظم هروی

نتیجه‌گیری

اطلاعات مکتوب در زمینه چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی بسیار اندک و صرفاً آنچه راهنمای واکاوی دوران فعالیت (۱۲۹۴-۱۳۴۴ق) این مرکز فرهنگی محسوب می‌شود، آثار انتشار یافته در آن (بیست و هشت کتاب) است، چنانکه در آغاز و یا انجام این آثار، می‌توان نام چاپخانه آستانه به‌عنوان محل نشر را مشاهده کرد. درون‌مایه اغلب آثار مذکور مذهبی و دینی و برای رفع نیاز تخصصی (طلاب و علما) و عمومی (توده جامعه) تألیف، ترجمه و یا گردآوری

شده‌اند. از منظر فنی و اجرایی یافته‌های گسترده‌ای حاصل نشد، اما بر اساس مشاهده مستقیم تمامی کتاب‌ها، دریافت می‌شود که ملزومات اولیه (دستگاه چاپ، سنگ، مرکب و کاغذ) رکن مهمی در نحوه فعالیت چاپخانه و کیفیت آثار داشته، چنانکه کتاب‌های تولیدی، غالباً از کیفیت کمتری نسبت به چاپخانه‌های مطرح در تبریز و تهران برخوردار است. اطلاعات در زمینه فعالان و همکاران این چاپخانه صرفاً دربردارنده شناسایی استادان چاپ، کاتبان، نقاشان، مترجمان، مصححان و حامیان/ بانیان است.

Ed.). Mashhad: Islamic Research Foundation of Astane Quds Razavi.

Adamiyat, F. (1972). *The politics of reform in Iran 1958-1880*. Tehran: Khwarizmi.

Afzal al-Molk, G. (2010). *Zafarname 'Azodi* (M. R. Qasabian, Ed.). Mashhad: Ansar.

Arasteh, M. (2011). Investigation of the characteristics of the printed books of Astan Quds Razavi lithography. *Shamse*, (12-13), 1-43. (In Persian). https://shamseh.aqr-libjournal.ir/article_50376.html

Azadiyan, S. (2004). Negahee be tasheeh matn dar dorah qajar. *Daneshkadeh Adabiat va Olum ENSANI Daneshgah Tehran*, (4), 151-170. (In Persian). https://jflh.ut.ac.ir/article_11707.html

Babazadeh, S. (1999). *History of printing in Iran*. Tehran: Tahori.

Bamdad, M. (1992). *Biography of Iranian men* (Vols. 1-3). Tehran: Zovar.

Browne, E. G. (n.d.). *The press and poetry of modern Persia* (Vol. 2) (M. 'Abbasi, Trans.). Tehran: Ma'refat.

E'temad al-Saltaneh, M. H. (1984). *Matla' al-Shams* (Vol. 3) (T. Borhan Limudehi, Ed.). Tehran: Tarikh va Farhang Iran Zamin.

Gholami Jaliseh, M. (2011). *History of lithography in Isfahan*. Tehran: Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Council.

Green, N. (2010). Stones from Bavaria: Iranian lithography in its global contexts. *Iranian Studies*, 43, 305-331.

Hakim-ol-Mamalek, A.-N. (1977). *Roznameh-ye Safar-e Khorasan*. Tehran: Heidari.

Kosogovskii, V. A. (1976). *Memories of Colonel Kosogovskii* (A. Jali, Trans.). Tehran: Simorgh.

La'l Shateri, M. (2022a). Critical illustration in local publications of the late Qajar period (Case study: Kashif Asrar, Mashhad). *Journal of Greater Khorasan*, 43, 69-90. (In Persian with English abstract). <http://doi.org/10.22034/jgk.2022.137992>

La'l Shateri, M. (2022b). The first printed book in Mashhad (Muntakhab al-Qasāyed, 1294 AH.). *Journal of Greater Khorasan*, 47, 63-86. (In Persian with English abstract). <http://doi.org/10.22034/jgk.2022.308583.0>

La'l Shateri, M. (2022c). Delving into lithographic technique in the Qajar period

با این حال، به واسطه فقدان اسنادی مبنی بر جذب نیرو و یا صدور حکم و پرداخت مواجب برای کارکنان و چاپخانه از سوی ساختار اداری آستان قدس رضوی، دریافت می‌شود که اکثر نیروهای فعال در آن به صورت مقطعی و عملاً این چاپخانه از اعضای ثابت و رسمی برخوردار نبوده است. به این معنا که افراد به صورت دوره‌ای (انتشار یک یا چند کتاب) در چاپخانه مشغول به فعالیت بوده و گاه از سایر بخش‌های آستانه جهت کسب درآمد به واسطه تخصص در حوزه تولید کتاب و یا علاقه به آستان حضرت رضا^(ع) به همکاری (فنی، اجرایی) می‌پرداختند. در مجموع، با نگاهی تطبیقی می‌توان بیان داشت که تعداد کتاب‌های انتشار یافته در این چاپخانه طی مدت پنجاه سال، نسبت به سایر چاپخانه‌های سنگی فعال در تهران و تبریز، اندک محسوب می‌شود که باید علت آن را در مواردی همچون نبود سازوکار منسجم و عدم قرارگیری مستقیم چاپخانه در زیرمجموعه مهم‌ترین کانون فرهنگی آستان قدس (کتابخانه)، دانست. به عبارتی، چاپخانه سنگی آستانه فارغ از خط‌مشی ثابت در تولید و انتشار آثار مبنی بر نیازهای مستقیم آستانه و تعامل با دیگر بخش‌ها و نیز به واسطه عدم تأمین نیازهای مالی از سوی آستانه، فاقد کادری ثابت و متخصص بود. متعاقباً ثمره این جریان روی‌آوری به حامیان و سفارش‌گران مقطعی بیرونی و انفعال و پویایی در بازه‌های زمانی گوناگون و نیز همکاری‌های کوتاه‌مدت افراد فارغ از تعهد به مجموعه آستان قدس بود که متعاقباً بر کیفیت ظاهری آثار تولیدی و استقبال مخاطبان تأثیر محسوسی داشت. این چاپخانه، با وجود قرارگیری در حریم رضوی و توانایی بالقوه در راستای تأمین نیازهای فرهنگی آستانه، مورد کم‌توجهی متولیان ادوار مختلف قرار گرفت و تنها تعداد محدودی از متولیان از فعالیت آن استقبال کردند. چاپخانه سنگی آستانه از منظر ضریب جایگاه و اهمیت در عرصه فرهنگی در درجه بسیار پایین قرار داشت و نیز عدم توجه به نیازهای مالی و سامان‌بخشی آن، بی‌رونقی نسبی، کاهش تولیدات و نهایتاً تعطیلی چاپخانه را به همراه داشت.

Resources

'Azod ol-Malek, M. H. (2000). *Tomare 'Azod ol-Malek* (Markaze KhorasanShenasi,

- Shahri, J. (1997). *Tehrane Ghadim* (Vol. 2). Tehran: Mo'in.
- Shcheglova, O. P. (2009). *History of lithography in Iran* (P. Manzavi, Trans.). Tehran: Mo'in.
- Sykes, P. M. (1994). *The glory of the Shia world* (M. Mousavi, Trans.). Tehran: Golshan.
- Lithography**
- 'Arab, S. M. (1921). *Tajvid Farhang*. Mashhad: Unknown.
- Aiti Qaini, M. B. (1908). *Akfa al-Makaed va Aslah al-Mafased*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Ansari, M. (1844). *Resaleh 'Amalieh*. Tehran: Mohammad Reza Taherani.
- Ansari, M. (1878). *Resaleh Masaleh*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Ansari, M. (1912). *Resaleh Masaleh*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Badaye'nagar, F. (1913). *Lozome Hejabe Namos*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Bahaei, M. (1878). *Al-Bahr al-safi fi Sharh al-Vafi Be Zamimeh Dabestan al-Sho'ara*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Fesharaki, M. B. (1912). *Adab Shari'a al-Muthahara*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Ganjavi Isfahani, S. M. B. (1907). *Mazamir al-Olia* (Vols. 1-2). Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Hayiri Mazandarani, Z. A. (1893). *Zhakhya al-Maeed*. Lithograph of Astan Quds Razavi.
- Hilli, H. bin Y. (1889). *Rawz al-janan fi Sharh Ershad al-azhan*. Tehran: Mohammad Reza Taherani.
- Husayni Ardakani, H. (1892). *Aksir al-Akhbar Lelakhyar al-Abrar* (Vol. 3). Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Husayni Hendi, M. (1878). *Al-Bahr al-Safi*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Husayni Hendi, M. (1898). *Rashf al-Asal va Kashf al-Ghazal*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Husayni Kashani, H. (1911). *Tazkareh al-Momanin*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Ibn Sina, H. bin A. (1887). *Sharh al-esharat*. Uncertain: Sheykh Mohammad Reza Taherani.
- Jasur (Mirza Aqa). (1893). *Surur al-Momanin*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- based on Mīrzā 'Alī-Qulī Khuī's illustration (Basic requirements, technical features and executive factors). *Journal of Manuscript Studies*, 1, 203-230. (In Persian with English abstract).
<http://doi.org/10.30481/jms.2022.158902>
- La'l Shateri, M. (2023). *Documents from the painters of the buildings of Astan Quds Razavi (Safavid to Qajar)*. Mashhad: The Central Library of Astan Quds Razavi.
- Marzolph, U. (2001a). *Narrative illustration in Persian lithographed books*. Leyden: Brill.
- Marzolph, U. (2001b). Popular literature in the Qajar. *Asian Folklore Studies*, 400, 215-236.
- Marzolph, U. (2002). Early printing history in Iran (1817-1900). In *Middle Eastern languages and the print revolution: A cross-cultural encounter* (pp. 249-268). Westhofen: katalog Gutenberg Museum Mainz.
- Mirza Golpayegani, H. (1999). *History of printing and printing house in Iran*. Tehran: Golshan.
- Mirza Golpayegani, Hossein. (1999). *History of printing and printing house in Iran*. Tehran: Golshan.
- Molavi, A. (1974). *Draft endowments of Astan Quds Razavi* (Vol. 3). Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Moradi, F. (2015). *Printing and publishing history of Persian book* (Vol. 2). Tehran: Khaneh Ketab.
- Moradi, Farid. (2015). *Printing and publishing History of persianbook*. (Vol 2). Tehran: Khaneh Ketab.
- Moshar, K. (1972). *List of Persian printed books* (Vol. 2). Tehran: Uncertain.
- Moshar, Khanbaba. (1972). *List of Persian printed books*. (vol 2). Tehran: Uncertain.
- Pope, A. U. (2008). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present* (Vol. 3) (N. Daryabandari, Trans.). Tehran: 'Almi va Farhangi.
- Razavi, M. B. (1973). *Shajareh Taibeh: In the genealogy of the Sadat Alaviyyah Razaviyyah dynasty* (S. M. T. M. Razavi, Ed.). Tehran: National Library.
- Razavi. Sa'adat, B. (1976). *Bargah-e Reza (AS)*. Uncertain: Mo'asseseh Asya'i.

Shahid Sani, Z. A. (1903). *Tasilah al-'Abad (Maskaneh al-Fouad)* (I. Majd al-Odaba Khorasani, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi.

Smhody, N. al-d. A. (1903). *Nashveh al-Vadad va Hadiyeh al-Ma'ad*. Tarjome Esmaeil Majd al-Odabae Khorasani. Mashhad: Unknown.

Sultan al-Qara, M. (1879). *Kafayeh al-Hafaz*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Tabatabaei, M. Q. (1925). *Ziyart Doreh Haram Hazratr Reza (AS)*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Unknown. (1905). *Hasht Ketab*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Unknown. (1906). *Haft Ketab*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Documents

SAKMAQ (The organization of Libraries, Museums and Documents Center of Astane Qudse Razavi)

4792, 12612, 12740, 13040, 14703, 16978, 17192, 17613, 18408, 18079, 18198, 18263, 19048, 19193, 22917, 29076, 40984, 41319, 42894, 53311, 53394, 53551, 62258, 63602, 63798, 64499, 97303, 103229, 105323, 106548, 120791.

Journals

Al-Kamal. (1923), Year 3, Number 5.

Bahar. (1918), Year 2, Number 38.

Khorshid. (1907), Year 1, Number 4.

Juhari, M. A. (1911). *Tufana al-Buka' fi Maqatil al-Shuhada*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Khorasani, A. (1893). *Koliate joodi*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Khorasani, M. H. (1921). *Vasileh al-Aman men makaed al-Sheytan fi Haleh al-Ehtezar*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Malek al-Hokama, H. (1896). *Resaleh Ta'onieh*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mashhadi Bokharayi, Z. (1892). *Najah al-Aasin*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mashhadi, M. T. (1899). *Alfiyyah Tabiyyah*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mirzaye Gohari. (1903). *Zari'eh al-Razaviyyah*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mohajer Heravi, M. Y. (1906). *Bahr al-Favaed (Koliate Riyazi)*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mostofi Hamdani, E. (1899). *Athar al-Razaviye men Muntakhabat al-Sadiqiyeh*. Mashhad: Sheikh Mohammad Taherani.

Qari Arab, S. M. (1922). *Montakhab al-Tajvid*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Qazvini, A. al-Q. bin H. (1909). *Nahve Dabestanian*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Raqem Mashhadi, 'A. (1877). *Montakhab al-Qasayed*. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Rozeh-khwan, J. (1861). *Motaleb al-Za'erin*. Tehran: Mohammadreza Taherani.

Sa'di, M. bin A. (1869). *Boostan*. Tehran: Mohammadreza Taherani.

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 25 Mar 2023

Accepted 16 Nov 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

A comparative study of the technical and artistic structure of wooden doors and windows in East of Iran (case study: Cities of Birjand, Zahedan, Kerman, and Mashhad)

AmirHossein Abbasi Shokat Abad ^(a), Alireza sheikhi ^{(b)*}

a. PhD student of comparative-analytical history of Islamic art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran (amir.abbasi2698@gmail.com)

b. Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Arts, Tehran, Iran

Keywords

The architecture of east of Iran, wooden designs, door, window

Citation

Abbasi Shokat-Abad, A., & Sheikhi, A. (2024). A comparative study of the technical and artistic structure of wooden doors and windows in East of Iran (Case study: Cities of Birjand, Zahedan, Kerman, and Mashhad). *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(7), pp. 33-54.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Among a wide range of organs and components in a building, doors and windows elements are important in architecture due to their abundance and vital role. Like other elements, in addition to creating physical beauty, they are also useful in terms of function and are in line with Iranian culture and lifestyle, and have been shaped under the influence of climate, playing a significant role in the identity of the building. Therefore this paper seeks to answer this question: what are the technical and artistic features, differences, and similarities of wooden doors and windows of historical places in east of Iran? The purpose of this article is to analyze and compare the technical and artistic characteristics of wooden doors and windows of historical places in east of Iran. This paper, in terms of purpose, is practical and in terms of nature, it is descriptive and analytical, and collecting library and especially field information and sampling is purposeful and comparable. The findings show that the overall dimensions and sizes in all four sides of the buildings of these regions follow one pattern and the frames are based on climate, direction and atmosphere. The used techniques are Qavareh-bori (carving), Marquetry, Girih tiles and grid, reproduction, reflection, transitional and circular, as well as the shape, number of slates, frame and sash, respectively including: ellipse, half-ellipse-shaped, rectangular, Mihrabi (top cathedral), square, round and two, three, four, five and six slats and rectangular, square and octagon and hexagon, Polish, octagram. The frames come in a wide variety and abundance. The decorations were found in three types: wooden with Girih tiles, herbal, arabesque and colored glass in green, blue, yellow, red and orange colors; metal decorations on the door knocker – cypress-like, round, lion and dragon, simple, cross shape, wavy and simple with convexity, sun-shape, cypress-deformed and square key-operated cover, as well as circular wavy, barrel and long shaped cypress fastening. The doors and windows of the buildings are respectively in Birjand, Kerman, Mashhad and Zahedan (colored glass only) have the most diversity and abundance.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2024.390881.1007>

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209650.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (A.sheikhi@art.ac.ir)

Introduction

Doors and windows have undergone many transformations over time, and today, there is nothing left of them; neither their physical beauty, nor their concepts. Therefore, it is necessary to revive the form and decorations of wooden doors and windows in east of Iran (Birjand, Kerman, Mashhad, Zahedan), and to investigate the lack of documentation of the dimensions and sizes of doors and windows and their linear designs, and also the matter of accessibility of these works. The purpose of this research is to analyze and apply the technical characteristics and to recognize the artistic characteristics of wooden doors and windows used in historical places in east of Iran (Birjand, Kerman, Mashhad, Zahedan). This article also seeks to find the answer of these questions: What are the technical and artistic characteristics of wooden doors and windows used in the historical places in east of Iran, and what are their differences and similarities?

Materials / Methods

The research method of this article is practical in terms of purpose and it is descriptive and analytical in terms of nature. The studied samples were collected through library studies and especially through direct field photography of existing buildings in the cities of Birjand, Zahedan, Kerman and Mashhad. The types of buildings are residential, fancy (gardens) and non-profit (governmental or commercial houses, mosques, public baths, Bazaars (shops), Caravanserais and Timchehs, schools, Hosseiniyehs, Takayas, prayer halls, tombs). Sampling of doors and windows is purposeful and comparable (representativeness, borderline and final cases, and obvious cases).

Discussion and Findings

The doors and windows of public and non-profit, fancy and private buildings were analyzed from several perspectives: dimensions and sizes, shapes of doors and windows, wooden decorations, metal

decorations and sashes. The doors were divided into three categories: the main entrance, exterior and interior. Then, they were measured precisely and separately in the following cases: overall dimension and size, height and width of the slates, the number of slate, casing, stile, hinge, hinge stile, frame, ellipse transom, arch spring line and transom, and rail. In the frame also the frame, the number of slats, the number and the shape of the casing; in the sashes, the shape, the number of slats and patterns; in wooden decorations, the frequency of designs and patterns, technique, reproduction method, colored glass; and in metal decorations, the frequency of designs and patterns were under scrutiny. The used techniques are Qavareh-bori (carving), Marquetry, Girih tiles and grid, reproduction, reflection, transitional and circular, as well as the shape, number of slates, frame and sash, respectively including: ellipse, half-ellipse-shaped, rectangular, Mihrabi (top cathedral), square, round and two, three, four, five and six slats and rectangular, square and octagon and hexagon, Polish, and octagram. Each door includes a number of frames (with and without glass). These frames were chosen based on the climate, direction, and atmosphere of the buildings and their total number was 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 18, 20, 24, 26, 36, 40. Their design was rectangle, square, and octagonal. The decorations were found in three types: wooden with Girih tiles, herbal, arabesque and colored glass in green, blue, yellow, red and orange colors; metal decorations on the door knocker – cypress-like, round, lion and dragon, simple, cross shape, wavy and simple with convexity, sun-shape, cypress-deformed and square key-operated cover, as well as circular wavy, barrel and long shaped cypress fastening.

Conclusion

In terms of overall dimension and size, the same pattern was followed in all four sides of fancy and personal buildings, and no significant difference was observed in the overall dimensions and sizes of doors and windows. The main differences were in the details of the doors and windows,

which depend on the frames used in them. Responding the first question, the frames are based on the climate, direction, and mainly the atmosphere and are the main structure of constructing doors and windows. In fact, the frames determine the value in the atmosphere in the buildings, and the frames are related with the matter of rhythm and repeating patterns, and it also depends on their function and they are completely the same in all four sides. Responding the second question, in general, the shape, number of slats, shape and number of door and window frames are divided into four categories: ellipse, half-ellipse-shaped, rectangular and Mihrabi (top cathedral), square and round (windows only), two, three, four, five and six slats, rectangular, square, rectangular and hexagonal, Polish, and octagram. Sashes are divided into two ellipse and rectangular forms and the number of rails is two, three and six doors. Decorations are divided into three categories: wooden, metal and colored glass. Also, the technique, wooden decorations, colored glass, and metal decorations were the same in three cities, which were more frequent in Birjand and Kerman, Mashhad and Zahedan respectively (only colored glass).

بررسی تطبیقی ساختار فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی شرق ایران (مطالعه موردی: شهرستان‌های بیرجند، زاهدان، کرمان، مشهد)^۱

امیرحسین عباسی شوکت‌آباد (الف)، علیرضا شیخی (ب)*

(الف) دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تطبیقی-تحلیلی هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (amir.abbasi2698@gmail.com)

(ب) دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

چکیده

در میان طیف وسیعی از اندام‌ها و اجزا در یک بنا، عناصر در و پنجره به دلیل کثرت و نقش حیاتی در معماری حائز اهمیت است و همانند سایر عناصر در کنار ایجاد زیبایی ظاهری، از نظر کارکرد سودمند و متناسب با فرهنگ و سبک زندگی ایرانی و تحت تأثیر شرایط اقلیمی شکل یافته و نقش بسزایی در هویت بنا ایفا کرده است. از این رو، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که ویژگی‌های فنی و هنری و وجوه افتراق و اشتراک در و پنجره‌های چوبی اماکن تاریخی شرق ایران چیست؟ هدف مقاله، تحلیل و تطبیق ویژگی‌های فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی اماکن تاریخی شرق ایران است. این پژوهش به لحاظ هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی و تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی و نمونه‌گیری، هدفمند با قابلیت مقایسه است. یافته‌ها نشان می‌دهد ابعاد و اندازه کلی در چهار جبهه ابنیه این مناطق از یک الگو تبعیت کرده و قاب‌ها تابع اقلیم، رون و فضا است. تکنیک‌های به‌کاررفته، قواره‌بری، منبت، گره‌چینی و شبکه، تکثیر، انعکاسی، انتقالی و دورانی و نیز فرم، تعداد لت، قاب و ارسی به ترتیب شامل هلالی، نیم‌هلالی، مستطیلی، محرابی، مربع، دایره و دو، سه، چهار، پنج و شش لتی و مستطیلی، مربع و هشت و شش‌ضلعی، لهستانی، ستاره هشت‌پر است. قاب‌ها از تنوع و کثرت زیادی برخوردار است. ترتینات در سه دسته چوبی با گره‌چینی، گیاهی، اسلیمی و شیشه‌رنگی با رنگ‌های سبز، آبی، زرد، قرمز و نارنجی و ترتینات فلزی روی درکوب-سروی، دایره‌ای، شیر و ازدها، میخکوب ساده، صلیبی، دالبری و ساده قوپک‌دار، خورشیدی، رو کلیدی سرو-دفرمه، مربعی و همچنین چفت‌وبست نیز دایره‌ای دالبری، سرو خمه‌ای و کشیده یافت شد. در و پنجره ابنیه به ترتیب در بیرجند، کرمان، مشهد و زاهدان (فقط شیشه‌رنگی) دارای بیشترین تنوع و فراوانی است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸

شماره صفحات: ۵۴-۳۳

واژگان کلیدی

معماری شرق ایران، آرایه‌های چوبی، در، پنجره

استناد به مقاله

عباسی شوکت‌آباد، امیرحسین و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی ساختار فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی شرق ایران (مطالعه موردی: شهرستان‌های بیرجند، زاهدان، کرمان، مشهد). *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*. ۲ (۷)، ۳۳-۵۴.



DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2024.390881.1007>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209650.html

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقاله حاضر، مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «ساختار و ویژگی‌های ترتینی و فنی در و پنجره‌ها، در اماکن تاریخی شرق ایران (مطالعه موردی: شهرستان‌های بیرجند، زاهدان، کرمان، مشهد)» است که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (A.sheikhi@art.ac.ir)

در و پنجره‌ها از مهم‌ترین اجزای هر بنا به شمار می‌آیند و از نقشی حیاتی و چشمگیر برخوردار هستند. در معماری سنتی ایران، در و پنجره‌ها همانند سایر عناصر علاوه بر زیبایی ظاهری، از نظر کارکردی بسیار سودمند بوده و درعین حال متناسب با فرهنگ و سبک زندگی ایرانی و تحت تأثیر شرایط اقلیمی شکل گرفته و گسترش می‌یابد. وجود بازشوها و نورگیرهای متعدد با اسامی گوناگون، طراحی‌های چشم‌نواز و کاربری‌های ویژه به‌عنوان نمونه‌های شاهکار هنر سنتی ایران، همگی از نشانه‌های اهمیت پنجره در معماری و فرهنگ ایران است. در هر دوره تاریخی به‌مثابه بومی در اختیار هنرمندان قرار می‌گرفت و حامل هنرهای تزئینی ایران اعم از نقاشی، میناکاری، منبت، معرق، قلم‌زنی، گره‌چینی و غیره هستند. در و پنجره‌ها در طول زمان دچار دگرگونی‌های زیادی شده و امروزه نه تنها از زیبایی ظاهری، بلکه از مفاهیم آن نیز چیزی باقی نمانده است. از این‌رو، ضروری است به احیا فرم و تزئینات در و پنجره‌های چوبی شرق ایران (بیرجند، کرمان، مشهد، زاهدان) و نبود مستندات ابعاد و اندازه در و پنجره‌ها و طرح‌های خطی آن و همچنین به جهت قابل‌دسترس بودن این آثار ارزشمند پرداخته شود. هدف از این پژوهش، تحلیل و تطبیق ویژگی‌های فنی و تکنیکی و بازشناسی خصوصیات هنری در و پنجره‌های چوبی به‌کاررفته در اماکن تاریخی شرق ایران (بیرجند، کرمان، مشهد، زاهدان) است. این نوشتار به دنبال این پرسش‌هاست: ویژگی‌های فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی به‌کاررفته در اماکن تاریخی شرق ایران چیست و وجوه افتراق و اشتراک آن کدام است؟

پیشینه پژوهش

در خصوص در و پنجره‌های اماکن شرق ایران در چهار شهر بیرجند، کرمان، مشهد و زاهدان، منبع مدونی در دست نیست، اما پژوهشگران در حوزه مطالعات تاریخی و سیر تحولات و جایگاه پنجره در معماری و مطالعه فنی-تکنیکی و بصری اهتمام ورزیده‌اند. [پیرایی \(۲۰۱۹\)](#) در مقاله «بررسی تناسبات سطح پنجره و فضاهای اصلی در دوره قاجار»، به بررسی بناهای قاجار به‌ویژه خانه‌های تاریخی شهر تبریز نسبت تناسبات سطح پنجره و فضاهای اصلی شامل طنبی،

اتاق‌خواب و گوشواره‌ها پرداخته است. [محمدی و میرزازاده \(۲۰۱۸\)](#) در مقاله «بررسی سیر تکاملی پنجره و شیشه در معماری»، به بررسی پنجره در دو فرهنگ ایرانی و غربی و سپس به سیر تکاملی پنجره در معماری ایرانی پرداخته است. [امرای \(۲۰۰۴\)](#)، در کتاب ارسی، پنجره‌های رو به نور، به تاریخچه چوب، تزئینات چوبی و انواع پنجره‌های به‌کاررفته در معماری ایران پرداخته است. [برادران رحمانیان \(۲۰۱۷\)](#)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی مفهوم و کارکرد در و پنجره در معماری ایران (از دوره تیموری تا معاصر)»، به بررسی در و پنجره‌ها از دوره تیموری تاکنون سعی داشته است. [معظمی و حسینی \(۲۰۱۷\)](#)، در مقاله «ارسی، چشم‌انداز هنر اصیل معماری ایرانی»، به مطالعه گوشه‌ای از معماری فاخر ایرانی و چشم‌انداز مساجد و خانه‌ها و اماکن و بازارهای ایرانی پرداخته است. [غلامی \(۲۰۱۷\)](#)، در مقاله «بررسی تزئینات در معماری سنتی ایران از دیدگاه کاربردی (نمونه موردی پنجره ارسی)»، به بررسی پنجره‌های ارسی به‌عنوان یکی از تزئینات دارای کارکرد معمارانه، ضرورت بازگشت به اصول معماری سنتی و تلفیق آن با معماری معاصر را مطرح کرده است. [نجایی‌آبادی و موهبتی \(۲۰۱۶\)](#)، در مقاله «بررسی و شناخت معماری زیبایی پنجره‌های ارسی از گذشته تا عرصه حاضر معماری»، به بررسی معماری پنجره‌های ارسی از گذشته تا دوره معاصر پرداخته است. [عبادی و همکاران \(۲۰۱۶\)](#)، در مقاله «سیر تحولات و تناسبات پنجره در معماری ایرانی»، به جایگاه نور و روشنایی و پنجره در معماری سنتی ایران پرداخته‌اند. [الهی \(۲۰۱۴\)](#)، در مقاله «تحول مفهوم پنجره در معماری ایران (نمونه موردی پنجره ارسی)»، در تلاش است با بررسی پنجره‌های سنتی و مدرن و ساختارهای هر دو به بررسی تحول مفهوم پنجره در معماری ایران دست‌یافته و راهکار جدیدی برای حل مشکلات پنجره‌ای مدرن ارائه دهد. [والیانی \(۲۰۱۳\)](#)، در مقاله «پنجره‌های ارسی، تجلیگاه نور و زیبایی در پیوند درون و بیرون»، به مطالعه نقش و جایگاه پنجره در معماری داخلی پرداخته و کارکردهای آن را بیان کرده است. [تکفلی \(۲۰۱۳\)](#)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی کارایی پنجره‌های معماری مسکونی سنتی اقلیم گرم و خشک در تأمین روشنایی داخلی»، به بررسی تأثیر

پنجره‌های سنتی در نور داخل، به پژوهش در رابطه با نورگیرهای خانه‌های سنتی شیراز در اقلیم گرم و خشک سعی کرده است. [گودرزی سروش و بابازاده \(۲۰۱۱\)](#) در مقاله «پنجره ارسی چشم‌انداز معماری ایرانی»، با بررسی و معرفی ارسی از نگاه جهانگردان و همچنین کاربرد و جایگاه ارسی و اجزا تشکیل‌دهنده آن و دلایل استفاده از پنجره‌های ارسی پرداخته است. [پاریسا \(۲۰۱۱\)](#) در مقاله «خاستگاه‌های معماری پنجره، جستاری در مفهوم پنجره در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی»، به اهمیت و معنی واژه پنجره می‌پردازد و با رجوع به منابع مکتوب در مورد معماری به شرح و تحلیل معانی واژه و ارائه نمونه‌های تصویری پنجره تلاش کرده است. با توجه به پیشینه مذکور، هیچ یک به بررسی ویژگی‌های فنی و هنری در و پنجره‌های چوبی در اماکن تاریخی شرق ایران و وجوه افتراق و اشتراک آن پرداخته و غالباً به مطالعات تاریخی و سیر تحولات و جایگاه در و پنجره در معماری، بررسی نور و جایگاه آن توجه داشته و تنها یک مورد به بررسی تناسبات سطح پنجره و فضاهای اصلی در بناهای قاجاری تبریز پرداخته است.

روش پژوهش

روش پژوهش به لحاظ هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی و تحلیلی است. در گام اول به شناسایی ابنیه تاریخی به صورت میدانی همت گمارده، سپس برداشت تناسبات و تزیینات در و پنجره‌های ابنیه با معماری آن و درنهایت به تحلیل و تطبیق فنی و هنری در و پنجره‌ها در این ابنیه پرداخته شده است. نمونه‌های مورد مطالعه از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و به ویژه عکس‌برداری مستقیم میدانی از بناهای موجود در سطح شهرهای بیرجند، زاهدان، کرمان و مشهد جمع‌آوری شده است. نوع بناها مسکونی، اعیانی (باغ‌ها) و عام‌المنفعه (دولتی، تجاری، مساجد، حمام‌ها، بازار، کاروان‌سرا و تیمچه‌ها، مدارس، حسینیه‌ها، تکایا، مصلی، آرامگاه) هستند. شناسایی آدرس این ابنیه، از طریق لیست بناهای وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی دارا و فاقد شماره ثبت ملی، بوده است. مجموع بناها ۱۳۰ بناست که ۲۸ بنا در شهرستان بیرجند، ۵۸ بنا در شهرستان کرمان، ۹ بنا در شهرستان زاهدان و ۳۲ بنا در شهرستان مشهد را شامل می‌شود. نمونه‌برداری از در

و پنجره‌ها هدفمند با قابلیت مقایسه (معرف بودن، موارد مرزی و انتهای و موارد بارز) است.

مبانی نظری

نور در معماری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین محل‌های تجلی فرهنگ به مدد معمار آمده و معنا در معماری گذشته ما را غنی‌تر کرده است. با نگاهی گذرا به سیر تحول معماری، اهمیت احترام روزافزون به نور را به‌وضوح می‌توان دریافت. فراوانی عناصری از خانواده پنجره در این معماری، جایگاه ویژه نور در میان ایرانیان را بازگو می‌کند. «معماری سنتی در ایران پیوسته تحت تأثیر عوامل اقلیمی بوده است. نور خورشید را می‌توان مؤثرترین عامل اقلیمی تأثیرگذار بر بافت شهر و شکل‌گیری ابنیه سنتی دانست که با توجه به موقعیت و شدت تابش در اقلیم‌های چهارگانه ایران، سبب سازماندهی فضایی و ایجاد راهکارهای مناسب برای کنترل و هدایت نور طبیعی شده است» [\(Hanachi, 2015\)](#). اگر دریچه را دری کوچک که قابلیت باز و بسته شدن دارد در نظر بگیریم، در اینجا منظور همان پنجره امروزی است و به این ترتیب، روزن سوراخی برای نور است که معمولاً باز بوده که هوا هم عبور کند و پنجره حفاظ مشبک جلوی آن‌هاست. در قدیم تهیه شیشه برای پنجره کاری دشوار بوده و در صورت نیاز، برای پوشاندن چشمه‌های پنجره اغلب از کاغذهای آغشته به پارافین یا روغن چراغ استفاده می‌کردند.

در: «آنچه از قطعات تخته یا از صفحات آهن و غیره سازند مربع‌مستطیل به قامت آدمی یا خردتر یا بلندتر و به پهنای گزی یا کمتر یا بیشتر و داخل چهارچوبی به پاشنه یا لولان نصب کنند و بر مدخل یا مخرج خانه، سرا، اتاق، راهرو و جز آن کار گذارند تا مانع درآمدن و در رفتن کسی یا چیزی باشد» [\(Baradaraneh Rahmanian, 2017\)](#). به گفته سلطان‌زاده «عنصری در معماری برای محدودکردن ارتباط بین دو فضا و نظارت بر ورود افراد از فضایی به فضای دیگر، دروازه» [\(Soltanzadeh, 1996\)](#). باب، اسمی عربی و به معنای واحد اندازه‌گیری طول که تقریباً برابر با ۶ گز است. همچنین، باب در فرهنگ لغت‌نامه دهخدا، در خانه گفته شده است [\(Amid, 2014, pp. 1500\)](#).

درگذشته، در جایگاه متفاوتی داشت. دری که به کوچه باز می‌شد و درهایی که از یک اتاق به اتاق دیگر باز می‌شد دارای

گذارده باشند وجود ندارد، بلکه شبکه‌های چوبی در آن‌ها تعبیه شده و بر آن‌ها کاغذهایی کشیده‌اند که نور از آن‌ها عبور می‌کند» (Kaempfer, 1984, pp. 100).
 پروفیسور پوپ در شاهکارهای هنری ایران می‌نویسد: «در هنر ایران درها چه در مسجد چه در قصر همیشه مورد توجه بوده است و مهم‌ترین هنرمندان چه مثبت‌کار، چه نقاش و چه زرگر عالی‌ترین نمونه هنر خود را در این زمینه به‌جای گذاشته‌اند» (Pope, 1959, pp. 265). اجزا در شامل، باهو، پاخور، کش و میان‌کش، دماغه، قاب، چهارچوب، کلاغ پر، پاشنه گرد، چفت، پاچفت، سفت، تخته در، خفتگ، کلون، کواده، کوبه است.

تعادل و تقارن بود. درگذشته با اینکه دیوارها خشتی، گل و آجری بود و ضخامت دیوارها زیاد، دیده شده که در از وسط باز می‌شد و فضای اتاق را بسیار زیبا تقسیم می‌کرد. کارکرد اصلی در، کنترل ارتباط میانی فضای درونی بنا و فضای بیرونی است و نیز یکی از عناصر مهم فضای ورودی به شمار می‌آید. ابعاد و تناسبات در ورودی هر بنا با نوع و کارکرد آن بنا متناسب است. جنس در ورودی عموماً از چوب و شکل بیشتر آن‌ها مستطیل بود. استفاده از درهایی که شکل آن‌ها مستطیلی نبود، بیشتر از دوره قاجار معمول شد. «در سایر قسمت‌های خانه‌های ایران پنجره‌هایی تعبیه شده که تا کف اتاق می‌رسد، ولی در آن‌ها شیشه‌هایی که در قلعه کار



تصویر ۱: اجزا در، باغ فتح‌آباد، کرمان (مأخذ: نگارندگان)

گفته می‌شده که در صورت نیاز به‌عنوان حفاظ، بر گشودگی‌ها و روزن‌ها در بنا نصب می‌کردند تا مانع عبور نور و جریان هوا نشود. همچنین، برای کنترل هوا، در یا دریچه‌ای کاملاً تخته پوش در پس پنجره مشبک کار می‌گذاشتند.
 در بیشتر تمدن‌های شرق و غرب به‌کارگیری پنجره از نوع دولتی و قدی تقریباً مرسوم بوده است. به این ترتیب، در بعضی فرهنگ‌ها و در بعضی مناطق، معنای واژه پنجره در ارتباط با کارکرد اصلی آن و در رابطه با شرایط آب‌وهوایی منطقه قرار گرفته است. در معماری ایرانی وجود تنوع واژه‌های مربوط به پنجره و وجود تنوع طرح پنجره در خانه برای اتاق‌های متفاوت، به‌خوبی نشان می‌دهد که شکل‌پذیری و تنوع پنجره بیشتر تحت تأثیر نوع زندگی و فضای زیست انسان

پنجره: کلمه پنجره به معنای «دریچه مشبک، احتمالاً از قرن چهارم وارد زبان فارسی شده است. این واژه برگرفته از واژه پنجارا سانسکریت به معنای قفس است. در لغت‌نامه فارسی به معنای دریچه‌ای در دیوار و یا دریچه‌ای مشبک است. درگذشته واژه‌های دیگری برای انواع پنجره‌ها و نورگیرها در معماری ایرانی استفاده شده که از آن جمله می‌توان به روزن، ارسی، دریچه، پاچنگ، بالکانه و نیز فخرمدین، دار آفرین، شبک، زره، یا ضریح اشاره کرد» (Hosseini Sir, 2014, pp. 103). پنجره با پنج کارکرد شناخته می‌شود: تأمین نور، تهویه، منظر، تزیین بنا و دفاعی. درگذشته دورتر که هنوز استفاده از شیشه و یا کاغذ در پنجره معمول نبوده، واژه پنجره، بیشتر به ساختاری مشبک و ثابت

قرار داشته است. البته این حقیقت که وجود انواع راه‌حل برای پنجره در خانه‌های ایرانی باعث شده کارهای مختلف توسط پنجره‌های متفاوت صورت گیرد تا حدودی در تعدیل و تنظیم شرایط محیطی مؤثر بوده است. از جمله می‌توان به نقش حیاط‌های میانی خانه و ایوان‌های عمیق سرپوشیده و اندام‌هایی چون تابش بندها اشاره کرد. در زمان گذشته با توجه به این که بر روی زمین و قالی می‌نشستند، بنابراین در و پنجره‌ها تا پایین بودند تا وقتی که فرد بر روی زمین نشسته است، بتواند فضای بیرون و حیاط را به خوبی ببیند. حتی پنجره‌ها در طبقه دوم هم تا پایین بودند و اگر قرار بود حفاظی در آنجا قرار گیرد، به صورت مشبک و یا از جنس فرفورژه و آهنی یا چوبی بود. پنجره که بخشی از آن می‌توانست متحرک باشد و بخشی ثابت، سه اصل مهم را برای خود حفظ کرده است: ۱. پنجره تقریباً جداکننده دو سطح متفاوت است. ۲. پنجره در عین حال که پنجره است در صورتی که کف آن روی زمین نباشد و دست‌انداز داشته باشد، عملکرد نرده را نیز دارد و مانع رد شدن یا پرت شدن می‌شود. ۳. پنجره می‌تواند همیشه بسته باشد یا بخش بازشو نداشته باشد، بنابراین پنجره به مثابه یک بدنه شفاف است و کلمه پنجره معرف خاصیت دیدن، بدون توان گذشتن را دارد.

تعبیه روزن‌های کوچک و انواع مشبک‌ها و به‌کارگیری انواع پنجره‌ها و در-پنجره‌های مشبک برای اتاق‌های تابستانی در مناطق مختلف ایران، برای کنترل ورود نور و تابش با معنای ریشه‌ی واژه پنجره به‌کار می‌رفته است و در پنجره‌های کاملاً بسته و بدون چشمه که معمولاً برای اتاق‌های زمستانی به‌کار می‌رفته، لزوم ایجاد روزن‌ها را در بالای آن‌ها به‌منظور نوررسانی به‌خوبی توجیه می‌کند، که واژه روزن هم در ارتباط با واژه نور روز است. از این پس پنجره و در به دو عنصر متمایز از هم در ساختمان مطرح می‌شوند. بدین ترتیب که پنجره حقیقی امکان عبور را نمی‌دهد، در صورتی که پنجره بدون دست‌انداز و نرده امکان رفت‌وآمد را می‌دهد. از این رو، این پنجره دیگر عملکرد سه‌گانه را ندارد بلکه در شفاف است و نمی‌توان آن را پنجره حقیقی نامید، مشروط به اینکه دو طرف آن تقریباً هم‌تراز باشد (Baradaraneh Rahmanian, 2016, pp. 50).



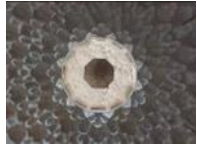











انواع نورگیر در معماری ایران

ایران دارای تنوع آب‌وهوایی بسیار است. «به همین شکل و سیاق اصلی ساختمان‌ها در هر منطقه تعریف خاص خود را دارد. عوامل دیگری همچون نوع عملکرد بنا یا عمق و ارتفاع مورد نظر نیز در شکل‌دهی انواع روزن‌هایی که نور را به داخل را می‌دهند نقش اساسی دارند» (Bozorgmehri and Khodadadi, 2017, pp. 13). در واقع، چنین می‌توان بیان کرد که علت وجودی نورگیر در معماری ایرانی به‌خصوص پس از اسلام، جنبه‌های اعتقادی، اجتماعی و فیزیکی داشته است. قبل از پرداختن به موضوع انواع نورگیرها، ذکر چند نکته حائز اهمیت است: «نکته اول آنکه در ساختمان‌هایی که بنا به نوع عملکرد نیاز به تابش زیاد آفتاب ندارند، مثل فضای داخل امامزاده‌ها یا طنبی داخل مساجد که نور مستقیم عامل بازدارنده در تمرکز ذهنی زائر یا نمازگزار به حساب می‌آید، در چنین شرایطی از پنجره‌های نصب‌شده در سقف یا بالای ساق گنبدها استفاده می‌شد و یا با انتخاب سطوحی از جنس رو رنگ خاص به‌جای نور مستقیم از بازتاب نور بهره می‌گرفتند. نکته دوم اینکه در مقاطعی از تاریخ معماری ایران که نیاز به مدولار شدن یا استفاده از پیمون برای ساخت‌وساز هر منطقه جغرافیایی حس می‌شد، دریافت نور از سقف بهترین گزینه بود. به‌عنوان مثال، ساخت خانه‌های چهار صفا با نورگیری حیاط مرکزی از سقف است که در همه مناطق ایران کاربری دارد. مورد سوم آنکه برخلاف قانونمندی معماری غرب در بخشی از مناطق ایران مصداق دارد، با تعاریفی از قبیل مناسب دانستن نور جنوب برای اتاق‌های زمستان‌نشین و اتاق‌های خواب و نیز مطلوب بودن نور شمال برای زندگی در تابستان و مضر دانستن نور غرب، در معماری ایرانی مبنای ساخت پنجره‌ها و روزن‌ها، جریان باد مناسب در شهر و ایجاد تهویه مناسب است» (ibid., pp. 15). نورگیر در معماری دارای کارکردهای متفاوتی است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تأمین نور، تهویه هوا، سبک‌سازی سازه معماری، تزئین بنا، تأمین منظر برای فضای داخل و حفظ حریم و محرمیت فضای بیرون اشاره کرد. با توجه به فضای درون بنا، ابعاد و موقعیت آن، ابعاد پنجره هم متفاوت خواهد بود. «از نمونه‌های این عناصر می‌توان به: پنجره، در-پنجره، ارسی، روزن، شباک، در و پنجره





پرده. عناصری که به‌عنوان نورگیر مطرح می‌شوند، نام‌های مختلفی دارند، اما همه نورگیر هستند و آن‌ها عبارت‌اند از: روزن، شباک، در و پنجره مشبک، جام‌خانه، هورنو، ارسی، روشن‌دان، فریز و خوون، گلجام، بالکانه، فنز، پاچنگ، باجه، چشم‌گاو، فخر و مدین، دار آفرین، ارسی، کپه یا قپه، پاچلاقی و تهرانی. در مقابل نیز، عناصری مانند رواق، پرده، تابش‌بند، سایه‌بان‌ها، سرداق و ساباط قرار دارد که نقش کنترل‌کننده نور و تنظیم آن برای ورود به داخل بنا را بر عهده دارند (جدول ۱).

مشبک، جام‌خانه، هورنو، کلاه فرهنگی، خیشخان، بالکانه، سنگ مرمر، روشن‌دان، فریز و خوون، گلجام، پاچنگ اشاره کرد» (Saedi and Nejad Ebrahimi, 2017, pp. 23). این عناصر در معماری سنتی ایران از دو جهت مورد مطالعه قرار می‌گیرند، گروه اول به‌عنوان کنترل‌کننده‌های نور مانند انواع سایه‌بان‌ها و دسته دوم نورگیرها. گروه اول نقش تنظیم‌کننده نور واردشده به داخل بنا را بر عهده دارند و به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته اول آن‌هایی که جزو بنا هستند، مانند رواق و دسته دوم آن‌هایی که به بنا افزوده شده و گاهی حالت تریینی دارند، همچون



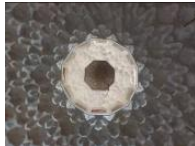

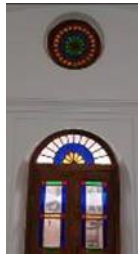









جدول ۱: انواع نورگیر و کنترل‌کننده‌های نور. منبع: نگارندگان.

انواع نورگیر				
				
گلجام - خانه عباسیان کاشان - (پرادران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۳۷)	فریز و خوون - خانه‌ای در مشهد - (پرادران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۳۶)	روشن‌دان - ارگ کلاً فرنگی - بیرجند	شباک - ساختمان پست قدیم - بیرجند	روزن - خانه حاج علی آقا - رفسنجان
				
باجه - خانه داروغه - مشهد	پاچنگ - خانه اعتمادی - بیرجند	بالکانه - روستای ایبانه (پرادران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۲)	هورنو - مجموعه گنجعلی خان - کرمان	جام‌خانه - حمام سلطان امیراحمد کاشان - (پرادران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۳۸)
				
ارسی - خانه حاج‌آقا علی - کرمان	دار آفرین - کرمانشاه (پرادران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۵)	فخر و مدین - خانه فروتی - بیرجند	چشم‌گاو - باغ رحیم‌آباد - بیرجند	

انواع کنترل‌کننده‌های نور

			
پرده قاجاری - کاخ گلستان (منبع: آرشیو کاخ گلستان)	ساباط - یزد	عکس راست: تابش بند عمودی - باغ فتح‌آباد - کرمان، عکس چپ: تابش بند گچی	رواق مسجد کبود تبریز

انواع نورگیر

				
گلجام - خانه عباسیان کاشان - (پروا دران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۲۷)	فریز و خوون - خانه‌ای در مشهد - (پروا دران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۲۶)	روشن‌دان - ارگ کلاً فرنگی - بیرجند	شباک - ساختمان پست قدیم - بیرجند	روزن - خانه حاج علی آقا - رفسنجان
				
باجه - خانه داروغه - مشهد	پاچنگ - خانه اعتمادی - بیرجند	بالکانه - روستای ابیانه (پروا دران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۲)	هورنو - مجموعه گنجعلی خان - کرمان	جام‌خانه - حمام سلطان امیراحمد کاشان - (پروا دران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۳۸)
				
ارسی - خانه حاج آقا علی - کرمان	دار آفرین - کرمانشاه (پروا دران رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۵)	فخر و مدین - خانه فروتنی - بیرجند	چشم‌گاوی - باغ رحیم‌آباد - بیرجند	

انواع کنترل‌کننده‌های نور			
			
پرده قاجاری - کاخ گلستان (منبع: آرشيو کاخ گلستان)	ساباط - یزد	عکس راست: تابش بند عمودی - باغ فتح‌آباد - کرمان، عکس چپ: تابش بند گچی	رواق مسجد کبود تبریز

تجزیه و تحلیل داده‌ها

هلالی، پاتاق و کتیبه، پاسار به‌صورت دقیق و مجزا اندازه‌گیری شده‌اند. در فرم در و پنجره‌ها نیز به فرم، تعداد لت، تعداد و فرم قاب، همچنین در ارسی‌ها فرم، تعداد لت و نقش، در تزیینات چوبی نیز فراوانی طرح و نقش، تکنیک، روش تکثیر، شیشه رنگی و در تزیینات فلزی فراوانی طرح و نقش مورد مذاقه بودند.

ابعاد: جدول ۲، اندازه‌های دارای بیشترین فراوانی درهای ورودی مناطق فوق را نشان داده است.

در و پنجره‌های ابنیه عام‌المنفعه و عمومی، اعیانی و شخصی در چهار شهر بیرجند، زاهدان، کرمان و مشهد از چند منظر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفتند که شامل ابعاد و اندازه، فرم در و پنجره، تزیینات چوبی، تزیینات فلزی و ارسی‌ها هستند. در تحلیل ابعاد و اندازه در و پنجره‌ها، درها در سه دسته ورودی، خارجی و داخلی در چهار جبهه مدنظر قرار گرفته که ابعاد و اندازه کلی در و پنجره‌ها، ارتفاع و عرض لت‌ها، تعداد لنگه، چهارچوب، باهو، کش و میان‌کش، دماغه، قاب،

جدول ۲: فراوانی ابعاد و اندازه درهای ورودی (بیرجند، زاهدان، مشهد، کرمان) (مأخذ: نگارندگان)

ابنیه عام‌المنفعه
ابعاد و اندازه: -؛ ارتفاع و عرض: ۲۰۰ (ارتفاع)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۱۰، ۱۵؛ باهو: ۱۵، ۲۰؛ کش و میان‌کش: ۱۰، ۱۵؛ دماغه: ۱۰؛ قاب: -؛ هلالی: ۱۰۰؛ پاتاق و کتیبه: ۴۰، ۴۵؛ پاسار: ۱۵
شخصی
ابعاد و اندازه: ۱۲۰×۱۹۰، ۱۳۰×۱۹۰، ۱۳۰×۲۲۰، ۱۳۰×۲۰۰، ۱۳۰×۲۱۰، ۱۳۰×۲۲۰، ۱۴۰×۲۲۰؛ ارتفاع و عرض: ۶۰ (عرض)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۷، ۱۰؛ باهو: ۷، ۱۵؛ کش و میان‌کش: -؛ دماغه: ۵، ۱۰؛ قاب: -؛ هلالی: -؛ پاتاق و کتیبه: -؛ پاسار: -

جدول ۳، اندازه‌های دارای بیشترین فراوانی در خارجی و داخلی جبهه‌ها و جدول ۴، به پنجره در چهار جبهه اشاره دارد.

جدول ۳: فراوانی ابعاد و اندازه درهای جبهه‌های بنا (بیرجند، زاهدان، مشهد، کرمان) (مأخذ: نگارندگان)

ابنیه عام‌المنفعه
ابعاد و اندازه: ۱۰۰×۱۹۰ (شمالی)، ۱۱۰×۲۵۰ (شرقی)؛ ارتفاع و عرض: ۲۰۰، ۱۸۰، ۲۰۰ و ۸۰، ۵۰، ۴۰، ۳۰ (شمال)، ۱۹۰ و ۴۰، ۶۵، ۴۵ (جنوبی)، ۱۸۰، ۱۹۰، ۵۰ (شرق)، ۱۹۰ و ۶۵ (غرب)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۵، ۷، ۱۰؛ باهو: ۷، ۱۰؛ کش و میان‌کش: ۳، ۴، ۵، ۷، ۱۰؛ دماغه: ۳، ۴، ۵؛ قاب: ۳۰×۳۰، ۳۰×۳۵، ۲۰×۳۵، ۲۰×۳۰، ۳۰×۸۰ (شمالی)؛ هلالی: ۲۰، ۴۰، ۶۰؛ پاتاق و کتیبه: ۶۰ (پاتاق و کتیبه)؛ پاسار: ۱۰، ۲۰
اعیانی
ابعاد و اندازه: ۱۰۰×۲۰۰؛ ارتفاع و عرض: ۱۸۰، ۱۶۰، ۱۹۰، ۹۰ و ۴۰، ۴۵، ۳۰، ۵۵، ۳۵؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۵، ۷، ۱۰، ۱۵؛ باهو: ۷، ۱۰، ۱۲؛ کش و میان‌کش: ۱۵، ۳۰، ۷۰، ۱۰؛ دماغه: ۲؛ قاب: ۲۰×۳۰، ۱۵×۱۰؛ هلالی: ۵۰، ۴۰، ۴۵، ۷۰؛ پاتاق و کتیبه: -؛ پاسار: -
شخصی

ابعاد و اندازه: ۱۰۰×۲۱۰ (جنوبی)، ۱۰۰×۱۹۰، ۱۰۰×۲۰۰، ۱۰۰×۲۰۰ (شرقی)، ۱۰۰×۲۰۰ (غربی)؛ ارتفاع و عرض: ۱۸۰، ۱۶۰، ۲۰۰، ۱۹۰، ۱۷۰ و ۴۰، ۶۵، ۴۷، ۵۰، ۳۰، ۵۵ (شمالی)، ۱۸۰، ۱۹۰، ۱۶۰، ۱۵۰، ۱۸۰، ۱۹۰، ۲۰۰، ۱۶۰، ۱۷۰ (جنوبی)، ۴۵، ۵۵، ۵۰، ۴۰ (جنوبی)، ۶۰، ۴۰، ۵۰، ۴۵ (شرقی)، ۱۶۰، ۱۷۰، ۱۸۰، ۱۷۰، ۱۵۰، ۵۰، ۵۵، ۴۵، ۴۰ (جنوبی)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۵، ۷، ۱۰؛ باهو: ۵، ۷، ۱۰؛ کش و میان‌کش: ۱۵، ۱۲، ۱۰، ۷، ۵، ۳، ۲؛ دماغه: ۲، ۳، ۴، ۵، ۷، ۱۰؛ قاب: ۳۰×۳۰، ۳۰×۴۰، ۳۵×۲۰، ۲۵×۲۵، ۳۵×۶۰، ۲۵×۵۵، ۱۵×۳۰، ۱۰×۴۰، ۲۵×۳۵، ۲۰×۲۵، ۳۵×۳۰، ۲۰×۲۰، ۲۵×۲۰، ۲۰×۳۵، ۱۵×۲۰، ۱۰×۱۰، ۲۰×۲۰، ۱۵×۲۵، ۴۰×۴۰ (شمالی)، ۱۰×۲۰ (جنوبی)؛ هلالی: ۳۵، ۴۰، ۵۰؛ پاتاق و کتیبه: ۹۰؛ پاسار: ۲۰×۳۵

جدول ۴: فراوانی ابعاد و اندازه پنجره‌ها (بیرجند، زاهدان، مشهد، کرمان) (مأخذ: نگارندگان)

اینه عام‌المنفعه
ابعاد و اندازه: ارتفاع و عرض: ۱۳۰، ۹۰، ۱۸۰ و ۶۵، ۴۰ (شمالی)، ۹۰، ۱۰۰ (ارتفاع-جنوبی)، ۱۹۰ و ۴۰ (شرقی)، ۱۸۰، ۱۰۰ و ۵۰ (غربی)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۵، ۷، ۱۰؛ باهو: ۵، ۷، ۱۰؛ کش و میان‌کش: ۱۰، ۷، ۵، ۳، ۲؛ دماغه: ۲، ۳، ۴، ۵، ۷، ۱۰؛ قاب: ۳۰×۲۵، ۳۵×۲۰؛ هلالی: ۳۰، ۴۰، ۵۰؛ پاتاق و کتیبه: ۵۰ و ۵۰
اعیانی
ابعاد و اندازه: ۹۰×۱۲۰ (جنوبی-غربی)؛ ارتفاع و عرض: ۴۵ (عرض-جنوبی)، ۹۰، ۳۰، ۴۵ (شرقی)، ۳۵، ۷۰ (غربی)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۵، ۷؛ باهو: ۵، ۷، ۱۰؛ کش و میان‌کش: ۱۰، ۷، ۵، ۳، ۲؛ دماغه: ۳؛ قاب: ۳۰؛ هلالی: ۵۰؛ پاتاق و کتیبه: ۵۰
شخصی
ابعاد و اندازه: ۸۰×۱۰۰ (شمالی، جنوبی، شرقی، غربی)؛ ارتفاع و عرض: ۳۵ و ۴۰ (جنوبی)، ۴۰ (عرض-شرقی و غربی)؛ تعداد لنگه: ۲؛ چهارچوب: ۱۰، ۵، ۷، ۲؛ باهو: ۱۰، ۷، ۵؛ کش و میان‌کش: ۱۰، ۷، ۵، ۳، ۲؛ دماغه: ۳، ۴؛ قاب: ۳۰؛ هلالی: ۳۰، ۴۰؛ پاتاق و کتیبه: ۵۰

قاب‌های شیشه‌خور به نسبت بخش چوبی بیشتر و همچنین تعداد و طرح این قاب‌ها بر روی درها متفاوت است که شامل مستطیل، مربع و هشت‌ضلعی و تعدادشان در کل در

۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۴، ۲۶، ۳۶، ۴۰ عدد بوده و طرح خشتی نامیده می‌شوند. باید گفت این قاب‌ها فقط در درهای درونی به‌کاررفته و درهای ورودی بسیار ساده و شامل درکوب و میخ‌کوب هستند. (جدول ۵)

فرم: فرم درها به‌طورکلی به‌صورت هلالی، نیم‌هلالی، مستطیلی و محرابی هستند. از نظر تعداد لته‌ها به دولتی، سه‌لته، چهارلته، پنج‌لته و شش‌لته تقسیم شده که سه‌لته، چهارلته، پنج‌لته و شش‌لته فقط در کاروان‌سرا و بازارها دیده شد و نحوه باز و بسته‌شدن، به‌صورت آکاردئونی و کشویی عمودی است. باید به این نکته اشاره داشت که علاوه بر تزیینات، هر در شامل تعدادی قاب (شیشه‌خور و بدون شیشه) است. این قاب‌ها تابع اقلیم و رون و فضای بناها بودند و هر بخش که نیاز به نور بیشتری بوده، میزان

جدول ۵: فراوانی فرم، تعداد لت، تعداد و طرح قاب در درها (مأخذ: نگارندگان)

فرم در				
محرابی	مستطیلی	نیم هلالی	هلالی	
				
از راست به چپ: خانه حاج علی آقا - کرمان، باغ اکبریہ - بیرجند، خانه توکلی - مشهد، ساختمان دادگستری - زاهدان				
تعداد لت				
شش لتی	پنج لتی	چهار لتی	سه لتی	دولتی
				
				
از راست به چپ: باغ اکبریہ - بیرجند، کاروان سرای حاج مهدی - کرمان، کاروان سرای حاج مهدی - کرمان، سرای عزیز اله اف - مشهد				
تعداد و طرح قابها				
هشت ضلعی		مربع	مستطیل	
				
از راست به چپ: (راست: خانه پردلی - بیرجند - چپ: مسجد جامع مظفری - کرمان)، ساختمان دادگستری - زاهدان، (راست: کاروان سرای حاج مهدی - کرمان، چپ: سرای عزیز اله اف - مشهد)				
۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۴، ۲۶، ۳۶، ۴۰				

پنجره‌ها نیز همانند درها، دارای فرم هلالی، نیم‌هلالی، محرابی، مستطیلی، مربعی و دایره‌ای و دولتی، سه‌لتی و چهارلتی هستند. تعداد قاب‌ها در این پنجره‌ها

۲،۳،۴،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۶،۱۸،۱۹،۲۰،۲۲،۲۳،۲۴،۲

جدول ۶: فراوانی فرم، تعداد لت، تعداد و طرح قاب در پنجره (مأخذ: نگارندگان)

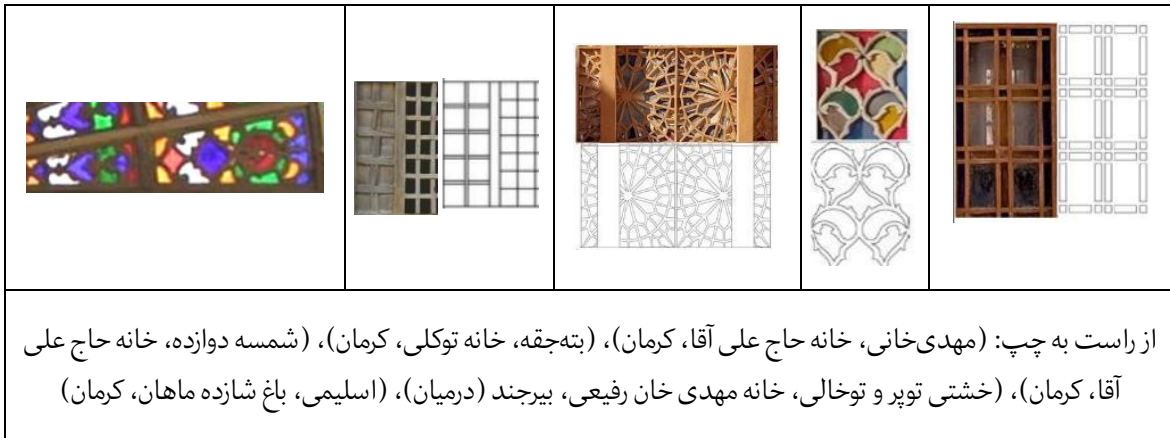
فرم پنجره					
دایره	مربع	محرابی	مستطیلی	نیم هلالی	هلالی
					
از راست به چپ: خانه حاج علی آقا - کرمان، باغ رحیم‌آباد - بیرجند، خانه ملک - مشهد، ساختمان دادگستری - زاهدان، باغ اکبری - بیرجند، باغ فتح‌آباد - کرمان					
تعداد لت					
شش لتی		چهارلتی	سه‌لتی	دولتی	
					
از راست به چپ: باغ فتح‌آباد - کرمان، خانه داوری - مشهد، سرای عزیز اله اف - مشهد، خانه مهدی خان رفیعی - بیرجند					
تعداد و طرح قاب‌ها					
ستاره هشت پر	لهستانی	شش ضلع	هشت ضلعی	مربع	مستطیل
					
از راست به چپ: خانه داروغه - مشهد، مدرسه بانو حیاتی - کرمان، راست: خانه بلخاست - مشهد، چپ: خانه داوری و سرای عزیز اله اف - مشهد، خانه احمدیان - مشهد، خانه بلخاست - مشهد، راست: خانه داوری - مشهد، چپ: خانه سالاری - مشهد					
۲،۳،۴،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۶،۱۸،۱۹،۲۰،۲۲،۲۳،۲۴،۲۵،۳۰					

ترکیب با چهارلنگه، گره هشت معمولی، چهارپر، انتزاعی، بته‌جقه، شمسه دوازده، خشتی توپر و توخالی است (جدول ۷).

ارسی‌ها که تعدادشان در این مناطق اندک بوده، دارای فرم مستطیل و هلالی دولتی، سه‌لته و شش‌لته که سه‌لته از فراوانی بیشتری برخوردار است. نقوش به‌کاررفته در ارسی‌ها گره هشت و چهار، گره شمسه دوازده، گره چهار و هشت در

جدول ۷: فراوانی فرم، تعداد لت، نقوش ارسی (مأخذ: نگارندگان)

فرم					
مستطیل			هلالی		
					
خانه توکلی، مشهد			باغ شازده ماهان، کرمان		
تعداد لت					
شش‌لته		سه‌لته		دولته	
					
از راست به چپ: بیرجند، خانه مهدی خان رفیعی، خانه حاج علی آقا، کرمان، بیرجند، خانه مهدی خان رفیعی					
نقش					
					
از راست به چپ: (گره چهار و هشت در ترکیب با چهارلنگه، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (چهارپر، خانه توکلی، مشهد، گره هشت معمولی، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره هشت و چهار قناس، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره شمسه دوازده در ترکیب با طرح، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره هشت و چهار، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)					



از راست به چپ: (مهدی‌خانی، خانه حاج علی آقا، کرمان)، (بته‌جقه، خانه توکلی، کرمان)، (شمسه دوازده، خانه حاج علی آقا، کرمان)، (خشتی توپر و توخالی، خانه مهدی خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (اسلیمی، باغ شازده ماهان، کرمان)

آلت چینی پوک)، قواره‌بندی، منبت (فرنگی، مقعر جَست و تخت)، معرق و شبکه است. «منبت تخت تا اواخر دوره سلجوقی بیشتر رواج داشته که به جهت دوری‌جستن از حجم‌سازی با روساز تخت انجام می‌شد و عمق زمینه اثر نسبتاً زیاد است. شیوه مقعر نیز در دوره‌های مختلف تاریخی (از تیموری تا اواخر دوره قاجار) مرسوم بود و نظر به نوع پرداخت متفاوت آن‌ها در سه شیوه نیش، تیج، جَست تقسیم می‌شود. منبت با پرداخت مقعر بسیار کم و ملایم (برجستگی خفیف) که عمق زمینه اثر ۱/۵ میلیمتر است و از دوره قاجار رواج یافته، شیوه نیش بوده، تیج (کم برجسته) منبتی با روسازی مقعر و اندکی برجسته‌تر از شیوه قبل است. این شیوه در اواخر دوره تیموری و عهد صفوی بیشترین کاربرد را داشته که عمق زمینه منفی آن ۷-۲۰ میلیمتر و از خصوصیات اواخر دوره صفوی است. شیوه جَست در دوره تیموری کارهایی با پرداخت مقعر به عمق ۷-۲۰ میلیمتر و عمق زمینه منفی ۲۰-۸۰ میلیمتر رواج می‌یابد. از دلایل برجستگی شیوه‌های جَست و تیج در ادوار مختلف، تعداد سطوحی است که در یک اثر منبت شده است» (Sheikhi et al., 2012, pp. 10).

ترئینات چوبی به‌کاررفته در میان سایر ترئینات فراوانی بیشتری دارد. این طرح و نقوش عبارت‌اند از: گره هندسی، گیاهی، ستاره چهار، شش و هشت‌پر، انتزاعی، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی^۱، لوزی، مربع، دایره، چهارپر، بته‌جقه، اسلیمی، مهدی‌خانی^۱، لهستانی^۲، خشتی توپر و توخالی، ضربی، گره هشت و چهار، گره چهار و هشت (چهارقل)، گره شمسه دوازده در ترکیب با طرح دایره و مربع، گره هشت معمولی، گره چهار و هشت در ترکیب با چهارلنگه، گره چهار شمسه‌دار، گره مربع قناس با آلت سه‌گوش، گره هشت و صابونک و گره شمسه دوازده. فراوانی از بیشترین به‌کمترین انتزاعی، خشت توخالی و توپر، گیاهی، گره هشت و چهار، ستاره چهار، شش و هشت‌پر، هشت‌ضلعی، گره هندسی و اسلیمی و مهدی‌خانی برابر، لوزی، چهارپر، بته‌جقه و لهستانی برابر، شش‌ضلعی و گره چهار و هشت (چهارقل) و گره شمسه دوازده برابر، گره شمسه دوازده و ترکیب با طرح دایره و مربع و گره هشت معمولی و گره چهار و هشت در ترکیب با چهارلنگه و گره چهار شمسه‌دار و گره مربع قناس با آلت سه‌گوش و گره هشت و صابونک، گره جعفری و ضربی برابر به‌کاررفته‌اند. تکنیک‌های به‌کاررفته شامل گره‌چینی (مربع و دوازده، تکنیک

۱. نقش مهدی‌خانی نیز از نقوش ابداع درودگران اصفهان بوده که در این منطقه نیز مشاهده می‌شود. دلیل این امر حضور مرمت‌کاران اصفهانی در این مناطق برای مرمت و بازسازی در و پنجره‌هاست که گویا این مرمت و بازسازی اشتباه بوده، زیرا با رجوع به تصاویر قدیمی این نوع در و پنجره دیده نمی‌شود.

۲. طبق گفته کارشناسان میراث‌فرهنگی، این طرح پس از ورود لهستانی‌ها به ایران (شهر مشهد) در دهه ۲۰ شمسی با شروع جنگ جهانی دوم و حمله شوریه به لهستان و تبعید تعدادی از غیرنظامیان به ایران، توسط در و پنجره‌سازان رواج یافت. البته ناگفته نماند که در خصوص این طرح و ارتباطش با مهاجرت لهستانی‌ها به ایران، اطلاعات کافی در دسترس نیست که این مسئله خود جای تأمل و واکاوی بیشتری دارد. همچنین، ستاره هشت‌پر و هشت‌ضلعی نیز فقط در این شهر دیده شده که الهام گرفته از درهای موزه آستان قدس رضوی (دوره تیموری) است.


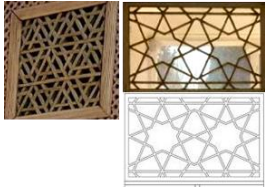




همچنین، «با گسترش روابط ایران و اروپا و ورود عناصر فرنگی به ایران از یک سو، تعاملات تجاری و فرهنگی توسط بازرگانان و جهانگردان و از سوی دیگر، شیوه جدیدی در عرصه منبت شکل می‌گیرد که منبت فرنگی نام دارد و در آن از طرح‌های درشت فرنگی به همراه عناصر سنتی با عمق زیاد استفاده می‌شود و به دلیل فرم جذاب آن، تکنیک شبکه‌ای موردپسند ایرانی‌ها قرار می‌گیرد» (Sheikhi and Samanian, 2019, pp. 88). در بین نقوش چوبی، گره‌سازی و یا گره‌کاری در این مناطق به صورت ساده یعنی تنها با پیوند دادن آلت‌ها ساخته شده‌اند. درواقع، به دلیل محدود بودن گره‌کاری برای پوشاندن منافذ و روزنه‌های معماری، لقط حذف شده تا کاربرد گره‌چینی در قالب پنجره و ارسی، علاوه بر حفظ و انتقال نور به داخل بنا، در ایام تابستان منفذی برای عبور باد باشد. همچنین، رعایت اصل محرمیت در معماری این مناطق ایجاب می‌کرده که ارسی‌های مشبک پرکاری طراحی شوند تا ضمن انتقال نور و عبور باد، حریم خصوصی فضای معماری شود. از گره‌چینی مشبک برای ساخت پنجره، در-پنجره و نرده استفاده شده و گره آلت و لقط (توپر) فقط در ساخت درها به‌ویژه درهای ورودی به‌کار گرفته شدند که هندسه بسیار ساده‌ای داشته و مبتنی بر مربع و مستطیل بود. هندسه نقوش گره‌چینی عمدتاً هندسی بوده و تعداد کمی (یک یا دو نمونه) اشکال منحنی و گیاهی دیده شد. درواقع، می‌توان اذعان داشت در الگوی معماری تزئینی مبتنی بر هنر گره‌چینی در این مناطق، قواره‌بندی یا اسلیمی چینی جز در ساخت هلالی در و پنجره‌ها و تعداد بسیار اندکی از ارسی، کاربرد زیادی نداشت. بنابراین، آثار گره‌چینی به‌جای مانده بر آلت‌های هندسی به طور مشخص مربع، سلی، تکه، ترنج‌کند و ترنج

تند طراحی و ساخته شده است. در میان سایر نقوش، نقش مهدی‌خانی که از نقوش ابداعی درودگران اصفهان است در این مناطق بسیار دیده شده که نشان از ساخت این در و پنجره‌ها توسط استادکاران اصفهانی و یا تقلیدی از این طرح است.

نقش لهستانی و هشت‌ضلعی نیز فقط در شهر مشهد به‌کاررفته که این نقش هشت‌ضلعی برگرفته از قاب‌ها و نقوش هشت‌ضلعی درهای حرم امام رضا^(ع) بوده است. همچنین، نقش بته‌جقه که نسبتاً در میان نقوش چوبی و به‌ویژه فلزی تکرار زیادی داشته را می‌توان یکی از نگاره‌هایی دانست که در طول سالیان متمادی به روش‌های گوناگون و زیبایی، زینت‌بخش آثار هنری در ایران بوده است. این طرح برگرفته از طرح سرو خمیده یا سرو شکسته بوده که سرو راست قامت، مقدس و از دیرباز علامت مخصوص ایرانیان بوده و نمادی از آزادی و آزادگی اهورامزدا و نشان خورشید به شمار می‌رود. همچنین، نمادی از ارس کوهی، از درختان بومی منطقه بوده که نشان مقاومت و ایستادگی، سرسبزی و برکت است. از تکرار نقش چهارپر و یک نقش مکمل دیگر، قابی تشکیل شده که در طرح حاشیه باریک و لنگه ارسی‌ها به‌کاررفته است. این طرح‌ها در هلالی در و پنجره‌ها نیز به‌صورت فرم گل لوتوس (قاب‌بندی) به‌کار گرفته شده است. شیشه‌های رنگی نیز فقط در ابنیه اعیانی و شخصی، در تمامی شهرها یکسان بوده و تنوع رنگی آن شامل سبز، آبی، قرمز و نارنجی است. نکته قابل‌تأمل در این منطقه، استفاده بیشتر از شیشه‌های ساده نسبت به رنگی بوده که مهم‌ترین عامل را می‌توان گران‌بودن شیشه‌های رنگی و استطاعت مالی کم مردم این منطقه دانست (جدول ۸).

جدول ۸: فراوانی طرح و نقش و تکنیک و روش تکثیر تزیینات چوبی (مأخذ: نگارندگان)

				
<p>از راست به چپ: گره هندسی، راست: (مسجد آیتی بیرجند، چپ: باغ فتح‌آباد، کرمان)، (گیاهی، مسجد آیتی، بیرجند)، (ستاره ۴، ۶، ۸ پر، بالا راست: مدرسه بانو حیاتی، بالا چپ: سرای سردار، کرمان، پایین: حسینیه رحیمیان)، (انتراعی، کرمان، خانه خاطبی (یزدان‌پناه)، شش‌ضلعی، خانه کوزه‌گران، بیرجند)</p>				
				
<p>از راست: (هشت‌ضلعی، راست: خانه اکبرزاده، چپ: خانه بلخاست، مشهد)، (لوزی، خانه داروغه، مشهد)، (مربع و مستطیل توپر، باغ اکبریه، بیرجند)، (دایره، باغ رحیم‌آباد، بیرجند)، (چهارپر، بالا: باغ اکبریه، بیرجند، پایین: خانه توکلی، مشهد)</p>				
				
<p>از راست به چپ: (بته‌جقه، باغ رحیم‌آباد، بیرجند)، (اسلیمی، باغ فتح‌آباد، کرمان)، (مهدی‌خانی، باغ رحیم‌آباد، بیرجند)، (لهستانی، خانه بلخاست، مشهد)، (خشتی توپر و توخالی، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان))</p>				
				
<p>از راست به چپ: (ضربی، مسجد آیتی، بیرجند)، (گره هشت و چهار، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره چهار و هشت (چهارقل)، خانه عبدالعظیم بیگ، بیرجند (درمیان)، (گره شمسه دوازده در ترکیب با طرح دایره و مربع، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره هشت معمولی، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان))</p>				
				
<p>از راست به چپ: (گره چهار و هشت در ترکیب با چهارلنگه، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره چهار شمسه‌دار، خانه مهدی‌خان رفیعی، بیرجند (درمیان)، (گره مربع قناس با آلت سه‌گوش، خانه توکلی، بیرجند (درمیان)، (گره هشت و صابونک، خانه مسینایی، بیرجند (درمیان)، شمسه دوازده، خانه حاج علی آقا، کرمان.</p>				
				
<p>گره جعفری، باغ اکبریه، بیرجند</p>				

تکنیک		
		
		
<p>از راست به چپ: (قواره‌بندی، باغ رحیم‌آباد، بیرجند)، (منبت، راست: مسجد آیتی، بیرجند، وسط بالا: باغ هرندی، کرمان، وسط پایین: مدرسه بانو حیاتی، کرمان)، (گره‌چینی، کرمان)، (باغ رحیم‌آباد، بیرجند، چپ: باغ اکبریه، بیرجند)، لیزر (مشبک)، خانه حاج علی آقا، کرمان.</p>		
روش تکثیر		
انعکاسی	انتقالی	دورانی

دفرمه و سرو مربعی و همچنین چفت‌وبست نیز در سه نوع دایره‌ای دالبری، سرو خمره‌ای و کشیده تقسیم می‌شود. در این میان، درکوب‌ها به ترتیب فراوانی در سرو خمره‌ای، دایره‌ای دالبری، سروکشیده، حلقه‌ای، شیر و اژدها، دایره‌ای ساده و میخکوب‌ها در دالبری قوپک‌دار، ساده، خورشیدی، ساده قوپک‌دار و صلیبی، به‌کاررفته‌اند (جدول ۹).

ترئینات فلزی نیز در چهار دسته درکوب، میخکوب، روکلیدی و چفت‌وبست جای می‌گیرند. درکوب خود به شش نوع سرو خمره‌ای، سرو خمره‌ای کشیده، دایره‌ای دالبری، حلقه‌ای، شیر و اژدها و دایره‌ای ساده تقسیم شده است. میخکوب‌ها نیز به چهار نوع ساده، دالبری قوپک‌دار، صلیبی، ساده قوپک‌دار تقسیم شده است. روکلیدی در سه نوع سرو، سرو

جدول ۹: فراوانی طرح و نقش ترئینات فلزی (مأخذ: نگارندگان)

						درکوب
<p>از راست به چپ: سرو خمره‌ای، مشهد، سرو خمره‌ای کشیده، کرمان، دایره‌ای دالبری، کرمان، حلقه‌ای، کرمان، شیر و اژدها، مدرسه ابراهیم‌خان، کرمان، دایره‌ای ساده، بیرجند</p>						
						میخکوب
<p>از راست به چپ: ساده، بیرجند، صلیبی، کرمان، دالبری قوپک‌دار، کرمان، خورشیدی، کرمان، ساده قوپک‌دار، خانه اعتمادی، بیرجند</p>						
						روکلیدی
<p>از راست به چپ: طرح سرو دفرمه، سرو مربعی. (بیرجند، کرمان)</p>						

						چفت و بست
از راست به چپ: دایره‌ای دالبری و سرو خمره‌ای، سرم خمره‌ای، سرو خمره‌ای کشیده. (بیرجند، کرمان، مشهد)						

نتیجه‌گیری

در معماری ایران وجود تنوع طرح در و پنجره در خانه‌ها برای فضاهای متفاوت به‌خوبی نشان‌دهنده آن است که شکل‌پذیری و تنوع آن‌ها، تحت‌تأثیر نوع زندگی و فضای زیست انسان قرار داشته است و در نتیجه ارتباطی عمیق با فرهنگ دارد. با توجه به بررسی‌هایی که بر روی در و پنجره‌های چهار منطقه بیرجند، مشهد، کرمان و زاهدان انجام شد، فراوانی ابعاد و اندازه، فرم و نقوش در و پنجره‌ها، اهمیت بسیار و جایگاه ویژه نور را می‌توان به‌وضوح در معماری این مناطق شاهد بود. در پاسخ به سؤال اول باید گفت، از نظر ابعاد و اندازه کلی در چهار جبهه ابنیه اعیانی و شخصی از یک الگو تبعیت کرده و تفاوت آشکاری در ابعاد و اندازه کلی میان در و پنجره‌ها مشاهده نشد. تفاوت اساسی و اصلی در جزئیات در و پنجره‌ها بود که تابع قاب‌های به‌کاررفته در آن‌هاست. این قاب‌ها از اقلیم و رون و عمدتاً فضا تبعیت کرده‌اند و تعداد قاب‌ها نیز بسیار فراوان و فرم و به‌ویژه تعدادشان که به دودسته شیشه‌خور و بدون شیشه (چوبی) تقسیم می‌شوند، شاکله اصلی ساخت در و پنجره‌ها، تعیین‌کننده محل قرارگیری در و پنجره با توجه به فضای داخلی بنا، تنظیم میزان ورود نور به داخل بنا که با توجه به ارزش فضا متغیر بوده و در فضاهایی مانند شاه‌نشین تعدادشان افزایش می‌یابد. در واقع، قاب‌ها تعیین‌کننده ارزش فضا در بناها هستند. به‌طور کل، تعداد آن‌ها از ۲ قاب تا ۴۰ قاب را در برمی‌گیرد. همچنین، نکته مهم دیگری که در مورد قاب‌ها حاصل شد، مسئله ریتم و الگوهای تکرار شونده است که با پیمون و به دنبال آن نیارش ارتباط تنگاتنگی دارد و سبب ایجاد نظم دیداری و همچنین، جلوگیری از یکنواختی دیداری شده و این الگوها را با جهات، ابعاد و اندازه، تعداد و فرم‌های متفاوت شکسته و ریتمی جدید ایجاد می‌کند.

در بحث طراحی و ساخت می‌توان گفت به‌طور کل اساس ساخت در و پنجره و روزن‌ها در معماری ایرانی، جریان باد، استفاده بهینه از نور طبیعی و عوامل دیگری همچون تهویه هوا، سبک‌سازی سازه، تزئین، تأمین منظر و حفظ حریم و محرمیت فضای بیرونی دخیل هستند که سبب تغییر ابعاد و اندازه در و پنجره‌ها شده است. همچنین در و پنجره‌ها تابع کاربری بوده و در چهار جبهه کاملاً یکسان هستند و از آنجایی که در ابنیه عمومی و عام‌المنفعه رفت‌وآمد مردم و تبادل کالا میان کاسبان در این بناها زیاد بوده، ابعاد بسیار بزرگ‌تر از ابنیه اعیانی و شخصی است. تکنیک‌های تزئین در و پنجره‌ها شامل قواره‌بندی، منبت، گره‌چینی و شبکه و روش تکثیر انعکاسی، انتقالی و دورانی بوده که فراوانی و تنوع تکنیک‌ها در ابنیه اعیانی و شخصی بیشتر از ابنیه عام‌المنفعه و عمومی است.

در پاسخ به سؤال دوم باید گفت به‌طور کلی فرم، تعداد، لیت، فرم و تعداد قاب در و پنجره‌ها به چهار دسته هلالی، نیم‌هلالی، مستطیلی و محرابی، مربع و دایره (فقط پنجره)، دو، سه، چهار، پنج و شش‌لته، مستطیلی، مربع، هشت و شش‌ضلعی، لهستانی و ستاره هشت‌پر، تقسیم می‌شود. ارسلی‌ها، به دو فرم هلالی و مستطیلی و تعداد درکه، دو، سه و شش‌دری تقسیم می‌شود که در میان سایر در و پنجره‌های این مناطق از فراوانی کمتری برخوردار بود. تزئینات به سه دسته چوبی، فلزی و شیشه‌رنگی تقسیم می‌شود که تزئینات چوبی شامل گره‌چینی که دارای انواع گره هشت و چهار در ترکیب با چهارلنگه، هشت معمولی، هشت و چهار، قناس، شمسه دوازده در ترکیب با طرح، هشت و چهار، مهدی‌خانی، بته‌جقه، شمسه دوازده، خشتی توپر و توخالی، اسلیمی و چهارپر بوده، گره هندسی، گیاهی، اسلیمی و انتزاعی شیشه‌های رنگی در پنج رنگ سبز، آبی، زرد، قرمز و

International Conference on Islamic Culture, Art and Architecture, Kish Island. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/538009/>

Elahi, J. (2013). *The evolution of the concept of window in Iranian architecture (case study of sash window)*. National Conference on Architecture, Civil Engineering and Modern Urban Development, Tabriz. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/315212/>

Gholami, M. (2017). *A study of decorations in traditional Iranian architecture from a practical perspective (case study of sash windows)*. International Congress of Science and Engineering. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/755434/>

Gudarzi, M. (2009). *Mirror of fantasy: the analysis of motifs and decorations in the art of Qajar dynasty in Tehran*. Tehran: Soureh Mehr. (in Persian with English abstract)

Goodarzi Soroush, M. M., & Babazadeh, S. (2011). *Window, Sash, the Eye of Iranian Architecture*. National Conference on Structure, Road, Architecture, Chalus. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/149820/>

Hanachi, P. (2015). *The magic of light in Iran's traditional architecture (Evaluating the ways of using natural light in the four main climates of Iran) Light in Iran's architecture and urban planning* (Ed. M. M. Mahmoudi). Tehran: University of Tehran Publications Institute. (in Persian with English abstract)

Hosseini Sir, S. H. (2015). Investigation of fences, windows, buildings of the Qajar period in Hamedan. *Soffeh*. 24(67), 101-126. (in Persian with English abstract)
https://soffeh.sbu.ac.ir/article_100201.htm

Kaempfer, E. (1984). *Kaempfer Travelogue* (Trans. K. Jahandari). Tehran: Kharazmi. (in Persian with English abstract)

نارنجی، تزئینات فلزی نیز که شامل درکوب با انواع سرو خمره‌ای، سرو خمره‌ای کشیده، دایره‌ای دالبری، حلقه‌ای، شیر و اژدها و دایره‌ای، میخ‌کوب (گل‌میخ) که شامل ساده، صلیبی، دالبری قویک‌دار، خورشیدی و ساده قویک‌دار، روکلیدی در دو نوع سرو دفرمه، سرو مربعی، پاشنه، چفت‌وبست که با چهار نوع دایره‌ای دالبری و سرو خمره‌ای، سرو خمره‌ای، سرو خمره‌ای کشیده، لولا، دستگیره، پولک، روکلیدی بوده و در مجموع، فرم خورشیدی و سروی بیشترین تکرار را داشته است. همچنین، در نقوش به‌کاررفته اصول هندسه و تناسب در طراحی و اجرا به بهترین نحو رعایت شده و این شیوه در مناطق مختلف سبب تنوع در طرح و نقش و ویژگی‌های مشترک در آن‌ها شده و نیز از زیبایی‌شناسی خاصی برخوردار بوده و با توجه به نوع محل و فضا استفاده در بنا، الگوی خاصی به‌کارگرفته شده و عواملی همچون مصالح تزئینی، ابتکار استادکاران در کیفیت مؤثر بوده و همگی معرف هنرهای اسلامی است. همچنین، از لحاظ تکنیک، تزئینات چوبی، شیشه‌رنگی، تزئینات فلزی نیز در سه شهر یکسان بوده که بیشترین فراوانی به ترتیب در بیرجند و کرمان، مشهد و زاهدان (فقط شیشه‌رنگی) داشته که در میان بناها، اعیانی و شخصی بیشترین و متنوع‌ترین و عام‌المنفعه و عمومی‌ترین فراوانی و تنوع را برخوردار است.

Resources

Amrayi, M. (2004). *Orsi, the windows to the light*. Tehran: SAMT. (in Persian with English abstract)

Amid, H. (2014). *Amid Culture*. Amir Kabir. (in Persian with English abstract)

Bozorgmehri, Z., & Khodadadi, A. (2017). *Iranian uprights; recognition, pathology and restoration* (2nd ed.). Tehran: Soroush Danesh. (in Persian with English abstract)

Baradaraneh Rahmanian, M. (2017). *Investigation of the concept and function of doors and windows in Iranian architecture (from the Timurid period to the present)* [Master's thesis, Ferdous University of Mashhad]. Mashhad.

Ebadi, N., & Luluei, K., & Eskandari, S. (2016). *The evolution and proportions of windows in Iranian architecture*. The

with English abstract).
<https://sid.ir/paper/515062/fa>
 Sheikhi, A., Samanian, S., & Ashuri, M. T. (2012). A comparative study of today's marquetry art in the important marquetry centers of Iran, Isfahan, Golpayegan, Abadeh, Shiraz, and Sanandaj. *Motaleateh Tatbiqi Honar*, 2(4), 1-16. (in Persian with English abstract).
<https://sid.ir/paper/205454/fa>
 Sheikhi, A., & Samanian, S. (2020). *Today's Iranian marquetry*. Tehran: University of Art. (in Persian with English abstract)
 Soltanzadeh, H. (1996). *Old windows of Tehran*. Tehran: Daftareh Pazhoeshhayeh Farhangi. (in Persian with English abstract)
 Takalofi, M. (2013). *Investigating the efficiency of traditional residential architecture windows in hot and dry climates in providing interior lighting* [Master's Thesis, Tehran University of Arts]. Tehran. (in Persian with English abstract)
 Valiani, K. (2013). *Sash windows, the manifestation of light and beauty in the connection between the inside and the outside*. The Third National Conference on Interior Architecture and Decoration, Isfahan. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/308650/>
 Yathrebi, S. S. (2019). *The study of the proportions of window surfaces and the main space in the Qajar period*. The Second Conference on Civil Engineering, Architecture and Urban Planning of the Islamic World, Tabriz. (in Persian with English abstract)
<https://civilica.com/doc/1021352/>

Moazami, A., & Hassani, L. (2017). Sash, Perspective of the Original Art of Iranian Architecture. *Roshd Amozesheh Honar*, 58(49), 67-59. (in Persian with English abstract)

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1268141/%D8%A7%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%DA%86%D8%B4%D9%85-%D8%A7%D9%86%D8%AF%D8%A7%D8%B2-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%A7%D8%B5%DB%8C%D9%84-%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C>

Mohammadi, E., & Mirzazadeh, M. (2018). *A study of the evolution of windows and glass in architecture*. International Conference on Civil Engineering, Architecture and Urban Management in Iran, Tehran. (in Persian with English abstract) <https://civilica.com/doc/846696/>

Nejaieabadi, F., & Mohebat, M. (2016). *The study and recognition of the architectural beauty of sash windows from the past to the present in the field of architecture*. The First Conference on Arts and Crafts in Civil Engineering, Architecture and Urban Planning, Tabriz. (in Persian with English abstract) <https://civilica.com/doc/607245/>

Parsa, M. A. (2011). The origins of window architecture, a survey on the concept of window in Persian language and Iranian culture. *Maskan Va Mohiteh Rosta*, 30(134), 75-94. (in Persian with English abstract). <https://sid.ir/paper/186066/fa>

Pope, A. U. (1959). *Iran's artistic, scientific and cultural masterpieces* (Trans. P. Nael Khanlari). Tehran: Elmi Va Farhangi. (in Persian with English abstract)
 Saedi, F., & Nejad Ebrahimi, A. (2017). Digging into the wooden skylights and its characteristics in Iranian architecture in comparison with the wooden skylights of Imamzadeh Yahya and Imamzadeh Abbas in Sari. *Shabak*, 3(7-8), 21-30. (in Persian

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 25 Jun 2024

Accepted 29 Oct 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

A Mystical Analysis of “A Son Crying over His Father's Death” Painting, Based on Yaqzah (Awakening) from Abdullah Ansari's Point of View

Fatemeh Gholami Houjeghan ^{(a)*}, Hassan Bolkhari Ghehi ^(b), Mina Sadri ^(c)

a. Ph.D. in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advance Art Studies, Faculty of Visual Art, Faculties of Fine Arts, Tehran University, Tehran Iran

b. Professor, Department of Advance Art Studies, Faculty of Visual Art, Faculties of Fine Arts, Tehran University, Tehran Iran (hasan.bolkhari@ut.ac.ir)

c. Associate Professor of Painting and Sculpture Department, Faculty of Visual Art, Faculties of Fine Arts, Tehran University, Tehran Iran (mina.sadri@ut.ac.ir)

Keywords

Practical mysticism,
Abdullah Ansari (Sage
of Herat), Yaqzah,
Kamaluddin Behzad,
Persian painting

Citation

Gholami Houjeghan, F.,
Balkhari Ghehi, H., &
Sadri, M. (2024). A
Mystical Analysis of “A
Son Crying over His
Father's Death” Painting,
Based on Yaqzah
(Awakening) from
Abdullah Ansari's Point of
View. *Handicrafts of
Greater Khorasan*, 2(7),
55-80.



Use your device to scan
and read articles online

Abstract

Attar's *Mantiq al-Tayr* is one of the influential literary texts in Persian and world literature, and many copies have been made of it, most of which are illustrated. One of these copies is *Mantiq al-Tayr*, preserved in the Metropolitan Museum, which dates back to the Timurid period and the Herat school. Due to the technical importance of the manuscript and Behzad's participation in it, as well as the high quality of the manuscript's illustration and the many mystical points included in the manuscript, we decided to examine it. In the present study, an attempt has been made to examine the relationship between the story of the manuscript "A son crying over his father's death" by Behzad and the text of "Manazil al-Sa'irin" by Abdullah Ansari, and its aim is to discover the hidden relationships between the theme of "Yaqzah" or awakening from Sage of Herat's point of view, with the entirety of the story of the manuscript and the way its characters function. Overall, by studying the manuscript, it was found that Attar, Behzad, and Sultan Ali have shown in the best possible way how to learn from the people of hell. Attar's poems refer to gathering provisions for the hereafter, and in this regard, Behzad, by showing a conversation between a grieving boy and a kind-hearted Sufi, emphasizes the necessity of doing good deeds before one's time passes, and all other elements (human and animal) in the painting also confirm this. Sultan Ali's phrase "The grave is a door through which all people enter" at the entrance to the cemetery is also very effective in completing the hidden message in the painting, namely, making the most of the remaining life. The present research has analyzed the painting qualitatively, with a descriptive-analytical approach, and using library resources (real and virtual).

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.501951.1033>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214705.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir)

Introduction

Faridoddin Attar Nishapuri is one of the most prolific poets in the Persian language. His works, especially *Mantiq al-Tayr*, have many admirers from all over the world and have been translated into various languages, as Attar himself acknowledged the sweetness of his words and pen, and he acknowledged this about *Mantiq al-Tayr*. On the other hand, *Mantiq al-Tayr* is one of the most cited texts in literary research, and illustrated manuscripts inspired by it are also among the most cited research works in the field of artistic research. Therefore, in this study, *Mantiq al-Tayr*, which is preserved in the Metropolitan Museum, that is important due to the participation and supervision of Kamal al-Din Behzad over some of its illustrations, has been studied because it has a high quality of illustration technique and mystical nuances are skillfully included in the midst of the realities of everyday life. On the other hand, Abdullah Ansari is one of the great mystics and wayfarer (Salik) of the Greater Khorasan who, with his monumental work "*Manazil al-Sa'airin*", has provided valuable services in the path spiritual wayfaring of those who follow the path of truth. In this book, he has explained all the stages of spiritual wayfaring step by step and has scrutinized its dos and don'ts. Using his experiences and beliefs, Abdullah Ansari has presented a specific interpretation of the ways to reach awareness, and with regard to problem solving, which is a characteristic of the cognitive approach, and also using reasoning, analysis, and division, he has examined the issues and solved the problem of reaching awareness. His goal is to adapt to internal actions such as gratitude for blessings, recognition of shortcomings, or in other words, reviewing one's own performance and fearing the deceit of others. For this purpose, Abdullah Ansari takes his disciple forward step by step. Therefore, the stage-by-stage nature of Islamic mysticism is very important; this means that until a disciple leaves behind a stage, no stage will be placed in front of him.

Materials / Methods

The present study has analyzed the subject painting in a qualitative manner, with a descriptive-analytical approach, and using library resources (real and virtual). On this basis, by non-random selecting a painting from the Herat School of *Mantiq al-Tayr* (The Cry of a Son over the Death of a Father), it has analyzed and interpreted all the visual and written elements of the painting, and examined the relationship between "Yaqzah" or awakening as the first stage in practical mysticism with the overall story of the painting and the way the characters in the story may have acted, which may have been intended by the artist. This study aims to address issues that have so far been neglected or that have not been adequately addressed by research.

Discussion and Findings

According to the studies conducted, it was found that among most of the positive characters in the painting, there are many things that are seen from Abdullah Ansari's point of view that have been taken into consideration by them: paying attention to the countless blessings of God by the "heart", looking forward to God's blessings, learning from the people of hell, recognizing the greatness of God as the most important way to avoid sin, recognizing the soul as the root of contamination with major and minor sins, acknowledging God's punishment in the hereafter as a way to reduce sins, recognizing the benefits and harms of life, avoiding idleness, taking advantage of the remaining life and the company of the righteous. On the other hand, the things that the negative characters in the picture are attracted to and suffer losses from include: ignoring the inner preacher (wisdom), not paying attention to divine mercy and the unseen income, not valuing the truth, not recognizing the self and not acknowledging the promise of the truth, not listening to knowledge, not responding to the calls for respect and not associating with the righteous people, not responding to the call of the inner preacher, not studying sins and not honoring the truth, not recognizing the

value of the precious life, leaving the company of the righteous, not making up for what has been lost, and not learning a lesson from the plight of those in hell.

Conclusions

In this painting, which about the resurrection day, Attar, Behzad, and Sultan Ali have shown in the best possible way the lesson of learning from the people of the hell. Attar's poems refer to gathering provisions for the sake of the hereafter, and in this regard, Behzad, by showing a conversation between a grieving boy and a kind-hearted Sufi, emphasizes the necessity of doing good deeds before the passing of time, and all the other elements (human and animal) in the painting also confirm this. Sultan Ali also used the phrase "The grave is a door through which all people enter" at the entrance to the cemetery, which is very effective in completing the hidden message in the painting i.e. making the most of the remaining life.

Acknowledgment

The spiritual reward of this research is dedicated to the holy soul of the great Martyr Sirous Molaei and his beloved family.

خوانش عرفانی نگاره گریه پسر بر مرگ پدر با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری^۱

فاطمه غلامی هوجقان (الف)*، حسن بلخاری قهی (ب)، مینا صدری (پ)

(الف) دانش‌آموخته دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
(ب) استاد تمام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (hasan.bolkhari@ut.ac.ir)
(پ) دانشیار، گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (mina.sadri@ut.ac.ir)

چکیده

منطق الطیر اثر عطار، از جمله متون ادبی تأثیرگذار در ادب فارسی و ادب جهان محسوب می‌شود که نسخه‌های فراوانی از آن اغلب مصور هستند. یکی از این نسخه‌ها، محفوظ در موزه متروپولیتن و مربوط به دوره تیموری و مکتب هرات است. به دلیل اهمیت فنی نسخه و مشارکت بهزاد در آن و همچنین کیفیت بالای تصویرسازی نسخه و نکات عرفانی فراوانی که در نگاره گنجانده شده، ضرورت پژوهش بر آن محسوس است. در پژوهش حاضر به ارتباط میان داستان «نگاره گریه پسر بر مرگ پدر» اثر بهزاد با متن *منازل‌الساترین* خواجه عبدالله انصاری پرداخته شده و هدف از آن کشف روابط ناپیدای میان مضمون یقظه یا بیداری از منظر پیر هرات با کلیت داستان نگاره و نحوه عملکرد شخصیت‌های آن است. در مجموع با مطالعه نگاره مشخص شد که عطار، بهزاد و سلطانعلی به بهترین وجه ممکن عبرت گرفتن از حال اهل بلا را به نمایش گذاشته‌اند. اشعار عطار اشاره به جمع کردن توشه‌ای جهت آخرت دارد و در این راستا بهزاد با نشان دادن گفت‌وگو میان پسرک عزادار و صوفی صاحب‌دل، ضرورت انجام اعمال نیک را قبل از فوت وقت خاطرنشان می‌سازد و تمامی عناصر دیگر (انسانی و حیوانی) در نگاره نیز بر این امر صحه می‌گذارند. عبارت سلطانعلی (القبر باب و کل الناس داخله) در سردر قبرستان، در تکمیل پیام مستتر در نگاره یعنی غنیمت شمردن باقی‌مانده عمر، بسیار مؤثر است. پژوهش حاضر به صورت کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) نگاره موردنظر را مورد واکاوی قرار داده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸

شماره صفحات: ۵۵-۸۰

واژگان کلیدی

عرفان عملی، خواجه عبدالله انصاری، یقظه، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری

استناد به مقاله

غلامی هوجقان، فاطمه؛ بلخاری قهی، حسن و صدری، مینا. (۱۴۰۳). خوانش عرفانی نگاره گریه پسر بر مرگ پدر با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری. *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*. ۲ (۷)، ۵۵-۸۰.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.501951.1033>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214705.html



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقاله حاضر، مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی: تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکده‌گان هنرهای زیبا دانشگاه تهران در حال انجام است.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (fat.gho.houjghan@ut.ac.ir)

خواجه عبدالله انصاری از عرفای متعلق به مکتب عرفانی خراسان بزرگ است که در هرات به تربیت شاگردان زیادی همت گماشته و در عین حال آثار مکتوب ارزنده‌ای به یادگار گذاشته که راهگشای سالکان آتی قرار گرفته و در این پژوهش نیز از آن استفاده شده است. متعاقباً در تلاش هستیم تا با مدد گرفتن از فراست و با استفاده از آراء و اقوال عرفان عملی مدنظر خواجه، مندرج در *منازل السائرين*، مواردی را در نگارگری رصد نماییم که تاکنون مورد توجه واقع نشده و یا به سادگی از کنار آن‌ها عبور و خوانشی سطحی ارائه شده است. رویکردی که تاکنون مورد توجه واقع نشده و انطباق آراء این بزرگوار در عرفان عملی با هنر نگارگری می‌تواند به باز کردن گره نکات مبهم و لاینحل در نگاره‌ها بیانجامد. خواجه عبدالله در *منازل السائرين* سلوک الی‌الله را در ۱۰ مرحله تعریف کرده و هر مرحله خود به ۱۰ زیربخش تقسیم می‌شود و بدین ترتیب ۹۹ منزل را باید با موفقیت طی کرد تا به منزل ۱۰۰ (توحید) رسید. از میان مراحل مدنظر پیر هرات، تنها به «یقله» به‌عنوان اولین بخش از «بدایت‌ها» و ارتباط آن با نگارگری می‌پردازیم که هر کس یقله را آغاز کرده و به آن عمل کند، به‌صورت رسمی وارد سلوک الی‌الله می‌شود. از منظر نگارندگان یقله به‌عنوان اولین مرحله از اولین منزل، از بقیه مراحل دشوارتر است، زیرا ابتدا به ساکن برای فردی که آشنایی چندانی با یک فرآیند ندارد، آغاز آن و غلبه بر شک و تردید و دوری از هوای نفس، از ادامه و انجام آن فرآیند دشوارتر است. در این مقاله، نگاره «گریه پسر بر مرگ پدر» به شماره برگ f.35r انتخاب شده و مورد بررسی قرار می‌گیرد، چراکه در تحقیقات دانشگاهی داخل کشور چندان مورد اقبال واقع نشده که می‌تواند به دلیل سادگی بیان تصویری نگاره - که یقیناً واجد پیچیدگی‌های عرفانی است - و یا نبود کتیبه‌های خوشنویسی باشد. یکی از اهداف این پژوهش شناسایی ارتباط میان متون عرفانی متقدم نظیر *منازل السائرين* با کلیت داستان نگاره است که تاکنون مغفول مانده است.

آنچه اهمیت نگارش این پژوهش را برجسته می‌سازد، فقدان پژوهش‌هایی در زمینه انطباق متون عرفانی با کلیت داستان‌های نگارگری است. البته از نقطه نظرات گوناگونی

بررسی‌هایی صورت گرفته است، اما شاید در زمینه تعمیق و تدقیق در متون عرفانی و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطه آن با نگارگری ایرانی، مطالعات بنیادین و وثیقی صورت نپذیرفته و مطالعات انجام شده نیز از عمق و ژرفای لازم برخوردار نیستند. در این راستا باید بیان داشت که اغلب پژوهشگران هنر از وادی مطالعات ادیان و عرفان بی‌بهره‌اند و پژوهشگران ادیان و عرفان تطبیقی نیز از وادی هنر بی‌بهره. بنابراین، ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که با ایجاد پیوند میان این دو وادی به‌ظاهر متباین، اما در باطن متناظر، بتوان به نتایج مطلوب دست‌یافت و به سؤالات بی‌پاسخ اغلب پژوهشگران تک‌رشته‌ای و تک‌تخصصی که ذکر آن‌ها رفت، پاسخ‌هایی متقن و موثق داد. نگارندگان با مطالعه کتیبه‌های نگاره‌های پرتکرار در نگارگری ایرانی به این نتیجه رسید که ارتباطی ناپیدا میان مضمون منابع عرفانی متقدم و کلیت داستان نگاره‌ها وجود دارد، موضوعی که تاکنون پژوهشگران به آن توجهی نداشته‌اند. از این‌رو، در پژوهش حاضر مطالعه ارتباط میان داستان نگاره «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی» با متن *منازل السائرين* خواجه عبدالله انصاری در دستور کار قرار گرفته و هدف از آن کشف روابط ناپیدای میان متن به یادگار مانده از پیر هرات با کلیت داستان نگاره و نحوه عملکرد شخصیت‌های آن است. در این راستا سعی شده به دو سؤال اساسی پاسخ داده شود: تأثیرپذیری نگارگران از مبانی حکمی خواجه عبدالله انصاری در باب عرفان عملی چگونه تفسیر می‌شود؟ یقله به‌عنوان مرحله اول سلوک از منظر پیر هرات در نگارگری چگونه مدخلیت داشته است؟

پیشینه پژوهش

تحقیقات صورت گرفته از جدید به قدیم به شرح ذیل هستند. [حسینی، عرب‌زاده و فرخ‌فر \(۲۰۲۱\)](#) در «تحلیل مضمونی و نمادهای تصویری نگاره مویه پسر بر مرگ پدر، نسخه منطق‌الطیر مکتب هرات» معتقدند فضای غالب و باورهای صوفیانه دوره تیموری تأثیری عمیق بر شکل‌گیری نگاره‌ها و انتخاب نمادها داشته‌اند. این تأثیر موجب پدید آمدن رمگان تصویری غنی شده که شامل عناصری همچون رنگ، نقش‌مایه، نبود سرپوش، آرامگاه، مار و پرندگان،

درخت چنار و نهر می‌شود. این عناصر گاه ریشه در باورهای مذهبی داشته و گاه از فرهنگ آن دوران سرچشمه گرفته‌اند. [سیدرضوی و سیداحمدی زاویه \(۲۰۱۹\)](#) در «تحلیل نشانه-معناشناختی سوگ نگاره سوگواری پسر در مرگ پدر» معتقدند مرگ به‌عنوان مفهومی انتزاعی و نمادین مطرح شده که وجه عرفانی متن را در تقابل با سایر وجوه همچون عناصر حماسی، تقویت می‌کند و اهمیت نه در بازنمایی مستقیم و آشکار رویدادها، بلکه در تبیین و تأکید بر تقابل‌های دوگانه‌ای چون مرگ در برابر زندگی، سکون در برابر تغییر و طبیعت در برابر فرهنگ نهفته است. از خلال این موضوعات و پیوند معنایی هر قطب به دیگری، متن توانسته فراتر از بازنمایی محض حرکت کند و انسجام مردم با باورهای عرفانی را برجسته نماید، به‌گونه‌ای که این همراهی به یک دلالت فرهنگی-اجتماعی نزدیک می‌شود. [حسینی \(۲۰۱۵\)](#) در «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن» معتقد است درهم تیدگی صورت و معنا در *منطق‌الطیر* رازآمیز که مملو از تصویر بوده، نگارگران ادوار مختلف را بر آن داشته تا با بهره‌گیری از سنت نقاشی ایرانی به تجسم‌بخشی عرفان ایرانی-اسلامی بپردازند. مفاهیم صوفیانه و آرمانی که توسط نگارگران و در قالبی نمادین ترسیم‌شده، هم‌سو با تفکر متعالی عطار بوده و اثری ارزنده را آفریده است. [نوروزی \(۲۰۱۲\)](#) در «تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد» معتقد است با توجه به ارتباط و معاشرت جامی و بهزاد و اشتراک در مبانی فکری و اعتقاد به آموزه‌های فرقه نقشبندیه، بهزاد در نقاشی‌های متأثر از این ارتباط، سنت نگارگری را متحول ساخته و ویژگی‌هایی خاص و متفاوت در آثار این دوره او به ظهور رسیده است. [کمالی دولت‌آبادی \(۲۰۰۹\)](#) در «مبانی هنرهای تجسمی ایران مبتنی بر متون دو کتاب *مرصادالعباد* و *گلشن‌راز*، به‌مثابه تجلی معنا» معتقد است جای خالی دریافت‌های عاطفی و معنایی گذشته در زبان تصویر امروز که همگی متأثر از تعاریف کانونی غرب است، محسوس بوده و بازخوانی آموزه‌های تصویری گذشتگان برای پیوستگی و تداوم فرهنگ تصویری هر ملت یک ضرورت است. مفاهیم دریافتی از عناصر بصری و کیفیات معنایی در سنت هنرهای

تجسمی ایران جایگاهی مقدم‌تر از صورت و پیوند محکمی با خاطره ازلی و الگوهای کهن جامعه گذشته سنتی خود دارد. در این مسیر، تصویر در قسم‌پذیری صوری خود محدود، اما در معنا تعاریفی تأویل‌پذیر می‌یابد. شناخت طراح از این پیشینه و معنای از دست‌رفته باعث می‌شود تا در پی باززایی معرفت‌جویانه تصویر و معرفی ایده‌های نو آن به جامعه برآید. [کیا \(۲۰۰۹\)](#) در رساله خود «تصویر، متن و گفتمان تصوف در ایران، ۱۴۸۷-۱۵۶۵م^۱» چنین می‌گوید که چهره‌های معمایی اغلب در تصاویر روایات تمثیلی صوفیانه بیشتر مشهود است و مجموعه شمایل‌نگارانه‌ای از پیکره‌های انسان و حیوان و اشیایی که به‌عنوان نمادی تصویری عمل می‌کنند، خوانشی از مفاهیم موجود در روایت تمثیلی را بازنمایی می‌کنند. [اسکندری تربقان \(۲۰۰۵\)](#) در رساله «هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد» می‌نویسد که بهزاد با تکیه بر تفکر خواجه عبدالله انصاری مبنی بر «منازل روندگان طریق حق» که شامل سه مرحله (آغاز، میانه و پایان) می‌شود، نگاره‌هایش را به وجود آورده و مردم زمانه خود را در حالت زندگی عادی تصویر نموده و تأثیر متقابل محیط و انسان را نشان می‌دهد. در مجموع، مشاهده می‌شود که کیا نگاره‌های مکتب هرات را از منظر عرفایی همچون مولانا بازخوانی کرده و تنها کمالی دولت‌آبادی و اسکندری تربقان به ارتباط میان آموزه‌های پیر هرات (و نه لزوماً یقظه) و هنرهای تجسمی و نگارگری پرداخته‌اند. پژوهش حاضر درصدد است که ظهور و بروز مقام یقظه را در نگاره «گریه پسر بر مرگ پدر» از *منطق‌الطیر* عطار پی‌جویی نماید، امری که تاکنون صورت‌پذیرفته و می‌تواند مفید واقع شود.

روش پژوهش

نوع نوشتار حاضر بر اساس روش گردآوری اطلاعات توصیفی و بررسی موردی بوده و روش پردازش اطلاعات آن از نوع کیفی و شامل رویکردهای توصیفی-تحلیلی، تفسیری و تطبیقی بوده و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. بر این مبنا از طریق تجزیه و تحلیل نگاره‌ای از مکتب هرات، مقام «یقظه» و مقومات آن از منظر خواجه عبدالله انصاری در نگاره مورد پی‌جویی و ارزیابی قرار گرفته است.

1 . Image, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565

معرفی منطق الطیر محفوظ در موزه متروپولیتن

موزه هنر متروپولیتن در نیویورک دارای نسخه‌ای زیبا از منطق الطیر عطار به شماره 63.210 است. این نسخه دربردارنده هشت نگاره است و چهار نگاره آن در زمان تیموریان و چهار نگاره دیگر در دوره صفویان کار شده و الحاق شده است (Azhand, 2008, pp. 389-390). ابعاد اوراق این نسخه خطی ۲۱/۱×۲۲/۷ سانتیمتر هستند (Ur3). این نسخه را سلطانعلی مشهدی در ۸۹۲ ق کتابت کرده و چهار نگاره آن را بهزاد خلق کرده است. این کتاب یکسر با مفاهیم عرفانی سروکار دارد و بهزاد در تصویر بعضی از این مفاهیم نهایت استادی خود را نشان داده است (Azhand, 2008, pp. 389-390). مطالعات کامادا^۱ نشان داده که این نسخه در اصل شامل ۶۷ برگه و دارای نه تصویر بوده است. از آنجایی که بسیاری از صفحات متن و تصاویر از بین رفته یا آسیب دیده بودند، هنرمندان صفوی ۱۵ برگه متن، چهار نگاره و یک پیشانی^۲ را برای بازسازی نسخه خطی اضافه یا جایگزین کردند. با این حال، یک برگه مصور تیموری هنوز مفقود است و ممکن است در آن زمان تکمیل شده یا بعداً حذف شده باشد. در حالی که تصویرسازی‌های صفوی تصویرسازی مستقیم متن را ارائه می‌دهند، تصویرسازی‌های تیموری شامل نقوش بسیاری است که در انتظار مطالعه و تحلیل است. ماهیت معمایی و پیچیده تصویرسازی‌های تیموری با شعر فارسی اواخر این دوره سازگار است که از ویژگی‌های آن ذائقه پیچیدگی (علاقه به پیچیده‌گویی) است. حاکمان و مردان متنفذ دربار تیموری محافل ادبی به نام «مجالس» برپا می‌کردند و از حل معماهای شعری با ابزارهای بلاغی مانند جناس هم‌نام و غیره لذت می‌بردند. احتمالاً شرکت‌کنندگان در این مجالس از رمزگشایی تصاویر تیموری این نسخه نیز لذت برده‌اند. بسیاری از درباریان و اشراف هرات، در پایان قرن نهم هجری، هنر و ادبیات را حمایت می‌کردند و داشتن کتاب‌های کمیاب و فاخر مصور یکی از سرگرمی‌های کلیدی اشراف

بوده و برخی از آنان آتلیه‌های مخصوص به خود را داشتند (Kamada, 2000).

به نظر می‌رسد کامادا مطالبی را که درباره پیچیده‌گویی عنوان می‌کند را از مقاله سابتنلی وام گرفته است^۳. سابتنلی تکامل ژانرها و ذائقه‌های ادبی در دهه‌های آخر قرن نهم هجری در هرات را به خوبی دنبال کرده و عنوان می‌دارد که معمایی [ادبی] می‌توانست آن قدر پیچیده شود که گاهی برای رسیدن به یک راه‌حل، به ۱۰ عملیات جداگانه نیاز بود، البته عمدتاً راه‌حل از قبل ارائه می‌شد و هدف نشان می‌داد که چگونه می‌توان آن را استخراج کرد. توانایی حل معما بدون دانستن راه‌حل از قبل، نشانه‌ای از بالاترین سطح مهارت تلقی می‌شد. دربار عبیدالله خان ازبک (۸۹۱-۹۴۵ ق)، در بخارا چنان وفاداران سلاطین ادبی هرات تیموری را منعکس می‌کرد که میرزا محمد حیدر دوغلات را به یاد ایام سلطان حسین بایقرا می‌اندازد که به قدری در حل کردن معما مهارت داشت که درخواست معمایی را می‌کرد که راه‌حل آن را از سر صفحاتی که روی آن نوشته شده، بریده باشند (Subtelny, 1986, pp. 76). از میان نگاره‌های موجود در نسخه خطی پیش‌گفته، برگ f.35r با عنوان «گریه پسر بر مرگ پدر» اثر کمال‌الدین بهزاد که مربوط به زمان تولید نسخه و مکتب هرات می‌شوند انتخاب و مورد مطالعه و تفحص قرار گرفته است.

خواجه عبدالله انصاری و نگارش منازل السائرین

عبدالله بن ابی‌منصور انصاری (۲ شعبان ۳۹۶ ق/ ۲۲ ذی‌الحجه ۴۸۱ ق)، معروف به خواجه عبدالله انصاری و پیر هرات در هرات متولد و در آنجا نیز چشم از جهان فروبست و عبادات خالصانه‌اش زیانزد عام و خاص است (Ur4). او از متنفذترین رجال در تصوف خراسان بزرگ است که مکتوبات زیادی به او منسوب است و زبان‌های فارسی و عربی را به حد غایت خود می‌دانست و برخی از کتاب‌هایش

۱. Yumiko Kamada: استادیار موسسه مطالعات پیشرفته واسدا در دانشگاه واسدا ژاپن.

۲. احتمالاً منظور سلوچ است.

۳. برای دیدن اصل منبع به صفحه ۷۶ مقاله ذیل مراجعه نمایید: (Subtelny, 1986).

را خود به نگارش درآورده و برخی را هم به صورت اُمالی شیخ^۱، شاگردان و مریدانش نوشته‌اند ([Ansari, 1962, pp. 1-4](#)). از شواهد و قرائن چنین برمی‌آید که خواجه حنبلی^۲ مذهب بوده و دیگران را به این مذهب سفارش می‌کرده و برخلاف اغلب صوفیان، در علم حدیث نیز متبحر بوده و از صاحب‌نظران آن به شمار می‌رفته است. همان‌طور که ذکر شد، خواجه در زبان‌های عربی و فارسی بسیار عالم و ۶۰۰۰ بیت را از حفظ بوده است. همچنین، خواجه در مقابل منکرات صاحب‌منصبان، امیران و پادشاهان هیچ اغمازی نداشته و به تندی عکس‌العمل نشان می‌داده که سبب‌ساز دشمنی‌های بسیار با او شد و دشمنانش بارها سوء‌قصد جاننش را کردند ([Uri4](#)). پیرهرات، *منازل‌السائرين* را در ۸۰ سالگی (۴۷۵ق) و درحالی‌که از نعمت بینایی محروم بود، به شاگردانش املاء کرده و این کتاب از آن زمان تاکنون یکی از بهترین منابع جهت تدریس عرفان عملی در حوزه‌های علمیه است ([Miri, 2019, p. 23](#)).

از میان گنجینه‌های ارزنده عرفان عملی، *منازل‌السائرين* اثر خواجه عبدالله انصاری دارای ویژگی‌های منحصره‌فردی است. این کتاب با بهره‌گیری از تجربه‌های عمیق باطنی و تنظیم منظم منازل و مقامات عرفانی به‌صورتی یکپارچه و مرتبط، همراه با استفاده از احادیث عرفانی، جایگاه ویژه‌ای در میان متون عرفانی یافته است ([Ansari, 2010, p. 1](#)). در ابتدای این اثر، پیرهرات به تشریح دلیل نگارش کتاب می‌پردازد. او بیان می‌کند که برخی از علاقه‌مندان شناخت منازل، به‌ویژه فقیران هرات و دیگر مناطق از او درخواست کرده‌اند مسیری برای شناخت مقامات و نشانه‌های منازل ارائه دهد. همچنین، این افراد خواهان دسته‌بندی بوده‌اند که توالی و ترتیب منازل را به شکلی مختصر، روان و قابل حفظ کردن نشان دهد ([Ansari, 2010, p. 4](#)).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، دغدغه‌های ذهنی مخاطبان کتب عرفانی در قرن پنجم هجری مشابه مخاطبان معاصر

بوده است. این افراد نیز از طولانی شدن کلام بیزار و به دنبال اختصار و وضوح در بیان بودند.

منازل‌السائرين که حاصل ۲۷ سال تجربه علمی و عملی خواجه عبدالله است، به درخواست مریدان برای تبیین منازل طریقت و همراهی با اخلاق تدوین و به زبان عربی نگارش یافته است ([Khayatian et al., 2020, p. 45](#)). او در آغاز نگارش کتاب اشاره می‌کند که بیم آن داشته اگر سخن را درباره مقامات طولانی کند، هم خود و هم مخاطبانش از آن خسته شوند. بنابراین، او اصول مقامات را به‌صورتی خلاصه و با دلالت‌هایی روشن بیان کرده است. کتاب در ۱۰۰ مقام مرتب و در ۱۰ بخش گسترده‌گشته است ([Ansari, 2010, p. 5](#)). تا از هرگونه ابهام یا نیاز به پرسش‌های اضافی جلوگیری شود. خواجه با تکیه بر تجربیات و اعتقادات شخصی، دیدگاهی ویژه در تبیین راه‌های رسیدن به نخستین مرحله یعنی «یقظه» ارائه داده است. او مریدان را به تدریج و مرحله‌به‌مرحله در مسیر سلوک هدایت می‌کند.

این تدریجی بودن نشان از اهمیت فراوان نظم در عرفان اسلامی دارد، به این معنا که بدون عبور موفقیت‌آمیز از یک منزل، منازل بعدی قابل‌دسترسی نخواهند بود ([Mirbagheri-Fard & Mani, 2019, p. 196](#)). خواجه همچنین باور دارد که سالک پس از پشت سر گذاشتن یک مقام، به بینش عمیق‌تری نسبت به مقامات پیشین می‌رسد و می‌تواند کاستی‌های احتمالی آن‌ها را جبران کند. مراحل سلوک عرفانی از منظر خواجه شامل ۱۰ باب است که هر باب دارای ۱۰ زیربخش بوده و در مجموع ۱۰۰ مرحله از «یقظه» تا «توحید» را تشکیل می‌دهد. در پژوهش حاضر تنها به اولین مرحله (یقظه) و ارتباط شئون مختلف آن با نگارگری پرداخته شده است.

تسلیم یا سلوک

چون صوفی می‌خواهد به «حضرت الهیه» رسد گام‌های خود را به تجربه درونی بازمی‌گرداند. این خودآگاهی و هوشیاری

۱. اُمالی نویسی یکی از روش‌های تحمل و نگارش حدیث است. در این روش، استاد در مجلسی سخنرانی می‌کرد و شاگردان سخنان او را می‌نوشتند و جمع‌آوری می‌کردند تا کتابی می‌شد و آن را اُمالی یا المَجالس می‌خواندند ([Uri6](#)).

۲. ابو عبدالله احمد بن محمد بن حنبل شیبانی مروزی ذهلی بغدادی (۱۶۴-۲۴۱ق) ([Uri4](#)).

۳. از مواردی که حنا به آن اهمیت زیادی می‌دهند امر به معروف و نهی از منکر است.

ویژه‌ای را می‌طلبد تا نفس انسانی بتواند در برابر حملات ناگهانی غریز و نافرمانی‌ها و فشارهای آن مقاومت کند. مخفی‌نماند که نفس دارای قدرتی است که می‌تواند خود را با وجوه گوناگون نشان دهد. از حسیض ضعف تا اوج قله قدرت به صورت تدریجی. از این‌رو، مرشدِ کاردان وظیفه‌ی اساسی خود را رساندن می‌داند. چیزی که صوفی می‌خواهد، وصول و اهلیت پیدا کردن و ادب در پیشگاه الهیت است. تسلیک با نگاهی دیگر، تربیت روحی و ذهنی انسان است، چنانکه در حوزه سلوک نفسی خودنمایی می‌کند. «نفس» راحت‌ترین راه ورود (مدخل) به درون انسان است. از جنبه‌ی دیگر صوفیان به رؤیا و خواب نیز به‌عنوان ابزار و کلیدهایی برای رسیدن به اعماق نفس بهره می‌برند که بر آن اساس نزدیک‌ترین تعبیر برای درون انسان همین نفس است. از این‌رو، اهتمام گام‌به‌گام تسلیک انجام می‌شود (Al-Hakim, 2018, p. 576).

تسلیک به زبان امروزی همان «تدریس» یا یادگرفتن و علم‌آموزی در حوزه عملی است. از هر روشی که منجر به یادگیری شود استفاده می‌گردد. از این‌رو، راه‌های صوفیان متعدد است. هر طریقتی دارای روش و اصولی ثابت است. خواه به مرید مربوط باشد و یا به مراحل طریق الی‌الله. این مراحل از سوی صوفیان احوال و مقامات خوانده شده است. احوال و مقامات در سلوک صوفیانه از اصول ثابتی پیروی می‌کند. بنابراین، صوفیان برای هر «عملی» که مرید به صورت نوافل، فرائض، مجاهدات و ریاضات انجام می‌دهد، «حال» و «مقامی» قائل هستند و با استناد به این‌که هر «عمل» را «حال» و «مقامی» است، سلوک حکمش را از «اعمال» می‌گیرد که این خود روشی شبه‌علمی است. سلوک مانند درس‌خواندن است که به مدارجی تقسیم می‌شود. مراحلی که مرید آن را طی می‌کند و برای هر مرحله‌ای مرشدی کاردان است. مرشد یا شیخ آغاز راه، توانایی آن را ندارد که مرید را به غایات رساند، بلکه او در مراحل سپسین نیازمند مرشد و یا شیخی برتر است و متون بسیاری از صوفیه این امر را مورد یادآوری قرار داده‌اند (Al-)

تسلیک به زبان امروزی همان «تدریس» یا یادگرفتن و علم‌آموزی در حوزه عملی است. از هر روشی که منجر به یادگیری شود استفاده می‌گردد. از این‌رو، راه‌های صوفیان متعدد است. هر طریقتی دارای روش و اصولی ثابت است. خواه به مرید مربوط باشد و یا به مراحل طریق الی‌الله. این مراحل از سوی صوفیان احوال و مقامات خوانده شده است. احوال و مقامات در سلوک صوفیانه از اصول ثابتی پیروی می‌کند. بنابراین، صوفیان برای هر «عملی» که مرید به صورت نوافل، فرائض، مجاهدات و ریاضات انجام می‌دهد، «حال» و «مقامی» قائل هستند و با استناد به این‌که هر «عمل» را «حال» و «مقامی» است، سلوک حکمش را از «اعمال» می‌گیرد که این خود روشی شبه‌علمی است. سلوک مانند درس‌خواندن است که به مدارجی تقسیم می‌شود. مراحلی که مرید آن را طی می‌کند و برای هر مرحله‌ای مرشدی کاردان است. مرشد یا شیخ آغاز راه، توانایی آن را ندارد که مرید را به غایات رساند، بلکه او در مراحل سپسین نیازمند مرشد و یا شیخی برتر است و متون بسیاری از صوفیه این امر را مورد یادآوری قرار داده‌اند (Al-)

رویکرد خواجه در منازل‌السائرين

خواجه بر این باور است که مردم در مسیر سیر و سلوک به سه گروه تقسیم می‌شوند. گروهی هستند که میان خوف و رجاء حرکت می‌کنند، بر اساس محبت و همراه با حیاء عمل کرده و به چنین فردی مرید گفته می‌شود. گروه دوم افرادی که از وادی تفرق و پراکندگی به وادی جمع کشیده شده‌اند و این افراد را مراد می‌نامند. اما سایرین، مدعیانی هستند که اسیر فریب و نیرنگ شده‌اند. این مقامات در سه مرتبه خلاصه می‌شوند: نخست، آغاز حرکت قاصد در مسیر سیر و سلوک. دوم، ورود به مرحله غربت^۱ و سوم، رسیدن به

۱. درباره معنای «داخل شدن در غربت» [...] و امیرالمؤمنین علی (ع) از رسول خدا نقل می‌کند که آن حضرت فرمود: «طلب کردن و خواستن حق، غربت است.» و این روایتی غریب است که آن را جز روایت علان، نوشته‌ام (انصاری، ۱۳۸۹: ۹).

مشاهده‌ای^۱ که انسان را به سوی عین توحید در طریق فنا می‌کشاند و جذب می‌کند (Ansari, 2010, p. 7).
مراحل سلوک در نظر خواجه شامل ۱۰ باب است که هرکدام از باب‌ها به ۱۰ زیربخش یا باب دیگر منشعب می‌شوند، بنابراین سلوک شامل ۱۰۰ مرحله می‌شود که از یقظه آغاز شده و به توحید ختم می‌شود. در پژوهش حاضر تنها به اولین مرحله (یقظه) و ارتباط شئون مختلف آن با نگارگری پرداخته می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱: فهرست باب‌های اصلی و باب‌های فرعی منازل السائرین (Ansari, 2010, pp. 15-568)

باب اصلی	باب‌های فرعی
بدایت‌ها	۱. یقظه، ۲. توبه، ۳. محاسبه، ۴. إنابه، ۵. تفکر، ۶. تذکر، ۷. اعتصام، ۸. فرار، ۹. ریاضت، ۱۰. سماع (Ansari, 2010, pp. 15-77).
ابواب	۱. حزن، ۲. خوف، ۳. اشفاق، ۴. خشوع، ۵. آخبات، ۶. زهد، ۷. ورع، ۸. تَبَتُّل، ۹. رجاء، ۱۰. رغبة (ibid, pp. 81-145).
معاملات	۱. رعایت، ۲. مراقبت، ۳. حرمت، ۴. اخلاص، ۵. تهذیب، ۶. استقامت، ۷. توکل، ۸. تفویض، ۹. ثقه، ۱۰. تسلیم (ibid, pp. 149-218).
اخلاق	۱. صبر، ۲. رضا، ۳. شکر، ۴. حیا، ۵. صدق، ۶. ایثار، ۷. خُلق، ۸. تواضع، ۹. قنوت، ۱۰. انبساط (ibid, pp. 221-318).
اصول	۱. قصد، ۲. عزم، ۳. اراده، ۴. ادب، ۵. یقین، ۶. اُنس، ۷. ذکر، ۸. فقر، ۹. غنی، ۱۰. مراد (ibid, pp. 321-361).
وادی‌ها	۱. احسان، ۲. علم، ۳. حکمت، ۴. بصیرت، ۵. فراست، ۶. تعظیم، ۷. الهام، ۸. سکینه، ۹. طمأنینه، ۱۰. همت (ibid, pp. 367-404).
احوال	۱. محبت، ۲. غیرت، ۳. شوق، ۴. قلق، ۵. عطش، ۶. وجد، ۷. دهشت، ۸. هیمان، ۹. برق، ۱۰. ذوق (ibid, pp. 407-439).
ولایات	۱. لحظ، ۲. وقت، ۳. صفا، ۴. سرور، ۵. سُر، ۶. نفس، ۷. غربت، ۸. غرق، ۹. غیبت، ۱۰. تمکُن (ibid, pp. 443-473).
حقایق	۱. مکاشفه، ۲. مشاهده، ۳. معاینه، ۴. حیات، ۵. قبض، ۶. بسط، ۷. سُکر، ۸. صحو، ۹. اتصال، ۱۰. انفصال (ibid, pp. 477-517).
نهایت	۱. معرفت، ۲. فناء، ۳. بقاء، ۴. تحقیق، ۵. تلبیس، ۶. وجود، ۷. تجرید، ۸. تفرید، ۹. جمع، ۱۰. توحید (ibid, pp. 521-568).

باب یقظه

عبد سالک با ذکر مدام و صادقانه «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» بیدار می‌شود و حق را پیوسته طلب می‌کند و قیام در اینجا ضد جلوس نیست، بلکه طلب حق است (Ansari, 2010, p. 15). یقظه، در معنای لغوی به معنای «بیداری» و نقطه

مقابل خواب تعبیر می‌شود. در اصطلاح، این واژه به مفهوم آگاهی یافتن و خروج از خواب غفلت به کار می‌رود و بیانگر حالتی است که فرد به مقوله تقرب و سیر الی‌الله توجه نشان می‌دهد. مشایخ طریقت، یقظه را به‌عنوان نخستین شرط ورود به مسیر سلوک معرفی و از آن به‌عنوان اولین منزل در

۱. در معنای دستیابی به مشاهده، جبرئیل از رسول خدا نقل می‌کند که جبرئیل پرسید: «احسان چیست؟» حضرت فرمود: «احسان آن است که خدا را به‌گونه‌ای عبادت کنی که گویا او را می‌بینی؛ و اگر نمی‌توانی خود را در این مقام قرار دهی و او را نمی‌بینی پس بدان که او تو را می‌بیند» (Ansari, 2010, p. 9).

ظاهر و باطن، روشنی و درخشندگی می‌بخشد که به آن یقظه گفته می‌شود. دوم، حالتی که این تابش به کلی متوقف می‌شود و آن را موت یا مرگ می‌نامند. سوم، وضعیتی که پرتو روح فقط از ظاهر بدن قطع شود که به آن نوم یا خواب اطلاق می‌شود. در این میان، یقظه به معنای بیداری از خواب غفلت و هشیاری نسبت به حقیقت است. این بیداری از طریق معرفت و تجلی انوار الهی در دل‌ها پدیدار می‌شود و نتیجه اجابت دعوت هادیان طریق‌الحق و خدمت به اولیاءالله است (Sajjadi, 2004, p. 804). به بیان دیگر، یقظه نوعی برخاستن از حالت سستی و فترت است که به آغاز حیات حقیقی انسان منجر می‌شود. این وضعیت نخستین نوری است که قلب سالک را روشن ساخته و با نور تنبّه حیات حقیقی‌اش آغاز می‌شود (Ansari, 2010, p. 15).

امیرالمؤمنین علی^(ع) در این باره می‌فرماید: کسی که واعظ نفسانی داشته باشد از طرف خدا او را محافظت می‌کند. همچنین می‌فرماید: وقتی خداوند بخواهد به بنده‌ای خیر برساند برای او واعظی در قلبش قرار می‌دهد. بنابراین، آنچه موجب بیداری سالک است، همان واعظ درونی است که انسان را به حرکت و رفتن به سوی خدا فرامی‌خواند (Ansari, 2010, p. 16). یقظه از منظر خواجه شامل سه بخش توجه قلب به نعمت‌های الهی، مطالعه گناهان و شناخت عمر گران‌مايه می‌شود و هرکدام از این شئون خود شامل زیرمجموعه‌هایی می‌شوند که برای جلوگیری از تطویل کلام، شرح کامل آن‌ها در جدول زیر آمده است (جدول ۲).

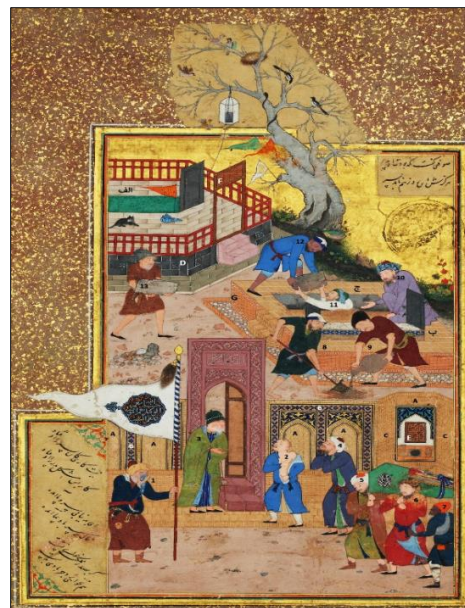
جدول ۲: شئون مختلف یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری در *منزل السائرین* (Ansari, 2010, pp. 16-21)

۱. نور عقل: همان نور یقظه و بیداری است که در سایه واعظ درونی بر عقل سالک پرتو می‌افکند (Ansari, 2010, p. 18).	راه‌های شناخت نعمت	۱. توجه قلب به نعمت‌های بی‌شمار الهی.	۱- توجه قلب به نعمت‌های الهی
۲. چشم‌داشت به مواهب الهی: به آسمان رحمت الهی نظر کرده و انتظار رحمت دارد (ibid).		۲. عاجز شدن سالک از شمارش نعمت‌ها.	
۳. عبرت گرفتن از اهل بلا: بلا بر اهل بلا امتحان و برای ما عبرت بزرگ است (ibid).		۳. وقوف و آگاهی سالک از این‌که حدی برای نعمت‌های الهی نیست.	

سیر الی‌الله یاد کرده‌اند. بر اساس این دیدگاه، تمامی انسان‌ها در لحظه مرگ با واقعیات عمیق هستی مواجه می‌شوند، بدین معنا که کوچکی دنیا و عظمت عوالم پس از مرگ برای آنان آشکار می‌گردد. همچنین، در این زمان حقیقت بزرگ (حق عظیمی که خدای متعال بر انسان دارد و در طول زندگی مورد غفلت بوده است) بر آنان روشن می‌شود. سالک حقیقی، پیش از مرگ و در اولین گام سلوک خویش، از خواب غفلت بیدار شده و به این حقایق دست می‌یابد. او با درک این واقعیات‌ها می‌کوشد از فرصت باقی‌مانده عمر خویش بهره‌گیرد و در مسیر قرب الی‌الله گام بردارد (Miri, 2019, pp. 22-23). در مورد افراد دیگر هم، اگر چشم باطنشان در زمانی که هنوز در این عالم هستند، یعنی پیش از خروجش باز شود، همین معنا صدق می‌کند. او از لحظه بیداری عظیمش [یا یقظه‌اش]، درمی‌یابد که همیشه خواب بوده یا خواب می‌دیده است و خدا را سپاس می‌گوید از بابت آن‌که این خواب را به او ارزانی داشته است (Corbin, 2022, p. 149). خوابیدن به معنای خرسند بودن به اوهام دروغین یا مخیلات مزور و حاضر و آماده‌ای است که همه‌کس به تکرار آن‌ها می‌پردازد. بیدار شدن (یقظان بودن^۱) به معنای آگاه بودن به همه عوالمی است که شخص فقط در حالت بیداری عرفانی می‌تواند به آن دست یابد (Corbin, 2021, p. 324). یقظه در مفهوم عرفانی به معنای بیداری و هشیاری عمیق نسبت به حقیقت است. از دیدگاه عرفا، ارتباط میان نفس یا روح با بدن در سه حالت کلی دسته‌بندی می‌شود. نخست، زمانی که تابش روح به تمامی اجزای بدن، اعم از

۱. Egregoros

		<p>۴. شناخت نعمت‌های الهی را برای خلق ناممکن بدانند.</p> <p>۵. اعتراف به قصور و ناسپاسی در شکر نعمت‌ها (Ansari, 2010, p. 16)</p>		
<p>۱. تعظیم حق: مهم‌ترین راه گناه نکردن شناخت عظمت خداست (ibid, p. 19).</p>	<p>راه‌های مطالعه گناهان</p>	<p>۱. مطالعه گناهان.</p> <p>۲. وقوف بر مضرات آن‌ها.</p> <p>۳. همت بر جبران گناهان.</p> <p>۴. رهایی از ذلت گناهان.</p> <p>۵. نجات و رستگاری با تطهیر نفس (ibid, p. 17)</p>	<p>۲-مطالعه جنایت (گناهان)</p>	
<p>۲. شناخت نفس: ریشه آلودگی به گناهان بزرگ و کوچک نفس است. شناخت بیماری‌های نفس، سالک را در تشخیص ریشه‌های انحراف و مداوای آن یاری می‌کند (ibid, p. 19).</p>				
<p>۳. تصدیق عذاب الهی: راه کاهش گناهان تصدیق عذاب الهی در آخرت است (ibid, p. 19).</p>				
<p>۱. استماع علم: حضور در مجالس علما و فراگیری احکام شریعت و طریقت (ibid, p. 20).</p>	<p>شناخت زیادت و نقصان ایام عمر</p>	<p>۱. شناخت سود و زیان ایام عمر.</p> <p>۲. خودداری از بطلات.</p> <p>۳. بخل ورزیدن در صرف عمر.</p> <p>۴. جبران آنچه به بطلت از دست داده.</p> <p>۵. غنیمت شمردن باقی مانده عمر (ibid, p. 17)</p>	<p>۳- شناخت عمر گرانمایه</p>	
<p>۲. اجابت دواعی حرمت: اجابت کردن ندای داعی و بازدارنده درونی در برابر منتهیات (ibid, p. 20).</p>				
<p>۳. صحبة الصالحین: سالک مؤدب به آداب آن‌ها و متخلق به اخلاق ایشان شده و وارد جمع آنان می‌گردد، چراکه صالحان متخلق به اخلاق الهی‌اند (ibid, 21).</p>				



تصویر ۱: گریه پسر بر مرگ پدر، منطق الطیر عطار، برگ، f.35r، ۸۸۴ ق. هرات، نگارگر بهزاد، کاتب سلطانعلی مشهدی، موزه متروپولیتن

نیویورک (Url3)

نگاره ۱ با عنوان «گریه پسر بر مرگ پدر» از منطق/الطیر عطار نیشابوری است. در تارنمای موزه متروپولیتن درباره این نگاره چنین آمده است: این تصویر با داستانی مرتبط است که هدهد به‌عنوان پاسخ به پرنده‌ای که از ترس خود از مرگ شکایت می‌کند، مربوط می‌شود. پسری در مقابل تابوت پدرش غمگین است و صوفی او را آرام می‌کند که پدرش دردهای زیادی را تجربه کرده و هیچ‌کس نمی‌تواند از مرگ فرار کند. در اینجا نگارگر حادثه را در مقابل دروازه قبرستان به تصویر کشیده و صحنه پشت دروازه قبرستان مملو از موتیف‌هایی^۱ است که به خود داستان بی‌ربط است و ممکن است بیننده^۲ درباری از رمزگشایی آن‌ها لذت برده باشد^۳ (Url3). چنانچه ملاحظه می‌شود، مخاطبان ناآشنا با حکمت و عرفان ایران اسلامی، وقایع مصور شده در داخل قبرستان را غیرمرتبط با داستان عطار می‌پندارند، حال آن‌که تمامی وقایع تصویر شده توسط بهزاد مکمل ماجرای خاکسپاری هستند که در ادامه به شرح جز به‌جز آن پرداخته‌ایم.

این نگاره را می‌توان یکی از عالی‌ترین دستاوردهای بهزاد در انتقال بخش عظیمی از معنای یک متن صوفیانه از طریق تصویرسازی دانست (Bahari, 1996, p. 86). بهزاد نقطه اوج داستان را از ورودی قبرستان آغاز کرده است. ورودی قبرستان زمینی خاکی است که سنگ و خاشاک ناچیزی نیز در آن مشاهده می‌شود که احساس ناخوش‌آیندی را نظیر واماندگی و تنهایی منتقل می‌کند. درب ورودی قبرستان دولته و قسمت بالای آن جناغی است و در اطراف آن فردی مسن و با تجربه (یک) در جلوی مشایعت‌کنندگان، پرچمی را نگه‌داشته و در حال گریستن است. گویا او در قسمت ابتدایی مشایعت‌کنندگان حرکت می‌کرده و با رسیدن به درب ورودی قبرستان، ایستاده تا پیکر را به داخل قبرستان منتقل کند. نظیر چنین شخصیتی را چند سال بعد، در نگاره «وفات یافتن شوهر لیلی»، برگ، f.135v، ۹۰۰ق. در خمسه Or.6810 موزه بریتانیا می‌توان یافت که بهزاد (یا قاسمعلی) عیناً آن را تکرار کرده است. همچنین در

مهارت بهزاد به‌ویژه در نگاره «مویه فرزند در مرگ پدر» (مراسم تدفین) کاملاً مشهود است. در این نگاره به هر نماد و سمبلی توجه شود، نشان از مرگ دارد و نماد مرگ حتی بر روی درخت بی‌برگ و بار زمستانی هم مشاهده می‌شود که ماری برای شکار تخم پرندگان در حال خزیدن از درخت به‌طرف لانه مرغان است. فضا سازی نگاره فصل زمستان را نشان می‌دهد. ترکیب‌بندی نگاره سه بخش دارد. در پیش‌زمینه عده‌ای تابوت به دوش و فرزند سینه‌چاک دیده می‌شود. در بخش میانی عده‌ای در حال کندن قبر هستند و در بخش فوقانی درختی لخت با پرندگان و مار در کنار آلاچیقی به چشم می‌خورد، فضا بندی و رنگ‌بندی ماهرانه نشان از سبک پخته بهزاد دارند (Azhand, 2008, p. 390).

در این نگاره دو کتیبه فوقانی و تحتانی وجود دارد. شعر کتیبه فوقانی چنین است: صوفی گفت «آن‌که او بودت پدر/

1. Motif

۲. این کژاندیشی ناشی از عدم ارتباط‌گیری مخاطب ناآشنا با دین مبین اسلام و عرفان اسلامی ناشی می‌شود حال آن‌که تمامی جزئیات موجود در نگارگری اغلب واجد معانی عرفانی است و دقیقاً به همین دلیل است که نگارندگان اصرار دارند که مطالعه مباحث نگارگری ایرانی توسط پژوهش‌گران بومی انجام پذیرد.

نگاره «سعدی و جوان کاشغری» برگ f.55r، ۸۹۱ق. نیز شخصیت سعدی، دقیقاً همان پیرمرد پرچم به دست گریان (در نگاره‌های گریه پسر بر مرگ پدر و وفات یافتن شوهر لیلی) است، با این تفاوت که پرچم به دست ندارد و گریان نیست و در حال گفت‌وگو با جوان کاشغری است. مدل ایستادن، رنگ البسه، شال دوتایی دور کمر، عمامه و شکل کفش‌ها در هر سه نگاره دقیقاً منطبق بر یکدیگر هستند و بهزاد الگویی واحد در ذهن خود داشته است (نک: جدول ۳ بخش الف). پسر عزادار قصه (دو) با سر عریان و گریبان چاک‌زده در حال جزع و فزع است و از حالت چهره و ابروان درهم کشیده‌اش پیداست که حال مساعد و متعادلی ندارد و عنوان می‌کند که چنین روزی را که حال را دگرگون ساخته تاکنون تجربه نکرده بودم. پیری آگاه و دنیا دیده (سه) که ردایی سبزرنگ به تن دارد، دست خود را به نشانه مفاهمه و گفت‌وگو با پسر بالا آورده و متانت خاصی در حالات او دیده می‌شود و با پسر وارد گفت‌وگو است.

[عطار از قول پیر] به پسر می‌گوید: ای کسانی که بدون هیچ دارایی به این دنیا می‌آید، حتی اگر بر تمام کشور حکومت کنید، با ترک این زندگی چیزی با خود نخواهید برد. بنابراین، داستان حول محور آموزه صوفیانه ماهیت موقت زندگی و تعالی انسان، از طریق تسلیم نفس به زندگی جاودانی می‌چرخد (Bahari, 1996, p. 89). مردی میانسال (چهار) که حالات او نیز پریشان و مضطر به نظر می‌رسد،

دست‌هایش را بر روی گوش‌هایش نهاده و به احتمال قریب‌به‌یقین در حال گفتن اذکاری همانند «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» حین تشییع میت است. مردان (پنج و شش) دسته‌های تابوت سبزرنگ را گرفته و در حال تشییع میت به داخل قبرستان هستند. چهره فرد (پنج) و نگاه رو به پایین او بسیار تأثیرانگیز است. او کاملاً در فکر فرورفته و متأثر از واقعه است. بر روی تابوت پارچه‌ای رنگین انداخته‌شده که بسیار شبیه به پارچه دارایی است^۱. ممکن است به دلیل پارچه باارزشی که روی تابوت قرار دارد، خانواده این پسر متمول بوده باشند (نک: جدول ۳ بخش ب). فردی سیه‌چرده (شاخصه تصویری پربسامد بهزاد) با محاسن سفید در حال همراهی مشایعت‌کنندگان است و چیزهایی شبیه به کیف بر کمرش بسته که به‌وضوح مشخص نیستند. پای تابه‌هایی بر پا دارد که به دلیل جنب و جوش فراوان کمی باز شده‌اند. در داخل قبرستان افرادی مشغول آماده‌سازی مقدمات مراسم خاک‌سپاری هستند. فرد (هشت) در حال بیل زدن ملاطی است که برای پایان کار مورد نیاز است و فرد (نه) با کوزه‌ای مشغول آب ریختن بر روی ملاط است. هماهنگی نحوه طراحی فیگور فرد (هشت) با کارگر بیل‌زنی از نگاره «ساختن کاخ خورنق» کاملاً مشهود است و بهزاد الگویی واحد را در ذهن خود داشته و فقط یکی را از روبرو و یکی را از پشت سر نقش کرده است (نک: جدول ۳ بخش ج).

۱. دارایی یا ایکات (Ikat) از کلمه مالایی منجیکات (Mengikat) اقتباس شده که به معنای گره‌زدن و متصل کردن است و در زبان فارسی به آن دارایی گفته می‌شود. از این جهت آن را دارایی می‌خوانند که ثروتمندان توان خرید آن را داشتند و هم‌چنین در قدیم جرئی از جهیزیه عروس و از وسایل ارزشمند و سرمایه‌اش بوده است. این پارچه معمولاً با نقش شعله پیکان مشخص می‌شود که نشانه اعتقاد انسان‌ها به منبع اصلی نور است و آن را منشأ همه زیبایی‌ها می‌دانستند (Ur110).

جدول ۳: اشتراک شخصیت‌پردازی و نمونه واقعی اشیاء در نگاره گریه پسر بر مرگ پدر (مأخذ: نگارندگان)

	
<p>الف. اشتراک شخصیت‌پردازی بهراد در سه نگاره</p> <p>راست: بخشی از نگاره «سوگواری پسر بر مرگ پدر» منطق/الطیر عطار، ۸۸۴ق (شماره ۶۲/۲۱۰) (Url3)</p> <p>وسط: بخشی از نگاره «وفات یافتن شوهر لیلی» خمسه بریتانیا (Or.6810)، ۹۰۰ق (Url2)</p> <p>چپ: بخشی از نگاره سعدی و جوان کاشغری، منسوب به بهراد، ۸۹۱ق، گلستان سعدی موزه هنر لیختن‌اشتاین (Bahari, 1996, p. 84)</p>	
	
<p>ج. شباهت تصویرپردازی بیلزن</p> <p>راست: شخصیت بیلزن در «گریه پسر بر مرگ پدر»</p> <p>چپ: کارگر بیلزن در «ساختن کاخ خوروق»</p>	<p>ب. شباهت پارچه روی تابوت با پارچه دارایی (ایکات) امروزی</p> <p>راست: بزرگ‌نمایی روکش تابوت در نگاره، وسط: نمونه پارچه دارایی (Url8)</p> <p>چپ: دختر اویغور با لباسی از پارچه دارایی در کاشغر چین (Url5)</p>

مراحل خاک‌سپاری متوفی)، به آفرینش انسان از این دو عنصر و درنهایت بازگشت او به خاک نیز اشاره‌ای تلویحی دارد.

در داخل قبرستان دو سکو قرار دارد که یکی در قسمت راست و پایین نگاره و دیگری در قسمت بالا و سمت چپ نگاره قرار دارند. در سکوی تختانی قبر (ب) قرار دارد که فردی (۱۰) در حال ابراز واگویی‌های خویش و یا قرائت فاتحه‌ای برای متوفی است و ابروهای درهم کشیده‌اش نشان از دل‌تنگی او دارد. فرد (۱۱) در داخل قبر جنبی (ج) در حال آماده‌سازی قبر است و تخته‌سنگی را از فرد ۱۲ (با پوستی کمی تیره و آفتاب‌سوخته) گرفته و داخل قبر قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد که پدر این پسر را در این قبر به خاک خواهند سپرد. فرد (۱۳) در حال آوردن تخته‌سنگ است و

چاد کیا^۱ معتقد است که عملکرد کارگران هشت و نه اشاره روشنی به خلقت انسان از خاک توسط خداوند دارد: «هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ تَمْتَرُونَ: اوست کسی که شما را از گل آفرید آنگاه مدتی را برای شما عمر مقرر داشت و اجل حتمی نزد اوست با این‌همه بعضی از شما در قدرت او تردید می‌کنید» ([Al-An'am, 2](#)) و همچنین عبارت پرکاربرد خیام (کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش) و قول مولانا در ستایش حق تعالی (آب را و خاک را برهم زدی / ز آب و گل نقش تن آدم زدی) دارد. از طرفی عطار معتقد است که هیچ قسمتی از زمین وجود ندارد که قبلاً انسان نبوده باشد و هر ذره از خاک زمین متعلق به جسد فردی درگذشته است ([Kia, 2006, p. 89](#)). بنابراین، درست کردن ملاطی از آب و خاک (برای تکمیل

۱. Chad Kia (1963): مدرس مدعو ادبیات فارسی، عربی و هنر اسلامی در دانشگاه هاروارد و دانشگاه براون در آمریکا است. او دارای مدرک دوگانه دکتری زبان و فرهنگ‌های آسیا و خاورمیانه و ادبیات تطبیقی از دانشگاه کلمبیا است. تحقیقاتش عمدتاً بر رابطه میان اشعار و نگاره‌های نسخ خطی قرون هشتم و نهم هجری متمرکز است.

لباس خاص پُرداری^۱ (شبییه موی بز) بر تن کرده است. در داخل قبرستان جویی از بالا در حال عبور است که به دلیل اکسید شدن نقره، سیاه‌رنگ دیده می‌شود. در قسمت بالا و سمت چپ نگاره مقبره‌ای بدون سقف (به دلیل دیدگاه اهل سنت در نپوشاندن قبور) مشاهده می‌شود و با وجودی که به شکل آرامگاه سرپوشیده ساخته نشده، اما با توجه به نرده‌کشی دورتادور قبر در ارتفاع و همچنین بر روی سکو ساخته شدن قبر به منظور جلوگیری از لگدمال شدن سنگ قبر و تنوع مصالح به کاررفته در کف پوش و پلکان‌های آن، به نظر می‌رسد که متعلق به فردی متمول بوده باشد. بر روی این قبر (الف) پرچمی نارنجی‌رنگ و سه‌گوش با عنوان «یا الله» قرار دارد. همچنین، سه پرچم دیگر به رنگ‌های سپید، نارنجی و سبز نیز با ذکر «یا الله» به درخت کهن‌سالی که به نظر می‌رسد خشک شده باشد، با طناب نازکی بسته شده‌اند و ممکن است در ارتباط با قبر پیش‌گفته باشند (تصویر ۱).

ماری بر روی درخت در حال بالا خزیدن است که قصد تخم‌های زاغی‌ها^۲ را دارد و یکی از زاغی‌ها نیز معترض به حرکت مار است و از لانه و تخم‌های خود دفاع می‌کند. ارتباط میان مار که قصد شکار تخم‌های پرنده را دارد کاملاً تداعی‌گر مرگ و محتوم بودن آن است. گربه‌ای نیز در زمین به انتظار نشست و کمین کرده است. در مجموع، پرندگان از زمین و هوا در حال تهدید هستند و روی آرامش نمی‌بینند. همچنین وجود زاغی‌ها به همراه مراسم خاک‌سپاری تداعی‌گر یادگیری قابیل از کلاغی است که خدا برانگیخت تا خاک کردن برادرش هابیل را از او الهام بگیرد و میان وجود زاغ و خاک‌سپاری و قبرستان ارتباطی وثیق و عمیق نهفته است. خداوند می‌فرماید: «فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ: پس نفس اماره‌اش او را به قتل برادرش ترغیب کرد و وی را کشت و از زیانکاران شد» (Al-Ma'idah, 30)، «فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ: پس خدا زاغی را برانگیخت که زمین را می‌کاوید تا به او نشان دهد

چگونه جسد برادرش را پنهان کند. قابیل گفت وای بر من آیا عاجزم که مثل این زاغ باشم تا جسد برادرم را پنهان کنم پس از زمره پشیمانان گردید» (Al-Ma'idah, 31). این گوشه از داستان فرزندان آدم که خدای تعالی کلاغی را فرستاد تا با کندوکاو کردن زمین به قاتل تعلیم دهد چگونه جسد برادر را در زمین پنهان کند و او بعد از مشاهده کار کلاغ گفت: وای بر من آیا عاجزم که مثل این زاغ باشم تا جسد برادرم را پنهان کنم پس از زمره پشیمانان گردید، يك آیه از قرآن است که در نوع خود نظیری در قرآن ندارد. آیه‌ای است که حال انسان در استفاده از حس را مجسم می‌سازد و خاطرنشان می‌کند که بشر خواص هر چیزی را به‌وسیله حس خود درک می‌کند و بعد از درک و احساس، آن را ماده خام دستگاه تفکر خود کرده با دستگاه فکریش از آن مواد خام قضایایی می‌سازد که به نفع اهداف و مقاصد زندگی‌اش باشد (Tabatabai, 1995 (Vol. 5), p. 502). در سوره علق نیز آمده است:

«عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم: خدای تعالی بود که به انسان چیزهایی را تعلیم کرد که خود انسان آن‌ها را نمی‌دانست» (Al-Alaq, 5). همچنین به دلیل مواردی که در قرآن آمده است، در ادب و عرفان اسلامی زاغ نمادی برای نفس اماره قرار می‌گیرد. این تمثیل برای روشن‌تر شدن خصلت‌های نفس بوده و اغلب همه‌فهم هستند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، زاغ در عرفان نیز وجهه مثبتی ندارد که این امر می‌تواند با رنگ سیاه بال‌های زاغ (قرین با رنگ سیاه لباس عزا) و صدای ناخوشایندش مبنی بر جدایی (از دید برخی ادبا) مرتبط باشد. مولانا خاکسپاری را متأثر از آموزه‌های زاغ به انسان دانسته و زاغ را تمثیلی از نفس می‌داند و انسانی که از آن تبعیت کند را به سمت گورستان می‌برد نه باغ. نمودهای حیوانی مختلفی از نفس در ادبیات عرفانی در قالب حیوانات مختلف ارائه شده است که به دلیل مخفی بودن نفس و جلوه‌های گوناگون آن است که از پیچیده‌ترین موضوعات ادب عرفانی محسوب می‌شود و شناخت آن را با مشکل مواجه می‌سازد. مولوی در دفتر چهارم مثنوی

۱. ممکن است این لباس پرزدار همان پلاس موبین، جوال یا جوالقی باشد که لباس مخصوص قلندران بوده است (Shafi'i Kadkani, 2008, p. 326).

۲. Eurasian magpie


معنوی در داستان «آموختن پیشه گورکنی قابیل از زاغ پیش از آنک در عالم علم گورکنی و گور بود»، چنین می‌آورد:

عقل ما زاغ است نور خاصگان
عقل زاغ استاد گور مردگان
جان که او دنباله زاغان پرد
زاغ او را سوی گورستان برد
هین مدو اندر پی نفس چو زاغ
کو به گورستان برد نه سوی باغ

گر روی رو در پی عنقای دل
سوی قاف و مسجد اقصای دل (Molawi, 2011, p. 506)

دو پرنده بر شاخسار درخت نشسته‌اند و دو پرنده دیگر به نظر می‌رسد با قفسی که با طنابی از درخت آویزان شده مرتبط باشند. طنابی که در این نگاره مشاهده می‌شود، با طناب‌های امروزی بافت عشایر (در رنگ سفید و آبی تیره) مطابقت کامل دارد (جدول ۴).

جدول ۴: مقایسه نمونه واقعی طناب دستباف در نگاره گریه پسر بر مرگ پدر (مأخذ: نگارندگان)

<p>چپ: بخشی از طناب بالای قفس نگاره وسط: طناب دستباف عشایر از موی بز (Url7) راست: طناب دستباف عشایر ایل شاهسون ۱۳۹۷ش (Url9)</p>	
---	--

عنصر قفس در این نگاره بار معنایی خاصی دارد. پیامبر (ص) می‌فرمایند: *الدُّنْيَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْكَافِرِ*: دنیا زندان مؤمن و بهشت کافر است. بنابراین، بازگشت پرنده‌گان به قفس نیز می‌تواند با عادت کردن انسان به قفس دنیا در ارتباط باشد، به این معنی که پرنده‌گان قفسی موجود در تصویر با وجودی که دنیای آزاد و بزرگ اطراف را نظاره‌گر هستند، اما تمایل به بازگشت به قفس دارند و از بودن در فضای باز ابا دارند، همانند پسر عزادار با وجودی که می‌داند دنیا مزرعه آخرت است و باید گذاشت و گذشت، اما به جهت درگذشت پدرش بی‌تابی می‌کند و متمایل است او به این جهان یا به قفس تن برگردد و باقی بماند و به دنیای دیگر (آخرت) با وجود عظمتش، کوچ نکند. البته ناگفته نماند یک پی‌سوز هم مشاهده می‌شود که در زمان تاریکی هوا روشن کرده و بالای مزار درگذشته، قرار می‌دهد. همچنین در این نگاره پنج حالت می‌توان در نظر گرفت که بهزاد با پلان‌بندی مختص خود آن را به صورت کُمیک استریپ^۱ به تصویر کشیده است. ۱. افراد زنده‌ای را داریم که در داخل و خارج قبرستان دیده می‌شوند و فرصت زندگانی از آنان گرفته نشده و مشغول کار و تلاش هستند. ۲. فرد متوفی را داریم که در

تابوتی سبز خفته و در مرز بین این جهان و آن جهان قرار دارد و هنوز به خاک سپرده نشده است. ۳. قبر «ج» را داریم که در حال آماده‌سازی برای متوفی است. ۴. در جنب این قبر، ما قبر «ب» را داریم که به نظر می‌رسد مدتی از خاکسپاری صاحبش می‌گذرد و یکی از اقوام او (۱۰) در حال ابراز دلتنگی و یا فاتحه‌خوانی است. ۵. دست‌آخر در بالاترین قسمت نگاره قبر «الف» را داریم و به نظر می‌رسد که به نسبت قبور «ب» و «ج»، مدت زمان زیادی از خاکسپاری صاحبش می‌گذرد و کسی نیز برای قرائت فاتحه و امثالهم بر سر قبر حاضر نیست و تنها گریه‌ای سیاه در کنار آن لمیده است.

گویا بهزاد با نشان دادن این مراحل، بی‌وفایی و بی‌ثباتی دنیا را در بیتی از این داستان که در نگاره نیامده رهنمون است: ای به دنیا بی‌سر و پای آمده/ خاک بر سر بادپیمای آمده (بیت ۷) (Attar Nishapuri, 2011, p. 194). همچنین، وجود گریه به احتمال فراوان واجد مضامین عرفانی است. عطار در *منطق‌الطیر* تنها یک‌بار و در ابتدای کتاب، بخش «فی التوحید باری تعالی جل و علا» از گریه نام‌برده و در این حکایت با ستودن ذات باری تعالی و تمسک به جلوه‌های

۱. Comic Strip: داستان مصور مجموعه‌ای از نقاشی‌های دنباله‌دار است که ماجرابی را روایت می‌کند (Url5).

زیبای طبیعت همانند آسمان روز و شب، خزان برگ‌ها و سپیدی برف و غیره و نیز حیوانات خاصی که در داستان‌های تاریخی و دینی از آن‌ها یاد شده، عظمت خداوند را می‌ستاید. او از ناقه صالح^(ع)، هدهد و مورچه سلیمان^(ع)، عنکبوت در داستان اختفای پیامبر^(ص) در غار، اژدها در داستان موسی^(ع) و غیره نام‌برده و درباره سگ اصحاب کهف و مقام والايش سخن می‌راند: چون دمی در گل دمد آدم کند/ وز کف و دودی همه عالم کند (Attar, 2011, p. 7) و در ادامه درباره گربه چنین می‌گوید: گه سگی را ره دهد در پیشگاه/ گه کند از گربه‌ای مکشوف راه (ibid). یعنی خداوند گاه سگی (سگ اصحاب کهف) را در پیشگاه خود راه دهد و بدو مقامی والا عنایت کند و گاه از گربه‌ای، امری پنهان را آشکار گرداند چنانکه در عهد دقیانوس^۱ گربه‌ای بدان پادشاه حمله کرد و اصحاب کهف دانستند که او خدا نیست و ادعایش دروغین است (Zamani, 2013, p. 10). گویی اغلب منابع بیشتر به اهمیت سگ و همراهی او با اصحاب کهف اشاره کرده‌اند و اهمیت گربه مذکور در صحت ادعای دقیانوس مورد کم‌توجهی واقع شده است.

در مجموع، عطار بیش از این به ماجرا اشاره نکرده است. حال باید دریافت که داستان گربه پیش‌گفته در منابع دیگر به چه نحوی آمده است. سوراآبادی (د. ۴۹۴ق) در تفسیرش، داستان را به‌طور کامل بیان کرده است: در اخبار است که ایشان^۲ هفت تن^۳ بودند به روزگار دقیانوس در شهر افسوس^۴ و دقیانوس جباری بود متکبر که دعوی خدایی کردی. شش

مَلِك را مقهور کرد و از هر یکی پسری بگرفت و ایشان را به بندگی می‌داشت، در روزگار فترت رسولان پیش از خروج عیسی^(ع). وقتی از مَلِکی از ملوک اطراف تهدیدنامه‌ای به دقیانوس رسید که: تو نصیب خویش از جهان تمام برداشتی و کام خویش از ولایت بیافتی، کنون پیر شدی ولایت به من تسلیم کن وگرنه حرب را ساخته باش که من آمدم به دیدار تو (سوراآبادی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۴۰۸). دقیانوس دانست که با وی برنیاید، بترسید از تهدید وی، آن را پنهان می‌داشت از ارکان مملکت خویش تا روزی که طعام بخورده بودند، مَكْسَلَمینا^۵ آب بر دست او می‌ریخت تا دست بشوید. گربه‌ای بر بام آن گنبد بدوید، دقیانوس پنداشت آن مَلِک تاختن آورد، رنگ روی بگشت و لرزه بر دست و پایش افتاد. مکسلمینا در او نگریست آن تغییر بر او بدید و به خرد خویش بدانست که او را خدایی نشاید که اگر او خدا بود، بدان مقدار واقعه از جا بَنَشْدی (سوراآبادی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۴۰۹). سنایی غزوی (۴۷۳-۵۴۵ق) در حدیقه الحقیقه در «فصل هدایت» در ابیات ۱۲۶ و ۱۲۷ چنین می‌آورد: حضرتش را برای ماده و نر/ بی‌نیازی ز پیر و پیغامبر، کرده از بهر رهبری شش امیر^۶/ گربه‌ای را نبی، سگی را پیر (Sanaei Ghaznawi, 2003, p. 8). همچنین نَحْشَبی نیز در سلک السلوک، سلک ۷۴ در این‌باره آورده است: پیشروان زمره طریقت و مقتدایان فرقه حقیقت چنین گویند: کسی لایق اقتدا نباشد و اقتدا به هرکسی کار مردان سرسری و کسب سائلان هر دری است. ابوسفیان مردی بخیل بود، چنانچه به نان بخیلی کردی، یزید بدو اقتدا کرد، کار به‌جایی رسانید که در کر بلا به

1. Gaius Messius Quintus Trajanus Decius (201 AD –251 AD)

۲. اصحاب کهف شامل هفت نفر بودند: شش نفر از پسران بزرگان به‌اضافه چوپانی که به همراه سگش در بین راه به آنان می‌پیوندند. نگارنده
 ۳. «سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةً رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَ يَقُولُونَ خَمْسَهُ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَ يَقُولُونَ سَبْعَهُ وَ ثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَ لَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا: خواهند گفت: سه تن بودند چهارمی شان سگشان بود و گویند پنجن تن بودند ششم آن‌ها سگشان بوده اما بدون دلیل و در مثل رجم به غیب می‌کنند و گویند هفت تن بودند هشتمی آن‌ها سگشان بوده. بگو پروردگارم شمارشان را بهتر می‌داند و جز اندکی شماره ایشان را نداند، در مورد آن‌ها مجادله مکن مگر مجادله‌ای به‌ظاهر و درباره ایشان از هیچ‌یک از اهل کتاب نظر مخواه» (Al-Kahf, 22). ابن عباس هم گفته در دو جمله اول واو نیامد چون هنوز جای شمردن بود، زیرا يك قول دیگر باقی مانده بود، ولی در جمله سوم واو آورد تا بفهماند قول دیگری در دنبال نیست، همین روایت هم خود دلیل قاطع و ثابت است بر این‌که عدد اصحاب کهف هفت نفر بوده و هشتمی آنان سگشان بوده است (Tabatabai, 1995 (Vol. 13), pp. 373-374).

4. Ephesus

۵. در برخی منابع یَمَلِیخا آمده است.

۶. اشاره سنایی به شش امیر، همان شش نفر اصحاب کهف (به‌جز چوپان) است.

شیث فانک میّت: فرزند خود شیث را وصیت کن که عمرت به آخر رسید و روز مرگت نزدیک آمد. گفت: یا رب و کیف الموت؟ این مرگ چیست؟ وحی آمد که: ای آدم روح از کالبدت جدا کنم و تو را نزدیک خویش آرم و کردار تو را جزا دهم، ای آدم هرکه را کردار نیکو بود جزا نیکو بیند و هرکه را کردار بد بود جزا بیند. آدم گفت: این مرگ مرا خواهد بود بر خصوص یا همه فرزندانم را خواهد بود بر عموم؟ فرمان آمد که: ای آدم هرکه حلاوت حیات چشید ناچار مرگت مرگ چشد. الموت بابٌ و کُلُّ النَّاسِ دَاخِلُهُ، الموت کَأْسٌ و کُلُّ النَّاسِ شَارِبُهَا: هرکه در زندگانی درآمد ناچار در مرگ درآید، قرارگاه عالمیان و بازگشتن‌گاه جهانیان گور است (Al-Maybodi, 1992 (Vol. 8), pp. 407-408).

از جملاتی نظیر سردر قبرستان در این نگاه می‌توان کل فلسفه خلقت و هستی را استنباط کرد. در واقع، از نقطه نظر عطار و دیگر حکیمان صوفی ادب فارسی، درک محدود است و دامنه و عمق معنا تنها به اندازه دانش شخص محدود می‌شود (Bahari, 1996, p. 89). همچنین در جست‌وجوهای صورت گرفته، این جمله در یکی از مصرع‌های اشعار ابوعتاهیه^۱ شاعر عصر عباسی نیز یافت شد. ابوعتاهیه چنین آورده: المَوْتُ بَابٌ وَ كُلُّ النَّاسِ دَاخِلُهُ / فَلَيْتَ شِعْرِي بَعْدَ الْبَابِ مَا الدَّارُ، الدَّارُ جَنَّةٌ خُلِدَ اِنْ عَمِلْتَ بِمَا / يُرِضِي الْاِلهَ وَاِنْ قَصَّرْتَ فَالْنازُ: مرگ دری است که همه به آن داخل می‌شوند / کاش می‌دانستم بعد از این در چه خانه‌ای است، اگر کاری را که انجام می‌دهید خدا راضی باشد خانه بهشت ابدی است / و اگر کوتاهی کردی آتش جهنم در انتظار توست (Ur11). چنانچه ملاحظه می‌شود، این جمله معروف و مشهور بوده و در ادبیات عرب نیز رواج داشته و شاعر مطرحی چون ابوعتاهیه آن را در اشعارش آورده

آب بخیلی کرد، اقتدا به کسی باید کرد که از برکت او تو را انتباهی حاصل شود. ای درویش، انتباه اصحاب کهف از سگ و گریه بود، تو از آدمی هم متنبه نمی‌شوی، کی راست آید؟ (Nakhshebi, 1990, p. 87).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود سوراآبادی، سنایی، عطار و نخشی به ماجرای گریه در داستان اصحاب کهف اشاره کرده‌اند. البته حکایات صبغهای افسانه‌ای یافته‌اند و تشخیص دقیق منابع روایی آنان صعب می‌نماید، اما به هر صورت گویا گریه در برملا شدن ادعای دروغین خدایی دقیانوس نقش کلیدی ایفا کرده و در داستان اصحاب کهف وسیله انتباه آنان شد. پس می‌توان برای گریه سیاه قبرستان در نگاره بهزاد هم معادل‌یابی‌هایی انجام داد. در داستان گریه پسر بر مرگ پدر نیز حضور این گریه در کنار قبر «الف» وسیله انتباه و بیداری است. بدین‌صورت که در کنار قبر «الف» لمیده و آدمیان را نهیب می‌زند که هیچ‌کس در این جهان تا ابد نخواهد ماند و فرجام کار دنیا نیز همین است و تنها اعمال نیک به کار می‌آید و پس از مرگ هیچ کمک و یارایی وجود ندارد و تنها انسان می‌ماند و اعمالش.

در این نگاه بر روی کتیبه بالای سردر قبرستان نوشته شده: القبر باب و کل الناس داخله^۱: قبر دری است که همه مردم وارد آن می‌شوند. در جست‌وجوهای صورت گرفته نظیر این جمله در احادیث و روایات یافت نشد. جمله‌ای که حداکثر تناظر ممکن را تنها با اختلاف یک کلمه دارد، در کشف‌الاسرار میبیدی و در قصه وفات آدم^(۲) یافت شد. در متن سردر قبرستان «القبر» آمده و به جای آن در متن کشف‌الاسرار کلمه «الموت» آمده است. روایت کرده‌اند شیث بن آدم^(۳) که آدم را ۱۰۰۰ سال عمر بود، چون روزگار عمر او به آخر رسید، وحی آمد از حق جل‌جلاله که: یا آدم اوص وصیتک الی ابنک

۱. با سپاس فراوان از راهنمایی علا علیا که در خوانش این کتیبه یاری رساند.

۲. ابواسحاق اسماعیل بن قاسم عنزی (عین) جرار مشهور به ابوالعتاهیه (۱۲۰-۲۱۱ق)، از شاعران عصر عباسیان و از مدح‌گویان خلفای عباسی بوده که بعدها به پارسایی و زهد روی آورده است (Ur14). پیشه اصلی او کوزه‌گری بود و به پارسایی و دانایی در روزگار خود نامور بود. زادگاهش بهدرستی آشکار نیست و احتمالاً نیاکانش روزگاری در عین‌التمر [شهری باستانی در منطقه کربلا که به صحرای سماوه (میان کوفه و شام) مشرف بود] می‌زیسته‌اند و در حمله عرب‌های مسلمان به بردگی کشیده شده‌اند. شعرهای او شامل زهدیات می‌شود و درون‌مایه‌اش بیشتر درباره مرگ و بدبینی به زندگانی است. از آنجایی که در این شعرها اشاره‌ای به بهشت و جهنم و جهان پس از مرگ نمی‌نمود، به زندق بودن متهمش کرده بودند. همچنین، اشعاری در گردن‌فرازی به تبار ایرانی‌ش و پرهیز از عربیت دارد. او در زندگی شیوه درویشی پیش‌گرفته و ژنده‌پوش بود. او در بغداد درگذشت و به خاک سپرده شد (Ur15).

است. در اشعار ابوعتاهیه به ارتباط مستقیم مرگ و دریافت نتیجه خوب یا بد اعمال در آن سوی این در اشاره واضحی شده که با درون‌مایه داستان گریه پسر بر مرگ پدر کاملاً منطبق است و هنرمند به‌درستی آن را انتخاب و مرقوم کرده است. همچنین در بیرقی که در دست پیرمرد (یک) قرار دارد، دو عبارت برگرفته از سور مبارکه آل‌عمران و انفال آمده است:

۱. در ابتدای پرچم «حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ: خدا ما را بس است و نیکو حمایتگری است». از بخش انتهایی آیه ۱۷۳ سوره مبارکه آل‌عمران آمده است: «الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ: آن مؤمنانی که چون مردمی (منافق مانند نعیم بن مسعود اشجعی) به آن‌ها گفتند لشکر بسیاری که تمام مشرکین مکه و پیروان ابوسفیان باشند، علیه شما مؤمنان فراهم شده از آنان در اندیشه و بر حذر باشید، این تبلیغات و مکر دشمن به‌جای آن‌که بیم در دل آن‌ها افکند، بر ایمانشان بیفزود و گفتند در مقابل همه دشمنان تنها خدا ما را کفایت است و نیکو یاور است» (Al-Imran, 173).^۱

آیات ۱۷۲ تا ۱۷۵ سوره آل‌عمران مربوط به جنگ اُحُد است (Tabatabai, 1995 (Vol. 4), p. 98). «وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ: خدای تعالی برای ما کافی است». اصل ماده «ح.ا. سین. با» از حساب گرفته شده، به این مناسبت که کفایت، به حساب وی مقدار حاجت است و این‌که گفتند: حَسْبُنَا اللَّهُ، اکتفای ما به خدا است به‌حسب ایمان است نه به‌حسب اسباب خارجی که سنت الهیه آن را جاری ساخته و کلمه (وکیل) به معنای کسی است که امر انسان را به نیابت از انسان تدبیر می‌کند (Tabatabai, 1995 (Vol. 4), p. 100). با دقت در متن آیات موجود در پرچم مشخص می‌شود که هنرمند «و» را در آیه ۱۷۳ سوره آل‌عمران از قلم انداخته و یا برای کوتاه‌تر و روان‌تر شدن جمله هنگام نوشتن در محدوده کوچک پرچم و هم از برای سهولت خوانش، آن را به‌صورت «حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ» آورده است.

۲. در بخش دیگر پرچم «نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ: چه نیکو سرور و چه نیکو یاور است». از بخش انتهایی آیه ۴۰ سوره مبارکه انفال آمده است. «وَإِنْ تَوَلَّوْا فَعَلِمُوا أَنَّ اللَّهَ مَوْلَاكُمْ نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ: و اگر اعراض کردند پس بدانید که خدا یاور شما است و چه مولای و چه یاور خوبی است» (Al-Anfal, 40).^۲ در بعضی از روایات آمده است: نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ از اسماء حسناى خدا است و در این صورت مسلماً منظور از اسم، اسم به معنای مصطلح نخواهد بود، چون اسم مصطلح مفرد است. نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ دو جمله هستند، بلکه منظور از آن لفظی است که به پاره‌ای از مصادیق اختصاص دارد، همچنان که نظیرش درباره جمله لا تَأْخُذْهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ وارد شده که از اسماء حسنا است (Tabatabai, 1995 (Vol. 9), p. 99).^۳

به نظر می‌رسد که با توجه به معنای آیات پیش‌گفته، استفاده از بیرق قرآن در پیشاپیش مشایعت‌کنندگان سنتی نیکو بوده که قطعاً تأثیرات آرامش‌بخش داشته است. انتخاب این بخش از آیه سوره مبارکه آل‌عمران در بیرقی که در دست پیشاهنگ عزاداران و مشایعت‌کنندگان است، بی‌دلیل نیست، چراکه مرگ امری است که از حوزه اختیارات آدمی خارج است و در این‌گونه موارد انسان زمام امورش را به دست خدای خود که آفریدگار و وکیل اوست می‌سپارد و سبب‌ساز آرامش قلبی اوست که خداوند به نیابت از انسان آموزش را در گرفتاری‌ها تدبیر کند. همان‌طور که مشاهده می‌شود، با وجود همه‌های مختلفی که از هر سو سپاهیان اسلام را در جنگ اُحُد تهدید می‌کرد، آنان خود را نباخته و بر ایمانشان افزوده شد. پس این آیه نیز در پرچم عزاداران اشاره به این دارد که در سختی‌های زندگی خود را نباخته و بر ایمانمان افزوده گردد، چراکه خدا ما را کفایت است. از سویی، بخش انتهایی سوره مبارکه انفال نیز دارای اسماء‌الحسنی است که تکرار آن تأثیرات آرامش‌بخش روحی و روانی به دنبال خواهد داشت. شرح تمامی کتیبه‌های نگاره نیز در جدول زیر آمده است (جدول ۵).

۱. تنها تفسیر قسمت انتهایی آیه را آوردیم.

۲. تنها تفسیر قسمت انتهایی آیه را آوردیم.

جدول ۵: تشریح کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا و غیروابسته به بنا در نگاره گریه پسر بر مرگ پدر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر کتیبه	نوع نوشته	نشانی متن	متن کتیبه و ترجمه و مأخذ آن
	پرچم‌های بالای قبر الف و روی درخت	---	یا الله
	کتیبه بالای سردر ورودی قبرستان	الموت باب و كل الناس داخله ۱. (Al-Maybodi, 1992, p. 407, Vol. 8) ۲. اشعار ابوعتاهیه (Ur1)	القبر باب و كل الناس داخله: قبر دری است که همه مردم وارد آن می‌شوند.
	پرچم جمعیت سوگواران	۱. حَسْبُنَا اللَّهُ نِعْمَ الْوَكِيلُ: بخش انتهایی آیه (Al Imran, 173) [واو عطف حذف شده] ۲. نِعْمَ الْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ النَّصِيرُ: بخش انتهایی آیه (Al-Anfal, 40)	«الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدِ جَمَعُوا لَكُمْ فَأَخْشَوْهُمْ فَرَّادَهُمْ إِيْمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ: همان کسانی که برخی از مردم به ایشان گفتند مردمان برای جنگ با شما گرد آمده‌اند پس از آن بترسید ولی این سخن بر ایمان‌شان افزود و گفتند خدا ما را بس است و نیکو حمایتگری است» (Al Imran, 173) «وَإِنْ تَوَلَّوْا فَأَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَوْلَاكُمْ نِعْمَ الْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ النَّصِيرُ: و اگر روی پرتافتند پس بدانید که خدا سرور شماست چه نیکو سرور و چه نیکو یاور است» (Al-Anfal, 40).
	خوشنویسی اشعار نگاره	منطق الطیر عطار، پسری در مرگ پدر	صوفی گفت آن که او بودت پدر/ هرگزش این روز هم نامد به سر (بیت ۲) (Attar Nishapuri, 2011, p. 194)
	خوشنویسی اشعار نگاره	منطق الطیر عطار، پسری در مرگ پدر	نیست کاری کان پسر را اوفتاد/ کار بس مشکل پدر را اوفتاد (بیت ۴)، ای به دنیا بی سر و پای آمده/ خاک بر سر بادپیمای آمده (بیت ۵)، گر به صدر مملکت خواهی نشست/ هم نخواهی رفت جز بادی به دست (بیت ۶) (ibid)

تشریح عملکرد هنرمندان دخیل در نگاره

سهم شاعر: داستان گریه پسر بر مرگ پدر، سراسر منور به نور یقظه است و عطار مضامین آن را به بهترین وجه در داستان خود بروز داده است. گفت‌وگوی میان پسر عزادار و صوفی ناصح، با وجود کم‌حجمی، مضامین عرفانی بسیاری را از مرتبه سلوکی یقظه رهنمون است. صوفی به پسر نهیب می‌زند که حال و روز تو که تاکنون تجربه‌اش نکرده بودی در مقایسه با کار سخت و دشواری که پدرت در پیش دارد، هیچ است. درواقع، صوفی در عین حالی که خود از این واقعه عبرت می‌گیرد، اما تصدیق عذاب الهی را که زیربخش

مطالعه گناهان است به پسر گوشزد می‌کند که زین پس مراعات عملکرد خویش را بکند.

سهم نگارگر: در این نگاره داستان خاکسپاری پدری را داشتیم که پسرش در غم هجران پدر بی‌تابی می‌کرد و نالان بود و صوفی آگاهی به او گفت که امروز پدر تو شرایطی بسیار سخت‌تر از تو دارد که تا به حال تجربه نکرده است. باید دانست که شخصیت‌های نگاره چگونه شئون مختلف یقظه را نشان داده‌اند؟ از سویی به دلیل موضوع خاص این نگاره، شخصیت‌ها و عناصر زیادی یقظه را رهنمون هستند و به تک‌تک آن‌ها اشاره می‌شود. فرد پیر (یک) که پرچمی را در پیشاپیش مشایعت‌کنندگان نگه‌داشته و گریان است و گریان

بودن او نشانگر عبرت گرفتن از حال اهل بلاست که زیرمجموعه توجه قلب به نعمت‌های الهی است. افراد چهار تا هفت و به‌خصوص افراد پنج و شش، حالت فروخورده و غمگینی دارند که عبرت گرفتن از حال اهل بلا از آن مستفاد می‌شود. احوال ظاهری گورکنان و کارگران قبرستان مبین حالت خاصی نیست، اما فلسفه کلی پیشه آنان، به مطالعه گناهان و زیربخش‌های بزرگ داشتن حق و تصدیق وعید الهی اشاره دارد. پسر (دو) حال خوشی ندارد و به نظر می‌رسد که گوش به واعظ درونی و نور عقل خویش نداشته و گریبان چاک کرده، پس صوفی با لباسی سبزرنگ حاکی از تجربه و دانایی که نقش واعظ بیرونی را بازی می‌کند، ظاهرشده و قصد دارد پسرک را از حال خود خارج کند. فرد چهار محتملاً در حال گفتن «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» در پیشاپیش مشایعت‌کنندگان است و همان‌طور که می‌دانیم طبق گفته‌های پیر هرات، عبد سالک با ذکر مدام و صادقانه «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» بیدار می‌شود و پیوسته حق را طلب می‌کند. درواقع، فرد چهار در حال بیدار کردن خود و همگان است و مرگ پدر این پسر، نقطه آغازی برای یقظه همه افراد حاضر در صحنه است. همچنین، نبود اقوام و خویشان و حضور گریه در کنار قبر «الف» و نیز حضور فرد ۱۰ در کنار قبر «ب» نیز می‌توانند نشانگر عبرت گرفتن از حال اهل بلا باشند که درنهایت فرد می‌ماند و اعمالی را که پیشاپیش در فرصت محدود زندگانی انجام داده و از دست خویشان و اقربا نیز کاری ساخته نخواهد بود و در کنار قبر «الف» کسی حضور ندارد و گریه‌ای لمیده است. همچنین، حضور زاغی‌ها در تصویر با اشاره ضمنی به ماجرای قتل هابیل توسط قابیل و یادگیری تدفین مردگان و عاقبت گناه و زشتکاری دارد که با مطالعه گناهان و زیربخش‌های تعظیم حق و تصدیق عذاب الهی قرین است. ماری که در حال حرکت به سمت لانه زاغی‌هاست نیز به گریزناپذیری مرگ اشاره دارد که درنهایت پاسخگوی اعمال خواهیم بود که با بخش تعظیم حق مرتبط است. در داستان هیچ اشاره‌ای به گریه نشده و به نظر می‌رسد که بهزاد برای کامل کردن مفاهیم عرفانی مدنظر خویش این گریه سیاه را در کنار قبر «الف» ترسیم کرده است. همان‌طور که می‌دانیم عطار از گریه در منطق الطیر تنها یک‌بار نام برده و آن گریه‌ای است که در برملا شدن ادعای خدایی

دروغین دقیانوس نقش کلیدی ایفا کرده و وسیله انتباه اصحاب کهف شده است. می‌توان گفت که گریه سیاه در کنار قبر «الف»، وسیله انتباه و بیداری افراد حاضر در صحنه و آیندگان خواهد بود و با حضور خود اعلام می‌دارد که هیچ‌کس در این جهان تا ابد نخواهد ماند و فرجام کار دنیا، هیچ است. او می‌گوید کسی که در قبر «الف» آرمیده همدمی به‌جز من ندارد و خویشانش او را از یاد برده‌اند؛ سرنوشتی محتوم برای تمام آدمیان تا به مطالعه گناهان خویش پرداخته و تصدیق وعید الهی را مدنظر داشته و قدر باقی‌مانده عمر گران‌مایه را بدانند. همچنین، مضمون کلی نگاره و قافله مشایعت‌کنندگان و بی‌تابی پسر، به انضمام قبور در قبرستان و فعالیت گورکنان، همگی اشاره به شناخت عمر گران‌مایه و اجابت کردن دواعی حرمت در مقابل منهیات دارد.

سهم کاتب: سلطانعلی مشهدی در این نگاره دو کتیبه خوشنویسی نستعلیق از اشعار عطار را در بالا و پایین نگاره آورده که گفت‌وگوی مابین پسر عزادار و صوفی است و از فحوای اشعار، مطالعه گناهان و زیربخش آن، تصدیق عذاب الهی هویداست. سلطانعلی بر روی کتیبه بالایی درب ورودی قبرستان جمله «القبر باب و کل الناس داخله» را آورده که متضمن گریزناپذیری مرگ برای همگان است و اشاره به مطالعه گناهان و تصدیق عذاب الهی دارد. همچنین، پرچمی که در دست فرد پیر (یک) قرار دارد که بخش انتهایی آیه ۱۷۲ سوره مبارکه آل عمران (حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ) و بخش انتهایی آیه ۴۰ سوره مبارکه انفال (نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ) را شامل می‌شود و هر دو این آیات متضمن اتکال به خداوند متعال هستند که اشاره به توجه قلب به نعمت‌های الهی و زیربخش چشم‌داشت به مواهب الهی دارد و تسلی‌بخش مشایعت‌کنندگان است. البته پرچم‌های «یا الله» در کنار قبر و بر روی درخت نیز با توجه قلب به نعمت‌های الهی و زیربخش چشم‌داشت به مواهب الهی مرتبط هستند.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که در میان اغلب شخصیت‌های مثبت نگاره، موارد زیادی از منظر خواجه عبدالله مشهود است که مورد اهتمام آنان

References

The Holy Quran.

Al-Hakim, S. (2018). *Al-Mu'jam al-Sufi: Al-Hikmah fi Hudud al-Kalimah* (2nd ed.), translated by S. N. Tabatabaei, edited by M. Raeeszadeh. Tehran: Mola.

Al-Maybodi, A.-F. R. (1992). *Kashf al-Asrar wa Oddat al-Abrar* (Vol. 8, 5th ed.), edited and compiled by A. A. Hekmat. Tehran: Amir Kabir Publishing.

Ansari, A. I. M. (1962). *Tabaqat al-Sufiyya: Amali Pir-e Herat*, edited, annotated, and commented by A. H. H. Qandahari. Afghanistan: Ministry of Education of Afghanistan.

Ansari, A. I. M. (2010). *Commentary on Manazil al-Sa'irin*, annotated by E. M. Larijani. Tehran: Islamic Propagation Organization and the International Publishing and Printing Company.

Atiq Nishapuri, A. B. (2002). *Tafsir Surabadi* (Vol. 2, 2nd ed.), edited by A. A. S. Sirjani. Tehran: Farhang-e Nashr-e No.

Attar Nishapuri, M. E. (2011). *The Conference of the Birds* (3rd ed.). Qom: Mobin Andisheh.

Azhand, Y. (2008). *The School of Herat Painting*. Tehran: Academy of Arts Publications.

Bahari, E. (1996). *Bihzad: Master of Persian painting*, foreword by A. Schimmel. London: I.B. Tauris Publishers.

Corbin, H. (2021). *Ibn Sina and mystical allegory*, introduction, translation, and research by E. Rahmati, edited by M. Malekian (5th ed.). Tehran: Sophia.

Corbin, H. (2022). *Realism of colors and the science of Mizaan*, introduction, translation, and commentary by E. Rahmati (4th ed.). Tehran: Sophia.

Eskandari Torabqan, I. (2005). *The coordination of design and thought in the works of Kamal al-Din Behzad*. Doctoral Dissertation in Art Research, Tehran University of Art. Supervisor: M. H. Halimi

Hosseini, T. (2015). *Description, analysis, and interpretation of eight illustrations from the "Mantiq al-Tayr" manuscript in the Metropolitan Museum Collection*

قرارگرفته‌اند. توجه قلب به نعمت‌های بی‌شمار الهی، چشم‌داشت به مواهب الهی، عبرت گرفتن از اهل بلا، شناخت عظمت خدا به‌عنوان مهم‌ترین راه گناه نکردن، شناخت نفس به‌عنوان ریشه آلودگی به گناهان بزرگ و کوچک، تصدیق عذاب الهی در آخرت به‌عنوان راه کاهش گناهان، شناخت سود و زیان ایام عمر، خودداری از بطالت، غنیمت شمردن باقی‌مانده عمر و صحبه‌الصالحین. از سوی دیگر مواردی که شخصیت‌های منفی در نگاره به آن اهتمام ورزیده و دچار خسران شده‌اند عبارت‌اند از توجه نکردن به واعظ درونی (عقل)، نظر نداشتن به رحمت الهی و واردات غیبی، بزرگ نداشتن حق، نشناختن نفس و تصدیق نکردن وعید حق، استماع نکردن علم، اجابت نکردن دواعی حرمت و هم‌نشینی نکردن با صالحان، لیبیک نگفتن به ندای داعی درونی، مطالعه نکردن گناهان و تعظیم نکردن حق، نشناختن قدر عمر گران‌مایه، ترک صحبه‌الصالحین، جبران نکردن آنچه از کف رفته، عبرت نگرفتن از حال اهل بلا.

همان‌طور که در بررسی نگاره از نظر گذشت، اغلب شخصیت‌های منفی نگاره، رفتار، گفتار و کرداری در تقابل با آموزه‌های پیرهرات دارند و بقیه شخصیت‌های نگاره اغلب رفتار، گفتار و کرداری مطابق با آموزه‌های تربیتی و تعلیمی خواجه عبدالله دارند. پس به دلیل آن‌که عملکرد تمامی افراد حاضر در تشریح نگاره موردبررسی و تدقیق قرارگرفته، در جمع‌بندی پژوهش حاضر تنها به عملکرد افراد شاخص در نگاره پرداخته می‌شود. در این نگاره که حول محور معاد می‌چرخد، عطار، بهزاد و سلطانعلی به بهترین وجه ممکن عبرت گرفتن از حال اهل بلا را به نمایش گذاشته‌اند. اشعار عطار اشاره به جمع‌کردن توشه‌ای برای آخرت دارد و در این راستا بهزاد با نشان دادن گفت‌وگو میان پسر عزادار و صوفی صاحب‌دل، ضرورت انجام اعمال نیک را قبل از فوت وقت خاطر نشان می‌سازد و تمامی عناصر دیگر (انسانی و حیوانی) در نگاره نیز بر این امر صحنه می‌گذارند. سلطانعلی نیز از عبارت «القبر باب و کل الناس داخله» در سردر قبرستان استفاده نموده که در تکمیل پیام مستتر در نگاره (غنیمت شمردن باقی‌مانده عمر) بسیار مؤثر است.

- Retrieved from <http://erfanmag.ir/article--۱۹۱۹-fa.html>
- Miri, M. (2019). A comparative analysis of narrative teachings and the foundations of practical mysticism regarding the spiritual station of awakening, with an emphasis on the book *Manāzel al-Sā'erīn. Anvār-e Ma'refat*, 8(1), 21-34. Retrieved from <https://erfani.nashriyat.ir/en/node/151>
- Molawi (Rumi), J. M. (2011). *The Masnavi Manawi*, based on the Reynold Nicholson edition (2nd ed.). Tehran: Esharat-e Talaei.
- Nakhshebi, Z. (1990). *Selk al-Soluk*, edited and with an introduction by G. Arya. Tehran: Zavvar Publications.
- Nowruzi, N. (2013). *The influences of Jami's mystical poetry and thought on the paintings of Behzad* (Master's thesis). University of Art, Isfahan. Supervisors: Z. Saber & A. Nazeri.
- Sajjadi, S. J. (2004). *A dictionary of mystical terms and expressions*, edited by S. S. Sajjadi (7th ed.). Tehran: Tahoori Publishing.
- Sanaei Ghaznawi, A. M. M. I. A. (2003). *Hadiqat al-Haqiqah wa Shariat al-Tariqah (Fakhri Nama)*, edited and introduced by M. Hosseini. Tehran: University Publishing Center.
- Seyed Razavi, N., & Seyed Ahmadi Zavieh, S. S. (2019). Semantic-semiologic analysis of the mourning painting 'Son's mourning at the father's demise. *Foundations of Theoretical Visual Arts*, 4(1), 77-88. <https://doi.org/10.22051/jtpva.2019.24455.1020>
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2008). *Qalandariyya in history* (3rd ed.). Tehran: Sokhan.
- Subtelny, M. E. (1986). A taste for the intricate: The Persian poetry of the late Timurid period. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society)*, 136(1), 56-79. <https://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/dmg/periodical/titleinfo/150380>
- Tabatabai, S. M. H. (1995). *Tafsir Al-Mizaan*, translated by S. M. B. M. (Master's thesis). Tehran University of Art. Supervisor: J. Arabzadeh.
- Hosseini, T., Arabzadeh, J., & Farrokhfar, F. (2021). A thematic analysis and symbolic imagery of the illustration 'The son mourning his father's death' from the Herat School's Timurid Edition of *Mantiq al-Tayr. Greater Khorasan Research Journal*, 42, 27-47. <https://doi.org/10.22034/jgk.2021.137984>
- Kamada, Y. (2010). The *Mantiq al-tair* (Language of the Birds) of 1487. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved February 2023, from http://www.metmuseum.org/toah/hd/mant/hd_mant.htm
- Kamali Dowlatabadi, R. (2009). *Foundations of Iranian visual arts based on the texts of two books, Mersad al-Ibad and Golshan-e Raz, as manifestations of meaning* (Master's thesis). Tarbiat Modares University. Supervisor: M. Khezai.
- Khayatian, G., Hamzaeian, A., & Mostajab-aldawati, S. A. (2020). A comparative study of asceticism from the perspective of Khwaja Abdullah Ansari in *Manazel al-Saerin* and Bahya Ibn Baquda in *Al-Hidaya ila Fara'id al-Qulub. Marifat-e Adyan (Religious Knowledge)*, 42, 43-58. <https://doi.org/10.30495/jrs.2022.66926.10759>
- Kia, C. (2006). Is the bearded man drowning? Picturing the figurative in a late-fifteenth-century painting from Herat. *Muqarnas*, 23, 85-105. https://doi.org/10.1163/22118993_02301005
- Kia, C. (2009). *Image, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565* (Doctoral dissertation). Columbia University. Adviser: Hamid Dabashi.
- Mirbagheri-Fard, S. A.-A., & Mani, M. (2019). An examination of wakefulness and awareness in mystical prose texts (up to the seventh century) and their applications in psychology. *Journal of Mysticism Studies*, 10(20), 189-210.

Hamadani (Vols. 4, 5, 9, 13). Islamic Publications Office affiliated with the Society of Seminary Teachers of Qom.

Zamani, M. (2013). *The Conference of the Birds in prose* (3rd ed.). Tehran: Eqbal Publications.

Url1: <https://www.aldiwan.net/cat-poet-abu-alatahyah> (Access date May. 2023)

Url2: <https://www.bl.uk/> (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)

Url3: <https://www.metmuseum.org/> (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)

Url4: <https://fa.wikifeqh.ir/> (Access date from Apr. 2023 - Jun. 2023)

Url5: <https://fa.wikipedia.org/wiki/> (Access date from Apr. 2023 - Jun. 2023)

Url6: <https://fa.wikishia.net/view/> (Access date from Apr. 2023 - Jun. 2023)

Url7: <https://www.givedoz.ir> (Access date from Apr. 2023 - Jun. 2023)

Url8: <https://spako.ir/blog/> (Access date Apr. 2023)

Url9: <https://doctv.ir/Program/158904> (Access date 23 Aug. 2024)

Url10: <https://iranantiq.com/handicraft/> (Access date Apr. 2023)

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 08 Jul 2024

Accepted 24 Sep 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

Analytical Comparison of the Form of Traditional Hand-Woven Motifs and the Structure of Local Music in Torbat-Jam

Mohsen Hosseini kumleh^{(a)*}, Mohammad Darvishi^{(b)*}

a. Assistant professor of Art Department, Society and media Faculty, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran.

b. Assistant professor of Graphic Department, Art faculty. University of Neyshaboor, Neyshaboor, Iran.

(darvishi@neyshabur.ac.ir)

Keywords

Torbat-Jam, Music, Handwoven, Patterns, Handicrafts, Connection of Arts

Citation

Hosseini Koumaleh, M., & Darvishi, M. (2024). Analytical Comparison of the Form of Traditional Hand-Woven Motifs and the Structure of Maqami Music in Torbat-Jam. *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(7), 81-96.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Maqam music and handwoven, which are known as two prominent and unique arts in Torbat-Jam, have many content and form connections with each other. In this research, an attempt has been made to introduce and analyze the common motifs in the region's handwovens as well as introduce the forms and Maqams of the local music of Torbat Jam, with the aim of finding indicators of the relationship between these two arts, emphasizing the analysis of the internal characteristics of these arts and the connections and commonalities of these characteristics with each other and expressing the correspondence of these characteristics with the spirits of the people of the Torbat-Jam. This research seeks to find the answer to two basic questions; first, what are the characteristics of each of the arts mentioned in the title of the article in Jam? And second, what commonalities in form and content can be seen in the characteristics found? This research is qualitative and its data collection was done in the field and library, which was examined using a descriptive-analytical method. The results show that Torbat-Jam music is often pictorial and rhythmic in nature. The traditional motifs of Torbat-Jam are semantically mythical and symbolic and are completely geometric and summarized in appearance. Description and narrative, while being concise, are other characteristics of the traditional motifs of Torbat-Jam. Simplicity, rhythm, repetition, color, description and narrative, the frequent use of the bird element and positions such as Ashtarkhjo and Maqam Jal, are important examples of the common aspects of these two arts.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.498525.1032>

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214706.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (Hmohsen327@yahoo.com)

Introduction

In general, art in the land of Jam is seen mostly in two general categories: music and handicrafts. Its handicrafts include carpet and rug weaving, canvas weaving, plush weaving, sack and basket weaving, handkerchief and wrapper for bed clothes, and pottery. Music in this region is also generally playing the dotar instrument and local songs. Since art depends on many components such as cultural issues, geographical conditions, political and social issues, etc., finding common components between different arts can be a way to analyze a specific culture and their art can reveal many points. Torbat Jam is one of the cultural regions of Iran and has a rich culture. One of the examples of the cultural richness of this region is the traditional motifs common in handwoven fabrics and the diversity of these motifs, and most importantly, the uniqueness of these motifs compared to those in other regions of Iran. Another example of the cultural richness of this region is the exclusive music of Maghām compared to other regions of Greater Khorasan and Iran. In this regard, the structural differences in the music of this region, even with the neighboring region of North Khorasan, are evidence of this claim.

Materials / Methods

This fundamental research is of a qualitative nature and the research method is descriptive-analytical with an approach to the internal relationship of the arts, and the data collection was carried out in the field and library. The primary data (the positions of Torbatjam music and the motifs found in the handlooms) were gathered by field presence and the supplementary data was obtained through library methods.

Discussion and Findings

As mentioned above, this research examined the two arts of handlooms and music in Torbat-Jam from an interdisciplinary perspective, and the patterns and music of Jam were examined and analyzed with the approach of the internal relationship of the arts, and then the results were presented in seven cases. In the following cases, the relationship between handlooms and music in Torbat-Jam has been categorized and compared:

Simplicity, rhythm, color, repetition, geometric structure and regular format, description and narrative, and attention to the bird.

Conclusions

The arts are interconnected in a complex way and this connection is not in the form of arts copying each other, but rather the it is the result of the thoughts, mentalities, and common views of people who express their creativity according to climate, culture, history, and many other commonalities. Therefore, different arts in each culture well express the spirits and thoughts of the same culture, and all arts are on a common path and only have different ways of expression. Just as each form is the manifestation of a content, the appearances of arts and their similarities also depend on an internal matter that determines the commonality of arts. This article deals with two arts and their comparison, and examples of these commonalities are mentioned. Arts have commonality in nature and essence, and the commonality of form expresses the external relationship. By examining the motifs found in the handwoven fabrics of the Torbat Jam and analyzing their specific characteristics, it was found that the motifs can be divided into four groups: plant, animal, human, and abstract, and in terms of form, almost all of them are geometric. The bird element is observed in many motifs, and rhythmic and repetitive movements can clearly be seen in the middle and the edges of the rugs. Also, the simplicity of the drapery and the structure of the dotar, the repetition of a motif in the Maqams, a plenty of birds' names, the narrative aspect of the Maqams common in this region, and the presence of rhythmic parts and their insistence on it in the Maqams are among the unique characteristics of the music in this region. With this analysis and comparison, the internal and external behaviors of the elements of these two arts and their common aspects in seven cases were obtained, which are as follows: 1. Simplicity. 2. Rhythm. 3. Color. 4. Repetition. 5. Geometric structure and regular format. 6. Description and narrative. 7. Attention to birds.

هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۷، پاییز ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

مقایسه تحلیلی فرم نقوش سنتی دست‌بافته‌ها و ساختار موسیقی مقامی در تربت‌جام

محسن حسینی کومله (الف)*، محمد درویشی (ب)*

الف) استادیار، گروه هنر، دانشکده جامعه و رسانه، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران (Hmohsen327@yahoo.com)
ب) استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (darvishi@neyshabur.ac.ir)

چکیده

موسیقی مقامی و دست‌بافته‌ها که به‌عنوان دو هنر شاخص و منحصر به فرد در تربت‌جام شناخته می‌شوند دارای ارتباطات محتوایی و فرمی بسیار زیادی با یکدیگر هستند. در این پژوهش ضمن معرفی و تحلیل نقوش رایج در دست‌بافته‌های منطقه و همچنین معرفی فرم‌ها و مقام‌های موسیقی مقامی تربت‌جام، با هدف یافتن شاخص‌های ارتباط این دو هنر به تحلیل ویژگی‌های درونی این هنرها و ارتباطات و اشتراکات این ویژگی‌ها باهم و بیان مطابقت این ویژگی‌ها با روحیات مردم منطقه تربت‌جام تأکید شده است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ به دو پرسش اساسی است. اول اینکه ویژگی‌های هر یک از هنرهای مطرح‌شده در عنوان پژوهش در منطقه جام کدام‌اند؟ و دوم این‌که در ویژگی‌های یافت‌شده چه اشتراکاتی در فرم و محتوا مشاهده می‌شود؟ این پژوهش از نوع کیفی و جمع‌آوری اطلاعات آن به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای بوده که به روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج حاصل نشان می‌دهد که موسیقی تربت‌جام اغلب ماهیتی تصویری و حالتی ریتمیک دارد. نقوش سنتی تربت‌جام به لحاظ معنایی حالتی اسطوره‌ای و نمادین دارند و در ظاهر کاملاً هندسی و خلاصه‌شده هستند. توصیف و روایتگری در عین اختصار، از دیگر خاصیت‌های نقوش سنتی تربت‌جام است. سادگی، ریتم، تکرار، رنگ، توصیف و روایتگری، استفاده فراوان از عنصر پرنده و مقام‌هایی همچون اشترخجو و مقام جل، عناوین و نمونه‌های بارزی از وجوه اشتراک این دو هنر هستند.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸

شماره صفحات: ۹۶-۸۱

واژگان کلیدی

تربت‌جام، موسیقی، صنایع دستی، نقوش، دست‌بافته‌ها، ارتباط هنرها

استناد به مقاله

حسینی کومله، محسن و درویشی، محمد. (۱۴۰۳). مقایسه تحلیلی فرم نقوش سنتی دست‌بافته‌ها و ساختار موسیقی مقامی در تربت‌جام. هنرهای صنایع خراسان بزرگ، ۲ (۷)، ۹۶-۸۱.



DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.498525.1032>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214706.html

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

به‌طورکلی هنر تربت‌جام در دو عنوان کلی موسیقی و صنایع‌دستی نمود بیشتری یافته است. صنایع‌دستی آن شامل قالی و قالیچه‌بافی، کرباس‌بافی، پلاس‌بافی، جوال و خورجین‌بافی، بافتن دستمال و چادرشب و ظروف سفالین است. موسیقی در این منطقه نیز عموماً نوازندگی ساز دوتار و آوازهای محلی هستند. از آنجاکه هنر وابسته به مؤلفه‌های بسیاری همچون مسائل فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، شرایط جغرافیایی و غیره است، یافتن مؤلفه‌های مشترک میان هنرهای مختلف می‌تواند در جهت تحلیل یک فرهنگ مشخص و هنر آن‌ها مبین نکات فراوانی باشد. تربت‌جام یکی از مناطق فرهنگی کشور ایران و دارای فرهنگی غنی است. یکی از مصداق‌های غنای فرهنگی این منطقه، نقوش سنتی رایج در دستبافته‌ها و تنوع این نقوش و از همه مهم‌تر منحصربه‌فرد بودن این نقوش در مقایسه با نقوش سایر نواحی ایران است. مصداق دیگر غنای فرهنگی این منطقه موسیقی مقامی انحصاری نسبت به سایر مناطق خراسان بزرگ و کشور ایران است که در این خصوص تفاوت‌های ساختاری موسیقی این منطقه حتی با منطقه خراسان شمالی در عین همجواری و همسایگی، گواهی بر این مدعاست.

پیشینه پژوهش

درباره هنر در تربت‌جام، پژوهش‌هایی به شکل تک‌بعدی بر هنرهای این منطقه صورت گرفته که هرکدام در زمینه هنری خاص، این منطقه را مورد کاوش قرار داده‌اند. قابل‌ذکر است که اگرچه بعضی از این کوشش‌ها، پژوهش به معنای امروزی (مقاله علمی و یا اثر پژوهشی نمایه شده) به حساب نمی‌آیند، اما به‌عنوان مرجع برای پژوهشگران بسیار قابل‌احترام بوده و به لحاظ فنی برای پژوهشگران قابل رجوع است. محمدتقی مسعودیه (۱۳۵۹)، در کتاب موسیقی تربت‌جام قطعات شاخص موسیقی این منطقه را گردآوری و سپس آن را آوانگاری نموده که در زمینه موسیقی محلی ایران حرکتی بدیع شمرده می‌شد. فوزیه مجد (۱۳۸۲)، *آلبوم موسیقی تربت‌جام* را با دوتار نظر محمد سلیمانی گردآوری نموده که توسط انتشارات ماهور منتشر شده است. در این اثر، مشهورترین و پرکاربردترین مقام‌های تربت‌جام (مقام‌های مرجعی همچون الله، الله مدد، سرحدی، مشق پلتان و غیره)

معرفی شده‌اند. محمدرضا درویشی (۱۳۸۰)، در *دائرةالمعارف سازهای ایران* در بخش‌هایی در خصوص موسیقی منطقه جام سخن گفته و شیوه‌های نوازندگی در این منطقه و تفاوت آن با سایر نقاط و نیز در بخشی دیگر به ساختمان ساز دوتار در منطقه جام و ویژگی‌های آن پرداخته است.

در زمینه نقوش دستبافته‌های این منطقه نیز پژوهش‌هایی انجام شده است. کتاب *هنرهای سنتی ایران* تألیف منتخب صبا (۱۳۸۱) که در آن به‌خوبی نقوش مناطق ایران نقد و واکاوی شده و ریشه هر یک از نقوش، از منظر نمادشناسی مورد تحلیل قرار گرفته است. کتاب *دائرةالمعارف فرش دستباف ایران* اثر حسین تجدد (۱۳۹۰) که در خصوص فرش دستباف و نقوش به‌کار رفته آن در نقاط مختلف کشور بحث به میان آورده است. کتاب *قالیچه‌های تصویری ایران معاصر* اثر فرناز عباسی فرد (۱۳۸۸) که به لحاظ تصویری گنجینه‌ای غنی از نقوش مورد استفاده در قالیچه‌های کشور است. در پیشینه این پژوهش، نقوش این منطقه به‌صورت کلی معرفی و تنها از منظر نمادشناسی و به‌صورت تک‌بعدی به آن پرداخته شده و بحث میان‌رشته‌ای مطرح نبوده است. همچنین، موسیقی تربت‌جام از دیدگاه صرف اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی اقوام) و یا معرفی چند نمونه صوتی و یا آوایی بررسی شده بود، اما در این پژوهش از منظر میان‌رشته‌ای به این دو هنر پرداخته شده است.

روش پژوهش

این پژوهش بنیادی از نوع کیفی بوده و روش تحقیق در آن توصیفی-تحلیلی با رویکرد ارتباط درونی هنرها است و گردآوری اطلاعات به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای انجام شده است. اطلاعات اولیه (مقام‌های موسیقی تربت‌جام و نقوش موجود در دست‌بافته‌ها) با حضور میدانی به‌دست‌آمده و اطلاعات تکمیلی آن به روش کتابخانه‌ای اخذ گردیده است.

هنرها و ارتباط میان آن‌ها

هنرها در هر تمدن و موقعیت جغرافیایی یا تاریخی توسط عامل یا عواملی باهم دارای وجوه اشتراک فراوان و ارتباط هستند و این عامل یا عوامل سبب تفاوت در هنرهای

هنر تسری یافته و برخی دیگر نیز مربوط به جنبه‌های درونی اثر هنری است. به‌طور مثال، نگرش نگارگر ایرانی نسبت به عمق‌نمایی از یک نگرش شرقی تبعیت می‌کند. موسیقیدان ایرانی نیز برخلاف همتای غربی خود، موسیقی «منوفونیک» یا «تک‌صدایی» دارد، یعنی عدم عمق‌نمایی و پلان‌بندی در صدا. این وحدت در نگرش که ناظر بر کلیات است، موضوعی است که در پژوهش حاضر رابطه درونی خوانده می‌شود، اما در همین مثال، تظاهر و جلوه آن نگرش که در قالب عدم عمق‌نمایی بروز پیدا می‌کند، مصداق رابطه بیرونی است. در مثال‌های فوق، در موضوع رابطه فرمی سازها با آثار معماری، نگرش مشترک هنرمندان دو حوزه، رابطه درونی و جلوه آن در اشکال ظاهری، رابطه بیرونی هستند.

دست‌بافته‌های تربیت‌جام

بافت انواع فرش‌ها، قالی‌ها، قالیچه‌ها، منسوجات، گلیم‌ها و جاجیم‌ها و بسیاری دیگر و مهم‌تر، نقوشی که در آن‌ها به‌کار برده شده‌اند، خود به‌تنهایی قابل‌تحلیل و بررسی هستند. نقش‌های رایج در این منطقه، نقوش اصیل و معمولاً دارای قدمتی طولانی محسوب می‌شوند. برخی از نقوش حالتی اسطوره‌ای یا نمادین دارند و برخی دیگر طبیعت و نوع زندگی و جریان آن را به تصویر می‌کشند که نقوش گیاهی و جانوری را شامل می‌شوند. نقوش منطقه جام از بیانی انتزاعی برخوردارند، یعنی با این‌که هیچ شباهت ظاهری به شکل طبیعت‌گرایانه آن ندارند و حتی شکل ساده‌شده‌ای از آن هم نیستند، اما مخاطب را نسبت به آنچه در ذهن دارد، متقاعد می‌کنند. در میان نقوشی که موردبحث قرار گرفته، برخی تحت تأثیر همسایگانی چون ترکمن‌ها، بلوچ‌ها، افغان‌ها و از طریق ایلات و عشایر مهاجر وارد شده و برخی دیگر نیز ویژه منطقه جام هستند. نکته جالب‌توجه این است که نقوش وارداتی در این منطقه به شکل دست‌نخورده و بدون تغییر وارد دست‌بافته‌ها نشده‌اند، بلکه از نقوش وارداتی استقبال و با تغییراتی خاص آن‌ها را بومی‌سازی نموده و سپس از آن‌ها استفاده کرده‌اند، به‌نحوی که در نگاه اول بیننده در تشخیص بومی و یا وارداتی بودن این نقوش دچار اشتباه می‌شود. به‌طور مثال، با آن‌که نقوش ترکمن‌ها نیز مانند منطقه جام هندسی و آنالیزشده هستند، اما هنگامی که نقوشی مانند

فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف می‌شود. از آنجاکه در آفرینش یک اثر هنری، هنرمند چه به‌عنوان مؤلف و چه به‌عنوان واسطه - با در نظر گرفتن آراء متفاوت فلاسفه نسبت به این موضوع- نقش ایفا می‌کند و آگاهی و تفکر و فرهنگ هنرمند در این آفرینش تا حدود زیادی به مسائل اقلیمی، فرهنگی، دینی و غیره آن اقلیم خاص وابسته است، می‌توان گفت که بین این هنرمند و هنرمند دیگر در همان اقلیم قاعدتاً مشابهت‌های فراوانی وجود دارد. اگر این مقایسه بین دو هنر متفاوت در یک جغرافیا صورت گیرد، همچنان نتیجه مثبت خواهد بود. جهت اثبات این فرضیه به چند مصداق پرداخته می‌شود: «تار ایرانی، سیتار هندی و گیتار اروپایی، هر سه عمل واحدی را انجام می‌دهند، اما شکل‌های آن سازها در ارتباط با دیگر هنرهای دستی این جوامع است» (Falamaki, 1990, p. 258). در «انحنای موزون پشت و کناره کاسه تار را علاوه بر این‌که در طبیعت می‌توان مشاهده کرد، در خطوطی که توسط نقاش مینیاتور ترسیم‌شده نیز می‌توان دید» (همان، ۲۶۵). همچنین «خطوط منحنی موجود در ابزار موسیقی غربی مانند خطوط ویلن و گیتار نیز غالباً مورد مقایسه با منحنی‌های معماری دوران رنسانس و پس از آن می‌باشد که شکل‌های تکامل‌یافته این آلات موسیقی را در آن دوران می‌توان یافت [...] قوس-های شکسته و ترکیبی کناره ویلن و ویولا مشابه انواع قوس-هایی است که در بالای پنجره‌ها و سردرهای این دوره از معماری مشاهده می‌شود. همچنین منحنی‌های گوشه‌دار قیچک که نوعی ساز شمال خراسان و افغانستان و هندوستان است با بعضی از انواع قوس‌های معماری هند قابل‌مقایسه است» (ibid, pp. 268-269) و نیز «در مقایسه بین حروف نستعلیق و شکل تار قابل‌توجه است که انحناء کناره‌های این ساز، چین و شکن حروف فوق را داراست» (ibid, pp. 265-270). با توجه به مثال‌های فوق‌الذکر، مشهود است که فرضیه‌های مطرح‌شده در خصوص اشتراکات هنری در رشته‌های مختلف، بی‌اعتبار نیست.

جهت تدقیق در امر ارتباط بین هنرها می‌توان این ارتباط‌ها را دسته‌بندی و سپس به شکل مصداقی بررسی کرد. در این راستا برخی از ارتباطات هنرها به جنبه‌های ظاهری (بیرونی)

نقش قوچ وارد تربت‌جام می‌شود، یک مرحله خلاصه‌تر و ساده‌تر شده و درعین‌حال کاملاً نیز گویاست (تصاویر ۱-۲).



تصویر ۱: قالیچه تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان) تصویر ۲: قالیچه ترکمنی (مأخذ: نگارندگان)

دست‌بافته‌های جام با الگوهای متنوعی از نقوش مواجه هستیم. الگوهایی همچون علی‌خوجه (علی‌خواجه)، افشار، بازوبندی، جلکی چشمه‌جوهر، پاینده، گل‌کشمیر، سالارخانی، نقش تاکی، آینه‌گل، گلیم‌پیچ، بازوبندی، ظاهرشاهی، جلکی چشمه‌گل، ترکمن (بافت جام)، نقش کوبایی، گل‌چغان، گل سماوری، گل یعقوب‌خانی، گل سیدعلی، مادریشی، بی‌نیاز، گل‌سیاه، پره‌جلکی، طربه‌گل، گل‌موری، تاکی سماوری، گل کودانی، گله‌تاک، کاجی و مرغی. البته این نام‌های تجاری بر اساس طرح و محل بافت، بر روی فرش‌ها و قالیچه‌ها گذاشته شده است^۱ (تصویر ۴).

نقوش در تربت‌جام بیشتر در منسوجات، پشتی، گلیم، جانماز و سوزن‌دوزی‌ها و به‌ویژه قالیچه مشاهده می‌شوند که خوشبختانه هنوز در بسیاری از دست‌بافته‌ها، نقوش قدیمی حفظ شده‌اند. در تربت‌جام غالباً هنرهای دستی و خصوصاً دست‌بافته‌ها را در منطقه پایین‌جام و روستاهای مناطق پایین‌جام (شرق منطقه جام) می‌توان بسیار پررنگ‌تر و با کیفیت مطلوب‌تری جستجو کرد. روستاهایی همچون چشمه‌گل، محمدآباد، علی‌خواجه، باغ‌کشمیر و غیره از مشهورترین مراکز این دست‌بافته‌ها هستند که در این میان و بر طبق گفته‌های بافندگان محلی، روستای چشمه‌گل شاخص بوده و از موقعیتی ممتاز برخوردار است. در بررسی



تصویر ۴: نمونه‌هایی از نقوش قالیچه‌های تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان)

۱. این نام‌ها را نگارنده عیناً با حضور میدانی و مصاحبه با بافندگان محلی در روستاها و مناطق شهری تربت‌جام یافته است و در منطقه کاملاً رایج بوده و در این خصوص اتفاق نظر وجود دارد.

فرم ظاهری آن شباهت به هیچ صورت واقعی ندارد (تصویر ۵). نقش‌های سگ و گربه به صورت هندسی به آن پرداخته شده است و به اندازه جانوران دیگر رایج نیست. نقش شتر که به صورت هندسی است و عموماً به صورت کاروانی و در حاشیه فرش‌ها و قالیچه‌ها مشاهده می‌شود (تصویر ۸). نقش مرغابی به صورت هندسی و بسیار خلاصه به آن پرداخته شده است. نقش خروس نه به اندازه سایر پرندگان، اما به صورت موردی در قالیچه‌ها مشاهده می‌شود (تصویر ۱۰). نقش طاووس به صورت هندسی است و معمولاً به شکل‌های متنوع و با رنگ‌های متنوعی پرداخته شده‌اند (تصویر ۶). نقش پروانه به ساده‌ترین شکل ممکن پرداخته شده‌اند و شامل دو مثلث است که از دو رأس به هم متصل هستند (تصویر ۷). نقش شیر که عموماً شیر نر مورد توجه بوده و خصوصاً یال‌های آن به صورت هندسی و به زیبایی پرداخته شده‌اند. نقش بزکوهی که با فرم‌های هندسی و ساده به آن‌ها پرداخته شده است. نقش شانه‌بسر که وجه افتراق این پرنده با پرندگان دیگر، فرم هندسی تاج این پرنده است که عموماً با یک مثلث ساده طراحی شده‌اند (تصویر ۹).

نقوش انتزاعی

این نوع نقوش به طور فراوان در میان دست‌باافته‌ها و خصوصاً در حاشیه قالیچه‌ها مشاهده می‌شود و شامل نقش مربع شطرنجی، نقش مثلث و نقش + هستند. نقش مربع شطرنجی در بسیاری از بافته‌های تربت‌جام مشاهده می‌شود. نکته جالب‌تر این است که این نقش حتی در زیرکبند مزار شیخ احمد جامی که در تربت‌جام اهمیت فراوانی دارد نیز قابل مشاهده است. نقش مثلث به وفور در حاشیه و متن طرح‌های قالیچه‌ها با رنگ‌های متنوع وجود دارد (تصویر ۱۱). نقش + از نقش‌های باستانی سرزمین ایران است که در دوران ماقبل تاریخ در کاوش‌های باستانی به وفور مشاهده می‌شود و عموماً در منابع و کتاب‌های حوزه نقوش از این نقش به عنوان نماد خورشید یاد می‌شود ([Saba, 2002, p. 81](#)).

نقوش انسانی

این نوع نقش نیز به انسان‌ها و بعضاً جزئیاتی از اعضای بدن چون دست انسان تعلق دارد و انسان‌ها به ساده‌ترین و

معرفی نقوش موجود در دست‌باافته‌های تربت‌جام

در دست‌باافته‌های منطقه تربت‌جام، نقوش فراوانی مشاهده می‌شود، اما **نگارنده** بر آن است تا نقوش متعلق به منطقه جام را در مقاله حاضر مورد بحث قرار داده و چنانچه نقوش رایج در سایر نقاط کشور در این منطقه استفاده شده و تبدیل به نقوش پرتکرار و یا بومی‌سازی شده باشند، آن موارد نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت. تمامی نقش‌مايه‌های منطقه تربت‌جام به لحاظ فرمی هندسی و شامل نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، انتزاعی و اشیای کاربردی هستند.

نقوش گیاهی

این نوع نقوش در تربت‌جام به وفور در قالیچه‌ها و منسوجات مختلف مشاهده می‌شوند. موضوع غالب این نقش‌مايه‌ها گل‌ها و گیاهانی است که در زندگی مردم این منطقه نقش ایفا می‌کنند. از جمله این نقوش، نقش درخت سرو، نقش کل‌جلك، نقش غنچه و گل‌پنبه هستند. نقش درخت سرو در فرهنگ تصویری دست‌باافته‌ها به دو صورت ایستاده و خمیده (بته‌جقه) رایج است که در تربت‌جام غالباً به صورت ایستاده و هندسی وجود دارد (تصویر ۴). نقش گل‌جلك از نقوش رایج در منطقه بوده و شامل یک نقش گیاهی انتزاعی است و به صورت هندسی است و نقش غنچه و گل-پنبه صورت هندسی و انتزاعی شده یک گل است که مردم منطقه از آن با عنوان گل پنبه یاد می‌کنند.

نقوش جانوری

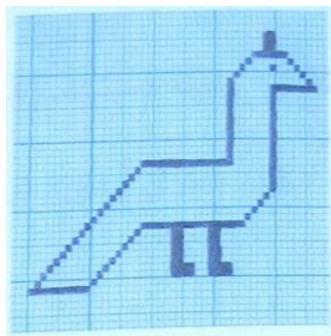
به لحاظ شخصیت‌های موجود در نقوش تربت‌جام، نقوش جانوری دارای تنوع بیشتر و متفاوت‌تری است. در این میان، دسته‌ای از جانوران که در زندگی روزمره مردم آن سامان نقش ایفا می‌کنند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. نقوش سرگاو، سگ، گربه، شتر، مرغابی و خروس از این دسته‌اند. در دسته دیگر نقوش متنوعی از جمله انواع پرندگان مشاهده می‌شود که مردم تربت‌جام اقبال ویژه‌ای به این نقوش دارند. این نقوش عبارت‌اند از طاووس، پروانه، شیر، بزکوهی و شانه‌بسر (هدهد). در ادامه نحوه استفاده از این نقوش در دست‌باافته‌های تربت‌جام معرفی می‌شوند. نقش سرگاو از رایج‌ترین نقوش در بافته‌های تربت‌جام است که بسیار انتزاعی و تبدیل به چند فرم هندسی ساده شده است، تا حدی که

نقاط کشور با آن برخورد شده است. انگشتان کاملاً قرینه و هندسی طراحی شده‌اند (تصویر ۱۴).

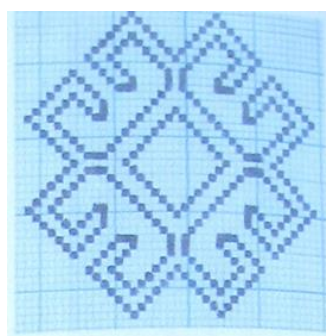
خلاصه‌ترین حالت ممکن طراحی شده‌اند. نقش انسان با وجود ارائه جزئیات، بسیار ساده و خلاصه شده‌اند (تصاویر ۱۲-۱۳). نقش دست که به‌گونه‌ای متفاوت نسبت به سایر



تصویر ۷: نقش پروانه
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۶: نقش طاووس
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۵: نقش سرگاو
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۴: نقش درخت
سرو (مأخذ:
نگارندگان)



تصویر ۱۰: نقش خروس
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۹: نقش شانه‌به‌سر
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۸: نقش شتر
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۴: نقش دست
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۳: نقش انسان
(مأخذ: نگارندگان)



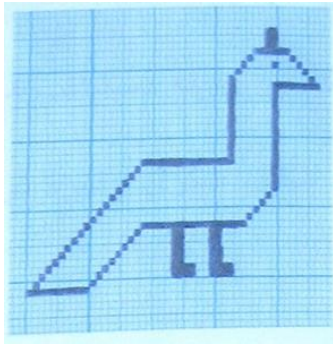
تصویر ۱۲: نقش انسان
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۱: نقش مثلث
(مأخذ: نگارندگان)

خلاصه شده‌اند. به‌عنوان نمونه، نقش طاووس اجرا شده در منطقه تربت‌جام در مقایسه با قالیچه بختیاری و قالیچه‌ای در زابل گویای این مطلب است (تصویر ۱۵-۱۷).

ویژگی‌های شاخص نقوش رایج در تربت‌جام با مقایسه اجمالی در نقوش دستبافته‌های نقاط مختلف کشور به‌خوبی می‌توان دریافت که نقوش به‌کاررفته در تربت‌جام در مقایسه با سایر نقاط کشور بسیار ساده و



تصویر ۱۷: نقش طاووس تربت‌جام
(مأخذ: نگارندگان)

زابل (<https://parseh.com>)

(carpet.com)



تصویر ۱۶: نقش طاووس بختیاری
(<https://farshboom.ir/mag>)



تصویر ۱۵: نقش
طاووس

منطقه حرکت عناصر در سرتاسر فرش یا قالیچه به صورت ریتمیک است، حرکتی که طی یک نظم و قاعده مشخص در قالیچه تکرار می‌شوند. این امر هم در متن و هم در حواشی فرش‌ها و دستبافته‌ها کاملاً مشهود است.

همان‌طور که در تصاویر مشخص است، در تربت‌جام تا حد امکان سعی می‌شود نقوش به ساده‌ترین شکل ممکن اجرا شوند و برای ساده‌تر شدن هرچه بیشتر، نقش‌ها کاملاً به صورت هندسی کار شده‌اند. بنابراین، تم هندسی، ویژگی همیشگی نقوش منطقه جام است. ویژگی دیگر نقوش این



تصویر ۲۰: ریتم در متن قالیچه‌ای در
تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۹: ریتم در متن قالیچه‌ای در
تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۸: ریتم در حاشیه‌های قالیچه‌های
تربت‌جام
(مأخذ: نگارندگان)

مانند تصویر ۲۶ که در آن روایتی از یک کاروان شتر مشاهده می‌شود. همچنین در این روایت‌ها نقش و حضور پرنده و انواع آن در این دستبافته‌ها بسیار مشهود است. تصاویر ۶-۷، ۹-۱۰، ۲۲، ۲۷ نمونه‌هایی از این حضور هستند.

موسیقی تربت‌جام

عنوان موسیقی تربت‌جام شاید عنوان مناسبی برای این نوع موسیقی نباشد، زیرا این موسیقی غیر از محدوده تربت‌جام،

در تصاویر فوق نمونه‌های موفقی از ریتم و تکرار در نقوش دستبافته‌های منطقه تربت‌جام مشاهده می‌شود. از ویژگی‌های دیگر نقوش موجود در قالیچه‌ها و فرش‌های تربت‌جام، روایتگری است. در بسیاری از قالیچه‌های این منطقه، ضمن استفاده از تنوع در فرم‌ها، در بطن آن‌ها روایتی از زندگی روزمره مشاهده می‌شود، روایتی که آمیخته با داستان‌های اساطیری و افسانه‌ای این منطقه بوده است.

شهرهایی همچون تایباد، خواف، صالح‌آباد و به‌طورکلی موسیقی شرق خراسان بزرگ را تحت تأثیر قرار داده و عملاً موسیقی رسمی شرق خراسان است که در بیشتر منابع با نام موسیقی شرق خراسان و گاهاً موسیقی جنوب خراسان - به دلیل تأثیرات فراوان بر موسیقی جنوب خراسان و قرار گرفتن در مقابل قطب دیگر موسیقی خراسان یعنی موسیقی شمال خراسان - خوانده می‌شود. شاید برای نخستین بار و یا در قدیمی‌ترین نوشته‌های مربوط به موسیقی خراسان (که موسیقی تربت‌جام بخش عظیمی از آن است) ابتدا یعقوب کندی در رساله‌ای^۱ «نمونه‌ی ساز دوسیم را از خراسان و دلیل آن را اعتقاد مردم آن ناحیه به ثنویت می‌داند» (Pasvar, 2002, p. 126) و نیز نوشته‌های کتاب *الموسیقی الکبیر* فارابی در قرن چهارم هجری که در بخشی، از تنبور خراسان (دوتار) نام می‌برد و در مورد ساختمان آن توضیح می‌دهد و تعداد پرده‌ها و فواصل آن را مورد بررسی قرار می‌دهد که خود صحنه بر قدمت و اصالت این نوع موسیقی است (Binesh, 2001, p. 84). نورالدین عبدالرحمن جامی در زمینه موسیقی نیز تحقیقاتی داشته که بی‌شک بدون تأثیر از موسیقی تربت‌جام نبوده است، هرچند او در رساله‌اش بیشتر از عبدالقادر مراغه‌ای تبعیت کرده است (ibid, p. 130). موسیقی تربت‌جام، موسیقی مقامی است و استادان بومی این منطقه می‌گویند در تربت‌جام سیصد مقام وجود داشته که امروزه بیش از هفتاد مقام باقی‌مانده است. باین‌حال پژوهشگر این مقاله به بیش از هشتاد نام از مقام‌های این منطقه برخورد کرده است. «در تربت‌جام و بسیاری از نقاط خراسان، واژه مقام به مفهوم آهنگ یا قطعه‌ای مستقل به کار می‌رود. این مقام‌ها یک تم اصلی یا مرکزی دارند که در یک محدوده صوتی مشخص بارها تکرار می‌شوند» (Majd, 2002, p. 54). یکی از نکات جالب توجه در مورد موسیقی تربت‌جام این است که گاه مشاهده شده که برخی از مقام‌ها و یا قطعات از مناطق همسایه و از طریق عشایر و مهاجرین و یا به طریق دیگر وارد شده است، اما

درعین حال هنرمندان و نوازندگان این منطقه، این قطعات را بومی‌سازی و سپس استفاده کرده‌اند.

فرم‌های موسیقی تربت‌جام

مقام‌ها را در موسیقی تربت‌جام به پنج فرم می‌توان دسته‌بندی کرد: چهاربیتی، غزل، مقام‌های سازی بدون آواز، پادیرگی و قطعات رقص^۱. ۱. چهاربیتی: همان دوبیتی‌خوانی و قطعاتی است آوازی که توسط خواننده با همراهی ساز و به شکل سؤال و جواب اجرا می‌شود. «سرحدی»، «جمشیدی»، «کوچه‌باغی» و «هزارگی» از معروف‌ترین چهاربیتی‌ها هستند. معمولاً پس از خواندن هر دو بیت توسط خواننده، یک مصرع بر همان وزن شعری به شعر و به‌دلخواه خواننده اضافه و خوانده می‌شود که به آن تم «واگفت» و در اصطلاح محلی به آن «پابیتی» می‌گویند. ۲. غزل: قطعه‌ای ضربی است که با ساز و آواز اجرا می‌شود و معمولاً یک غزل به‌طور کامل در یک مقام خوانده و نواخته می‌شود. این فرم همان فرمی است که در موسیقی ایرانی، تصنیف خوانده می‌شود. «غزل سرحدی»، «بارانی»، «الاهو» از این دسته‌اند. ۳. قطعات سازی بدون آواز: قطعاتی ضربی هستند که تنها با ساز و بدون کلام اجرا می‌شوند و هیچ شعری بر روی آن خوانده نشده و نمی‌شود، مانند «مشق پلتان»، «مقام الله»، «کبک زری»، «ورد اعظم». ۴. پادیرگی (پادایره‌گی): قطعات ضربی هستند که در مراسم و جشن‌های عروسی توسط خواننده و با همراهی ساز دایره و معمولاً چه در حضور ساز ملودیک و چه بدون آن اجرا می‌شوند. البته لالایی‌ها نیز غالباً جزء همین دسته محسوب می‌شوند. «زبیده»، «بابا گل‌افروز»، «دختر دیوانه» و غیره از آن جمله‌اند. ۵. قطعات رقص: قطعاتی ریتمیک هستند که برای رقص‌های محلی و معمولاً با سرنا و دهل اجرا می‌شوند. «ختن‌ها» از این دسته‌اند.

مقام‌های رایج در تربت‌جام

در مصاحبه‌ها و گفتگوی نگارنده با نوازندگان و خوانندگان موسیقی مقامی تربت‌جام، نام‌هایی به‌دست آمده که بعضاً در میان آن‌ها اتفاق نظری بین استادان وجود نداشته که سعی

۱. رساله کتاب المصوتات الوتریه من ذات الوتر الواحد الی الزات العشره الاوتار.

۲. این دسته‌بندی را نگارنده بر اساس تمایز فرم‌های موجود در مقام‌های موسیقی تربت‌جام تنظیم کرده و در آن از اسامی اطلاق شده توسط مردم بومی و اساتید محلی نیز استفاده شده است.

از رنگ صوتی دوتارهای ترکمنی و شمال خراسان است. رنگ صدای خوانندگان نیز به طریق اولی متفاوت است و عموماً خوانندگان مرد با صداهای بسیار زیر به اجرای آواز می‌پردازند. اگر خواسته باشیم در نگاهی کلی محتوای موسیقی تولیدشده در این منطقه را دسته‌بندی نماییم، باید عنوان شود که مقام‌ها یا ماهیتی ذکری دارند (مانند مقام الله و مقام‌های تابعه مانند ورد اعظم) و یا ماهیت توصیف و روایتگری که عموماً روایت‌هایی اسطوره‌ای مانند مشق پلتان یا مشق پیلتن که اشاره به داستان‌های رستم دارد و یا به روایت زندگی پیرامونی می‌پردازد که تعدد نام‌های پرنندگان در نام مقام‌ها دلیلی بر این مدعا است. همچنین دسته‌ای دیگر نیز از این توصیف و روایتگری در مقام‌ها متعلق به غزل‌های عاشقانه هستند که نام آن‌ها در بالا ذکر شده است.

مؤلفه‌های مشترک در دست‌بافته‌ها و موسیقی تربت‌جام

ارتباط هنر دست‌بافته‌ها و هنر موسیقی مقامی در تربت‌جام را به‌عنوان دو نمونه موردی از هنرها و با مطالعه بر روی خواص درونی و بیرونی آن‌ها ذیل هفت عنوان سادگی، ریتم، رنگ، تکرار، ساختار هندسی و قالب منظم و توصیف و روایتگری و توجه به پرده تفکیک کرده و در زیر توضیح داده شده است.

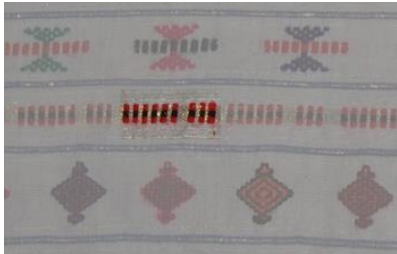
سادگی: نقوش در دست‌بافته‌های تربت‌جام به ساده‌ترین شکل ممکن خلاصه شده‌اند، به این معنا که از حداقل عناصر بصری برای بیان فرم‌ها استفاده شده است. این امر در موسیقی تربت‌جام نیز قابل‌پیگیری است. با نگاهی به ساز دوتار دریافت می‌شود چه به لحاظ فرمی و چه به لحاظ پرداخت و چه از لحاظ تعداد پرده‌ها، ساده‌ترین ساز زهی زخمه‌ای در ایران است. پیچیدگی فرمی در ساز دوتار کمتر از همه سازهای زهی موجود در ایران است. هیچ‌گاه به شکل مهندسی و دقیق پرداخت نمی‌شود و اندکی پستی و بلندی بر روی کاسه آن طبیعی است. با لاک و الکل و هیچ ماده‌ای که برای جلای سازها به کار می‌برند، پوشیده نمی‌شود. رنگ آن طبیعی است. این ساز همان‌طور که گفته شده تنها دارای نُه پرده و دو سیم است و این در مقایسه با سازهای همسان خود مانند سه‌تار که بیست‌وپنج پرده و یا بیشتر و چهارسیم، تنبور که حدود هیجده پرده و سه سیم و یا دوتار شمال خراسان که حداقل سیزده پرده و دو سیم را داراست، دارای

شده تا با لحاظ کردن این امر و تطبیق نظر استادان مربوطه تا حد امکان، تجمیع آرا صورت گیرد. نام‌های به‌دست‌آمده از این قرارند: الله، الله مدد، الاهو، نوایی، خداحافظی، آهو، شاه‌زمان، سبزه‌پری، کبک زری، جل، بارانی، جمشیدی، هزارگی، کوچه‌باغی، سرحدی، کوه‌سانی، داد، هی، غزل سرحدی، اشعار شیخ رسول حسینی، لیلی و مجنون، بی‌بی صنم‌جان، شاه‌صنم، مثنوی، معراج‌نامه، کاکل به ناز افکنده- ای، زبیده، قصه زمین و آسمان، شه دُل دُل سوار، به معراج رفتن حضرت پیغمبر^(ص)، مشق پلتان، قصه معجزه شدن حضرت پیغمبر^(ص) و آهو، قصه هم‌نفسان و از غریبی، اشتر خجو، سه چکه، پیش‌درآمد نوایی، آواز میریحیی، ورد اعظم، دل شیدا، نوروزنامه، دختر دیوانه، بایقسی، زار، بابا گل‌افروز، علی‌جان، صیاد، آفر، حتن، حتن افغانی، دوروقه، چوب- بازی، حنایی، مرغ زیرک، مرغ سقا، ذکر حضرت ذکریا، ذکر مجنون‌شاه، سلیمان خرابات، غنچه خندان، خسروخوبان، سودای گل، امان لیلی، مناجات، روایی، نجما، صمدا، کریم، اندر صباح مردان، غزل دوازده امام، داستان پیر خرقانی، داستان کرامات حضرت غوث، غریبی، مرغ وحشی، جان‌جان، قلعه‌جایی، بَبو، مقام حسن، مادر، حاشی ماما و چندین مقام دیگر که بدون اسم بوده و تعدادشان هم کم نیست. نکته قابل‌ذکر دیگر این‌که برخی از مقام‌ها دارای چند شاخه هستند که با یک اسم خوانده می‌شوند.

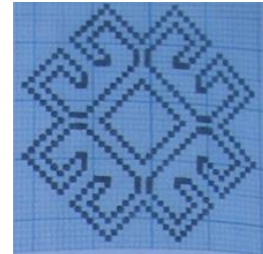
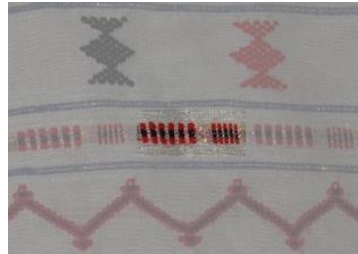
ویژگی‌های شاخص موسیقی تربت‌جام

در آشنایی با موسیقی منطقه تربت‌جام، اولین مورد حایز اهمیت، ساختمان ساز اصلی این منطقه یعنی دوتار است. دوتار در میان سازهای ایرانی ساده‌ترین ساختمان را دارد، هم به لحاظ نوع ساخت و هم تعدد پرده‌بندی‌ها. همین امر در سادگی و عدم پیچیدگی محتوای موسیقی تولیدشده در این منطقه کمک شایانی کرده است. در بیشتر مقام‌های مورد اشاره در بالا، قطعات اعم از ریتمیک یا آوازی، نوازندگان همواره یک ریتم زمینه را اجرا کرده و در سرتاسر قطعه در پاسخ به آواز، به‌صورت تکراری آن را حفظ می‌کنند. این تکرار و توجه به ریتم ویژه این منطقه است، به‌طوری‌که این امر حتی در دوتارنوازی سایر نقاط خراسان نیز مشاهده نمی‌شود. در منطقه تربت‌جام نیز مانند سایر نواحی ایران، موسیقی رنگ خاص خود را دارد. رنگ صدای ساز دوتار تربت‌جام متفاوت

در تصویر قابل‌مشاهده است، نقش سر گاو کاملاً ساده، هندسی و انتزاعی شده است. سادگی در نگرش، عامل مؤثر و درونی این دو هنر و جلوه بیرونی آن فرم‌های ساده در نقوش و ساختمان ساز دوتار تربت‌جام است.



تصویر ۲۲ (چپ): نقوش ریتمیک تکرارشونده در بخشی از یک سوزن‌دوزی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۱ (راست): نهایت سادگی سر یک گاو (مأخذ: نگارندگان)

ساختمانی بسیار ساده‌تر است. با وجود تمام این سادگی و حداقل امکانات ساز، تنوع ملودی‌هایی که با این ساز نواخته می‌شود بسیار زیاد است. در تربت‌جام دقیقاً با نقوش نیز چنین برخوردی شده است، چنانکه با حداقل عناصر بصری، فرم‌های متنوعی شکل گرفته‌اند (تصویر ۲۱). همان‌طور که

قطعه‌ای را با نوعی پنجه خاص می‌نوازند و ریتم آن را در حرکت ریتمیک پنجه می‌توان شاهد بود. در سوزن‌دوزی‌های روستای پرذ نیز حرکتی دیده شده که بسیار شبیه حرکت پنجه-های دوتار است. در یک خط متداوم حرکت نقطه‌ها به شکل زیر تکرار می‌شوند: این تکرار شش و چهارتایی و در مدل‌های دیگر شش و سه‌تایی و یا مدل‌های دیگر دقیقاً به‌مانند مدل-های حرکت رفت و برگشت پنجه بر روی دوتار است (تصویر ۲۲).

رنگ: همان‌طور که پیش از این مطرح شد، در رنگ‌های به-کاررفته در دست‌باافته‌های جام، برخی رنگ‌ها مخصوص خود منطقه جام هستند. رنگ‌هایی مانند نوعی سبزی تیره، اخرايي، قرمز تیره و ترکیب این‌ها (تصویر ۲۳). در موسیقی نیز ساز دوتار و صدای خوانندگان دارای رنگ صدایی متفاوت نسبت به سایر نقاط کشور است. حتی رنگ صدای دوتار تربت‌جام با رنگ صدای دوتار ترکمن‌ها و یا دوتار شمال خراسان نیز متفاوت است و این رنگ صدا خاص منطقه تربت‌جام است، به‌طوری‌که صداها غالباً زیر و با سوز خاصی شنیده می‌شوند.

ریتم: با اندکی دقت در بافتنی‌های تربت‌جام مشاهده می‌شود که فرم‌ها به شکلی ریتمیک در حال حرکت هستند. حاشیه‌ها با ریتم‌های متفاوتی جلوه می‌کنند، حتی اگر موتیف‌ها را به‌تنهایی موردبررسی قرار دهیم، ریتم در بیشتر موتیف‌ها عنصر غالب است (تصویر ۵). در برخی از حاشیه‌ها مشاهده می‌شود که فرم‌ها با یک الگوی حرکتی مشخص (ریتم) درکنار هم قرار می‌گیرند و ناگهان در یک نقطه این الگو برای لحظه‌ای می‌شکند و دوباره از سر گرفته می‌شود. این حالت عیناً در موسیقی تربت‌جام نیز قابل‌رؤیت است. می‌توان گفت همه فرم‌های موسیقی تربت‌جام که پیشتر در مورد آن توضیحاتی داده شد، دارای ریتم هستند، حتی در فرم‌های آوازی هم-که فقدان ریتم جزء ذاتی آن است- ریتم وجود دارد. به این معنا که نوازنده دوتار در فاصله بین دو مصرع خواننده یک موتیف ریتمیک را تکرار می‌کند. در مقام‌های ریتمیک نیز مانند غزل و پادیرگی، گاهی ریتم‌ها ناگهان شکسته می‌شوند و دوباره به حالت اول برمی‌گردند و همان‌طور که اشاره شد، در بافتنی‌ها نیز این مورد مشاهده شده است. یکی از نکات جالب در نوازندگی دوتار جام این است که تقریباً به تعداد قطعات، تنوع پنجه وجود دارد. هر



تصویر ۲۴ (چپ): موتیف تکرارشونده در يك قالیچه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۳ (راست): رنگ‌های سبزی و اخرايي و غيره خاص منطقه تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان)

ساختار هندسی و قالب منظم: نقوش سنتی تربت‌جام علاوه بر تنوع در گونه‌های جانوری، گیاهی و انسانی عموماً در قالب‌های هندسی قرار می‌گیرند و تقریباً تمام نقوش دارای فرمی هندسی هستند (تصویر ۲۵). قالب هندسی را به‌نوعی دیگر در تحلیل مقام‌های موسیقی تربت‌جام نیز می‌توان به‌کار برد. در مقام‌های آوازی مانند چهاربیتی که قاعدتاً می‌بایست فاقد ریتم بوده باشند، ریتم همچنان حضور دارد و حتی مقام آوازی نیز در تربت‌جام می‌تواند در قالبی منظم و یا هندسی قرار گیرد. به‌طور مثال، تم آزادی که ریتم 2/4 (دوچهارم) دارد، تم واگفت در تمام مقام‌های آوازی موسیقی تربت‌جام وجود دارد و این ریتم 2/4 خود قالبی مجزا، تکرارشدنی و هندسی است.

تکرار: یکی از مشخصات مشهود و محسوس در هنرهای تربت‌جام، عنصر تکرار است. نقوش مهم و کلیدی، مانند نقش انواع پرندگان، گاو و چند نمونه جانوری، بارها و بارها در جای‌جای قالیچه‌ها و گلیم‌ها تکرار می‌شوند، همچون قالی‌ها و قالیچه‌های با نقش تاکی، بازبندی و غیره که البته این تکرار نوعی حرکت را در ذهن بیننده متبادر می‌کند (تصویر ۲۴). به نظر می‌رسد که تکرار نقوش در قالیچه‌ها نشانه اهمیت آن نقوش است. در موسیقی نیز این تکرار به‌ویژه در جواب آواز و همچنین تم «واگفت» دیده می‌شود. در موسیقی نیز به نظر می‌رسد تکرار موتیف‌ها و جملات نشانه اهمیت آن است.



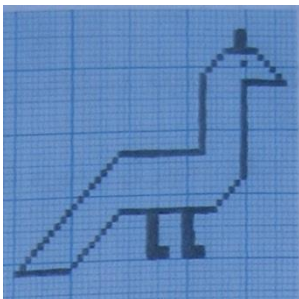
تصویر ۲۶ (چپ): روایتگری در حاشیه فرش (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۵ (راست): وجود ساختار هندسی در نقش‌ها (مأخذ: نگارندگان)

توصیف و روایتگری: با دقت در موتیف‌های به‌دست‌آمده در منطقه تربت‌جام دریافت می‌شود که نقوشی مانند انواع پرندگان، انسان، انواع جانوران اهلی و وحشی، حتی کاروان شتر و غیره بسیار زیاد است. این نشانه‌ها الهام از طبیعت در آثار بافتنی آن‌ها را نشان می‌دهد. این حالت را در «مقام جل» در موسیقی جام می‌توان شاهد بود. این مقام حالتی روایت‌گونه دارد و کاملاً تصویری است. این مقام، داستان حرکت خاص پرنده‌ی جل و به اوج رسیدن و آواز خواندن و فرود آمدن آن است که با شنیدن این قطعه این تصاویر به‌درستی در ذهن شنونده متبادر می‌شوند. تغییرات ریتم در مقام، نماینده تغییرات ریتم حرکتی این پرنده است. همچنین، تصویر ۲۶، یک کاروان شتر است که در حاشیه یک قالیچه تکرار شده و به همراه ساریبان آن دیده می‌شود. این مقام توصیف یک جریان عاشقانه در کنار یک کاروان شتر و ساریبان آن بوده است و از آنجایی که مقامی در تربت‌جام با عنوان مقام

«اشترخجو» یا زنگ شتر وجود دارد و این مقام یکی از مقام‌های محبوب در منطقه جام است، با این تصویر بی‌ارتباط نیست و شاید این تصویر روایتگر آن جریان است. **توجه به پرنده:** یکی از نقوشی که در فرهنگ تصویری تربت‌جام بسیار مشاهده می‌شود، نقش پرنده است. انواع طاووس، جغد، شانه‌به‌سر، مرغابی و پرندگان بسیار دیگر که تعداد آنان فراوان است. در مقام‌های سازی و آوازی، تربت‌جام نیز به اسم‌هایی همچون، کبک زری، مرغ زیرک، مرغ سقا، مرغ وحشی و به‌ویژه مقام جل که این مقام همان‌طور که عنوان شد به‌طورکلی توصیف پرنده‌ی جل (چکاوک) است. همین پرنده جل جایگاه ویژه‌ای در این بحث دارد، چراکه جل در لحظاتی از پرواز در آسمان و در اوج به ناگهان بدون حرکت می‌شود و ساکن می‌ماند. در مقام جل این حرکت ریتمیک در دوتارنوازی و اجرای این مقام، کاملاً متناسب با ریتم حرکت این پرنده نواخته می‌شود. در تصویر ۲۷، حرکت موسیقایی را در نقش پرنده می‌توان شاهد بود.



تصویر ۲۷: نمونه‌ای از نقش پرنده در قالیچه‌های تربت‌جام (مأخذ: نگارندگان)

و تحلیل و سپس نتایج آن در هفت مورد عنوان شد. در جدول زیر ارتباط بین دست‌بافته‌ها و موسیقی منطقه تربت‌جام دسته‌بندی و باهم تطبیق داده شده‌اند.

بحث

آن‌گونه که گذشت، در این پژوهش از منظر میان‌رشته‌ای به دو هنر دست‌بافته‌ها و موسیقی در تربت‌جام پرداخته شد و نقوش و موسیقی جام با رویکرد ارتباط درونی هنرها، بررسی

جدول تطبیق مؤلفه‌های مشترک فرم نقوش سنتی دست‌بافته‌ها و ساختار موسیقی مقامی در تربت‌جام

ردیف	مؤلفه‌های مشترک	نمود مؤلفه‌ها در دست‌بافته‌ها	نمود مؤلفه‌ها در موسیقی
۱	سادگی	استفاده از حداقل عناصر بصری برای بیان فرم‌ها.	سادگی در ساختمان ساز و پدیده‌بندی دوتار تربت‌جام.
۲	ریتم	۱. نقش‌ها دارای الگوی حرکتی منظم هستند. ۲. وجود ریتم‌های منظم و نامنظم در چیدمان عناصر. ۳. وجود خطوط حاشیه‌ها به‌صورت تکرارهای کاهنده و افزایشنده.	۱. وجود ریتم در همه مقام‌ها. ۲. وجود ریتم‌های منظم و نامنظم (ریتم لنگ). ۳. وجود حرکات کاهشی و افزایشی در پنجه دوتارنوازی.

۲	رنگ	وجود رنگ‌هایی همچون سبزابی تیره، یک نوع اخراپی و غیره که خاص منطقه تربت جام هستند.	وجود رنگ‌های صدایی زیر مردانه که خاص منطقه تربت جام هستند.
۴	تکرار	تکرار یک موتیف در سرتاسر قالیچه و تکرار یک فرم در حاشیه‌ها.	وجود تکرار تم‌هایی در همه مقام‌ها مشاهده می‌شود.
۵	ساختار هندسی و قالب منظم	تقریباً همه نقوش موجود در بافته‌های تربت جام اعم از جانوری، انسانی و گیاهی دارای بیانی هندسی هستند.	وجود چهارچوب‌های منظم در ساختار مقام‌ها که این نظم هندسی‌گونه در اکثر مقام‌ها وجود دارد.
۶	توصیف و روایتگری	وجود تصاویری که روایتگر زندگی روزمره یا داستان‌ها هستند. مانند تصاویری از کاروان شتر و انواع پرندگان و جانوران اهلی و اشیاء روزمره مانند کشتی و شانه و غیره.	وجود مقام‌هایی چون «جل»، «اشترخجو» و غیره که به باور مردم منطقه دارای یک داستان و روایت مشخص هستند.
۷	توجه به پرنده	پرنده در دست‌بافته‌های تربت جام به‌وفور مشاهده می‌شود.	تخصیص نام‌های فراوانی از مقام‌ها به نام پرنده همچون مقام جل، مقام کبک زری، مقام مرغ زیرک و غیره.

نتیجه‌گیری

هنرها به شکل پیچیده‌ای باهم در ارتباط هستند و این ارتباط نه به شکل الگوبرداری هنرها از یکدیگر، بلکه حاصل از تفکرات، ذهنیات و دیدگاه‌های مشترک انسان‌هایی هستند که به فراخور اقلیم، فرهنگ، تاریخ و بسیاری اشتراکات دیگر، خلاقیت‌های خود را بروز می‌دهند. بنابراین، هنرهای مختلف در هر فرهنگی به‌خوبی بیانگر روحیات و تفکرات همان فرهنگ است و همه هنرها در یک مسیر مشترک در جریان هستند و فقط شیوه بیانی مختلفی دارند. همان‌طور که هر فرم، تظاهر یک محتواست، ظواهر هنرها و مشابهت‌های آن نیز وابسته به یک امر درونی است که وجه اشتراک هنرها را رقم می‌زند. در پژوهش حاضر به دو هنر و مقایسه آن پرداخته و مصادیق این اشتراکات عنوان شد. هنرها در ماهیت و جوهر اشتراک دارند و اشتراک فرمی ناظر بر رابطه بیرونی است. با بررسی نقوش موجود در دست‌بافته‌های منطقه تربت جام و تحلیل ویژگی‌های اختصاصی آن‌ها یافته شد که نقوش می‌توانند به چهار دسته گیاهی، جانوری، انسانی و انتزاعی تقسیم شوند و به لحاظ فرمی نیز تقریباً همه آن‌ها هندسی هستند. عنصر پرنده در نقوش بسیار فراوان مشاهده می‌شود و حرکات ریتمیک و تکراری در متن و حاشیه قالیچه‌ها کاملاً مشهود است. همچنین، سادگی پرده‌بندی و همین‌طور ساختمان ساز دوتار، تکرار یک موتیف در مقام‌ها، وجود فراوان نام پرندگان،

جنبه روایی مقام‌های رایج در این منطقه و وجود قطعات ریتمیک و اصرار بر آن در مقام‌ها از خصوصیات منحصر به فرد موسیقی در این منطقه است. با این تحلیل و تطبیق رفتارهای درونی و بیرونی عناصر این دو هنر، وجوه اشتراک آن‌ها در هفت مورد به دست آمد که عبارت‌اند از: ۱. سادگی. ۲. ریتم. ۳. رنگ. ۴. تکرار. ۵. ساختار هندسی و قالب منظم. ۶. توصیف و روایتگری. ۷. توجه به پرنده.

References

- Abbasifard, F. (2009). *Contemporary Iranian pictorial rugs*. Tehran: Sobhan Noor Publication.
- Binesh, T. (2001). *A brief history of Iranian music*. Tehran: Havaye Tazeh Publication.
- Falamaki, M. (1990). *Architecture and space*. Tehran: Faza Publication.
- Farabi, A. (1964). *Almoosighi Alkabir*. Cairo.
- Majd, F. (2002). *Torbatejam music. Mahoor Quarterly Magazine, 16*, Tehran: Mahoor Publication.
- Majd, F. (n.d.). *Booklet accompanying the CD of Iranian regional music: Torbat Jam - Nazarmohammad Soleymani*. Tehran: Mahoor Publication.
- Pasvar, H. (2002). *Introducing five music treatises by Kenedi. Mahoor Quarterly Magazine, 16*, Tehran: Mahoor Publication.

Saba, M. (2002). *Traditional Iranian arts*.
Tehran: Noore Hekmat Publication.

Tajadod, H. (2011). *Encyclopedia of
Iranian handmade carpet*. Tehran:
Dayratolmoaref Iran Shenasi.

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 25 Jun 2024

Accepted 06 Oct 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

Comparative Study of the Form, Design and Pattern of Vase Carpets of the Safavid and Qajar Periods

Arezou Mehraavid ^(a), Ali Vandshoari ^{*(b)}, Abdullah Mirzaei ^(c)

- a. Graduate student of carpet. Tabriz Islamic University of the arts (gmail.com@Arezou.mehraavid)
- b. Associate professor. Carpet faculty. Tabriz Islamic University of art.
- c. Associate professor. Carpet faculty. Tabriz Islamic University of art. (A.mirzaei@tabriziau.ac.ir)

Keywords

carpet, vase design, design and pattern, Safavid period, Qajar period.

Citation

Mehraavid, A., Vandshari, A., & Mirzaei, A. (2024). A comparative study of form, design, and patterns of vase carpets from the Safavid and Qajar periods. *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(7), 97-128.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The Iranian carpet industry has a history as long as Iranian civilization and has been one of the selected Iranian arts during the historical and Islamic era. Although the only reputation of its importance and value goes back to the pre-Islamic era, the remaining examples of the Islamic era show the authenticity and importance of this art among Iranians. During the Islamic period, the art of carpet weaving was of interest and importance, and the glory and quality of Safavid carpets and their valuable position in the Qajar period were more prominent than in other periods. Plant motifs have been of particular importance in the Iranian Islamic civilization. They are manifested in different ways and can be traced in different arts. One of these manifestations is in the carpet design. The vase motif and its attachments, which are part of these motifs, are also represented in various arts, including architectural decoration, tile work, bookmaking, decorating and carpeting. But its prevalence in carpet design has been widespread, given its nature and importance. The main objectives of this study are to examine the characteristics of the vase motif, especially during the Safavid and Qajar periods. Based on this, the following questions comes up: - What are the form characteristics of the vase design and the pattern of this carpet design of the Safavid and Qajar periods? -What are the common and different criteria in terms of design and pattern for Safavid and Qajar vase carpets? This study analyzed and compared the structure of the form and the design of the vase in the vase carpets of the Safavid and Qajar periods and recognized the common and differential funds of this plan in the two mentioned periods and examined the changes. This research is descriptive, comparative, and analytical, and used a library-based data collection. Based on the results of the study, it was found that in general, the characteristics of the Safavid period vase carpets are influenced by the art of carpeting of this period, and the general framework of the Safavid period carpeting art has been preserved. During the Qajar period, the vase design continued with a variety of structures, forms and applications of various motifs. The adaptation and comparison of the vase designs of the Safavid and Qajar periods shows a greater variety in the design, form and complementary motifs of the middle of the Qajar vase carpets.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.490701.1028>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214708.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (A.vandshoari@tabriziau.ac.ir)

Introduction

The role of the vase is considered as a cargo for plant motifs and an array for the appearance of most of these decorations on carpets. The array of vases and the design of the vase are woven in different shapes on the carpet. The vases are shaped into various forms and decorated in hundreds of ways. They have geometric or rotational forms. There are also countless varieties in the form of a vase, from simple and unpretentious vase to ornamental pots with many attachments such as handles and bases and substrates and other supplementary attachments. The plant motifs are a companion to the vase array, and various plant species have diversified the design. Thus, the types of vase designs are diverse and numerous. The Sarasari (allover) vase designs and vase Mihrab samples, the form in which the combination of Mihrab with plant elements is in its highest level, are some examples for the vase designs.

Materials and methods

This study seeks to deepen the recognition and identification of valuable historical species of the Safavid and Qajar periods and examine its historical transformation by qualitative and descriptive methods and adaptation and analysis. The identified samples will be examined and classified from a form perspective and then will be determined by a comparative approach of similarities and differences and somehow the process of changes from the Safavid period onwards. The data were collected by library method, gathering images from various sources, in some cases visiting museums inside Iran, and specialized sites, and sorting data was through tables and comparing elements. The sampling of the study is based on items in internal and foreign museums whose images can be accessed via the internet, as well as images of carpets from these two periods whose attribution has been proven. Totally, more than 35 samples of Safavid period vase carpets and 35 samples of Qajar period vase carpets were identified, examined and categorized, and 25 index samples were

selected and analyzed and adapted from each period as a statistical community.

Discussion and findings

Comparing Safavid and Qajar period vase carpets

1. Matching and comparing design and structure

A survey of vase carpets during the Safavid and Qajar periods shows that Afshani (spreading) vase, Sarasari (allover) vase and Mihrabi vase designs have been used more than other samples. Most of the vase designs of the Safavid period include Afshani (spreading) vase samples woven numerously and in different varieties, along with samples of Mihrabi vase and repetitive vase woven in a brick form, which are woven in a smaller number. Examples of the Qajar period are more diverse in both structure and variety. Most of these designs are made up of Sarasari (allover) vase and Mihrabi vase, and some samples of regulators and repetitive designs such as the Zell-e Soltani have also been added to the collection, diversifying the structure of the design in the Qajar period designs.

2. Comparing the shape of the vase in the vase carpets of the Safavid and Qajar periods

Comparing vase samples in two periods shows that the Shape of the vase in the Qajar period is more decorated and drawn with more attachments, and the variety in the shape and color of the vase is clear, but the samples of the Safavid period are simple and unpretentious in such a way that they are mostly shown with a small base and without a handle, and the decorations of the vase, unlike the Qajar samples, are less included in the form of the vase. In both periods, the vase is an array for the beginning of the growth of the plant elements of the carpet, more than being solely for decoration or independent on its own. The vase has also been used as a secondary decorative element, in most of the plant designs of the Safavid and Qajar periods. It can be concluded that the Safavid period vases were used only as a small secondary element and for the logical connection of the parts, and did not have a complex decorative form, and

sometimes plant motifs were used to decorate the surfaces of the vase itself. Sometimes Safavid vases have a distinctive form that includes other containers such as rose water spray or icicle. But in the sample of Qajar vases, a wide variety of shapes, sizes and colors can be seen. In addition to serving its original function, which is being the center of the growth of plants in the middle of a carpet, the vase itself also has a special decorative form which is sometimes large, ornamental and multi-layers with many attachments such as handles, bases and bodies, and in addition, they carry various decorative motifs on their surfaces.

In a general classification, vases used in Safavid and Qajar period vase designs can be divided into several categories; bouquet vases, long base vases, baseless vases and vases that have specific and different shapes from the common form of the vase. The base and handle, which are considered sub-components of the vases, are sometimes drawn small or long, and sometimes one or both are removed. Sometimes a simple vase with the underlying container is used as a plate under the vase.

Conclusion

Based on the results of the study, it was found that in general, the characteristics of the Safavid period vase carpets are influenced by the art of carpeting of this period, and the general framework of the Safavid period carpeting art has been preserved. During the Qajar period, the vase design continued with a variety of structures, forms and applications of various motifs. The adaptation and comparison of the vase designs of the Safavid and Qajar periods shows a greater variety in the design, form and complementary motifs of the Qajar vase carpets. A study of vase carpets from the Safavid and Qajar periods shows that the Afshan (scattered) vase, the Sarasari (overall) vase, and the Mihrabi vase designs were used more than other examples. The majority of these designs consist of Sarasari (allover) vases and Mihrabi vases, and examples of regulated

and repetitive, such as Zil al-Sultani, have also been added to this collection. The structure of the vase designs throughout the Safavid period consists of a network of lines and bands that are arranged in relation to the vases, and of course, the vase does not have a greater effect than other motifs. In the Qajar period examples, the Sarasari (overall) vases of this structure are completely different and have not been repeated in the Qajar period like the Safavid examples. These examples are usually designed Sarasari (overall) or half ones, while Safavid examples have small patterns that sometimes appear as scattered patterns on the carpet. As for the use of motifs and elements in the middle of the carpet, most part of carpets in Qajar samples are more decorative, as Safavid designs have used Islamic and Khataei motifs and Shah Abbasid flowers to decorate the carpet, but in addition to the elements mentioned, Qajar species include a more diverse range such as plant and natural elements.

Acknowledgement

We would like to thank all the researchers who helped us in conducting this research, and the generous people who provided us with a collection of images of carpets from reputable museums and websites.

هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۷، پاییز ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

مطالعه تطبیقی فرم، طرح و نقش قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار^۱

آرزو مهرآوید (الف)، علی وندشعاری (ب)*، عبدالله میرزایی (پ)

(الف) دانشجوی کارشناسی ارشد فرش. دانشگاه هنر اسلامی تبریز (Arezou.mehraavid@gmail.com)
(ب) دانشیار. دانشکده فرش. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
(پ) دانشیار. دانشکده فرش. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. (A.mirzaei@tabriziau.ac.ir)

چکیده

هنر-صنعت قالی بافی ایرانی قدمتی به درازای تاریخ تمدن ایران دارد و از هنرهای برگزیده ایرانی در طول دوران تاریخی و اسلامی بوده است. اگرچه تنها آوازه اهمیت و ارزش آن از دوران پیش از اسلام برجای مانده اما نمونه های باقی مانده از دوران اسلامی نشان از اصالت و اهمیت این هنر نزد ایرانیان دارد. در طول دوران اسلامی هنر قالی بافی همواره مورد توجه و اهمیت بوده و شکوه و کیفیت قالی صفوی و جایگاه ارزشمند آن در دوره قاجار بیش از سایر دوران به چشم می آید. نقوش گیاهی در تمدن ایرانی اسلامی اهمیت ویژه و بسزایی داشته اند این نقوش به انحای مختلف بروز داشته و جلوه آن در هنرهای مختلف قابل ردیابی است. یکی از این جلوه‌گری‌ها در طرح‌پردای قالی است. آرایه‌ی گلدان و ملحقات آن نیز که بخشی از این نقوش است در هنرهای مختلف از جمله تزئینات معماری، کاشیکاری، کتاب‌آرایی، تذهیب و قالی نمود یافته است. اما بروز آن در طرح‌پردای قالی، با توجه به ماهیت و اهمیت آن، رواج گسترده ای داشته است. بررسی ویژگی‌های طرح گلدانی، خصوصاً در دوره صفویه و قاجار از اهداف اصلی این پژوهش است. و بر این اساس پرسش‌های زیر مطرح است: - ویژگی‌های فرمی طرح و نقش قالی گلدانی دوره صفویه و قاجار چیست؟- معیارهای مشترک و متفاوت از نظر طرح و نقش برای قالی‌های گلدانی صفوی و قاجار کدام‌ها هستند؟ این پژوهش به تحلیل و تطبیق ساختار فرم و طرح گلدان در قالی‌های گلدانی دوره های صفوی و قاجار و شناخت وجوه اشتراک و افتراق این طرح در دو دوره مذکور پرداخته و تغییرات بوجود آمده را بررسی کرده است. این پژوهش به شیوه توصیفی، تطبیقی و تحلیلی بوده و گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای است. بر اساس نتایج پژوهش مشخص شد که به طور کلی ویژگی قالی‌های گلدانی دوره صفویه، متأثر از هنر قالیبافی این دوران است و چارچوب کلی هنر قالیبافی دوره صفوی حفظ شده است. در دوره قاجار طرح گلدانی با تنوع ساختاری، فرمی و کاربرد نقوش متنوع ادامه یافت. تطبیق و مقایسه طرح‌های گلدانی دوره صفوی و قاجار نشان از تنوع بیشتر در طرح، فرم و نقوش تکمیلی متن قالی‌های گلدانی قاجار دارد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸
شماره صفحات: ۹۷-۱۲۸

واژگان کلیدی

قالی، طرح گلدانی، طرح و نقش، دوره صفویه، دوره قاجار.

استناد به مقاله

مهرآوید، آرزو؛ وندشعاری، علی و میرزایی، عبدالله. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی فرم، طرح و نقش قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۲ (۷)، ۹۷-۱۲۸.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.490701.1028>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214708.html



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. این مقاله برگرفته از پایان نامه نویسنده اول با عنوان «مطالعه تطبیقی فرم، طرح و نقش قالی‌های گلدانی دوره صفوی و قاجار» به راهنمایی دکتر وندشعاری و دکتر میرزایی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده فرش است.
*نویسنده مسئول مکاتبات: (A.vandshoari@tabriziau.ac.ir)

قالی به‌عنوان یک هنر ایرانی، جایگاه ویژه‌ای در بین هنرهای ایرانی و اسلامی دارد. پژوهش در قالی همواره این حقیقت را آشکار می‌کند که قالی و هنر و زندگی باهم آمیخته‌اند. پژوهش در زمینه قالی اگرچه در حال حاضر در شاخه‌های مختلف این هنر فراگیر شده است، اما در قیاس با هنرهای سنتی، نوپا و تازه محسوب می‌شود. پژوهش‌های مرتبط با قالی نیاز جامعه دانشگاهی و علمی کشور در راستای تعمیق شناخت این هنر است. تعمیق شناخت قالی، از راه تطبیق و بررسی آن یکی از راه‌های توفیق در این مسیر است. مطالعات تطبیقی یکی از روش‌های اصلی پژوهش در راستای شناخت و تحلیل و توضیح موارد موردتحقیق با ساختار مشابه است. طرح‌گلدانی از طرح‌های کهن ایران است و خصوصاً پس از اسلام موردتوجه ویژه قرار گرفته است. آرایه‌ها و تزیینات که مؤلفه‌های لازم و اصلی طرح‌گلدانی محسوب می‌شوند باعث تنوع و بروز گونه‌های متفاوت در این طرح شده‌اند. بررسی ویژگی‌های طرح‌گلدانی، خصوصاً در دوره صفویه و قاجار از اهداف اصلی این پژوهش است، چراکه کاربرد طرح‌های گلدانی از دوره صفویه رایج شد و در دوره قاجار بیشتر موردتوجه قرار گرفت. در خصوص طرح‌گلدانی در قالی، پژوهش‌هایی صورت گرفته که بیشتر معرف موضوع، ریشه‌یابی، عناصر تزیینی و پرداختن به آرایه‌های مورد استفاده در آن بوده است، اما دسته‌بندی صحیح از انواع گونه‌های این طرح در قالی، همچنین تحلیل ساختار این نمونه‌ها و تطبیق آن‌ها در دوران اوج قالی‌بافی ایران یعنی صفویه و قاجار صورت نگرفته است. سؤال‌های پژوهش عبارت است از این‌که ویژگی‌های فرمی طرح و نقش و نیز معیارهای مشترک و متفاوت از نظر طرح و نقش برای قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار چیست؟

پیشینه پژوهش

در خصوص قالی‌های دوره صفویه: عباس ایزدی (۲۰۱۸) در پایان‌نامه دکتری با عنوان «نمود اقتدار صفویان در هنر قالی‌بافی» به‌گفتمان اقتدار در دوره صفویه ازجمله مذهب پرداخته و ضمن برشمردن وجوه سیاسی این دوره، به اقتصاد و هنر آن اشاره داشته و با تأکید بر هنر قالی‌بافی دوره صفویه،

اقتدار آنان در هنر قالی‌بافی این دوره را تشریح نموده است. سحر آردی آرانی (۲۰۱۳) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «سیر تحول جوشقان کاشان از صفویه تاکنون» به معرفی این منطقه ویژه قالی‌بافی در دوره صفویه پرداخته و وجوه مختلف ازجمله ابزار بافت شیوه‌های بافت و انواع طرح‌های تولیدی آن را بررسی کرده است. پوپ و اکرمی (۲۰۰۸) در کتاب *سیری در هنر ایران* (جلد ششم) به بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های دوره صفویه پرداخته‌اند.

در خصوص قالی‌های دوره قاجار: مریم محمدی‌فر (۲۰۱۰) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی شرایط اجتماعی فرهنگی حاکم بر طراحی و تولید فرش قاجار» ضمن برشمردن پیشینه‌ای از تولید فرش در دوران مختلف و همچنین دوره قاجار به تحولات سیاسی و فرهنگی و اقتصادی این دوره پرداخته و مظاهر جدید نوگرایی تا تولید صادرات را بررسی کرده است. زهره السادات قریشی خوراسگانی (۲۰۱۷) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه و تحلیل محتوایی قالی‌های تصویری قاجار بر اساس نقاشی‌های همان دوره» به قالی‌های تصویری دوره قاجار پرداخته و ضمن تحلیل و معرفی آن‌ها به مضامین تصویری این قالی‌ها تأکید داشته است. سحر ایلخان (۲۰۱۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «تأثیر شرکت زیگلر بر کیفیت (طرح و نقش و رنگ) قالی‌های ایران از دوره قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم» به ویژگی‌های فرش‌بافی در دوره قاجار پرداخته و سپس با بررسی مؤلفه‌های کیفی در قالی حوزه‌های کاری زیگلر پیش و پس از حضور آنان به بررسی نتایج این حضور و تأثیرات پرداخته است. تکتم جلالیان‌راد (۲۰۱۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «شناسایی و معرفی قالی تهران از دوره قاجار تا به امروز» به بررسی شرایط و ویژگی‌های تولید فرش در تهران از دوره قاجار تاکنون پرداخته و ضمن معرفی نمونه‌های بافته‌شده در این دوران، شماری کلی تصویری قالی دوره قاجار را ترسیم نموده است.

تطبیق قالی‌های دوره صفویه و قاجار: بهنوش یاری‌زاده (۲۰۱۷) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی ارتباط ساختار و مضمون کتیبه‌ها با طرح و نقش و کاربرد قالی‌های دوره صفویه و قاجار» به‌طور ویژه به قالی‌های

کتیبه‌دار دوره صفویه و قاجار پرداخته و ضمن برشمردن ویژگی‌های این‌گونه قالی‌ها به شناخت کتیبه‌ها و مضامین آنان اشاره داشته و در انتها ارتباط فرم و محتوای کتیبه‌ها و کاربرد آن را بررسی کرده است. بهار رمضان‌پور (۲۰۱۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی طرح و نقش در قالی‌های دوره صفویه در اصفهان و تبریز» ضمن برشمردن وجوه مختلف تولید در شهرهای مذکور در دو دوره صفویه و قاجار به نمونه‌های ارزشمند باقی‌مانده در این دوران پرداخته و در نهایت با تطبیق طرح و نقش و رنگ، وجوه تمایز و شباهت در قالی‌بافی این دو دوره را بررسی کرده است. فضل‌الله حشمتی رضوی (۲۰۱۰) در کتاب *تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران)* به معرفی تاریخ فرش‌بافی دوران مختلف از جمله صفویه و قاجار پرداخته است. طیبه صباغ‌پور (۲۰۰۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «سیر تحول و تطور نقوش و ساختار قالی‌های صفویه و قاجار (با تأکید بر موزه فرش ایران)» به وجوه مختلف هنری دوره صفویه و قاجار به‌ویژه قالی‌بافی آن پرداخته و ضمن تمرکز بر نمونه‌های موجود در موزه فرش تهران به طرح‌های و نقوش مختلف این قالی‌ها پرداخته و در نهایت سیر تحول ساختار طرح و نقوش آن در دو دوره مذکور را بررسی کرده است. غلامعلی ملول (۲۰۰۵) در کتاب *بهارستان* به بررسی برخی قالی‌های دوره صفویه و قاجار بر اساس منطقه بافت آن‌ها پرداخته است.

در خصوص قالی‌های گلدانی: نگین‌السادات مهدوی شهری (۲۰۱۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی قالی‌های صفوی و قاجار» ضمن برشمردن ویژگی‌های قالی‌بافی در دوره صفویه و قاجار و بررسی نمونه‌های گیاهی به تطبیق نقوش گیاهی در دور دوره مذکور پرداخته است. محمدعلی اسپنانی و پیوند توفیقی بروجنی (۲۰۱۱) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نقش‌مایه گلدانی در قالی‌های خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری» به شناسایی نقش‌مایه‌های گیاهی در قالی‌های این منطقه پرداخته و بر نقش‌مایه‌های کاربردی این مناطق اشاره دارد. سهیلا عبدلی (۲۰۱۱) در طرح پژوهشی «مطالعه طرح گلدانی در قالی ایران» گونه‌های مختلف طرح گلدانی در مناطق گوناگون بافت اعم از شهری و روستایی و

عشایری را بررسی کرده و دسته‌بندی نسبتاً جامعی از گونه‌های گلدانی به عمل آورده است. در سایر منابع مطالعاتی، اختصاصاً به گونه‌های گلدانی در دوران تاریخی ایران، به ویژه دوره صفویه و قاجار پرداخته نشده است که این موضوع، ضرورت پژوهش حاضر را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی، تطبیقی و تحلیلی در پی تعمیق شناخت و شناسایی گونه‌های ارزشمند تاریخی دوره صفویه و قاجار و بررسی تحول تاریخی آن است. نمونه‌های شناسایی شده از منظر فرمی مورد بررسی و طبقه‌بندی قرار گرفته و سپس با رویکرد تطبیقی مشابهت‌ها و تفاوت‌ها و به‌نوعی روند تغییرات از دوره صفویه به بعد مشخص خواهد شد. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای، تهیه تصاویر از منابع مختلف و در مواردی بازدید از موزه‌های داخلی و پایگاه اینترنتی تخصصی و تنظیم داده‌ها از طریق جداول و تطبیق عناصر بوده است. نمونه‌گیری این پژوهش بر اساس موارد موجود در موزه‌های داخلی و خارجی است که دسترسی به تصاویر آنان از طریق اینترنت امکان‌پذیر بوده است و همچنین تصاویری از قالی‌های این دو دوره که انتسابشان اثبات شده است. در مجموع بیش از ۳۵ نمونه از قالی‌های گلدانی دوره صفویه و ۳۵ نمونه از قالی‌های گلدانی دوره قاجار شناسایی، بررسی و دسته‌بندی شد و از هر دوره ۲۵ نمونه شاخص به‌عنوان جامعه آماری انتخاب و تحلیل و تطبیق بر این اساس صورت گرفته است.

دوره صفویه

دوران حکومت ۲۴۰ ساله شاهان صفویه دستاوردهای ویژه‌ای برای ایران داشته است. در روزگار صفویه، مقام هنر و هنرمند به بالاترین درجه اهمیت و منزلت رسید، خاصه فرش‌بافی صفویه که به‌عنوان عصر شکوفایی در تاریخ این هنر شناخته می‌شود. تاریخ حکومت رسمی صفویه با بر تخت نشستن شاه اسماعیل (۹۰۷-۹۳۰ق) آغاز شد. در دوره شاه‌عباس به اوج و با شکست شاه سلطان‌حسین از افغان‌ها به پایان رسید. هرکدام از این سه مرحله ویژگی‌هایی داشتند که آن را از دوره‌های دیگر متمایز می‌کرد، اما فرایند واحدی نیز از ابتدای دوره صفویه و به‌ویژه با سلطنت شاه اسماعیل آغاز شد در دوره شاه‌عباس اول به اوج رسید و در

شد و در اصفهان نه تنها فرش‌های گران‌بهای سفارشی شاه، بلکه فرش‌های سفارشی اشخاص دیگر نیز به دست استادان بافنده کارگاه‌های سلطنتی تهیه می‌شد (Edwards, 1989, p. 5). فرش‌های برجای‌مانده از دوره صفویه را می‌توان در یک طبقه‌بندی کلی به دو گروه تقسیم کرد. گروه اول فرش‌هایی که محصول کارگاه‌های شاهی صفویه هستند و گروه دوم فرش‌هایی که محصول کارگاه‌های غیرشاهی و احتمالاً به سفارش خانواده‌ها و افراد مرفه جامعه آن زمان بافته شده‌اند (Zhule, 2003, p. 43). قالی‌باغان این دوره با استفاده از این طرح‌ها در حدود ۱۵۰۰ تخته قالی و قالیچه از خود باقی می‌گذارند که برخی از آن‌ها به صورت شاهکارهای مسلم قالی‌بافی دنیا ثبت می‌شوند (Nasiri, 2010, p. 4). ساختار کلی طرح در این فرش‌ها را می‌توان به چند دسته تقسیم‌بندی نمود که عبارت‌اند از لچک‌ترنج و ترنج‌دار، افشان، قابی، بندی و محرابی. این گروه‌ها به‌عنوان بنیانی استوار در دوره‌های بعدی نیز به‌کار گرفته شدند، اما باید اشاره داشت که در دوره صفویه، ساختارهای لچک‌ترنج، ترنج‌دار و افشان، بسیار بیش از قابی، بندی و محرابی در طرح فرش‌ها به‌کاررفته است. فرش‌های بافته‌شده در این دوره را بر اساس طرح‌های آن در گروه‌های زیر طبقه‌بندی می‌کنند: ترنج‌دار، گلدانی، شکارگاه، گل‌دار هراتی، درخت و بوته، باغی، لهستانی (Takhti, 2011, p. 37).

نقوش متنوع قالی‌های دوره صفویه را می‌بایست در ساختارهای شکلی خرد طبقه‌بندی نمود: ۱. نقوش گیاهی: نقوش گیاهی قالی‌های دوره صفویه را می‌توان به صورت نقوش متنوعی از اسلیمی‌ها، نقوش ختایی و نقاشی از درختان و گل‌ها و گیاهان و غیره در متن و حاشیه قالی‌ها مشاهده نمود. ۲. نقوش حیوانی: نقوش حیوانات واقعی مانند پرندگان، ماهی، آهوان، شیر و غیره و همچنین نقوش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ، اژدها و غیره در متن قالی‌های دوره صفویه دارای کاربرد گسترده‌ای هستند. به بیانی دیگر شاید بتوان این نقوش را به‌عنوان نقوش تصویری نیز برشمرد. علاوه بر ختایی‌ها، ابرهای موجدار نیز - که جزء اساسی تزئین عهد صفویه شد - از چین آمده است. این طرح‌ها غالباً زمینه‌هایی را برای پرندگان، حیوانات و پیکرهای

دوره شاه سلطان‌حسین به انحطاط کشیده شد و آن ساختار سیاسی حکومت صفویه بود که به‌رغم استمرار ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی در دوره‌های بعد، نتوانست ادامه یابد و با حمله افغان‌ها به پایان رسید. در این سه دوره ساختار سیاسی حکومت صفویه با وجود آغاز و رشد در دو دوره اول، در دوره سوم به انحطاط کشیده شد.

قالی‌بافی در دوره صفویه

هرچند شروع دوره‌ای که در آن فرش به‌عنوان یک کالای هنری اقتصادی در جامعه ایران مطرح گردید مشخص نیست، اما زمان شکوفایی و اوج آن که به معنای زمان تولید فرش‌های تجاری و باارزش است تا حدود زیادی روشن شده است. اسناد تقریباً قطعی، دال بر رواج و شکوه صنعت قالی‌بافی در دوره صفویه وجود دارد (Suresrafil, 1989, p. 13). این دوره، به‌خصوص در دوره فرمانروایی سه تن از شاهان اول این سلسله برای فرش دوره‌ای طلایی محسوب می‌شود. بسیاری از زیباترین طرح‌ها و رنگ‌آمیزی‌ها و بافت‌ها را نظیر زیبایی‌های غیرقابل‌تصور مساجد و بناهای تاریخی مدیون این دوره هستیم. در سایه حمایت و پشتیبانی هنرمندان به‌طور اعم و طراحان و نقاشان به‌طور اخص، یادگارهای بسیاری بر گستره فرش‌های ایرانی مشاهده می‌شود. سیاحانی نظیر تاورنیه و شاردن از وجود کارگاه‌های اختصاصی در کنار کاخ‌های سلطنتی گزارش می‌دهند که در آن‌ها علاوه بر بافت فرش‌های زیبا و ظریفی که غالباً نیز برای شاهزادگان و امرای کشورهای خارجی تهیه می‌شده است، طراحان و نقاشان بزرگی نظیر رضا عباسی و غیره به خلق آثاری بی‌نظیر می‌پرداختند (Suresrafil, 1989, pp. 13-14).

گرامی شمردن این هنر از جانب شاهان مذکور مخصوصاً شاه‌طهماسب و شاه‌عباس، موجب گردید که امکانات موجود در این هنر شناخته شود. حمایت این سلاطین از این حرفه و ابراز علاقه به آن سبب شد که در مدت کوتاهی صنعت قالی‌بافی از درجه یک پیشه و حرفه روستایی تا مقام یکی از هنرهای زیبا پیشرفت کند (Edwards, 1989, p. 5).

شاه‌عباس نیز با تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی در اصفهان و کاشان و دیگر نقاط، قالی‌بافی را به سطح یک هنر ملی ارتقاء داد. در زمان او قالی‌هایی از ابریشم و طلا در کاشان بافته

انسان تشکیل می‌دادند (Etinghausen, 1999, p. 293).

دوره قاجار

در اوایل قرن سیزدهم هجری قمری، ایل قاجار به سرکردگی آغامحمدخان توانست حکومتی مقتدر و مرکزی در ایران پدید آورد. تشکیل سلطنت قاجار در زمانی صورت گرفت که از زمان سقوط دولت صفویه بی‌ثباتی در ایران حاکم شده بود. پس از فروپاشی حکومت صفویه در نتیجه حمله افغان‌ها تا مدت‌ها ایران درگیر منازعات داخلی بود و تأسیس حکومت مقتدر قاجار به دست آغامحمدخان قاجار، پایانی بر این بی‌ثباتی‌ها بود (Nafisi, 1956, pp. 17-19). قاعده عمده حکومت قاجار، ایجاد وحدت ایران بود که بعد از قتل نادر به صورت ملوک‌الطوایفی درآمده و آغامحمدخان، با خشونت و صلابت خویش، وحدت جغرافیایی و مرکزیت دوره صفویه را تا حدی تجدید کرد. ویژگی دیگر، افزایش روابط با دول خارجی و سفارتخانه‌ها و مسافرت رجال و حتی سیاحت‌هایی به ممالک اروپا بود که عاقبت به تدریج منتهی به تأسیس مدارس جدید، چاپخانه‌ها، روزنامه‌ها و ایجاد بانک‌ها، پست و تلگراف و اخذ و نشر مبادی و مظاهر علوم فرنگی در ایران شده و این‌همه در گرایش جمعی از ایرانیان به غرب مؤثر بود که به پیدایش مشروطیت کمک کرد (Shamim, 1995, p. 152). پادشاهی سلسله قاجار حدود صد سال دوام داشت. در اثنای این یک قرن، بزرگ‌ترین حوادث در تاریخ سیاسی و اقتصادی و جغرافیایی ایران به وقوع پیوست.

قالی‌بافی در دوره قاجار

سلسله قاجاریه با پادشاهی آقا محمدخان در ۱۲۱۰ ق آغاز و با سقوط حکومت احمدشاه در ۱۲۴۴ ق به پایان رسید. در این دوره نسبتاً طولانی، هنرهای ایران از جمله قالی‌بافی پس از یک دوره رکود و انفعال، جانی تازه و عرصه‌ای مهیا یافتند. هنرمندان با تکیه بر میراث گران‌بهایی که از تاریخ هنر ایران به‌خصوص دوره صفویه به همراه داشتند و به مدد ذوق لطیف و همت بلندشان، همچون گذشته به خلق آثاری نوین نائل آمدند. بسیاری از متون تاریخی درباره قالی‌بافی ایران در این دوره، عموماً آن را به‌عنوان فعالیتی نه‌چندان پررونق که بیشتر حرفه‌ای روستایی و در اصل توسط ایلات و عشایر و

روستاییان انجام می‌گیرد، معرفی کرده‌اند (Ittic, 2005, p. 95). دهه ۱۲۹۰ ق نقطه عطفی در تاریخ قالی‌بافی ایران به شمار می‌رود، چراکه از این زمان به بعد، افزایش دستگاه‌های قالی‌بافی و حجم صادرات و به‌طورکلی، گسترش همه‌جانبه در صنعت فرش به وجود می‌آید (Ittic, 2005, pp. 95-97). باروتق گرفتن بازار قالی در دهه ۱۲۹۰ ق، تولید قالی برای کشورهای غربی گسترش یافت (ibid, pp. 96-97). گسترش مراکز تولید و خارج شدن قالی‌بافی از انحصار دربار منجر به ایجاد تغییراتی در عرصه ابعاد، الیاف، کیفیت بافت و طرح و نقش قالی‌ها نسبت به دوره صفویه گردید. بافت قالیچه به دلیل حجم و وزن پایین رواج یافته و الیاف پشم و پنبه، ساختار بسیاری از قالی‌ها را تشکیل داد. به دنبال افزایش تولید، فرش در زندگی و فرهنگ اجتماعی ایرانیان نیز حضور گسترده‌ای یافت (Zhule, 2003, p. 18) و از کالایی تجملی و مخصوص اشراف به کالایی عام تغییر پیدا کرد. البته با این تفاوت که فرش‌های دوره قاجار برخلاف نمونه‌های دوره صفویه، اغلب ساده، کوچک پارچه (قالیچه) و روستایی‌باف بودند.

در مورد قالی‌های دوره قاجار می‌توان چنین در نظر گرفت که اندازه‌ها و نقش‌ها و نقش‌مایه‌های بسیاری از قالی‌ها اقتباسی از دوره صفویه بوده است. به‌خصوص تریج مرکزی، لچک‌تریج، طرح شبکه‌ای که با نقش اسلیمی و شاه‌عباسی در سرتاسر این دوره بافته می‌شده است. در واقع، طرح‌های مربوط به فرش‌های ظریف که در اواخر قرن سیزدهم هجری قمری و اوایل قرن چهاردهم هجری قمری بافته شده، یادآور دوران کلاسیک است (Ittic, 2005, p. 101). این بافته‌ها معمولاً به شیوه خاص سفارش داده می‌شدند و شاید نشان‌دهنده بقایای تولید کارگاهی محلی در دوره قبل از قاجار هستند. در مقابل آن‌ها، فرش‌هایی با طرح کلاسیک روز وجود دارند که استادانه از بافته‌های قدیمی‌تر از تصاویر کتاب‌های فرش و کاتالوگ‌های فروش و موزه‌ها الگوبرداری شده‌اند تا بتوان آن‌ها را به‌عنوان فرش عتیقه قلمداد و تقاضای خاصی را در بازار برآورد کرد (Ganzroden, 1976, p. 196).

طرح قالی‌های دوره قاجار نیز عمدتاً یا با تابعیت از سنت‌های دوره صفویه و یا تناسبات بسیار نزدیک به آن‌ها

ترتیبی دارند و بر روی آن‌ها طرح‌ها و نقش‌های زیبایی ترسیم گردیده است. طرح گلدانی از طرح‌هایی است که در اندازه‌های گوناگون گاه با گل‌های فراوان بزرگ یا کوچک طرح شده است. گاه انبوه گل‌هایی که سراسر فرش را می‌پوشاند از یک گلدان سر برمی‌آورد و گاه چند گلدان کوچک دیده می‌شود که قرینه هم یا به دنبال هم ردیف شده و گل‌های خود را در سراسر متن فرش (قالی) گسترده است. گلدان از نقوش پرکاربرد محرابی‌های دوره صفویه و قاجار است. گلدان گل، ارتباطی وسیع با زمین مادر و ایزد بانوی باروری دارد و همین معنا به‌طور مشابه در نقوش موزون و بدیع به شکل‌های مختلف در طراحی فرش ایران مشاهده می‌شود (Fanaei et al., 2013, p. 79).

کاربرد گلدان در هنرهای مختلف تصویری نمود دارد، از فرش و تزیینات معماری گرفته تا صنایع مستظرفه. در یک بیان ساده، «نقوش گل و گلدانی» به نقوشی اطلاق می‌شود که در آن‌ها گلدانی به شکل انتزاعی یا طبیعی ترسیم شده و از دهانه آن، شاخه‌های گل بیرون آمده است. در نمونه‌های واقع‌گرایانه از گل‌هایی نظیر گل رز، زنبق و میخک و در نمونه‌های انتزاعی، علاوه بر گل‌های ختایی و شاخه‌های اسلیمی، از اشکال ترنجی موسوم به «سرو» نیز بهره گرفته شده است (Pope & Ackerman, 2008, p. 2722). در طبقه‌بندی طرح‌های قالی ایران سوی طرح گلدانی که به استقلال و به همین نام خوانده شده و دارای سوابق مهم و معتبری است، می‌توان به ترکیبات و تلفیقات این نقش سازنده نیز توجهی خاص داشت. از جمله می‌توان به این موارد اشاره نمود: گلدانی بند اسلیمی، گلدانی حاج‌خانمی، گلدانی ختایی، گلدانی تکراری، گلدانی سراسری، گلدانی ستونی، گلدانی لچک و ترنج، گلدانی یک‌طرفه، گلدانی دوطرفه (Azarpaad & Razavi, 1993, pp. 114-115).

این گستره تلفیق و ترکیب (که می‌تواند گسترده‌تر و فراخ‌تر نیز باشد) منشأ کاربرد نقوش گلدانی در هنرهای اسلامی، چندان روشن نیست. مروری بر آثار نگارگری دوره‌های پیشین تا اواخر دوره صفوی نشان می‌دهد که به دلیل ترسیم داستان و روایت موضوع نقاشی در فضای آزاد و خارج از محیط‌های بسته، استفاده از نقوش گلدانی در نگارگری بسیار اندک و تا

شناخت می‌شوند. عمده طرح‌های به‌کاررفته در قالی‌های این دوره را می‌توان چنین معرفی نمود: لچک‌ترنج، واگیرهای، افشان‌باغی، قابی یا بندی، محرمات، محرابی، خشتی، تلفیقی و تصویر. به نظر می‌رسد طرح‌های قابی و بندی به دلیل سادگی طرح و به طبع آن صرفه اقتصادی در تولید، گسترش یافتند. نقش‌مایه‌ها نیز علاوه بر گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌ها، گل‌های رز و انواع بته را شامل می‌شد که می‌توان از آن‌ها به‌عنوان شاخصه و ویژگی نقوش فرش‌های دوره قاجار نام برد. نکته جالب و مهم در فرش‌های دوره قاجار، کاهش قابل‌ملاحظه حضور حیوانات و نقوش گرفت و گیر در آن‌هاست (Sabbaghpour Arani, 2008, p. 22). قالی‌های تصویری نیز به‌واسطه تأثیر و نفوذ شیوه‌های هنری غربی و عکاسی در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه از موضوعات قالی‌های آن دوره محسوب شدند (Tanavoli, 1990, p. 12). حضور فرنگی‌سازی و نقوش گل‌فرنگ در متن و حواشی قالی‌ها از دوره قاجار پدیدار می‌شود، به‌نحوی که نقش‌مایه گل‌فرنگ به گل‌گولبنی گفته می‌شود و همچنین به نگاره‌هایی که از راه‌بافته‌های اروپا به ایران رسیده است. به گل‌سرخ که به‌جای تهیه طرح انتزاعی از آن، آن را هرچه نزدیک‌تر به طبیعت نقش کرده باشند نیز گل‌فرنگ می‌گویند (Azarpaad, 1993, p. 128). برخی از پرکاربردترین نقوش قالی‌های دوره قاجار که عمدتاً در دوره صفویه نیز با مفاهیم و محتوای مشابه مورد استفاده قرار می‌گرفتند عبارت بودند از نقوش گیاهی (اسلیمی، درخت، درخت سرو و بته، گل عباسی، گل رز)، نقوش حیوانی (مرغ، طاووس، سیمرغ، اژدها شیر، ماهی)، نقوش اشیا (گلدان، حوض، قندیل) و نقوش تصویری (انسان، منظره، دورنما).

گلدان

گلدان در تعریف چنین آمده است: گلدان، ظرفی که گل‌ها را دسته بسته در آن نهند، ظرف سفالین یا چینی و جز آن که در آن گل‌های زمینی یا معطر کارند یا گل‌های زینتی و یا معطر از شاخ بریده نهند (Dekhoda, 1996, p. 352) و یا گلدان نام ظرفی است که معمولاً در آن گل یا گیاه قرار می‌دهند. ظرفی که گل‌ها را دسته‌دسته در آن نهند (Moein, 2007, p. 741) بعضی از گلدان‌ها کاربرد

حدودی کم‌اهمیت بوده است. تقریباً در اواخر عصر صفوی، استفاده از نقش گلدان به‌عنوان عنصری دارای اهمیت در نگارگری، مشاهده می‌شود که نشان از تغییر ذائقه سفارش‌دهندگان هنر است (Pakbaz, 2009, p. 137). اما در دوره قاجار، نقش گلدان با گل‌های طبیعی در نگارگری رواج گسترده یافت و به یک موضوع اصلی، تبدیل شد. نقوش گلدانی در قالی‌بافی نیز عمدتاً، پس از دوره تیموری مورد استفاده قرار گرفت. به‌عنوان مثال، گلدان‌های انتزاعی در دو نوع گلدانی سرتاسری و گلدانی تریج‌دار از نقوش قابل توجه در قالی‌بافی کرمان در دوره صفوی محسوب می‌شد. قالی‌های گلدانی، مزین به گل‌های اسلیمی و ختایی و حاشیه‌های گل و گیاه، در دوره شاه‌عباس اول رواج یافتند (Blair & Belom, 2012, p. 444).

شکل و فرم

در تجزیه فرم گلدان‌ها معمولاً چهار جزء قابل تشخیص است: پایه، بدنه، گردنه یا گلوگاه و دسته. در نمونه‌های ساده‌شده و تجرید یافته گلدان‌ها، دسته‌ها و گردنه تحلیل رفته و پایه و بدنه (و در پاره‌ای فقط بدنه) باقی مانده است. تزیین در گلدان‌های تجرید یافته اغلب محدود به بدنه آن‌ها شده است، درحالی‌که در نمونه‌های کامل‌تر علاوه بر آزادی و قدرت مانور در تغییر شکل کلی گلدان، می‌توان شاهد تزیینات روی بدنه، گردنه پایه و حتی تغییر فرم با انحای گوناگون دسته‌ها بود. این نقوش، در نواحی مختلف به شکل و شمایل گوناگونی درآمدند، اما همچنان کارکرد ساختاری خود را حفظ کردند و درگذر زمان، در هر ناحیه‌ای، هویت خاص خود را به دست آوردند (Espnani & Tufiqi, 2011, p. 39). در نمونه‌های شهری، گلدان‌ها البته دارای الحاقات دیگری هم هستند. از آن جمله فرمی هلالی شکل در پایین گلدان که در موارد بسیاری از ناحیه پایه به آن پیوند خورده و با گلدان یکی شده است که به آن سینی گفته می‌شود. علاوه بر تنوع شکلی این جزء می‌توان آن را محل مناسبی در جهت تزیینات گلدان‌ها به شمار آورد. باید دقت نمود در بسیاری از موارد شکل گلدان با شبه گلدان‌ها (که

و فور آن‌ها کم نیست و نیز ظروفی مشابه با آن از جمله سیبو، جام، آبدان، خاکستردان و غیره دارای شباهت‌هایی قابل توجه و بعضاً گمراه‌کننده است (Mansouri, 2019, p. 88). از لحاظ فرم نیز تنوع گسترده‌ای در فرم گلدان وجود دارد، نمونه گلدان در فرش‌های شهری، واقع‌گرایانه و با تزیینات و مختلف و رنگ‌های متنوع‌اند اما نمونه‌های روستایی و عشایری، گلدان با خطوط ساده و به‌صورت هندسی و یا نیمه شکسته اجرا شده‌اند. اندازه گلدان‌ها نیز متغیر است در برخی قالی‌ها گلدان به‌صورت تکی و با تأکید بر فرم تزیینی گلدان اجرا شده و در نمونه‌هایی تعداد زیادی گلدان با اندازه کوچک‌تر و با تنوع در طرح و رنگ زمینه قالی را در بر گرفته‌اند. این مسئله تنوع بی‌پایان نقش و رنگ گلدان در قالی‌های مرتبط را نشان می‌دهد و بعد تزیینی آنان را غنی می‌سازد.

گروه فرش‌های گلدانی

نقش گلدانی هم در ساختار نقش و تزیینات و هم در ترکیبات، دارای تنوع گسترده‌ای است. تنوع در نوع و اندازه گلدان و عناصری که از گلدان به متن جاری می‌شوند به نوع دیگری نیز بسط می‌یابد و آن تلفیق است که نمونه‌های تلفیقی در قالی ایرانی مکرر است. در این میان دامنه طرح‌های گلدانی «تلفیقی» گسترده‌تر و معمولاً دو یا چند ساختار باهم تلفیق می‌شوند و گونه‌های گلدانی تلفیقی متنوعی را رقم می‌زنند.

گلدانی ختایی: در این طرح نقشه گل‌های ختایی با نظم و ترتیب در کنار هم قرار می‌گیرند و گاهی به تکرار در حاشیه و متن مشاهده می‌شوند. در این طرح ممکن است گلدان به‌صورت نقش ختایی قرار گیرد. ختایی طرح ساقه گل است و نموداری از شاخه درخت یا بوته گل و برگ و غنچه است. در حقیقت، نوعی طرح استیلزه ابتکاری است که در طبیعت هم‌نوع و عینی ندارد. ختایی طرحی است که باید گل‌ها و غنچه‌ها و برگ‌ها را در برگیرد و میان آن‌ها وحدتی ایجاد کند (Vakili, 2003, p. 78) (تصویر ۱).



تصویر ۱: (راست) قسمتی از قالی گلدانی، بافت کارگاه عمو اوغلی، اواخر دوره قاجار (موزه ملک)

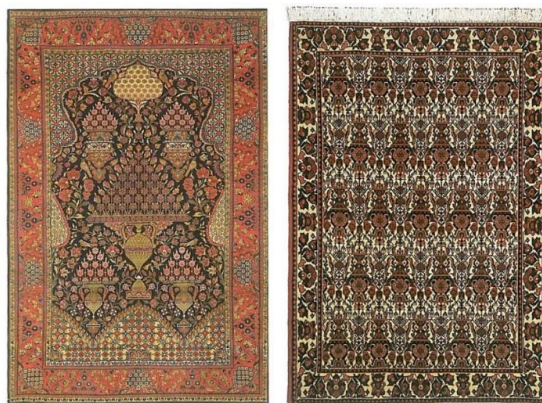
تصویر ۲: (چپ) فرش لچک‌ترنج گلدانی، دوره صفویه (Url3)

گلدانی لچک و ترنج: اساس فرم زمینه این نقشه‌ها را گلدان یک‌طرفه یا گلدان دوطرفه تشکیل می‌دهد و بقیه زمینه با بوته‌های گل پر می‌شود، اما ترکیب‌بندی نقشه دارای لچک و ترنج است. در این‌گونه طرح‌ها گلدان را می‌توان در لچک، ترنج و یا زمینه جایگذاری کرد. نقش گلدان مکمل برای متن فرش ترسیم می‌گردد و نقش داخل گلدان معمولاً متناسب با نوع نقش لچک‌ها و ترنج تهیه می‌شود. گاهی نیز در کناره‌ها و یا بالا و عناصر پایین ترنج فقط گلدان با عناصرش به قرینه بافته می‌شود. معمولاً برای آراستگی بیشتر از نقشی نظیر پرنده (بلبل) در طرفین آن استفاده می‌کنند (Mahdavi, 2014, p. 26). معمولاً یک ترنج در وسط قرار دارد، در دو سوی آن و در هر طرف دو گلدان وجود دارد و عناصر گیاهی از گلدان‌ها با شاخه و برگ‌ها بیرون آمده است (تصویر ۲).

گلدانی ظل‌السلطان (گل و بلبل): مبنای این طرح، کاربرد نقش گلدانی است که به‌صورت واگیره‌ای متن فرش را در برگرفته است. گلدانی که در دو طرف آن به‌جای دسته گلدان نقش پرنده کارشده باشد و از درون گلدان نیز گل‌های فراوان رسته باشد. این طرح معمولاً با یک گلدان بزرگ و یا گلدان‌های کوچک مملو از دسته‌گل‌های تکراری طراحی می‌کنند. این نقش به سفارش یکی از کارگزاران حاکم قاجاری اصفهان بنام ظل‌السلطان بافته شده است (Shaebani, Khatib, 2008, p. 131). طراحی این نقش به این صورت است که ابتدا جای گلدان را مشخص می‌کنند و آن را با فواصل مناسب به‌صورت سرهم سوار در کل متن به‌صورت تکرار نشان می‌دهد. پندگان و گلدان‌ها به‌صورت نوارهای افقی در کنار همدیگر طوری قرار گرفته‌اند که هر ردیف زیرین، گل‌هایش مابین دو گلدان بالایی است (Vakili, 2003, p. 100) (تصویر ۳).

تصویر ۳: (راست) قالی ظل‌السلطانی، کاشان (Mahdavi Shahri, 2014, p. 75)

تصویر ۴: (چپ) قالی ناظم (ibid, p. 75)



تصویر ۳: (راست) قالی ظل‌السلطانی، کاشان (Mahdavi Shahri, 2014, p. 75)

تصویر ۴: (چپ) قالی ناظم (ibid, p. 75)

طرح ناظم (هزار گل): این طرح برگرفته از مکتب شاه‌عباس و مربوط به دوره صفویه است با گلدان و گل‌های درشت که شاخه‌های کوچک آن‌ها را حمل می‌نماید و دسته‌گل و پرندگان با شاخه‌های گل بر آن نقش بسته است (Daneshgar, 1997, p. 360). در میانه این طرح از یک گلدان بزرگ که از نظر تناسب دو برابر گلدان‌های اطراف خود است، استفاده می‌شود. این نقش از روزگار صفویه با نام ناظم در شهرهای ایران و هند بافته می‌شده است. نقش ناظم به حاج‌خانمی یا باغی نیز مرسوم بوده و سجاده‌ای نام غلطی بر آن است، زیرا علاوه بر آنکه نقشی چنین پر از گل و برگ مناسب با سجاده نمازگزار نیست، بافت این‌گونه قالیچه‌ها در بین ایللیات فارس نیز مرسوم نیست. بافت نقش ناظم بر روی فرش مستلزم الگوپردازی یا نقشه است و در اکثر مواقع زنان قشقایی این نقش را واگیره بافی می‌کنند و در مواقع بسیار نادر به بافت ذهنی آن اقدام می‌نمایند. عناصر گیاهی که از گلدان اصلی منشعب می‌شوند کل زمینه را در برمی‌گیرند و هزاران گل متنوع را شامل می‌شوند. بدین علت در برخی مناطق به آن هزار گل فارس هم می‌گویند. یکی از ویژگی‌های این طرح، تناسب اندازه‌های گل‌ها یا نگاره‌های مکمل آن است که در نهایت دقت به‌کار می‌رود. در برخی مناطق به آن حاج‌خانمی نیز گفته می‌شود. ظاهراً اصطلاح حاج‌خانم جهان‌آرا (بی‌بی) به لحاظ ارج نهادن بر اهتمامی است که این بانو در احیای هنر فرش‌بافی

قشقایی شیراز داشته است. رعایت دقیق تناسبات و خصوصاً اندازه و ابعاد نگاره‌های مشابه و مکرر در سرتاسر آن از جمله ویژگی‌های مهم آن است (Yasavoli, 1991, p. 50) (تصویر ۴).

گلدانی سراسری (افشان): تکرار قطعه کوچکی از طرح در سراسر قسمت طولی یا عرضی فرش را سراسری گویند. این قسمت‌های تکرار شده در نقش قالی به وسیله بندها به هم پیوند داده شده‌اند. همان‌گونه که از نام فرش پیداست، نقش عمده و حاکم بر زمینه فرش را گلدان‌هایی تشکیل می‌دهد که سرتاسر متن را به‌صورت مجرد یا مکرر در طرح قالیچه‌های گلدانی پوشانده است (Mahdavi Shahri, 2014, p. 28). این نوع نقشه‌ها تقریباً به دو دسته تقسیم می‌شوند. دسته اول طرح‌هایی که گلدان‌هایی را نشان می‌دهند که هریک بر روی شاخه عمودی استوار هستند و بر روی هر گلدان دسته‌گلی شبیه چتر از گل‌های محمدی، رز و گل‌های ریز دیگر نقش شده است و با تکرار این گلدان‌ها در عرض و در طول فرش، نقش شکل می‌گیرد. دسته دوم طرح‌هایی که در آن فقط یک گلدان بزرگ بر روی شاخه عمودی قرار می‌گیرد و روی آن گل‌های زیادی مانند چتر سایبان گلدان می‌شود و در اطراف گلدان شاخه‌هایی که از شاخه عمودی سرچشمه گرفته‌اند در سطح نقشه قرار دارد و انواع گل‌های مختلف جان ویژه‌ای به نقشه و قالی می‌دهند (Shaebani Khatib, 2008, p. 131) (تصویر ۵).



تصویر ۵: (راست) قالی گلدانی واگیره‌ای، اصفهان (Zhubeh, 2003, p. 173)

تصویر ۶: (چپ) قالی گلدانی ستونی (Bassam et al., 2004, p. 97)

می‌شوند و در میان دو ستون، گلدان بزرگی با گل‌های زیبا و مجلل آراسته می‌شود. در این طرح‌ها گاه پرندگانی نیز ترسیم

گلدانی ستونی: در این طرح دو ستون در راستای طول قالی حضور دارند. پایه‌های هر ستون با آرایه‌های ریز تزئین

گل و چرخش‌ها در هر منطقه ایران متفاوت است که اگر از بالا و پایین یا وارونه به فرش بنگرند، گلدان‌های یک طرف را طبیعی و پر از شاخ و برگ گل می‌بینند ([Daneshgar, 1997, p. 360](#)). بقیه زمینه نقشه از گردش‌های اسلیمی و ختایی پر می‌شود و گاه ترجیحی کوچک‌تر از حد معمول در وسط یا اطراف گلدان‌ها ترسیم می‌گردد. معمولاً نقشه گلدانی دوطرفه به صورت یک‌دوم تهیه می‌شود. در بالا و پایین متن قالی گلدان‌ها نسبت به هم قرینه هستند. در نتیجه از دو سمت بالا و پایین قالی گلدان‌ها قابل مشاهده هستند ([Vakili, 2003, p. 103](#)) (تصویر ۷).

می‌شوند. در این طرح اگرچه بخش وسیعی از متن را ستون‌ها در بر گرفته‌اند، اما حضور گلدان و یا گلدان‌هایی منجر به تکمیل طرح شده است و گاه حضور گلدان به صورت مؤکد بر تمرکز بخش میانی افزوده است (تصویر ۶).

گلدانی دوطرفه: در این طرح یک یا چند گلدان در بالا و به شکل وارونه و یک یا چند گلدان در پایین فرش و به شکل عادی و دارای گل و شاخ و برگ حضور دارند. گلدان‌ها حاوی گل‌های رنگارنگ است و بقیه نقشه از بوته‌ها، گل و یا چرخش‌هایی که روی آن‌ها گل‌های متفاوت سوارند، ترسیم می‌شود ([Mahdavi Shahri, 2014, p. 29](#)). بوته‌های



تصویر ۷: (راست) قالی گلدانی دوطرفه، قم، قرن ۱۳ق ([Mahdavi Shahri, 2014, p. 76](#))

تصویر ۸: (چپ) قالی محرابی گلدانی، دوره صفویه ([Pope, 2009, p. 1169](#))

متن محراب را دربر گرفته و طرح به صورت یک‌دوم بر حول محور طولی فرش ترسیم شده است. علاوه بر گلدان مرکزی، چند گلدان کوچک دیگر نیز می‌تواند به طرح افزوده شود. عناصر گیاهی متن شامل عناصر اسلیمی، ختایی و گل‌های انتزاعی و طبیعی هستند ([Hajizadeh et al., 2016, p. 75](#)) (تصویر ۸).

گلدانی خشتی: طرح‌های خشتی از دو کلمه بندی و خشتی ترکیب یافته و به معنی تکرار نقوش خشتی در سرتاسر متن فرش است. متن فرش به قاب‌های منتظم متعددی تقسیم می‌شود که هر یک نقوش متفاوتی اعم از سرو، بید مجنون، دسته‌گل‌ها در گلدان و گل‌های ریز و درشت گل‌فرنگ را در برمی‌گیرند. خشت‌های متن با برخورداری از این نقوش به تناوب و قرینه در نقاط مختلف تکرار می‌شوند. این قاب‌ها گاه تا مرز حواشی نیز ادامه پیدا می‌کنند ([Mahdavi Shahri, 2014, p. 42](#)) (تصویر ۹).

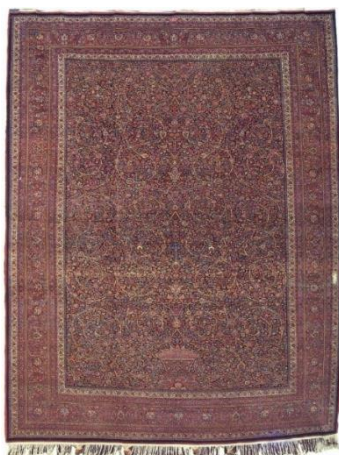
گلدانی محرابی: طرحی است ترکیبی و اساسی مأخوذ از طرح اصلی محرابی که زمینه زیر طاق محراب پوشیده از گل‌های رنگارنگ است ([Daneshgar, 1997, p. 366](#)). در فرش‌های محرابی گلدانی فضای متن محراب آکنده از گل و شاخ و برگ و نقوش گیاهی است. رویش از یک یا چند گلدان نشات می‌گیرد و شاخه‌هایی که از آن روئیده تمام فضا را پر می‌کند و گاهی چند گلدان با بوته‌های اندک، متن را مزین می‌کنند. در اغلب موارد از نقش‌مایه‌های گیاهی و گل‌فرنگ استفاده شده، اما نقوش اسلیمی و ختایی و گل شاه‌عباسی، به صورت گردان و هندسی، برای تکمیل طرح‌ها مورد استفاده بوده است. گلدان‌ها معمولاً نقش تزئینی ویژه‌ای در طرح ندارند و بیشتر کوچک نقش شده‌اند. تعداد زیادی از طرح‌های محرابی گلدانی دوره قاجار با الگوی مشابهی شکل یافته‌اند. حضور گلدان به عنوان اصلی‌ترین عنصر تزئینی تکمیل طرح در میانه پایین محراب مشخص است. عناصر گیاهی متن که از گلدان نشات گرفته‌اند تمام



تصویر ۹: (راست) طرح قالی گلدانی، دوره صفویه (Url8)

تصویر ۱۰: (چپ) قالی گلدانی درختی، دوره قاجار (Suresrafil, 1989, p. 120)

درخت بوده و این نقش از اهمیت زیادی برخوردار است (Shaebani Khatib, 2008, p. 120). **گلدانی عمو اوغلی**: نام یکی از تولیدکنندگان معروف ایران در دوره قاجار عمو اوغلی است. به دلیل اینکه نقشه گلدانی ویژه‌ای در این کارگاه تهیه و بافته شده به این نام معروف گردید. عمو اوغلی را در آفرینش قالی‌های بسیار نفیس و از لحاظ بزرگی ابعاد و ظرافت، زیباترین قالی‌های این قرن بشمار می‌آورند. قالی‌های گلدانی مذکور بسیار ظریف طراحی و بافته شده است و در زمینه آن گلدانی است که در آن، دسته‌گلی مجلل گذاشته شده و با پیچش‌های ریز ختایی و گل‌های ریز و درشت آذین شده است (Shaebani Khatib, 2008, p. 132) (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: فرش معروف کوزه کنانی، بافت کارگاه عمو اوغلی (مأخذ: نگارندگان)

تطبیق نمونه قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار که مقایسه و تحلیل و تطبیق آن در ادامه همین نوشتار خواهد آمد، مورد استفاده خواهند بود.



درختی گلدانی: نقش‌مایه اصلی این طرح درختان و گلدان‌ها است. طرح درختی گلدانی از دوره صفویه باقی مانده و یادگار مکتب شاه‌عباسی است (Mahdavi Shahri, 2014, p. 37). درختان و گلدان‌ها به گونه‌های مختلف در این طرح نقش دارند. ممکن است درخت یا گلدانی سراسر فرش را پر کند و شاخ و برگ‌های آن در تمام فرش دوانده شود یا نقش‌مایه‌های کوچک در یک تخته فرش تکرار یا غیرمشابه بافته شود. شاخ و برگ‌های درخت در دو سوم بالایی فرش دوانده شده است و گاهی ممکن است چندین درخت و چندین گلدان در این‌گونه طرح‌ها مشاهده شود. گاهی از دو گلدان و یک درخت استفاده شده، اما اساس طرح در تمامی نقشه‌ها

تحلیل و تطبیق فرش‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار در جداول زیر، جامعه آماری موردنظر با مشخصات آمده است و نمونه‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار به تفکیک در جداول جای گرفته است. این جداول به‌عنوان مرجعی برای

جدول ۱: فرش‌های گلدانی، دوره صفویه (مأخذ: نگارندگان)

محل نگهداری و مرجع	مشخصات	تصویر	محل نگهداری و مرجع	مشخصات	تصویر	
موزه متروپولیتن (Url6)	تکه فرش گلدانی باغی cm ۶۴٫۹×۱۶۰ قرن ۱۷م		۸	موزه تیسن برنمیشا، لوگانو (Bassam et al., 2004, p. 83)	افشان گلدان‌دار cm ۱۹۹×۲۸۲ جوشقان اوایل قرن ۱۱ ق	
آقاخانم چارلز رایتزنمن. نیویورک (Url7)	فرش ساونری ۳۶۵×۲۶۷س ربع سوم قرن ۱۷م		۹	موزه هنرهای دستی وین (Bassam et al., 2004, p. 83)	افشان گلدان‌دار cm ۲۵۵×۶۱۰ کرمان اوایل قرن ۱۶م	
مجموعه ای. تی، براون، گلاسکو (Pope, 2009, p. 1223)	قالی شاه‌عباسی cm ۲۰۱×۲۴۳ اصفهان نیمه اول قرن ۱۱ ق		۱۰	-- (Url1)	افشان گلدان‌دار -- کرمان اواسط قرن ۱۱ ق	
-- (Bassam et al., 2004, p. 64)	قالی افشان گلدانی cm ۲۵۲×۴۰۹ جوشقان نیمه دوم قرن ۱۰ ق		۱۱	موزه ویکتوریا و آلبرت (Url2)	افشان اسلیمی گلدان‌دار cm ۷۳۵×۹۸۱ کرمان میانه قرن ۱۱ ق	
مجموعه ای، تی، بران. گلاسکو (Pope, 2009, p. 1226)	افشان شاه‌عباسی cm ۲۰۱×۲۴۳ اواخر قرن ۱۰ ق جوشقان		۱۲	موزه متروپولیتن (Url3)	لچک‌ترنج گلدان‌دار -- کرمان یا اصفهان قرن ۱۷م	
موزه هنرهای صناعی، وین (Pope, 2009, p. 1224)	پاره فرش گلدانی افشان cm ۱۵۰×۲۴۸ کرمان اواخر قرن ۱۰ ق		۱۳	موزه ویکتوریا آلبرت لندن (Url4)	قاب قابی گلدان -- کرمان قرن ۱۱ ق	





مجموعه بی لی (Pope, 2009, p. 1225)	گلدانی افشان ۳۳۳×۵۴۲ س کرمان اواخر قرن ۱۰ ق		۱۴	ویکتوریا و آلبرت لندن (Uri5)	نقش گلدانی با متن سرخ -- کاشان قرن ۱۰ ق		۷
مجموعه دی، بی، وایت، سنت لوبیز (Pope, 2009, p. 1226)	گلدانی افشان cm۲۱۰×۳۹۰ دوره شاهعباس اول		۲۲	مجموعه ای، تی، براون گلاسکو (Pope, 2009, p. 1228)	گلدانی افشان cm۲۲۰×۴۸۰ کرمان دوره شاهعباس اول		۱۵
مجموعه خصوصی لندن (Eiland, 1999, p. 104)	قالی محرابی گلدانی cm۱۱۲×۱۸۰ قرن ۱۱ ق		۲۲	مجموعه دی، بی، وایت، سنت لوبیز (Pope, 2009, p. 1226)	افشان گلدانی cm۱۴۸×۳۴۶ نیمه دوم قرن ۱۰ ق		۱۶
موزه فرش ایران (تهران) (Bassam et al., 2004, p. 171)	گلدانی تکراری cm۴۷۲×۳۳۶ اوایل قرن ۱۲ ق		۲۴	موزه توپقاپی (Pope, 2009, p. 1169)	محرابی گلدانی cm۱۰۷×۱۶۰ تبریز قرن ۱۱ ق		۱۷
موزه فرش مشهد (مأخذ: نگارندگان)	گلدانی واگیرهای نامشخص قرن ۱۲ ق		۲۵	(Eiland, 1999, p. 102) نامشخص	محرابی گلدانی نامشخص تبریز قرن ۱۱ ق		۱۸
موزه فرش مشهد (Eiland, 1999, p. 99)	قالیچه محرابی درختی cm۱۱۸×۱۷۴ اواخر قرن ۱۰ ق		۲۶	(Eiland, 1999, p. 47) مجموعه خصوصی	محرابی درختی (سالتینگ) cm۱۱۹×۱۷۳ اصفهان قرن ۱۱ ق		۱۹
موزه ویکتوریا آلبرت (Sabbaghpour Arani, 2008, p. 72)	قاب قابی گلدانی cm۷۴۷×۲۸۷ جوشقان یا کرمان اواخر قرن ۱۱ ق		۲۷	موزه متروپولیتن (Uri8)	پاره فرش قالی قاب قابی گلدانی cm۲۷۵×۴۸۷ دوره شاهعباس اول		۲۰

موزه ویکتوریا و آلبرت (Pope, 2009, p. 1241)	پاره فرش قاب قابی cm ۱۶۵×۲۱۵ جوشقان اواخر قرن ۱۲ ق		۲۸	موزه ویکتوریا و آلبرت (Url9)	قالی افشان گلدانی cm ۳۲۰×۵۱۹ کرمان اواخر قرن ۱۰ ق		۲۱
--	---	---	----	---	--	---	----

جدول ۲: فرش‌های گلدانی. دوره قاجار. (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

محل نگهداری و مرجع	مشخصات	تصویر	محل نگهداری و مرجع	مشخصات	تصویر		
گالری صحرایی میلان، ایتالیا (Url14)	حاج‌خانمی cm ۱۳۲×۲۰۲ نامشخص ۱۹۱۰م		۸	موزه فرش ایران (Bassam et al., 2004, p. 97)	گلدانی دو طرفه نامشخص فراهان قرن ۱۳ ش		۱
گالری لیتل پرشیا، گلاسکو، اسکاتلند (Url15)	فرش گلدان گل ۲۴۵×۲۳۸ س کاشان اوایل قرن ۲۰ م		۹	نامشخص (Bassam et al., 2004, p. 95)	(ظل السلطانی) cm ۲۵۲×۱۶۴ آباده حدود ۱۳۰۰ ق		۲
موزه شیکاگو (Url16)	سجاده‌ای ۱۳۲×۲۰۳ س کاشان حدود ۱۹۱۰ م		۱۰	موزه فرش ایران (تهران) (Bassam et al., 2004, p. 83)	بندی گلدانی ۲۰۹×۲۱۰ س (کرمان) ۱۲۴۰ ق		۳
موزه فرش ایران (Sabbaghpour Arani & Shayestefar 2008, p. 14)	افشان گلدانی cm ۱۳۲×۲۰۷ کاشان اوایل قرن ۱۴ ق		۱۱	نامشخص (Zhule, 2003, p. 173)	محرابی گلدانی cm ۱۳۲×۱۹۶ (کاشان) ربع آخر قرن ۱۳ ق		۴
موزه فرش ایران (Url17)	واگیره گلدانی شاه‌عباسی cm ۱۳۶×۱۷۴ تبریز اواخر قرن ۱۳ ق		۱۲	موزه ویکتوریا آلبرت (Url10)	گلدانی ۳۰۶×۵۸۵,۵ cm کرمانشاه حدود 1910 م		۵

موزه متروپولیتن نیویورک (Url12)	گلدانی شبه ناظم نامشخص نامشخص دهه پنجم تا هشتم قرن ۱۲ ق		۱۳	شرکت فرش کلمونت. اوکلند، کالیفرنیا (Url11)	محرابی گلدانی cm ۲۱۱×۲۹۷ تبریز. اواخر قرن ۱۹ م		۶
موزه فرش ایران (Sabbaghpour Arani & Shayestefar 2008, p. 15)	گلدانی شاهعباسی cm ۱۷۴×۱۳۶ نامشخص- اواخر قرن ۱۳ ق		۱۴	شرکت فرش کلمونت. اوکلند، کالیفرنیا (Url13)	گلدان بختیاری cm ۲۳۱×۲۸۲ بختیار. اواخر قرن ۱۹ م		۷
موزه فرش تهران (Suresrafil, 1989, p. 7)	محرابی گلدار cm ۱۲۵×۲۴۳ نامشخص قرن ۱۴ ق		۲۲	نامشخص (Url18)	گلدانی (محفوری) cm ۲۰۷×۱۲۷ کاشان. نیمه دوم قرن ۱۳ ق		۱۵
ویکتوریا البرت لندن (Url22)	گلدانی cm ۱۹۹×۱۳۵ فراهان ۱۸۵۰ م		۲۳	نامشخص (Url19)	درختی گلدانی cm ۱۹۳×۱۲۷ کاشان اواخر قرن ۱۳ ق		۱۶
فرش موزه ویکتوریا و آلبرت (Heshmati Razavi, 2008, p. 114)	فرش گلدانی ۲/۳۰×۵/۴۰ cm اواسط قرن ۱۳ ق		۲۴	موزه متروپولیتن نیویورک (Url20)	شبه ناظم نامشخص نامشخص دهه پنجم تا هشتم قرن ۱۲ ق		۱۷
موزه فرش تهران (Dadgar, 2001, p. 83)	محرابی گلدانی ۱۲۷×۱۸۲ cm قرن ۱۳ ق		۲۵	نامشخص (Url21)	محرابی گلدانی cm ۱۹۵×۱۲۷ کاشان اواسط قرن ۱۳ ق		۱۸
موزه فرش (Url23)	ظل السلطانی تلفیقی cm ۲۰۰×۲۸۰ اوایل قرن ۱۴ ق		۲۶	موزه فرش ایران (Bassam et al., 2004, p. 75)	محرابی گلدانی cm ۲۱۴×۱۵۰ تبریز قرن ۱۳ ق		۱۹

نامشخص (Suresrafil, 1989, p. 7)	محرابی گلدانی قرن ۱۳ ق نامشخص		۲۷	نامشخص (Bassam et al., 2004, p. 70)	محرابی گلدانی cm ۱۵۰×۲۱۹		۲۰
موزه فرش تهران (Suresrafil, 1989, p. 7)	محرابی گلدار ۱۲۵×۲۴۳ س نامشخص قرن ۱۴ ق		۲۸	موزه فرش ایران (Bassam et al., 2004, p. 70)	واگیره ای cm ۳۲۰×۵۱۹ کرمان ۱۳۰۰ ق		۲۱

طرح‌های گلدانی دوره صفویه

منظم بندهای اصلی واقع شده‌اند که ارتباط تمامی عناصر متن را برعهده دارند. به‌طور جد ملاحظه می‌شود که گلدان، با وجود حضور گاه پرتعداد در زمینه، جلوه‌ای بیش از سایر نقوش متن ندارند. این امر بیانگر تأکید بر عناصر گیاهی است، به‌نحوی که با وجود عنوان طرح و ذات و ماهیت آن، گلدان‌ها به‌عنوان عناصر اصلی طرح نشده‌اند و نقش و اندازه‌ای همانند سایر عناصر، در جلوه بصری طرح دارند تا حدی که به‌سختی از عناصر گیاهی زمینه قابل‌تفکیک هستند، اما از آنجا که نقشی مهم در تنظیم روابط نقوش و چرخش منطقی عناصر در متن ایفا می‌کنند، حضورشان ضروری است.

طرح گلدانی افشان: بر اساس بررسی جدول ۱ مشاهده می‌شود که فراوانی نمونه‌های گلدانی افشان در این دوره بیش از سایر نمونه‌هاست. این طرح به‌عنوان فراوان‌ترین نمونه‌ها، از ساختاری تقریباً یکسان برخوردار است. در این طرح که ساختار طرح‌پردازی آن به شیوه سرتاسری تنظیم شده، عناصر اصلی بر متن افشان شده‌اند. گونه‌های گلدانی که به شیوه سرتاسری و یا افشان در دوره صفویه طرح شده‌اند، دارای ساختار مشابهی هستند، چنانکه معمولاً عناصر درشت گیاهی و عمدتاً گل‌های شاه‌عباسی بزرگ اندازه، بخش اعظم متن را دربرگرفته‌اند. در این میان، گلدان‌ها در مرکز و یا تقاطع شبکه پیچیده‌ای از خطوط و پیچش‌های



تصویر ۱۷: فرش گلدانی افشان دوره صفویه و تحلیل ساختار آن (مأخذ: نگارندگان)









طرح، خللی ایجاد نکرده است. طرح‌های گلدانی افشان که در تصویر ۱۷ آمده است، ساختاری مشابه دارند: ۱. زمینه فرش با شبکه‌ای از خطوط منظم که عناصر گیاهی از جمله گل‌های شاه‌عباسی و چند پر بر روی آن قرار گرفته‌اند. ۲.

گلدان‌ها در این‌گونه طرح‌ها در حکم منشأ و مبدأ حضور عناصر گیاهی متن هستند، اما خود گلدان همچون گلی پرتزئین می‌ماند که در لابه‌لای عناصر نقشین گیاهی از جلوه بصری یکسانی برخوردار است و در فضای رنگین و پرتزئین

در جدول ۳ تنوع متن در گونه‌های گلدانی افشان دوره صفویه نشان داده شده است و این تصاویر مؤیدی بر حفظ ساختار ذکرشده در این گونه طرح‌هاست که با تأکید بر تنوع نقوش و رنگ، از ساختار مشابهی تبعیت می‌کنند.

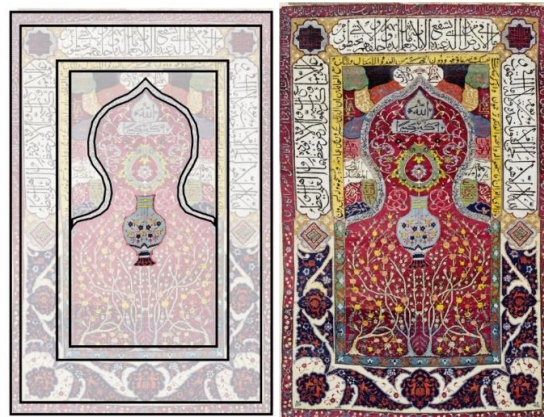
گلدان‌هایی که در مرکز و یا تقاطع خطوط و بندهای ذکرشده قرار دارند. ۳. حواشی فرش‌ها که شامل عمدتاً سه حاشیه‌اند (یک حاشیه بزرگ و دو کوچک همسان) که گلدانی در آن حضور ندارد.

جدول ۳: تنوع متن در فرش‌های گلدانی افشان دوره صفویه (مأخذ: نگارندگان)

			
نمونه ۱۰	نمونه ۱۱	نمونه ۱۲	نمونه ۸
			
نمونه ۱۶	نمونه ۱۳	نمونه ۳	نمونه ۲۴

مشخصی در میانه محراب به گلدان اختصاص داده شده است. استفاده از موتیف‌های گیاهی برای متن و حاشیه متداول بوده و تنوع طرح‌ها از گوناگونی نقوش مختلف حاصل شده است. متن محراب در این نمونه‌ها شامل گلدان، نقوش گل‌دار، انواع گل و برگ، شاخه و بوته و گونه‌های مختلف اسلیمی است (Hajizadeh et al., 2016, p. 76).

طرح محرابی گلدانی: طرح محرابی گلدانی نمونه دیگری از دوره صفویه مجسوب می‌شود که فرم گلدان در آن شاخص است. البته گلدان را به‌عنوان عنصری ثانوی در ترکیب خود دارد. در این نمونه‌ها به‌جز فرم محراب و عناصر تکمیلی آن همچون کتیبه‌های حاوی آیات و روایات و اسماء‌الله، گلدان به‌عنوان عنصر تکمیلی و البته همخوان طرح استفاده شده است. در این طرح از کثرت کتیبه‌ها و نوشتار کاسته شده و فضای محدودتری برای آن اختصاص یافته و فضای



تصویر ۱۸: فرش محرابی گلدانی دوره صفویه و تحلیل ساختار (مأخذ: نگارندگان)

است که ساختار تقریباً مشابهی را نشان می‌دهد. در تمامی نمونه‌ها، گل به‌عنوان عنصر غالب در میانه محراب آمده و متن محراب سرشار از نقوش گیاهی است.

در این طرح، گلدان نه در پایین محراب، بلکه در میانه محراب و به‌صورت معلق (که گاهی با قندیل مزین حاوی عناصر گیاهی اشتباه گرفته می‌شود) ترسیم شده است. جدول ۴ حاوی نمونه‌هایی از متن طرح محرابی گلدانی دوره صفویه

جدول ۴: تنوع متن در فرش‌های محرابی گلدانی دوره صفویه (مأخذ: نگارندگان)

			
نمونه ۱۸	نمونه ۲۶	نمونه ۱۹	نمونه ۲۲

			
نمونه ۱۱	نمونه ۱۶	نمونه ۱۴	نمونه ۱۳
			
نمونه ۱	نمونه ۱	نمونه ۱	نمونه ۶
			
نمونه ۱۶	نمونه ۲۲	نمونه ۲۲	نمونه ۲۲
			
نمونه ۱۷	نمونه ۱۸	نمونه ۱۹	نمونه ۲۳

ترتیب‌پردازی بیشتر در نمایش عناصر گیاهی، گلدان و طرح‌های گلدانی موردتوجه بوده است. بررسی فراوانی نمونه‌های گلدانی از جدول ۲ نشان می‌دهد که نمونه‌های گلدانی سراسری، محرابی گلدانی، طرح موسوم به ناظم و

طرح‌های گلدانی دوره قاجار

طرح‌های گلدانی و نیز طرح‌هایی که حاوی گلدان به‌عنوان عناصر ویژه متن هستند در دوره قاجار نیز همچون دوره صفویه، طیف گسترده‌ای از طرح‌ها را شامل شده است. در این دوره نیز با توجه به اقبال به طرح‌های گیاهی و همچنین

متن است و شاخه‌هایی که از گلدان بیرون آمده متن فرش را در بر گرفته است. در اکثر نمونه‌های این‌گونه، متن الگوی ساده و البته مشابهی دارد که با حضور گلدان‌های کوچک‌تر، بوته و شاخه‌ها و همچنین عناصر گیاهی متنوع همراه شده است. نکته حائز اهمیت دیگر این است که عناصر حیوانی همچون انواع پرندگان، بلبل و طاووس در متن مشاهده می‌شود.



تصویر ۱۹: فرش گلدانی سراسری دوره قاجار و تحلیل ساختار (مأخذ: نگارندگان)

منشأ عناصر گیاهی دیگر است و البته تنوع عناصر گیاهی که از ویژگی‌های نقش‌پردازی دوره قاجار محسوب می‌شود در متن فرش‌های متفاوت جلوه‌گری می‌کند.

جدول ۶ که حاوی نمونه‌هایی از متن طرح‌های گلدانی سراسری است، مؤیدی بر تشابه متن در نمونه‌های این‌گونه است. در تمامی نمونه‌ها عنصر غالب متن گلدان بوده که به

جدول ۶: تنوع متن در فرش‌های گلدانی سراسری دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)



گیاهی و گل‌فرنگ استفاده شده، اما نقوش اسلیمی و ختایی و گل شاه‌عباسی، به صورت گردان و هندسی، برای تکمیل طرح‌ها مورد استفاده بوده است. گلدان‌ها معمولاً نقش تزئینی ویژه‌ای در طرح ندارند و بیشتر کوچک نقش شده‌اند. تعداد زیادی از طرح‌های محرابی گلدانی دوره قاجار با الگوی مشابهی شکل یافته‌اند. حضور گلدان به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر تزئینی تکمیل طرح در میانه پایین محراب مشخص

محرابی گلدانی: در فرش‌های محرابی گلدانی دوره قاجار فضای متن محراب آکنده از گل و شاخ و برگ و نقوش گیاهی است. رویش از یک یا چند گلدان نشات می‌گیرد و شاخه‌هایی که از آن روئیده تمام فضا را پر می‌کند و گاهی چند گلدان با بوته‌های اندک، متن را مزین می‌کنند. موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های متنوع و متفاوتی در متن قابل‌رؤیت است. هرچند در اغلب موارد از نقش‌مایه‌های

عناصر اسلیمی، ختایی و گل‌های انتزاعی و طبیعی هستند
(Hajzadeh et al., 2016, p. 79).

است. علاوه بر گلدان مرکزی، چند گلدان کوچک دیگر نیز
می‌تواند به طرح افزوده شود. عناصر گیاهی متن شامل



تصویر ۲۰: فرش محرابی گلدانی دوره قاجار و تحلیل ساختار (مأخذ: نگارندگان)

منشأ آن یک یا چند گلدان پایین زمینه است. ریزه‌کاری و تنوع
نقوش گیاهی و توسل به سایر نقوش تزئینی از ویژگی‌های
طرح‌های محرابی گلدانی دوره قاجار است.

نمونه‌های متعددی از فرش‌های محرابی گلدانی دوره قاجار
برجای مانده که با توجه به همخوان بودن ماهیت نقوش
گیاهی با طرح محراب، این فراوانی به دست آمده است. در
بیشتر نمونه‌ها، محراب‌ها مزین به نقوش گیاهی است که

جدول ۷: تنوع متن در فرش‌های محرابی گلدانی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

نمونه ۲۰	نمونه ۱۸	نمونه ۲۵	نمونه ۴

جدول ۸: تنوع گلدان در فرش‌های گلدانی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

نمونه ۲۵	نمونه ۱۰	نمونه ۱۹	نمونه ۸
نمونه ۶	نمونه ۵	نمونه ۱۵	نمونه ۷

			
نمونه ۲۳	نمونه ۱۸	نمونه ۲۴	نمونه ۴
			
نمونه ۹	نمونه ۱	نمونه ۱۷	نمونه ۱۳

که به صورت خشتی بافته شده‌اند که البته در تعداد معدودتری هستند. نمونه‌های دوره قاجار هم در ساختار و هم در انواع متنوع‌ترند. بخش اعظم این طرح‌ها را گلدانی سراسری و محرابی گلدانی تشکیل داده و نمونه‌های ناظم و آگیره‌ای همچون ظل السلطانی نیز به این مجموعه افزوده شده و تنوع ساختار طرح را در طرح‌های دوره قاجار ایجاد نموده است.

تطبیق فرش‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار

تطبیق و مقایسه طرح و ساختار: بررسی نمونه فرش‌های گلدانی در دوره صفویه و قاجار نشان می‌دهد که طرح‌های گلدانی افشان، گلدانی سراسری و محرابی گلدانی بیش از سایر نمونه‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. بخش اعظم طرح‌های گلدانی دوره صفویه شامل نمونه‌های گلدانی افشان است که در تعداد و تنوع بسیاری بافته شده است و نیز به همراه نمونه‌هایی از محرابی گلدانی و گلدانی و آگیره‌ای

جدول ۹: تطبیق طرح در فرش‌های گلدانی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

افشان/ سراسری	محرابی	واگیره‌ای	ناظم/ گلدانی محرابی	
				طرح‌های گلدانی دوره صفوی
نمونه ۱	نمونه ۱۷	نمونه ۲	نمونه ۱۹	
				طرح‌های گلدانی دوره قاجار
نمونه ۱۱	(Suresrafil, 1989, p. 120)	تصویر (۹-۴)	نمونه ۸	

تنظیم شده‌اند و البته گلدان جلوه‌ای بیش از سایر نقوش ندارد، اما به‌عنوان اتصال عناصر و تنظیم چرخش نقوش

ساختار طرح‌های گلدانی سراسری در دوره صفویه متشکل از شبکه‌ای از خطوط و بندهاست که در ارتباط با گلدان‌ها

نقش اساسی ایفا می‌کند. در نمونه‌های دوره قاجار، گلدانی‌های سراسری از این ساختار کاملاً متفاوت هستند و نظیر نمونه‌های دوره صفویه در دوره قاجار تکرار نشده است. این نمونه‌ها معمولاً سراسری و یا یک دوم طرح شده‌اند، درحالی‌که موارد دوره صفویه دارای واگیره‌های کوچک بوده که گاه به‌صورت افشان بر متن فرش جلوه‌گرند. همچنین، نمونه‌های خشتی و واگیره‌ای دوره صفویه نیز متمایز از نوع دوره قاجار است و تشابه چندانی به‌عنوان طرح و ساختار و نقش در آن مشاهده نمی‌شود. طرح‌های محرابی دوره صفویه عمدتاً ساده با محرابی قوسی شکل و با ساختار مشخص نظم یافته و تنوعی در ساختار ندارند، اما نمونه محرابی گلدانی‌های دوره قاجار، هم در فرم محراب و هم در ساختار کلی و نقوش، کاملاً متفاوت است و تنوع بی‌شماری را نشان می‌دهد. نمونه‌های ناظم و ظل‌السلطانی نیز نظیری در دوره صفویه ندارند و تمایل فراوان به کاربرد گلدان در فرش‌های گیاهی و نقش‌پدازانه دوره قاجار را نشان می‌دهند.

تطبیق و مقایسه نقوش: در خصوص استفاده از نقوش و عناصر داخل متن در فرش‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار آنچه مشهود است، تزیینی‌تر بودن پهنه فرش در نمونه‌های دوره قاجار است آنچنانکه طرح‌های دوره صفویه از نقوش اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عباسی برای تزیین متن بهره برده‌اند، اما گونه‌های دوره قاجار علاوه بر عناصر ذکرشده شامل طیف متنوع‌تری همچون عناصر گیاهی و طبیعی است.

تزیین متن فرش در قالی‌های محرابی گلدانی دوره صفویه، ساده و چشم‌نواز است. در یک بررسی کلی مشخص می‌گردد که عناصر گیاهی و گل‌ها و همچنین نقوش انتزاعی ساده، اسلیمی، ختایی و همچنین عناصر مذهبی و اسلامی همچون کتیبه، قندیل، بیشترین عناصر تکمیلی متن هستند. فرش‌های محرابی دوره قاجار، عناصر اصلی طرح در هم‌تایان صفویه‌شان را حفظ نموده‌اند. قالیچه‌های سجاده‌ای دوره صفویه مملو از نقوش و ساقه‌های ختایی و اسلیمی بوده و

عمدتاً ادعیه و آیات مذهبی را در خود دارند، این در حالی است که قسمت اعظم آیات و ادعیه در قالیچه‌های دوره قاجار جای خود را به درختان و گل‌ها بخشیده‌اند. از این‌رو، تعداد زیادی از قالیچه‌های محرابی دوره قاجار را یک درخت، گلدان و یا فضای پر از گل و عناصر گیاهی آراسته است (Parham, 1992, pp. 317-323). علاوه بر این، در فرش‌های محرابی گلدانی دوره قاجار، تنوع نقوش تزیینی هم از نظر محتوا و هم شکل مجال بروز پیدا می‌کند و برخلاف دوره صفویه، تزیینات منحصر به نقوش گیاهی و انتزاعی نیستند و فرم‌های حیوانی، پرندگان و گل‌های متنوع و تازه، بخش بزرگی از تزیینات را تشکیل می‌دهند. علاوه بر تنوع در فرم محراب، تزیینات در فرش‌های محرابی گلدانی دوره قاجار نیز بیش از دوره صفویه است و عناصر تکمیلی طرح، منحصر به چند عنصر تزیینی مشخص نمی‌شود. با مشاهده موارد فوق درمی‌یابیم که به تدریج جنبه عبادی و مذهبی این دست‌بافت‌ها کم‌تر و وجه مادی آن‌ها بیشتر می‌شود (Hajizadeh et al., 2016, p. 79).

نمونه‌های گلدانی سراسری نیز از این قاعده مستثنا نیستند. در فرش‌های گلدانی سراسری دوره صفویه که پرتعداد نیز بافته شده‌اند، جز عناصر ختایی و گل‌های شاه‌عباسی درشت و گلدان‌ها، عناصر دیگری نمود ندارند، اما در نمونه‌های گلدانی سراسری دوره قاجار، نقوش متن کاملاً متفاوت است و به‌ندرت از عناصر اسلیمی و یا ختایی استفاده شده و بجای آن عناصر گیاهی (عمدتاً طبیعت‌گرایانه) جایگزین شده‌اند. سایر نمونه‌های دوره قاجار نیز که نظیری در دوره صفویه ندارند، علاوه بر بهره‌گیری از عناصر ختایی و اسلیمی و یا گیاهی و طبیعت‌گرایانه، از نقوش حیوانی و پرندگان نیز استفاده شده است، مانند طرح ناظم و یا ظل‌السلطانی که پرندگانی مختلف و حتی طاووس در آن مشاهده می‌شوند و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز نقوش در نمونه‌های دوره صفویه و قاجار است.

جدول ۱۰: تطبیق متن در فرش‌های گلدانی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

طرح‌های گلدانی دوره صفوی	سراسری	محرابی	واگیره ای	ناظم/گلدانی محرابی
				نمونه ۱۱
نمونه ۱۱	نمونه ۱۸	نمونه ۲۴	نمونه ۱۹	
طرح‌های گلدانی دوره قاجار				
نمونه ۹	نمونه ۴	(Mahdavi Shahri, 2014, p. 26)	نمونه ۲۳	

شده است. می‌توان نتیجه گرفت که گلدان‌های دوره صفویه صرفاً به‌عنوان یک عنصر ثانویه کوچک اندازه و برای اتصال منطقی بندها به‌کار رفته است و فرم تزئینی پیچیده‌ای ندارد و گاه از نقوش گیاهی برای تزئین سطوح خود گلدان استفاده شده است. گاهی نیز گلدان‌های دوره صفویه فرمی متمایز دارند که ظروف دیگری همچون گلاب‌پاش و یا قندیل را فرا می‌نمایند، اما در نمونه گلدان‌های دوره قاجار تنوع وسیعی از فرم و اندازه و رنگ را می‌توان مشاهده نمود. گلدان علاوه بر ایجاد وظیفه ذاتی خود که مرکز رویش گیاهان موجود در متن فرش است، فرم تزئینی ویژه‌ای دارد که گاه بزرگ، پرتزئین و چندطبقه با ملحقات زیاد همچون دسته و پایه و بدنه طرح‌شده و جز این در سطوح خود حامل نقوش تزئینی متنوع نیز است.





















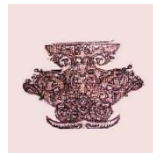


در یک طبقه‌بندی کلی، گلدان‌های مورد استفاده در طرح‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار را می‌توان به چند دسته تقسیم نمود: گلدان‌های دسته‌دار، گلدان‌های پایه‌بلند، گلدان‌های بدون پایه و گلدان‌هایی که اشکال خاص و متفاوتی از فرم رایج گلدان دارند. پایه و دسته که از

تطبیق فرم گلدان در فرش‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار نقش گلدان از نقوش پرکاربرد محرابی‌های دوره صفویه و قاجار است. در واقع، اسطوره تکوین آدمی را به تکوین هستی پیوند می‌زند. گلدان گل، ارتباطی وسیع با زمین مادر و ایزد بانوی باروری دارد و همین معنا به‌طور مشابه در نقوش موزون و بدیع به شکل‌های مختلف در طراحی فرش ایران مشاهده می‌شود (Fanaei et al., 2013, p. 79). گلدان در دوره صفویه و قاجار نقش مکمل بسیاری از طرح‌های فرش‌ها بوده است. تطبیق نمونه‌های گلدان در دو دوره نشان می‌دهد فرم گلدان در دوره قاجار مزین‌تر و با ملحقات بیشتری ترسیم‌شده و تنوع در فرم و رنگ گلدان مشهود است، اما نمونه گلدان‌های دوره صفویه، ساده و بی‌تکلف است، به‌نحوی که اکثراً با پایه کوچک و بدون دسته نشان داده شده‌اند و تزئینات گلدان برخلاف نمونه‌های دوره قاجار کمتر شامل فرم گلدان می‌شود. در هر دو دوره، گلدان آرایه‌ای است برای شروع رویش عناصر گیاهی متن فرش تا اینکه به‌تنهایی تزئینی و مستقل باشد. همچنین، گلدان به‌عنوان آرایه تزئینی ثانویه در متن بیشتر طرح‌های گیاهی دوره صفویه و قاجار استفاده

ثانویه نقش شده، اما در برخی نمونه‌ها همچون نمونه‌های محرابی گلدانی از اندازه بزرگ‌تری برخوردار است. باین‌حال سایر نمونه‌های گلدانی دوره صفویه حاوی گلدان‌های کوچک‌تر هستند که تزئیناتشان عمدتاً بر مبنای تنوع رنگی است. در مجموع می‌توان بیان داشت که گلدان‌های دوره صفویه بیشتر فرمی کوزه مانند و ساده دارند که تزئیناتی به آن‌ها افزون شده است، اما نمونه‌های دوره قاجار، طیف متنوعی از فرم و شکل را دارا هستند.

اجزا فرعی گلدان‌ها محسوب می‌شوند، گاهی کوچک و گاهی بلند ترسیم شده‌اند و گاه نیز یکی یا هر دو حذف شده است. گاهی نیز گلدان ساده و با ظرفی زیرین به‌عنوان زیرگلدان مورد استفاده قرار گرفته است. همچنین، نمونه‌های خاصی که در هر دو دوره نقش شده، از اشکالی بسیار متفاوت برخوردارند. در هر دو دوره، گلدان‌های فوق‌الذکر، مورد استفاده بوده است. جدول ۱۱ حاوی نمونه‌هایی از هر دو دوره است که تطبیق فرم ظاهری آن‌ها را میسر می‌نماید. در فرش‌های دوره قاجار با وجود اینکه گلدان به‌عنوان عنصری

جدول ۱۱: تطبیق فرم گلدان در فرش‌های گلدانی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

گلدان‌های دسته‌دار	گلدان‌های بدون پایه	گلدان‌های پایه‌بلند	گلدان با فرم خاص	
				طرح‌های گلدانی دوره صفوی
نمونه ۱۳	نمونه ۱۹	نمونه ۲۲	نمونه ۱۶	
				
نمونه ۱۴	نمونه ۱۷	نمونه ۱۱	نمونه ۲۲	
				
نمونه ۶	نمونه ۱۸	نمونه ۲۲	نمونه ۱	
				طرح‌های گلدانی دوره قاجار
نمونه ۷	نمونه ۲۳	نمونه ۱۰	نمونه ۱۹	
				
نمونه ۸	نمونه ۱۷	نمونه ۱۵	نمونه ۱۳	
				
نمونه ۲۴	نمونه ۱۸	نمونه ۶	نمونه ۱	

نتیجه‌گیری

نقوش گلدانی در دوره‌های مختلف، جلوه ویژه‌ای در قالی ایرانی داشته‌اند و هم به‌عنوان نقش و آرایه و نیز طرح در قالی مورد استفاده بوده‌اند که نمونه‌های آن در بافته‌های شهری و روستایی و عشایری مشاهده می‌شود. بررسی ویژگی‌های طرح گلدانی، خصوصاً در دوره صفویه و قاجار از اهداف اصلی این پژوهش بوده است. نتایج تحلیل داده‌های پژوهش که با استفاده از جامعه آماری تحقیق (۲۸ نمونه قالی از هر دو دوره مذکور) به‌دست آمده و بیانگر ویژگی‌های فرمی طرح و نقش در قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار است. این پژوهش به تحلیل و تطبیق ساختار فرم و طرح گلدان در قالی‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار و شناخت وجوه اشتراک و افتراق این طرح در این دو دوره پرداخت و تغییرات به وجود آمده را بررسی کرده است. بر اساس نتایج پژوهش مشخص شد که به‌طورکلی ویژگی قالی‌های گلدانی دوره صفویه، متأثر از هنر قالی‌بافی این دوران است و چارچوب کلی هنر قالی‌بافی دوره صفویه حفظ شده است. در دوره قاجار طرح گلدانی با تنوع ساختاری، فرمی و کاربرد نقوش متنوع ادامه یافت. تطبیق و مقایسه طرح‌های گلدانی دوره صفویه و قاجار نشان از تنوع بیشتر در طرح، فرم و نقوش تکمیلی متن قالی‌های گلدانی دوره قاجار دارد.

بررسی نمونه فرش‌های گلدانی در دوره صفویه و قاجار نشان می‌دهد که طرح‌های گلدانی افشان، گلدانی سراسری و محرابی گلدانی بیش از سایر نمونه‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. بخش اعظم طرح‌های گلدانی دوره صفویه شامل نمونه‌های گلدانی افشان است. نمونه‌های دوره قاجار هم در ساختار و هم در انواع متنوع‌تر هستند. بخش اعظم این طرح‌ها را گلدانی سراسری و محرابی گلدانی تشکیل داده‌اند و نمونه‌های ناظم و واگیره‌ای همچون ظل‌السلطانی نیز به این مجموعه افزوده شده است. ساختار طرح‌های گلدانی سراسری در دوره صفویه متشکل از شبکه‌ای از خطوط و بندهاست که در ارتباط با گلدان‌ها تنظیم شده‌اند و البته گلدان جلوه‌ای بیش از سایر نقوش ندارد. در نمونه‌های دوره قاجار، گلدانی‌های سراسری از این ساختار کاملاً متفاوت هستند و نظیر نمونه‌های دوره صفویه در دوره قاجار تکرار

نشده است. این نمونه‌ها معمولاً سراسری و یا یک دوم طرح شده‌اند، درحالی‌که موارد دوره صفویه دارای واگیره‌های کوچک هستند که گاه به‌صورت افشان بر متن فرش جلوه‌گرند. در خصوص استفاده از نقوش و عناصر داخل متن، ترتیبی‌تر بودن پهنه فرش در نمونه‌های دوره قاجار است، چنانکه طرح‌های دوره صفویه از نقوش اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عباسی برای ترتیب متن بهره برده‌اند، اما گونه‌های دوره قاجار علاوه بر عناصر ذکرشده، شامل طیف متنوع‌تری همچون عناصر گیاهی و طبیعی است. تطبیق نمونه‌های گلدان در دو دوره نشان می‌دهد که فرم گلدان در دوره قاجار مزین‌تر و با ملحقیات بیشتری ترسیم شده و تنوع در فرم و رنگ گلدان مشهود است، اما نمونه گلدان‌های دوره صفویه ساده و بی‌تکلف است به‌نحوی که اکثراً با پایه کوچک و بدون دسته نشان داده شده‌اند و ترتیبات گلدان برخلاف نمونه‌های دوره قاجار، کمتر شامل فرم گلدان می‌شود.

References:

- Abdoli, S. (2011). *Study of the design of the pottery in the Iranian carpet*. National Carpet Center of Iran.
- Ardi Arani, S. (2013). *The evolution of the Kashan boilers from Safavid to the present* (guided by F. Talibpour). Master's thesis, University of Al-Zahra.
- Azarpaad, H., & Heshmati Razavi, F. (1993). *The carpet encyclopedia of Iran*. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.
- Bassam, S. J., Farjo, M. H. Z., & Zahra, S. A. A. (2004). *The dream of Paradise, The Art of Iranian carpet*. Tehran: Etkha publications.
- Blair, J., & Belom, S. (2012). *Islamic art and architecture* (Y. Ajand & F. Dini, Trans.). Tehran: Samt publications.
- Dadgar, L. (2001). *Visual carpets of the Museum of Iranian carpets*. Tehran: Cultural Publications and Productions.
- Daneshgar, A. (1997). *The comprehensive culture of the memorial carpet* (*Encyclopedia of Iran*). Tehran: Asadi Memorial Publishing House.

- Kheirullahi). Master's thesis, University of Arts of Tehran.
- Mahdavi Shahri, N. S. (2014). *Comparative study of the plant motifs of Safavid and Qajar carpets* (under the guidance of M. Manocher). Master's thesis, Islamic Free University of Tehran.
- Malul, G. A. (2005). *Baharestan: A door to the Iranian carpet*. Tehran: Zarin and Simin publications.
- Mansouri Jazabadi, J. (2019). *Study of pottery motifs in bathroom tiles*. Art Effect, 22.
- Moein, M. (2007). *Moein culture*. Tehran: Zarin.
- Mohammadi Far, M. (2010). *Examination of the socio-cultural conditions governing the design and production of Qajar carpets* (under the guidance of H. Ayatollahi & A. H. Chitsaziyan). Master's thesis, Teacher Training University.
- Nafisi, S. (1956). *Social and political history of Iran in the contemporary period: From the beginning of the Qajar dynasty to the end of Fethullah Shah*. Tehran: Mythology.
- Nasiri, M. J. (2010). *The legend of the eternal carpet of Iran*. Tehran: Cultural Palace of Mirdasti.
- Pakbaz, R. (2009). *Encyclopedia of art*. Tehran: Moaser Culture Publications.
- Parham, C. (1992). *Persian tribal and rural handicrafts*. Tehran: Amir Kabir publications.
- Pope, A. U. (2009). *Masterpieces of Iranian art* (P. N. Khanleri, Trans.). Tehran: Safi Ali Shah.
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *Searching for Iranian art from prehistoric times to the present day*. Tehran: Elmi Farhangi.
- Qureshi Khorasgani, Z. S. (2017). *Study and analysis of the content of Qajar visual carpets based on paintings of the same period* (guided by S. Najarpur Jabari & F. B. Jamali). Master's thesis, University of Arts in Isfahan.
- Ramezanpur, B. (2014). *Comparative study of design and role in Safavid period carpets in Isfahan and Tabriz* (guided by I. Dekhoda, A. A. (1998). *Dictionary of carpet*. Tehran: Institute of Publishing and Printing of the University of Tehran.
- Edwards, C. (1989). *Iranian carpet* (M. Saba, Trans.). Tehran: Faranhsara.
- Eiland, M. L. (1998). *Oriental rugs: A complete guide* (3rd rev. ed.). London.
- Espnani, M. A., & Tufiqi, P. (2011). *Study of the role of pottery in the brick carpets of the village of Cholhal and Bakhtiari*. Guljam, 18.
- Etinghausen, R. (1999). *The glorious heights of Iranian art*. Tehran: Agah.
- Fanaei, Z., Ayatollahi, H., Chitsaziyan, A. H., Shirazi, A. A., & Nadealyan, A. (2013). Review and compare Safavid and Transylvanian altar carpets with emphasis on design, color and role. *Journal of Islamic Art Studies*, 19, 73-94.
- Ganzroden, I. (1976). *The Iranian carpet is a masterpiece of art*. Tehran: Etka.
- Hajizadeh, M. A., Khajeh Ahmed Attari, A., & Aziminezhad, M. (2016). Comparative study of design and role in the carpets of the Safavid and Qajar periods. *The Journal of the Great Khorasan*, 25.
- Heshati Razavi, F. (2001). *Management of Iranian carpet art and industry*. Tehran: Samt publications.
- Heshati Razavi, F. (2010). *History of carpets (the evolution of Iranian carpets)* (2nd ed.). Tehran: Samt publications.
- Ilkhan, S. (2014). *The impact of Ziegler company on the quality (design, role and color) of Iranian carpets from the Qajar period to the end of World War II* (under the guidance of M. T. Ashuri). Master's thesis, Tehran University of Arts.
- Ittic, A. (2005). *Carpets of the Qajar period* (R. Khamseh, Trans.). Tehran: Nilofer.
- Izadi, A. (2018). *The manifestation of Safavid authority in the art of bafi carpets* (under the guidance of M. Khazaei & H. A. Purmand). Doctoral thesis, Teacher Training University.
- Jalalian Raad, T. (2019). *Identification and introduction of Tehran carpets from the Qajar period to the present* (under the guidance of M. Nikoi & M. R.

Zhule, T. (2013). *Carpet recognition: Some theoretical foundations and intellectual infrastructure*. Tehran: Yasavoli publications.

url1:

<http://golchehcarpet.com/wpcontent/uploads/2020/03/8.jpg> (2021.10.1 18:30)

url2:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O125751/carpet/> (2021.09.11 19:30)

url3:

<https://blog.irancarpets.com/category/collection/> (2022.1.15 12:00)

url4:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O115749/carpet/> (2021.08.08 08:00)

url5:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O115638/carpet/> (2022.2.05 11:30)

url6:

<https://blog.irancarpets.com/category/collection/> (2021.09.12 16:00)

url7:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206502> (2022.03.05 14:30)

url8:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206511> (2022.02.11 11:30)

url9:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O115754/carpet/> (2022.03.10 10:30)

url10:

<https://collections.vam.ac.uk> (2021.11.04 12:30)

url11:

www.claremontrug.com/antique-oriental-rugs-carpets (2022.3.10 11:30)

url12:

<http://golchehcarpet.com> (2015.10.1 18:30)

url13:

www.claremontrug.com/antique-oriental-rugs-carpets (2021.10.1 13:30)

url14:

www.sahrai.com/tehran-6.html (2022.03.1 10:30)

url15:

www.little-persia.com/rugs-carpets (2021.10.10 12:00)

Zakariaei & A. Abtahi). Master's thesis, Free Islamic University of Yazd.

Sabbaghpour Arani, T. (2008). *The evolution of the motifs and structure of Safavid and Qajar carpets (with emphasis on the Museum of Iranian carpets)* (under the guidance of M. Saleh Far & P. Iskandarpur Khorami). Master's thesis, Teacher Training University.

Sabbaghpour Arani, T., & Shayestefar, M. (2008). Examination of the designs and motifs of Qajar carpets in the Museum of Iranian carpets. *Goljam*, 14, 89-112.

Shaebani Khatib, S. A. (2008). *Visual dictionary of the array and carpet map of Iran*. Qom: Sepehrandishan publications.

Shamim, A. A. (1995). *Iran during the Qajar reign: Thirteenth century and first half of the fourteenth century*. Tehran: Modaber publishing.

Shayestehfar, M. (2005). Application of religious concepts in Safavid carpet lines. *Islamic Art Studies*, 3, 25-38.

Suresrafil, S. (1989). *Iranian carpet: Search in the complementary stages of carpet: design, dyeing, refo*. Tehran: Cultural Publications.

Takhti, M., Samanian, S., & Afhami, R. (2011). Geometrical analysis of the Safavid period altar carpets. *Goljam*, 14, 125-140.

Tanavoli, P. (1990). *Iranian visual carpets*. Tehran: Saroush.

Vakili, A. (2003). *Knowledge of carpet designs and maps of Iran and the world*. Tehran: Home of Traditional Arts Scholars.

Yasavoli, J. (1991). *Beautiful and exquisite Iranian carpets*. Tehran: Yasavoli publications.

Yavrizadeh, B. (2017). *Examination of the relationship between the structure and content of the inscriptions with the design, role and application of carpets of the Safavid and Qajar periods* (under the guidance of S. Samanian & M. Keshavarz Afshar & M. Sultani). Master's thesis, University of Arts of Tehran.

Zhule, T. (2003). *Research in Iranian carpets*. Tehran: Yasavoli publications.

url16: www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets (2022.1.10 09:30)

url17: <http://carpetour.com/FA/part.asp> (2022.03.03 10:00)

url18: <https://museum.razavi.ir/fa/57292/> (2021.11.10 12:00)

url19: <http://s5.picofile.com/file/8125297946/> (2022.01.18 14:30)

url20: <https://www.metmuseum.org/art/collectio n/search/206511> (2022.03.10 18:30)

url21: <http://s5.picofile.com/file/8125297942/> (2022.02.11 10:00)

url22: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85147> (2021.10.15 11:00)

url23: <https://www.mehrnews.com/news/1493398> (2022.02.10 18:30)

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 7, 2024

Received 14 May 2024

Accepted 02 Oct 2024

Published 18 Dec 2024

ISSN (Online): 2717-1671

ISSN (Print): 2251-6131

Research article

Clarifying the Position and Importance of Mutual Connection Between the Silk Road and Sarakhs Plain in the Parthian Period

Davoud Behrouzifar ^{(a)*}

a. PhD in Historical Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran

Keywords

Great Khorasan, Sarakhs Plain, Parthian Period, Great Silk Road

Citation

Behruzifar, D. (2024). Clarifying the position and importance of mutual connection between the silk road and sarakhs plain in the parthian period. *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(7), 129-149.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Sarakhs Plain was very important from the 4th millennium BC until the invasion of the Mongols, and it was considered a strategic and important region in the eastern part of Iran due to its connection with the Great Khorasan Road (prehistoric) and the Great Silk Road in the Parthian period. This plain is located almost in the center of Great Khorasan and the Silk Road that entered Iran from the current Sarakhs city. This research seeks to answer the question that what were the mutually influencing factors of the Sarakhs Plain and the Great Silk Road in the Parthian period and what components did they include? Sarakhs Plain was the eastern entrance of the gate and entrance to Iran on the way of the Great Silk Road of the Parthian period, which acted as a link between Central Asia, Northeast Iran and the Iranian Plateau, and included cultural, commercial and economic components with the southern regions of Turkmenistan (Merv and Nesa). The aim of this research is to understand the situation and the mutual effects of the Silk Road and the Sarakhs Plain during the Parthian period and the strategic geographical location of the region, and to provide a general framework of the cultural, economic, settlement and livelihood of the people of the Parthian period societies based on the environmental model variable. The results of this research, which is the product of a season of field surveys of the Sarakhs Plain, the collection and analysis of artifacts left from the Parthian period in the region, and the study of relevant historical geography texts, show that due to the passage and settlement along the Kashfrud, Tajan, and Harirud rivers, it is considered as one of the most important factors in the formation of the Sarakhs Plain and Parthian settlements. On the other hand, the Sarakhs Plain, due to its location on the connecting route of the Parthian capitals (Asak, Nesa, and Merv), has contributed to the prosperity of the aforementioned Shahrah (main road). The most important results of the present study include: settlements with wide and extensive areas, the increase in settlements during the Parthian period compared to previous periods, the provision of security, economic and political development of the Sarakhs Plain due to its location on the Great Silk Road, and as one of the important prosperous cities of the Parthian period due to its strategic location as a link and intermediary between Central Asia, northeastern Iran, and the Iranian Plateau.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.494166.1030>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214709.html



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (davood_2698@yahoo.com)

Introduction

The Sarakhs Plain is located between Merv and Neishabour. This research seeks to answer this question that what was the position and importance of the effective mutual connection between the Sarakhs Plain and the Great Silk Road in the Parthian period and what components did it include? The Sarakhs Plain was the eastern gateway and entry into Iran on the Great Silk Road of the Parthian period, which acted as a link and intermediary between Central Asia, northeastern Iran and the Iranian Plateau, and included cultural, commercial and economic components with the regions of southern Turkmenistan (Merw and Nesa). The aim of this research, in addition to understanding the strategic geographical location of this region, is to explain the position and importance of the mutual connection between the Silk Road and the Sarakhs Plain in the Parthian period and to present a general framework of the cultural, economic, residential and livelihood status of the people of the Parthian period societies based on the environmental pattern variable, especially the connecting routes of the Sarakhs Plain. For this purpose, a field survey was conducted in the plain, and by studying the collected artifacts and examining historical geography texts, it was determined that the Great Silk Road, on one hand, was one of the most important factors in the formation of the Sarakhs Plain and the Parthian settlements with vast areas due to its passage and settlement along the Kashafrud, Tajan, and Harirood rivers. On the other hand, the Sarakhs Plain, due to its location on the connecting route of the Parthian capitals (Asak, Nesa, and Merw), has contributed to the prosperity of the said Shahrah.

Materials / Methods

The present study is a historical research in terms of its purpose and a descriptive and analytical, quantitative and qualitative research in terms of its nature and method. The data collection method and tools in this study were carried out in two ways: documentary and field activities. In the documentary stage, all written historical sources and documents, images and maps were first collected and analyzed. In the field studies, while identifying Parthian

settlements, the required personal and real archaeological information and findings were recorded and analyzed.

Discussion and Findings

The importance of roads is such that the cultural level of each region, its development rate, description and analysis of settlement patterns, extent and clustering of settlements, examination of economic, political, cultural issues and population estimates can be determined by considering its distance or proximity to connecting routes. Considering the location of the Sarakhs Plain on the route of main and secondary connecting routes, trade routes and also nomads, it can be concluded that it is necessary to pay attention to and conduct a general archaeological study of this region and connecting routes. Ten sites (72%) of the total fourteen identified Parthian settlements of the Sarakhs Plain are located between 400 and 1000 meters, two sites between 1000 and 2000 meters (24%), and two other sites between 2000 and 2500 meters (24%) of the main and secondary connecting routes. This case demonstrates the prominent role of connecting ways in the formation and dispersion of Parthian settlements in the Sarakhs Plain. It should be noted that our current understanding of this issue is based on the current conditions of the region, and it is possible that many of the roads have changed their direction over time, or that some new roads have emerged in the region. Most of the Parthian settlements in the Sarakhs Plain were formed within 1,000 meters of the main and secondary connecting roads. The connecting roads in the region also crossed the Sarakhs Plain and played a significant role in the formation and dispersion of the Parthian settlements in the Sarakhs Plain. Naturally, the closer the distance between settlements is, the stronger the environmental potential and the closer the connection between settlements and the stronger the cultural connection between them. The farther the distance between settlements is, the weaker the environment and the greater the radius of the main potentials. Based on this distance between settlements, the type of livelihood of the people and other cultural components can be examined. The closer the distance between settlements is, the more agriculturally based livelihood, the more

land is exploited. The farther the distance between settlements is, and the smaller the settlements are, and the fact that they are located in a foothill or forest belt, indicates a livelihood based on animal husbandry. The geographical location of the Sarakhs Plain was of great importance during the Parthian period. The Sarakhs Plain, located between southern Turkmenistan and northeastern Iran, was the most important city and connecting passage and could act as an intermediary in establishing economic, social, cultural and political connections in the northeast.

Conclusions

Due to Sarakhs Plain strategic and geopolitical status and its location between Turkmenistan and northeastern Iran as a bridge that makes connection with the central plateau of Iran has played a very important role in cultural exchanges between these lands, especially during the Parthian period. As can be concluded from the studies conducted, the Greater Khorasan region was of special importance during the Parthian period (as their origin). In addition to the military importance of this region, the passage of connecting routes between east and west and north and south through this region has also doubled its economic impact, which indicates the importance and prosperity of this region at this time in Iranian history. The important point is the strategic and geopolitical location of the Sarakhs Plain, as this plain is one of the intermountain plains on the northeastern border of Iran. The continuity of economic production, the vitality of the political and social structure of the Sarakhs Plain, was due to the connection and interaction of this city with other production centers and population and cultural areas, including Merv and the Dargaz and Neishabour plains. Sarakhs Plain, located in the middle of the Silk Road, was considered as one of the centers of export and import of commercial goods and one of the most important centers of convergence of different ideas and cultures as a residence of merchants. According to archaeological studies, Sarakhs Plain was a large city in the Parthian period and was naturally influenced by the economic, commercial, and political processes of the Silk Road and played a role as the most influential population hub in northeastern Iran on the

Silk Road. Sarakhs Plain, which was indebted to the Great Khorasan Road and the Silk Road in its economic life, was on the path of cultural development since the fourth millennium BC and reached the peak of urban and cultural development in the Parthian period. Due to its defensive and military fortresses, the Sarakhs Plain had towers and ramparts and played the role of a strong stronghold to defend the borders of northeastern Iran and the Silk Road. Accordingly, it can be said that the location of Sarakhs on the Silk Road was not accidental; because, the existence of the city of Sarakhs in northeastern Iran and next to the road that was the main entry point for northern invaders provided a garrison against foreign enemies. On one hand, the role of a garrison and a link between the state capitals (Asak and Nesa), the city of Sarakhs during the Parthian period added to the security and prosperity of the Great Silk Road, and on the other hand, the Sarakhs Plain benefited from the facilities provided by the Silk Road. In other words, the trade exchanges along the Silk Road provided the means for the development of the city of Sarakhs. Although the Greater Khorasan Road existed before the history and the Silk Road, before the formation of the city of Sarakhs, the emergence of population centers such as Sarakhs increased the importance of this route and the Great Silk Road became more and more popular with merchants and tourists. By providing the pillars of a city, namely the concentration of population, the establishment of social institutions, economic development and political development, the Great Silk Road prepared the way for the development of Sarakhs as the most important city in northeastern Iran. By providing security in this region, Sarakhs attracted goods and capital from neighboring lands and increased the prosperity of the East West trade Shahrah. The strategic location of this city and the constant prosperity of the Silk Road have repeatedly nurtured Sarakhs, and as we see today, this city is considered as one of the most important cities in Khorasan and the gateway to the cities of Central Asia and Turkmenistan.

مقاله پژوهشی

تبیین جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی

داود بهروزی فر (الف)*

الف) دکتری باستان‌شناسی دوران تاریخی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

چکیده

دشت سرخس از هزاره چهارم قبل از میلاد تا حمله مغولان اهمیت بسیار داشته و به سبب برخورداری از موقعیت ارتباطی جاده خراسان بزرگ (پیش از تاریخ) و راه بزرگ ابریشم در دوره اشکانی، منطقه استراتژیک و مهم از قسمت شرقی ایران به شمار می‌رفته است. این دشت تقریباً در مرکز خراسان بزرگ و راه ابریشم که از شهرستان سرخس کنونی وارد ایران می‌شده، قرار دارد. پژوهش حاضر به دنبال پاسخ این پرسش است که جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل و تأثیرگذار دشت سرخس و راه بزرگ ابریشم در دوره اشکانی چه بوده و شامل چه مؤلفه‌هایی می‌شود؟ دشت سرخس به‌عنوان مدخل شرقی دروازه و ورود به ایران در مسیر راه بزرگ ابریشم دوره اشکانی بوده که به‌عنوان نقش رابط و بینابین، میان آسیای مرکزی، شمال شرق ایران و فلات ایران عمل می‌کرده است و از کارکردهای فرهنگی، تجاری و اقتصادی با مناطق جنوب ترکمنستان (مرو و نسا) برخوردار بوده است. هدف این پژوهش علاوه بر بازشناسی موقعیت جغرافیایی استراتژیک منطقه، تبیین جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی و ارائه چارچوبی کلی از وضعیت فرهنگی، اقتصادی، سکونت و معیشت مردم جوامع این دوره بر پایه متغیر الگوی زیست‌محیطی خصوصاً راه‌های ارتباطی دشت سرخس است. نتایج این پژوهش که محصول یک فصل پیمایش‌های میدانی دشت سرخس، گردآوری و تحلیل آثار برجای‌مانده از دوره اشکانی در منطقه و نیز بررسی متون جغرافیای تاریخی مرتبط است نشان می‌دهد که به دلیل عبور و سکنی گزیدن در کنار رودخانه‌های کشف‌رود، تجن و هریرود، یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری دشت سرخس و استقرارهای اشکانی به شمار می‌رود و از طرف دیگر دشت سرخس به‌واسطه قرارگیری در مسیر ارتباطی پایتخت‌های اشکانیان (آساک، نسا و مرو) سبب رونق شاهراه مزبور شده است. از مهم‌ترین نتایج بررسی حاضر می‌توان به استقرارهایی با محدوده‌های وسیع و گسترده، فزونی یافتن استقرارهای دوره اشکانی نسبت به ادوار قبل، تأمین امنیت، توسعه اقتصادی و سیاسی دشت سرخس به‌واسطه قرارگیری در مسیر راه بزرگ ابریشم و به‌عنوان یکی از شهرهای پررونق مهم دوره اشکانی به دلیل موقعیت استراتژیک به‌عنوان نقش رابط و بینابین، میان آسیای مرکزی، شمال شرق ایران و فلات ایران اشاره کرد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸

شماره صفحات: ۱۲۹-۱۴۹

واژگان کلیدی

خراسان بزرگ، دشت سرخس، دوره اشکانی، راه بزرگ ابریشم

استناد به مقاله

بهروزی فر، داود. (۱۴۰۳). تبیین جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی. *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*. ۲ (۷)، ۱۲۹-۱۴۹.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.494166.1030>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214709.html



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

دشت سرخس به دلیل برخورداری از ظرفیت‌های طبیعی و شرایط زیست‌محیطی بهینه از جمله رودها، ارتفاعات، خاک مناسب و اوضاع جوی نسبتاً مساعد، زیستگاه مطلوبی برای شکل‌گیری اجتماعات مختلف انسانی بوده است (Ebrahimi, 2005, p. 2). از نظر موقعیت مکانی در مطالعات باستان‌شناسی و تاریخ روشن است که این دشت همواره در مسیر راه‌های مهم تاریخی به‌منظور مراودات فرهنگی، تجاری و اقتصادی بین شرق به غرب بوده است. مهم‌ترین آن‌ها جاده خراسان بزرگ در هزاره چهارم قبل از میلاد تا پایان عصر آهن IV و جاده بزرگ ابریشم در دوره اشکانی تا حمله مغولان است. راه‌های ارتباطی شمال به جنوب این منطقه را نباید از یاد برد که شمال خراسان تا سیستان و شبه‌قاره هند را به یکدیگر متصل می‌کرد (Behroozifar et al., 2021, p. 87). دشت سرخس در حدفاصل مرو و نیشابور واقع است (Ahmadi, 2012, p. 51). این شاهراه علاوه بر آن‌که در طول تاریخ بستری مساعد برای مبادلات بازرگانی به شمار می‌رفته، گهگاه به‌عنوان مسیر تهاجمات و لشکرکشی‌های اقوام مهاجم به سرزمین ایران نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته است. وجود شهرهای باستانی مانند سرخس و نیشابور در مسیر راه بزرگ ابریشم، شاهد روشنی بر نقش این شاهراه در شکل‌گیری مراکز جمعیتی، اقتصادی و حکومتی در دوره اشکانی است (Labaf, 2014, p. 83). با توجه به قرارگیری دشت سرخس در مسیر راه‌های ارتباطی، تجاری و کوچ‌روها می‌توان به‌ضرورت توجه و بررسی کلی باستان‌شناختی این منطقه آگاهی یافت. پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل تأثیرگذار دشت سرخس و راه بزرگ ابریشم در دوره اشکانی چه بوده و شامل چه مؤلفه‌هایی می‌شود؟ دشت سرخس به‌عنوان مدخل شرقی دروازه و ورود به ایران در مسیر راه بزرگ ابریشم دوره اشکانی بوده که به‌عنوان نقش رابط و بینابین، میان آسیای مرکزی، شمال شرق ایران و فلات ایران عمل می‌کرده است و شامل مؤلفه‌های فرهنگی، تجاری و اقتصادی با مناطق جنوب ترکمنستان (مرو و نسا) بوده است. هدف از این پژوهش ضمن شناخت

موقعیت استراتژیک جغرافیایی منطقه، تبیین جایگاه و اهمیت ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی و ارائه چارچوبی کلی از وضعیت فرهنگی، اقتصادی، سکونت و معیشت مردم جوامع دوره اشکانی بر پایه متغیر الگوی زیست‌محیطی خصوصاً راه‌های ارتباطی دشت سرخس است که به این منظور، یک فصل بررسی میدانی در دشت انجام شد و به‌وسیله مطالعه آثار گردآوری‌شده و بررسی متون جغرافیای تاریخی، مشخص شد که راه بزرگ ابریشم از طرفی به دلیل عبور و سکنی گزیدن در کنار رودخانه‌های کشف‌رود، تجن و هریرود، یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری دشت سرخس و استقرارهای اشکانی با پهنه‌های وسیع به شمار می‌رود و از طرف دیگر دشت سرخس به واسطه قرارگیری در مسیر ارتباطی پایتخت‌های اشکانیان (آساک، نسا و مرو) سبب رونق شاهراه مزبور شده است. پاره‌ای از فرایندهایی که ارتباط دو سویه راه ابریشم و دشت سرخس را توضیح می‌دهند از طریق متون تاریخی و بخش دیگر از طریق کاوش‌های باستان‌شناسی قابل‌درک است. از مهم‌ترین نتایج بررسی حاضر، اسقراهایی با وسعت چند هکتار، فزونی استقرارهای اشکانی، تأمین امنیت، توسعه اقتصادی (کشاورزی و دامداری) و سیاسی دشت سرخس به‌واسطه قرارگیری در مسیر راه بزرگ ابریشم و به‌عنوان یکی از شهرهای پروتوق مهم دوره اشکانی به دلیل موقعیت استراتژیک به‌عنوان نقش رابط و بینابین، میان آسیای مرکزی، شمال شرق ایران و فلات ایران مطرح بوده است. ضرورت پژوهش حاضر، ناشناخته بودن جغرافیای منطقه و درک چرایی و چگونگی شکل‌گیری ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی بر یکدیگر است.

پیشینه پژوهش

در ۱۳۲۸ ش به‌منظور بررسی و شناسایی استقرارها و غارهای دوره‌های پارینه‌سنگی و فراپارینه‌سنگی در شمال شرق ایران، توسط هیات دانشگاه پنسیلوانیا به سرپرستی استانی‌کون، غارهای مزداوند و بزنگان در دشت سرخس مورد بررسی و شناسایی قرار گرفت، اما گزارش آن تاکنون منتشر نشده است (Vandenberg, 1969, p. 14). نگهبان استاد دانشگاه تهران به‌اتفاق تینی چند از دانشجویان رشته

باستان‌شناسی، تعدادی از استقرارهای تاریخی در شمال شرق خراسان را بررسی و شناسایی کرده‌اند و بررسی شمال شرق خوانده شد و در ۱۳۴۵ ش انجام شده که گزارش منتشر نشده آن تحت عنوان *بررسی شمال شرق تألیف یحیی کوثری و علی‌اکبر سرفراز در مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی کشور موجود است (Negahban, 1966, p. 1)*. سپس عباس زاده به بررسی و شناسایی دشت سرخس در ۱۳۷۶ ش پرداخت و ۲۵ استقرار را مورد بررسی و شناسایی قرار داد (*Abbaszadeh, 1997, p. 3*). پس از آن میراث فرهنگی خراسان رضوی اقدام به ثبت بناها و استقرارها در دشت سرخس نمود (آرشیو آثار ثبتی میراث خراسان رضوی). بهروزی‌فر در ۱۳۹۲ ش به بررسی باستان‌شناختی استقرارهای پیش از تاریخ دشت سرخس از دوره‌های پارینه‌سنگی تا پایان عصر آهن، معرف فرهنگ یاز در منطقه برای اولین بار به صورت مستند و هدفمند (تفکیک دوره‌های زمانی و فرهنگی) پرداخت (*Behroozifar, 2014, p. 14*) و نگارنده در اسفند ۱۳۹۹ ش به منظور ادامه بررسی‌های روشمند و ادامه شناسایی استقرارهای این دشت، طرح بررسی و شناسایی باستان‌شناختی استقرارهای اشکانی دشت سرخس را به سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی خراسان رضوی و پژوهشکده باستان‌شناسی کشور پیشنهاد داد که مورد موافقت قرار گرفت.

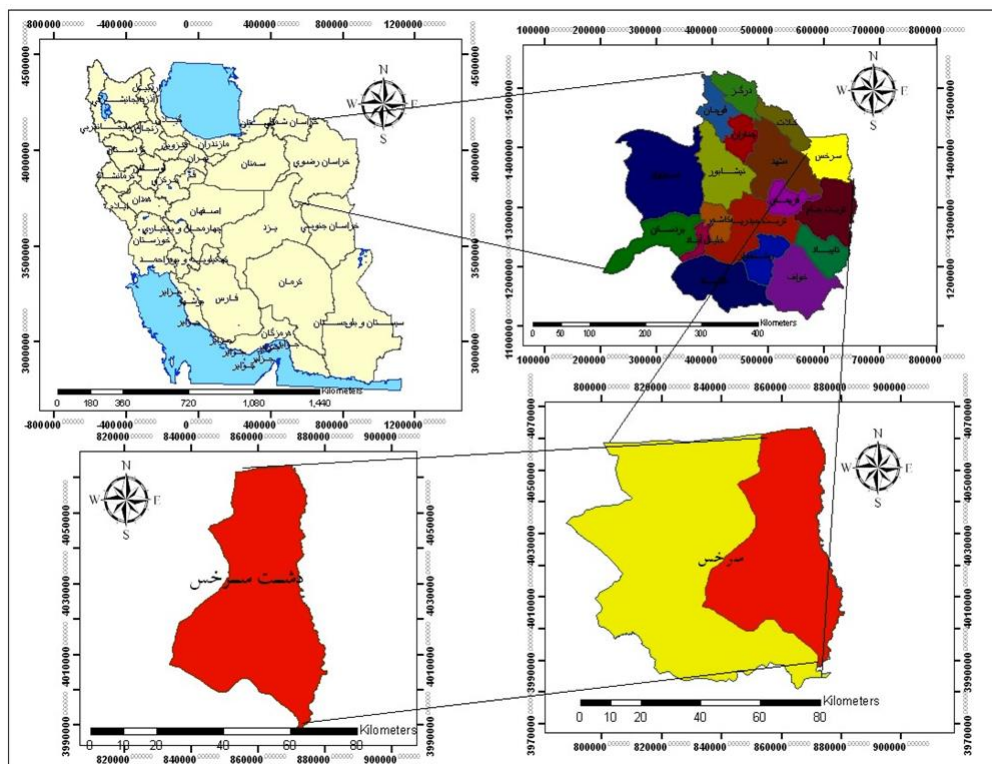
روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس هدف از نوع تحقیقات تاریخی و بر اساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات توصیفی-تحلیلی و کمی و کیفی است. روش و ابزار گردآوری داده‌ها در این پژوهش، به دو شیوه اسنادی و فعالیت‌های میدانی صورت گرفته است. در مرحله اسنادی ابتدا کلیه منابع و اسناد تاریخی مکتوب، تصاویر و نقشه‌ها جمع‌آوری و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در مطالعات میدانی ضمن شناسایی

استقرارهای اشکانی، اطلاعات و یافته‌های باستان‌شناسی منقول و غیرمنقول مورد نیاز، ثبت و تجزیه و تحلیل شدند. در نهایت، ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی در چارچوب داده‌های اسنادی و میدانی با بهره‌گیری از خروجی نقشه‌ها و متون جغرافیای تاریخی صورت پذیرفت. در روش گردآوری و تحلیل داده‌ها، علاوه بر استفاده از روش‌های مرسوم در بررسی‌های میدانی و الگوهای استقرار، از نرم‌افزارهای GIS و Spss استفاده شد. خروجی نقشه‌ها و داده‌های استقرارهای اشکانی دشت سرخس نشان داد که با توجه به قرارگیری دشت سرخس در مسیر راه‌های ارتباطی (مرو به نیشابور)، تجاری و کوچ‌روها، این منطقه سرزمینی آباد، پرجمعیت و دارای رودخانه‌ها و منابع آبی فراوان بوده است که در تمام بخش‌های آن، شهرها و روستاهای بی‌شماری در مسیر راه‌های اصلی و فرعی دایر بوده است.

جغرافیای دشت سرخس

شهرستان سرخس در شمال شرق ایران به وسعت تقریبی ۶۱۰۰ کیلومترمربع و دشت سرخس به مساحت ۲۵۸۵ کیلومترمربع در منتهی‌الیه شمال شرقی استان خراسان رضوی قرارگرفته (تصویر ۱) و مرکز آن در فاصله ۱۹۹ کیلومتری شرق مشهد در کنار مرز ایران و ترکمنستان واقع است. شهرستان سرخس از طرف شمال و مشرق به کشور ترکمنستان، از جنوب غرب به شهرستان مشهد محدود است. بلندترین نقطه دشت در کوه بزنگان واقع است و از سطح دریا ۱۹۵۰ متر ارتفاع دارد و پایین‌ترین نقطه در بستر رودخانه هریرود و از سطح دریا ۲۵۰ متر ارتفاع دارد (*Maab, 2010, p. 1*). آب و هوای دشت به دلیل تأثیرپذیری از ریگزار قره‌قوم دارای زمستان‌های سرد و تابستان‌های گرم و خشک است (*Yoosefian, 2011, p. 3*).



تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)

جایگاه و اهمیت دشت سرخس و راه ابریشم در دوره اشکانی

بر اساس متون جغرافیای تاریخی

مورخان در متون جغرافیای تاریخی خاستگاه اشکانیان را مناطق شمال شرق ایران به ویژه خراسان و پایتخت آنان را نسا بیان می‌کنند (Pirnia, 1991, p. 64). با نگاهی به تاریخ سیاسی دوره اشکانی، نقش خراسان در شکل‌گیری، رشد و نمو حکومت اشکانیان به خوبی قابل فهم است، به نحوی که با اطمینان می‌توان خراسان بزرگ را بستر بخش عمده‌ای از رویدادهای اوایل حکومت اشکانیان قلمداد نمود که در رویدادهای سیاسی بعد از حکومت مهرداد اول تا زوال این سلسله به دست اردشیر بابکان، این منطقه به‌عنوان زادگاه اشکانیان نقش مهم و حیاتی در تاریخ این حکومت داشته (Davari & Basafa, 2018, p. 87) و پس از تثبیت حکومت اشکانیان مهم‌ترین شهرها و استقرارهای دوره اشکانی در دشت سرخس، دشت درگز، نسا و مرو در جنوب ترکمنستان به‌عنوان حیاتی‌ترین پایگاه‌های حکومتی سلسله اشکانیان شکل گرفته است (Nami, 2017, p. 124). طی پژوهش‌های باستان‌شناسی در جنوب ترکمنستان، استقرارهای تاریخی گسترده و مهمی از نسا و مرو با آثار دوره اشکانی معرفی شده است، درحالی‌که منابع غالباً ظهور

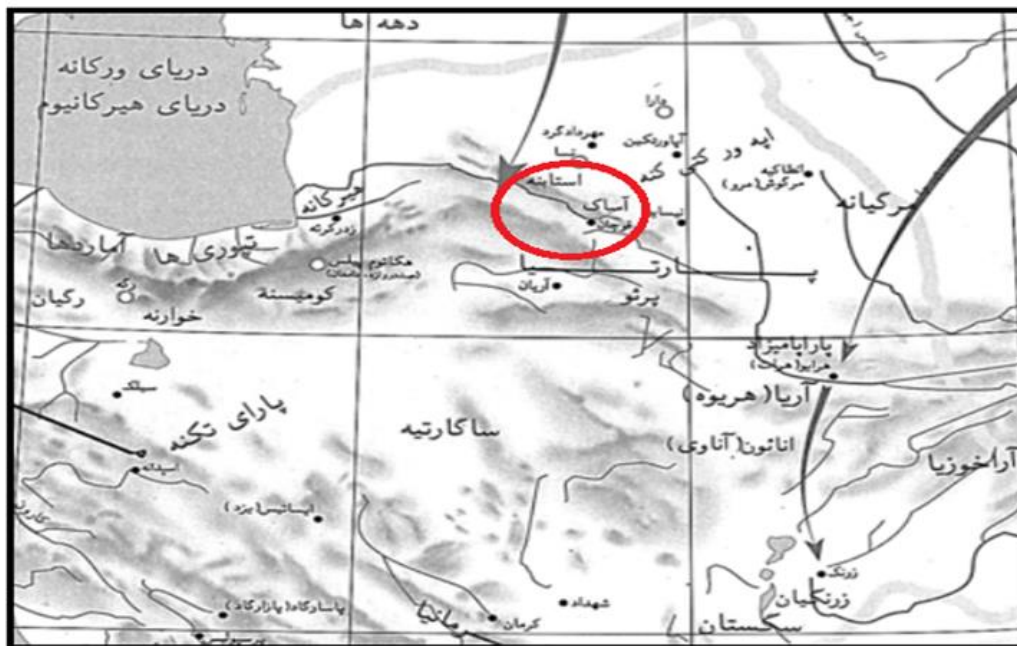
اشکانیان را از این منطقه قلمداد می‌کنند (Rante, 2015, p. 185). نیز می‌دانیم آساک، حوالی شهرستان قوچان امروزی شهر تاج‌گذاری ارشک در پرتوه و در نزدیکی استاتنه و نسا (تصویر ۲) قرار دارد (Althaym & Estil, 2010, p. 20). یعقوبی در *البلدان* چنین نوشته است: «سرخس منطقه با شکوه و بزرگ است و در بیابان ریگ‌زار واقع است. شهر سرخس که واسطه‌ای است میان مرو و نیشابور بر شاهراه خراسان، چنان‌که می‌دانیم شاهد نشیب و فرازهای مکرر بوده و آبادانی و گسترش آن ارتباط مستقیم با پیشرفت دو شهر دو سویش داشته است» (Yaghoobi, 1983, p. 87). سرخس که در دوره‌های رونق شاهراه بزرگ ابریشم توسعه یافته و مورد توجه قرار گرفت به توصیف مؤلف ناشناس کتاب *حدود العالم* شهری بوده است در کنار راه، واقع در منطقه‌ای بیابانی و منزلگاه مهم بین مرو و نیشابور (Sotoodeh, 1984, p. 298).

بر اساس منابع جغرافیای تاریخی، شمال شرق ایران و به‌خصوص دشت سرخس به لحاظ موقعیت خاص جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی نقش بسزایی در وقایع دوره حکومت اشکانی داشته است، به‌طوری‌که با استناد به نظریات جغرافیایان پویان اولیه همچون ایزیدور خاراکسی و

ژوستین، این منطقه بخشی از پارتیه‌نه (پارتیای اصلی) بوده و آن را آپاراتاکن نام نهاده‌اند (Kharaksi, 2011, p. 50). به گفته استرابو و یوستینوس، قبیله پرنی در دره اُخوس مستقر شده بود، رودخانه‌ای که با نام تجن شناخته می‌شود. همچنین اشاره گردیده که سیستم آبیاری دشت سرخس مدتی پس از سقوط هخامنشیان قطع شده است. سپس منطقه تبدیل به بخشی از پادشاهی یونانی باختری شد، اما احتمالاً بیشتر به وسیله مردمی که عمدتاً زندگی کوچ‌رو داشتند اشغال شد؛ زمانی که قبایل پرنی در نهایت در اینجا پدیدار گشتند. سکونت مجدد در دشت سرخس می‌تواند به الحاق مرو و آریا به دولت در حال گسترش اشکانی در نیمه دوم پیش از میلاد مرتبط باشد. حتی اگر هنوز مشخص نیست که دشت سرخس بخشی از آریا یا مرو بوده، می‌توان تصور کرد که سرنوشت خود را بین این دو منطقه به اشتراک گذاشته است (Yostinoos, 2009, pp. 197-212). در همین زمان، تعداد و وسعت استقرارها افزایش یافت که شاهدی بر افزایش قابل توجه جمعیت و تغییر آن در درازمدت و احیای زمین در منطقه است (Kaim, 2008, pp. 129-134). بررسی نقشه استراتژیک آسیای مرکزی و راه بزرگ ابریشم ما را به این درک تاریخی رهنمون می‌کند که از نظر سیاسی، نظامی و هم از نظر اقتصادی، دشت سرخس به‌عنوان یکی از منزلگاه‌های اصلی خراسان بزرگ و رابط آسیای مرکزی از دوره قبل از اشکانیان مطرح بوده است. پس از فروکش کردن تاخت و تازهای اسکندر شهرهای مرو، سرخس تا نسا و توس نه تنها موقعیت قبلی خود را بازیافتند، بلکه محملی شدند برای قیام داهه و زیرمجموعه آن‌ها یعنی قوم پرنی که از بومی‌های منطقه خراسان بودند تا بیگانگان مقدونی و یونانی را از آن مناطق خارج کردند (Saeedi, 1975, p. 15).

با استقرار اشکانیان، خراسان به‌عنوان هسته اصلی و اولیه حکومت اشکانی جایگاه ویژه‌ای در معادلات بین‌المللی

منطقه یافت و سرخس همچنان بر سر چهار راه نظامی، سیاسی و اقتصادی به‌واسطه راه بزرگ ابریشم قرار داشت. راهی که از مرو به توس و راهی که از نسا می‌رفت و هریرود و کشف‌رود که قرن‌ها قبل از ورود اشکانیان به این نواحی در پل خاتون کنونی دشت سرخس به هم پیوسته بودند تشکیل رود بزرگ‌تری را دادند که بعدها به علت مکانی که این رود در کناره آن به ریگزار دشت قره‌قوم ترکمنستان فرومی‌ریزد، تجن نام گرفت. در اسناد رسمی، پرنی‌ها در نیمه اول قرن دوم قبل از میلاد، سرخس را از آن خود کردند و از آن پس تا اوایل دوره میلادی سیطره خود را بر همه ایران زمین گسترانیدند. نقش نام مرگیانه و نیسایه بر سکه‌های قرون دوم و اول قبل از میلاد نشان روشنی از حضور پررنگ اشکانیان در خراسان است (Ahmadi, 2012, p. 7) و مشابه این سکه‌ها (تصویر ۸) از محوطه آب‌دراز سرخس مربوط به سده اول قبل از میلاد به دست آمده است (Behroozifar et al., 2021, p. 243). شکی نیست که دشت سرخس در دوره اشکانی با وجود قرار گرفتن در مجاورت مسکن اولیه پارت‌ها به‌عنوان شهر بینابین و رابط مسیر راه تجاری ابریشم نقش مهمی در شکل‌گیری و تحولات این دوره داشته است. حوزه جغرافیایی سرخس به‌واسطه همجواری با ترکمنستان یکی از مناطق بالقوه مهم در مطالعات باستان‌شناسی دوره اشکانی به‌عنوان خاستگاه آنان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. علاوه بر اهمیت نظامی این ناحیه، عبور راه‌های ارتباطی بین شرق به غرب و شمال به جنوب از این منطقه، تأثیر اقتصادی آن را نیز دو چندان کرده بود که نشان‌دهنده اهمیت و شکوفایی این منطقه در این برهه از تاریخ ایران است. با این تفاسیر، دشت سرخس و بالطبع راه بزرگ ابریشم، نقش پررنگی در باستان‌شناختی دوره اشکانی دارد که انکارناپذیر است.



تصویر ۲: موقعیت جغرافیایی آساک (Zarinkoob, 1999, p. 42)

ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی پدیده راه از پیشینه‌ای به قدمت تاریخ بشر برخوردار است. از این رو، پژوهشگران برای مطالعه، بررسی و شناخت آن جایگاهی ویژه و مهم قائل هستند. در طول تاریخ و جغرافیای فرهنگی، راه‌ها همیشه و همه‌جا همزاد و همراه انسان شکل گرفته، کامل شده و شخصیتی خاص به خود گرفته‌اند. وجود هزاران اثر باستانی، زیستگاه فرهنگی و تاریخی باقی‌مانده از دوره‌های گذشته تا امروز و بررسی پراکنش و امتداد آن‌ها در مجاورت راه‌ها از این واقعیت حکایت دارند که راه‌ها در پیشرفت و ترقی و یا بالعکس افول و اضمحلال فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نقش بزرگی ایفا کرده‌اند (Bakhtiari, 2006, p. 33). دشت سرخس به سبب وضعیت خاص اقلیمی و جغرافیای طبیعی ویژه از هزاره چهارم قبل از میلاد به‌عنوان پل ارتباطی بین مناطق شرقی به غربی و شمالی به جنوبی عمل می‌کرده است. بنابراین، منطقی و طبیعی است که بخش عمده شاهراه بزرگی که دنیای شرق را به دنیای غرب مرتبط می‌کرده، در این بستر قرار دارد. این شاهراه یکی از مهم‌ترین عوامل توسعه، پیشرفت فرهنگ و تمدن بشری بوده است. از این جهت است که مطالعه درباره راه بزرگ ابریشم را مطالعه درباره جنبه‌های مهم فرهنگ‌های دنیای قدیم و روابط بین آن‌ها قلمداد می‌کنند. به تعبیری این راه در طی هزاران سال، نقشی عظیم

در نقل و انتقال مواد، فرهنگ‌ها، آیین‌ها، تکنولوژی، ایجاد و توسعه روابط فرهنگی، اقتصادی و نزدیکی ملت‌ها را بر عهده داشته و سابقه این امر بسیار قدیمی‌تر از زمانی است که منسوجات ابریشمی نیز در آن حمل می‌شده است. راه بزرگ شرق، جاده بزرگ خراسان هزاره چهارم پیش از میلاد و راه بزرگ ابریشم، نامی محسوب می‌شود که بر مهم‌ترین راه مواصلاتی دنیای قدیم اطلاق می‌شده است. این راه که احتمالاً به دلیل تعدد و تراکم کاروان‌های ابریشم به «جاده ابریشم» معروف گردیده (به عقیده برخی نام‌گذاری جاده ابریشم سابقه زیادی ندارد و این نام را یکی از دانشمندان قرن نوزدهم میلادی آلمان به نام فردیناند فون ریشتهوفن بر این راه گذاشته است)، بیش از ده هزار کیلومتر امتداد داشته (Laleh, 2008, p. 17) و از مرز شرقی کشور چین آغاز شده و پس از عبور از مناطق مختلف از روی فلات ایران عبور کرده و داخل خاک بین‌النهرین شده و سپس به سوریه رفته و به بندر انطاکیه در کنار دریای مدیترانه پیوسته و وارد خاک اروپا می‌شده است (Pirnia, 1991, p. 85). برخی این نام را مربوط به سده سیزدهم میلادی و زمان مارکوپولو می‌دانند (Vilts, 2005, p. 188). شریان اصلی جاده ابریشم از دو شهر «لویانگ» و «سیان» از شهرهای کشور چین در کنار رودخانه زرد شروع می‌شده و در جهت غرب به محلی به نام «لانچو» می‌رسید و از طریق

تورفان به کاشغر رفته و از سمرقند و بخارا به مرو متصل می‌شد. راه از این قسمت، مسیر معروف خود را در جهت غرب از سمت سرخس، نیشابور، سبزوار و قومس به شهری (تصویر ۳) طی کرده و به این ترتیب شاهراه بزرگ خراسان را تشکیل می‌داد (Riazi, 1995, p. 53). در دوره اشکانی، راه بزرگ ابریشم در همان مسیر و البته با رونق بیشتری نسبت به قبل و با رقابت بین ایرانیان و چینی‌ها بر سر تسلط بر تجارت ابریشم با رومیان ادامه یافت و به این دلیل بود که پادشاهان اشکانی جهت بهبود و نگهداری این جاده و امنیت آن، هزینه‌های فراوانی صرف کرده و برای تأمین هزینه‌های مربوطه و حتی کسب درآمد، مالیات‌هایی از کالاهای بازرگانی می‌گرفتند (Pirnia, 1995, p. 81). راه ابریشم پس از عبور از مرو در جهت غرب به سرخس (واقع در مرز ایران و ترکمنستان) وارد شده و در استان خراسان رضوی^۱ در شاخه اصلی از دشت سرخس آغاز شده به طرف سبزوار (ولایت بیهق) ادامه یافته و به منطقه قومس (استان سمنان) وارد می‌شد (EbneRasteh, 2006, p. 199). دو مسیر فرعی عمده از شاخه اصلی منشعب و پس از عبور از شهرها و مراکز سکوتی و طی مسیر در راه‌های کاروان‌رو، مجدداً به شاخه اصلی متصل می‌شده است. از مرو تا سرخس پنج تا شش منزل (حدود ۳۸ کیلومتر) و محل معروف دندانقان (تصویر ۴) نیز یکی از همین منازل بود (Estakhri, 2009, p. 222). دشت سرخس همچون مرو و دشت نیشابور مهم‌ترین شهرهای خراسان بزرگ، پایانه اصلی و مرکز انشعاب راه‌های این ناحیه محسوب می‌شد و از آنجا راه‌هایی به بلخ، خوارزم، سمرقند و بخارا امتداد می‌یافت. به جز راهی که از گردنه‌های مزداوند دشت سرخس عبور کرده به دشت توس وارد می‌شد، مسیری دیگر در جنوب سرخس و محل تلاقی کشف‌رود و هریرود و در محل پل خاتون (نقطه صفر مرزی سرخس و ترکمنستان) به طرف نیشابور و توس امتداد می‌یافت (تصویر ۵).

به استناد شواهد و یافته‌های باستان‌شناسی، تأسیسات وابسته به راه (Behroozifar et al., 2021, p. 214) و نوشته سفرنامه‌های قرون اولیه اسلامی، مسیر سرخس به

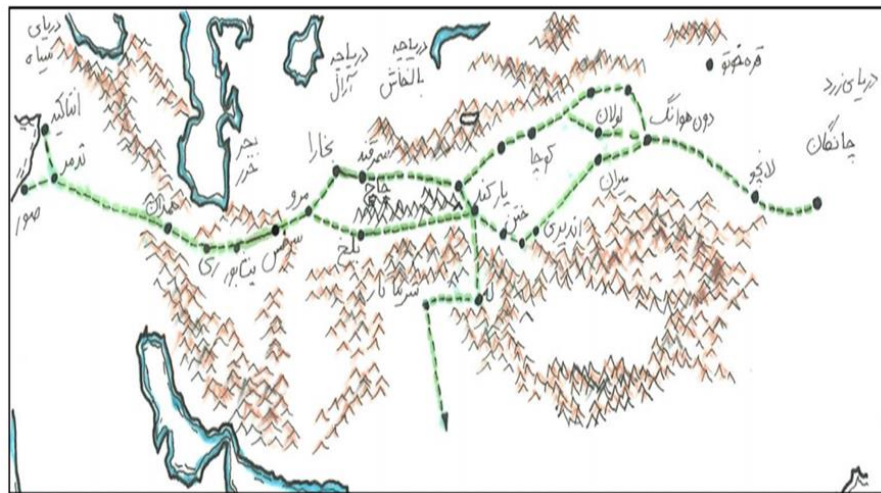
توس و نیشابور در قدیم نسبت به مسیر فعلی تغییراتی داشته است (Bakhtiari, 2026, p. 35). اگرچه مسیر راه ابریشم پیش از شکل‌گیری دشت سرخس وجود داشت و در مبادلات تجاری و مراودات انسانی استفاده می‌شد، اما پیدایش مراکز جمعیتی همچون دشت سرخس (استقرارهای میراحمد و بزنگان) و رودهای هریرود، تجن، کشف‌رود و دریاچه طبیعی کل بی‌بی بر اهمیت این مسیر افزود و راه بزرگ ابریشم بیش از پیش مورد توجه بازرگانان و سیاحان قرار گرفت (Behroozifar et al., 2021, p. 249). سرخس با تأمین امنیت در این منطقه باعث جذب کالا و سرمایه از مناطق مجاور گردید و بر رونق شاهراه تجاری شرق به غرب و بالطبع شمال به جنوب افزود. موقعیت استراتژیک و پل ارتباطی این شهر و رونق همیشگی راه بزرگ ابریشم، بارها دشت سرخس را پروراند و چنانکه امروزه نیز این شهر پس از دوره اشکانی، همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرهای خراسان مطرح است (Labaf, 2014, p. 94).

بی‌تردید نباید نقش میانجی‌گرایانه سازنده سرخس در انتشار و مبادله مظاهر فرهنگی بین شرق و غرب و شمال به جنوب را نادیده گرفت، نقشی که تأثیر عظیمی در پیشرفت فرهنگی تمدن‌های آن زمان داشته است. دشت سرخس در دوره اشکانی با توجه به وجود ارتباطات، داد و ستد فرهنگی با همسایگان شرقی و شمالی که فراگیر بوده اثرات زیادی بر مناطق همجوار همچون نسا، مرو، دشت درگز، دشت نیشابور، بالالیک تپه ازبکستان و ویرانه‌های افراسیاب سمرقند داشته است (Rahbar, 2007, p. 464). راه‌ها و به‌خصوص شاهراه شرق از دیرباز در نقش یک زیرساخت فرهنگی قوی تغییر و تحولات زیادی را در زمینه‌های مختلف دنیای قدیم به وجود آورده و جغرافیای فرهنگی گسترده‌ای را شکل داده است. در مسیر عبور این شاهراه، عناصر فرهنگی همگام و همراه کالا و تکنولوژی، بین ملل مبادله شده و سوای از جغرافیای طبیعی و سیاسی، به‌عنوان عاملی مهم و تأثیرگذار در تعاملات جوامع عمل کرده است، به‌گونه‌ای که بیشتر می‌بایست آن را در قالب یک منظر فرهنگی و تاریخی

^۱. اگرچه تقسیمات کشوری در ۱۳۸۳ ش، خراسان را به سه استان رضوی، شمالی و جنوبی تفکیک نموده، اما امروزه نیز مسیر جاده ابریشم در استان خراسان رضوی واقع است.

در ایران، در بستر خود جای داده است، سهم بسزایی در تبدلات، رونق و آبادانی این راه ایفا کرده و به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از جغرافیای فرهنگی، جایگاهی مهم داشته است (Behroozifar et al., 2021, p. 71). راه بزرگ ابریشم نه‌تنها به‌عنوان یک اثر تاریخی غیرمنقول، بلکه در قالب یک میراث معنوی و مکانی که رویدادهای بی‌شماری در پهنه آن به وقوع پیوسته و با تاریخ بشریت عجین شده، باید مورد توجه قرار گیرد.

مورد بررسی قرار داد (Masson, 1966, p. 39). می‌توان گفت که راه بزرگ ابریشم با سابقه‌ای دیرین و طی نمودن پهنه‌ای وسیع به‌عنوان اصلی‌ترین و محوری‌ترین عوامل پیدایش مجموعه‌های فرهنگی، زیستی و ارتباطات از یک‌سو، پیشرفت تکنولوژی، رشد اقتصادی، تحولات سیاسی، اجتماعی و نژادی از سوی دیگر عمل می‌کرده است (Hughe, 2006, p. 9). آن‌گونه که شواهد باستان‌شناختی نشان می‌دهد، خراسان رضوی که حدود نیمی از مسیر اصلی راه بزرگ ابریشم و جاده بزرگ خراسان را

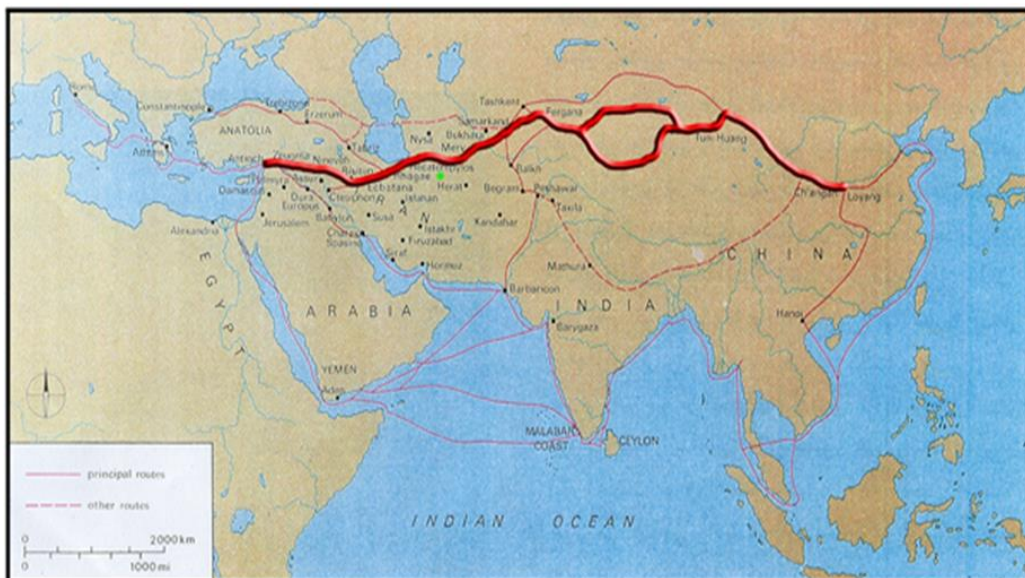


تصویر ۳: مسیر راه ابریشم و سرخس (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۴: نقشه مسیر جنوب غربی به شمال شرقی بین سرخس تا مرو و موقعیت مکانی دندانقان

(Masson, 1966, p. 40)



تصویر ۵: مسیر راه ابریشم (مأخذ: نگارنده)

متری راه‌های ارتباطی اصلی و فرعی شکل گرفته‌اند. راه‌های ارتباطی منطقه نیز از دشت سرخس عبور کرده و در شکل-گیری و پراکندگی استقرارهای اشکانی دشت سرخس نقش قابل‌توجهی داشته است. بالطبع، هر میزان که فاصله استقرارها به هم کم باشد، نشان از ظرفیت محیطی و ارتباط تنگاتنگ میان استقرارها و ارتباط فرهنگی قوی بین آن‌هاست و هر قدر که فاصله استقرارها از هم دور باشد، نشان از محیط ضعیف‌تر و شعاع بیشتر از ظرفیت‌های اصلی است و می‌توان بر اساس این فاصله استقرار، نوع معیشت مردم و سایر مؤلفه‌های فرهنگی را بررسی کرد. هر میزان که فاصله استقرارها به هم کم باشد نشان از معیشت بر پایه کشاورزی، بهره‌برداری بیشتر از زمین و هر قدر که فاصله استقرارها از هم دور باشد و به انضمام کوچکی استقرارها و قرار داشتن در کمربند کوهپایه‌ای یا جنگلی باهم مصداق معیشت دامپروری است. موقعیت جغرافیایی دشت سرخس در دوره اشکانی از اهمیت زیادی برخوردار بوده است. دشت سرخس در حد فاصل بین جنوب ترکمنستان و شمال شرق ایران به‌عنوان مهم‌ترین شهر و گذرگاه ارتباطی می‌توانسته به‌عنوان واسطه‌ای در برقراری ارتباطات اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در شمال شرق عمل کند. با این تفاسیر، نزدیکی به راه‌های ارتباطی به این دلیل بوده که تنها معبر قابل‌گذر در منطقه همین راه بزرگ ابریشم بوده است که

تحلیل باستان‌شناختی راه‌های ارتباطی دشت سرخس در

دوره اشکانی

بررسی اهمیت راه‌ها تا آن حد است که سطح فرهنگی هر منطقه، میزان توسعه آن، توصیف و تحلیل الگوهای استقرار، وسعت و خوشه‌بندی استقرارها، بررسی مسائل اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و برآورد جمعیت را می‌توان با توجه به دوری یا نزدیکی آن به راه‌های ارتباطی تعیین کرد (Razavi, 2008, p. 82). با توجه به قرارگیری دشت سرخس در مسیر راه‌های ارتباطی اصلی و فرعی، مسیرهای تجاری و همچنین کوچ‌روها می‌توان به‌ضرورت توجه و بررسی کلی باستان‌شناختی و راه‌های ارتباطی این منطقه پی‌برد. ده محوطه (۷۲٪) از مجموع چهارده استقرار اشکانی شناسایی شده دشت سرخس، در فاصله بین ۴۰۰ تا ۱۰۰۰ متری، دو محوطه در فاصله بین ۱۰۰۰ تا ۲۰۰۰ متری (۲۴٪) و دو محوطه دیگر در فاصله بین ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰ متری (۲۴٪) راه‌های اصلی و فرعی ارتباطی قرار گرفته‌اند (تصویر ۶). این مورد، نشان‌دهنده نقش برجسته راه‌های ارتباطی در شکل‌گیری و نحوه پراکندگی استقرارهای اشکانی دشت سرخس است. باید یادآوری کرد که درک فعلی ما از این موضوع، شرایط جاری منطقه است و چه‌بسا با گذشت زمان بسیاری از راه‌ها تغییر مسیر داده‌اند یا این‌که برخی از راه‌های جدیدی در منطقه به وجود آمده‌اند. بیشتر استقرارهای اشکانی دشت سرخس در فاصله کمتر از ۱۰۰۰

و تنگ نیزار، قره‌داغ یا کپه‌داغ، هزار مسجد و تپه‌ماهورهای شورلق حکایت از مراودات تجاری، اقتصادی و برقراری امنیت داشته و به عملکرد تدافعی و امنیتی شهر می‌افزوده است، چنانکه قرار گرفتن دشت سرخس در مسیر جاده خراسان بزرگ در هزاره چهارم قبل از میلاد و راه بزرگ ابریشم دوره اشکانی به‌عنوان رابط بینابین آسیای مرکزی خصوصاً کشور ترکمنستان با شمال شرق و فلات مرکزی ایران این موضوع را تأیید می‌کند که می‌توان ارتباط متقابل فرهنگی این منطقه را به‌وضوح در نوع سفال‌های بومی محلی (تصویر ۹) و وجود کارگاه‌های کوچک صنعتی در معیشت منطقه در دوره اشکانی مشاهده کرد (Behroozifar, 2024, p. 79).

موقعیت جغرافیایی ویژه دشت سرخس، به‌خصوص واقع شدن آن در بین حوزه‌های فرهنگی فلات ایران و آسیای مرکزی، خصوصاً ترکمنستان از یک‌طرف و برخورداری از شرایط زیست‌محیطی مطلوب برای زندگی انسان از طرف دیگر و نیز روی آوردن و انجام مطالعات باستان‌شناسی به‌وسیله محافل علمی دنیا در ترکمنستان و درعین‌حال وابستگی فرهنگی منطقه مذکور به دشت سرخس و بالعکس در دوره اشکانی موجب شده است تا بررسی و تحلیل باستان‌شناختی استقرارهای اشکانی دشت سرخس و راه‌های ارتباطی این منطقه از خراسان، نقش کلیدی در مطالعات فرهنگ‌های تاریخی به‌طور عام و شمال شرق ایران و ترکمنستان به‌طور خاص داشته باشد. نکته مهم، این‌که نسا مرکز سیاسی حکومت اشکانیان بوده است و سرخس تقریباً در مرکز خراسان بزرگ و در مسیر شاهراه بزرگی که از بغداد شروع و به مرو و هرات ختم می‌شد، قرار داشته است و در حقیقت در چهارراه اقوام مختلف واقع شده بود و راه معروف ابریشم که از «سیانک» چین قدیم آغاز و به رم ختم می‌شد، از مدخل سرخس کنونی وارد ایران می‌شد. شرایط اقلیمی خراسان بزرگ ایجاب می‌کرد که راه‌های شرقی و غربی از ناحیه دشت سرخس بگذرد، زیرا مرکز خراسان را بیابان‌های خشک فراگرفته بود، درحالی‌که دشت سرخس دارای بخش‌های آباد به‌واسطه رودها بوده است. دشت سرخس، در حدفاصل دو شهر مهم دوره اشکانی مرو و نیشابور قرار داشت (Behroozifar et al., 2020, p. 160).

استقرارها در آن‌ها ایجاد شده‌اند. بنابراین، انطباق راه‌ها بر استقرارها دور از انتظار نیست.

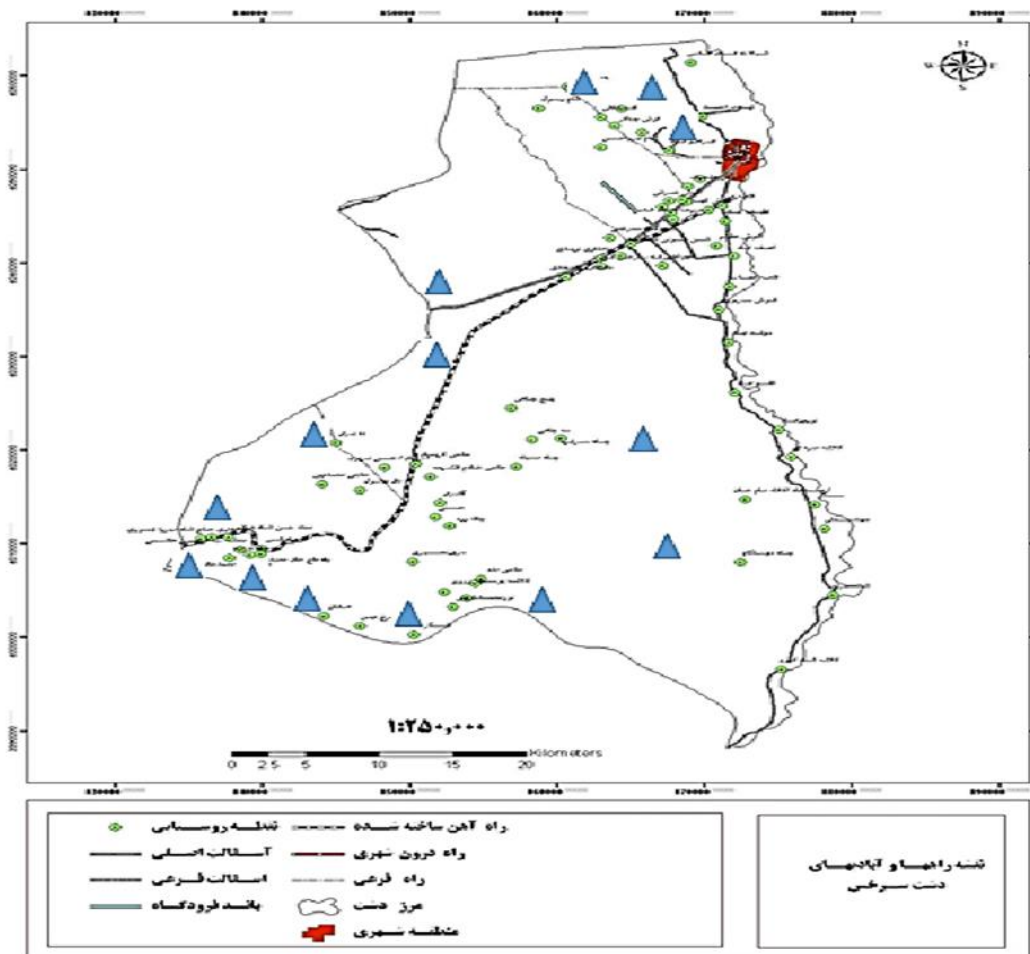
آنچه حائز اهمیت است، قرارگیری بیشتر استقرارهای اشکانی دشت سرخس در نزدیک‌ترین فاصله از راه‌های ارتباطی اصلی و فرعی امروزی است. این امر نشان می‌دهد که مردمان آن زمان همان‌گونه که امروزه نیز در چیدمان روستاهای منطقه مشاهده می‌شود، سعی می‌کردند مناطقی را برای سکونت خود برگزینند که از نظر مکانی سهل‌الوصول بوده و در مسیرهای پر رفت و آمد قرار داشته باشد. این مسئله نشان می‌دهد که استقرارها در کنار مسیرهای ارتباطی فرعی هم قرار دارند. نکته قابل‌توجه، وجود مسیرهای فرعی، میانبر و خاکی است که امروزه نیز توسط مردمان استفاده می‌شود. استفاده از این مسیرهای میانبر موجب می‌شود که اهالی منطقه با توجه به دسترسی سریع‌تر این راه‌های میانبر، از جاده‌های اصلی کمتر استفاده کنند. در این مورد نیز فاصله استقرارها با مسیرهای فرعی نیز سنجیده شد. برخی استقرارهای اشکانی دشت سرخس در مسیرهای ارتباطی فرعی واقع شده‌اند. البته باید یادآوری کرد که درک فعلی ما از این موضوع، شرایط جاری منطقه است و چه‌بسا با گذشت زمان بسیاری از راه‌های ارتباطی و مسیرهای تجاری تغییر مسیر داده‌اند یا این‌که برخی از آن‌ها مسدود و یا راه‌های جدیدی در منطقه به وجود آمده‌اند (تغییر مسیر راه ابریشم دوره اشکانی نسبت به مسیر موقعیت فعلی جاده ارتباطی امروزی). در خصوص راه‌های ارتباطی اصلی و فرعی دشت سرخس حتماً باید با توجه به داده‌ها و نقشه‌های راه ابریشم دوره اشکانی و نقشه آبادی‌ها و راه‌های امروزی دشت سرخس اظهارنظر شود و به‌دقت داده‌ها و نقشه‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند.

نتایج مطالعات میدانی بررسی‌های باستان‌شناسی و خروجی نقشه‌های GIS استقرارهای دوره اشکانی دشت سرخس نشان می‌دهد که بزرگی وسعت استقرارهای اشکانی همانند محوطه‌های بزنگان و میراحمد با رودهای دائمی و فصلی مانند تجن، کشف‌رود، هریرود، شورلوق و چکودر، دریاچه طبیعی بزنگان یا کل بی‌بی، فزونی قلعه‌های نظامی و تدافعی اشکانی (خانگیران، مزداوند و بزنگان) در طول مسیر دشت، محصور بودن ارتفاعات کوه‌های مزداوند، بزنگان، چهل‌کمان

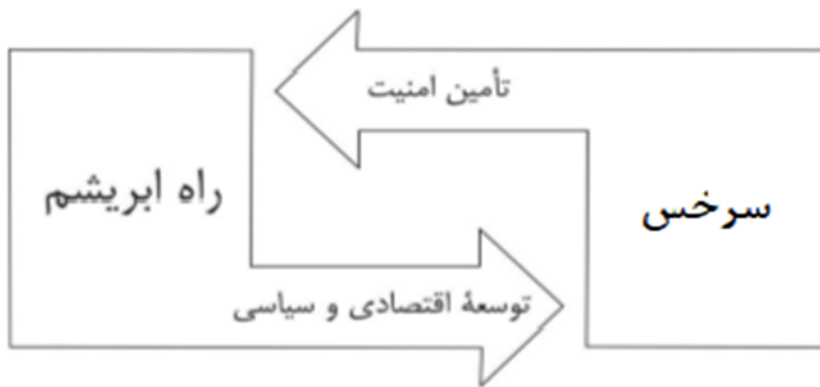
این مسئله نشان می‌دهد که تمام دشت سرخس در دوره اشکانی از شمال تا جنوب و از شرق تا غرب به‌طور پیوسته، آباد و دارای جمعیت بوده است. این آبادانی مرهون رودخانه‌ها و متقابلاً قرار گرفتن در مسیر راه ابریشم است. از سویی دیگر، استقرارهای اشکانی دارای معماری با ساختار مشخص، بیشتر در بخش‌های شمال غرب دشت سرخس دیده می‌شوند که از آن جمله می‌توان به استقرارهای یاز، میراحمد و چهل‌کمان اشاره کرد که در مسیر راه ابریشم واقع شده‌اند. به احتمال فراوان، مراکز حکومتی در این دوره در بخش شمالی و غربی دشت سرخس متمرکز بوده که بر این اساس بناهای مستحکم و ماندگاری برجای مانده است. دشت سرخس در دوره اشکانی، سرزمینی آباد، پرجمعیت و دارای رودخانه‌ها و منابع آبی فراوان بود که در تمام بخش‌های آن شهرها و روستاهای بی‌شماری دایر بوده است. همجواری دشت سرخس با ترکمنستان که بالقوه نشان‌دهنده ارتباط فرهنگی این دو منطقه با یکدیگر است، در داده‌های باستان‌شناسی استقرارهای دشت سرخس از جمله سفال به‌وضوح قابل‌مشاهده است (Behroozifar, 2024, p. 80).

این مورد ضمن نشان دادن جایگاه و اهمیت دشت سرخس، با در نظر گرفتن وسعت و مساحت استقرارها، نشان‌دهنده

وجود استقرارهای مهم هم‌پایه مرو و نسا در دشت سرخس نیز است. بر این اساس، می‌توان از دشت سرخس به‌عنوان یکی از مناطق مهم اشکانی شمال شرقی ایران یاد کرد. شکی نیست که دشت سرخس در دوره اشکانی با وجود قرار گرفتن در مجاورت مسکن اولیه پارت‌ها، نقش مهمی در شکل‌گیری و تحولات دوره اشکانی داشته است، به طوری که مراکز شهری معاصر نیز به شکل معناداری با مرکزیت استقرارهای کهن در این دشت منطبق هستند. با توجه به این اصل که انسان بر حساب تصادف در جایی مستقر نمی‌شود، بلکه استقرار بر اساس نوع منابع و ذخایر موجود انتخاب می‌شود. استقرارهایی برای سکونت انتخاب می‌شوند که منابع اولیه بیشتری داشته باشند و امکان بهره‌وری بلندمدت را فراهم کنند. عواملی نظیر شرایط جغرافیایی و طبیعی، رودخانه‌ها و منابع آبی، راه‌های ارتباطی، تجاری، جهان‌بینی، دفاعی و نظامی، خاک، ارتفاع از سطح آب‌های آزاد، شیب و جهت جغرافیایی شیب از جمله عوامل مؤثر در مکان‌گزینی، مساحت استقرارها و شکل‌گیری سکونتگاه‌های انسانی در ادوار مختلف تاریخ بشر خصوصاً دوره اشکانی دشت سرخس بوده و هستند (جدول ۱). در یک جمع‌بندی کلی می‌توان ارتباط متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی را به شکل ذیل خلاصه کرد (تصویر ۷)



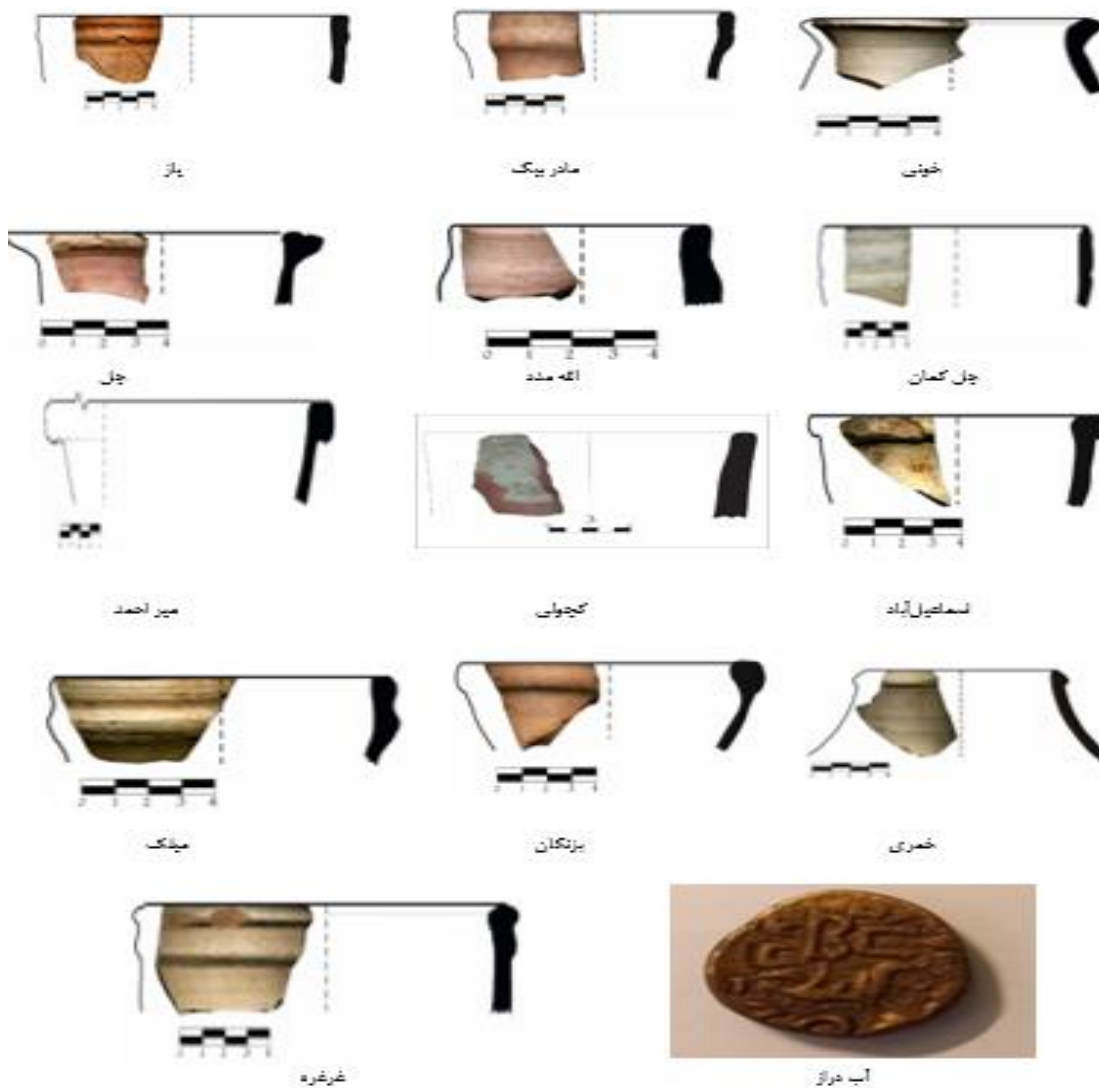
تصویر ۶: موقعیت استقرارهای اشکانی نسبت به فاصله از راه‌های ارتباطی (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۷: تأثیرات متقابل راه ابریشم و دشت سرخس در دوره اشکانی (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۸: دو روی سکه‌های مکشوفه اشکانی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۹: منتخب سفال استقرارهای اشکانی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)

جدول ۱: وضعیت استقرارهای اشکانی نسبت به متغیرهای محیطی (مأخذ: نگارنده)

متغیر / استقرار	ارتفاع از سطح آبهای آزاد	فاصله از منابع آبی به متر	فاصله از راههای اصلی و فرعی به متر	ژئومورفولوژی	اقلیم	خاک	کاربری اراضی	شیب	جهت شیب	مساحت به هکتار
مادر بیگ	۲۷۲	۴۸۵	۱۱۵	دشت	گرم و خشک	ماسه‌ای	مزارع	۰-۱	جنوب غرب	۰/۷
یاز	۲۷۰	۷۴۹	۹۰	دشت	گرم و خشک	ماسه‌ای	مرتع	۲-۵	غرب	۱۸
چل	۲۶۸	۱۱۵	۲۲۰	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مزارع	۵-۸	شمال	۰/۸
خونی	۲۶۹	۱۴۵	۱۷۵	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مزارع	۸-۱۲	شمال شرق	۴/۵
تام الله مدد	۲۶۶	۹۷۸	۱۶۰	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مرتع	۰-۱	جنوب شرق	۱۰/۲
میلک	۲۶۸	۱۳۰	۱۳۵	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مزارع	۵-۸	شمال شرق	۲
میراحمد	۲۷۵	۴۲۵	۸۰	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	شهر	۲-۵	شمال شرق	۵۰
خمیری	۲۶۸	۳۹۵	۲۴۰	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مزارع	۲-۵	غرب	۲/۳
چهل کمان	۵۹۴	۲۷۱۵	۸۲۰	کوهستان	سرد	رسوبی شور	مرتع	۸-۱۲	شرق	۳
کچولی	۳۲۸	۵۸	۳۱۵	دشت	گرم و خشک	رسوبی شور	مزارع	۱-۲	شرق	۱/۲
غرغره	۷۴۶	۳۶۴	۲۷۰	کوهستان	سرد	نمکی و گچی	جنگل	۱-۲	شمال غرب	۲
پسکمر	۴۵۳	۱۲۰	۱۲۵	دشت	گرم و خشک	نمکی و گچی	مرتع	۱-۲	جنوب شرق	۴
آب دراز	۱۰۴۰	۱۶۸۵	۶۵۰	کوهپایه یا جنگل	معتدل و مرطوب	برون	مسکونی	۱۲-۱۴	شمال شرق	۰/۶

۶۵	شمال شرق	۲-۵	جنگل	برون	معتدل و مرطوب	کوهپایه یا جنگل	۱۷۵۰	۹۰	۸۹۷	بزنگان
----	-------------	-----	------	------	---------------------	--------------------	------	----	-----	--------

ساختار سیاسی و اجتماعی دشت سرخس، در اثر ارتباط و تعامل این شهر با دیگر مراکز تولید و حوزه‌های جمعیتی و فرهنگی از جمله مرو و دشت‌های درگز و نیشابور بود. دشت سرخس در میانه راه ابریشم، در مقام سکونت‌گاه بازرگانان یکی از کانون‌های صادرات و واردات کالاهای تجاری و یکی از عمده‌ترین مراکز تلاقی افکار و فرهنگ‌های مختلف به شمار می‌رفت. به استناد بررسی‌های باستان‌شناسی، دشت سرخس در دوره اشکانی، شهری بزرگ و بالطبع از فرایندهای اقتصادی، تجاری، سیاسی راه ابریشم تأثیر می‌پذیرفت و در جایگاه تأثیرگذارترین قطب جمعیتی شمال شرق ایران بر سر مسیر راه ابریشم ایفای نقش نمود. دشت سرخس که در حیات اقتصادی خویش، وام‌دار راه بزرگ خراسان و راه ابریشم بود، از هزاره چهارم قبل از میلاد در مسیر توسعه فرهنگی قرار گرفته و در دوره اشکانی به اوج توسعه شهری و فرهنگی رسیده بود. دشت سرخس به دلیل برخورداری از قلعه‌های تدافعی و نظامی دارای برج و باروهای حصین بود و نقش سنگری مستحکم را برای دفاع از مرزهای شمال شرق ایران و راه ابریشم ایفا می‌کرد.

بر این اساس می‌توان بیان داشت که موقعیت سرخس بر سر راه ابریشم اتفاقی نبوده است، چراکه وجود شهر سرخس در منطقه شمال شرق ایران و در کنار راهی که اصلی‌ترین معبر ورودی مهاجمان شمالی به شمار می‌رفت، پادگانی را در برابر دشمنان خارجی فراهم می‌ساخته است. از یک سو، نقش پادگانی و رابط پایتخت‌های حکومتی (آساک و نسا)، شهر سرخس در دوره اشکانی بر امنیت و رونق راه بزرگ ابریشم می‌افزود و از سوی دیگر، دشت سرخس از امکاناتی که راه ابریشم فراهم می‌آورد، بهره می‌جست. به عبارت دیگر، مبادلات راه تجاری در مسیر راه ابریشم اسباب توسعه شهر سرخس را مهیا می‌ساخت. اگرچه مسیر راه خراسان بزرگ پیش از تاریخ و راه ابریشم، پیش از شکل‌گیری شهر سرخس وجود داشت، اما پیدایش مراکز جمعیتی مانند سرخس بر اهمیت این مسیر افزود و راه بزرگ ابریشم بیش از پیش

با توجه به ارزیابی داده‌های استقرارهای اشکانی دشت سرخس می‌توان هنر و مؤلفه‌های فرهنگی دوره اشکانیان را با توجه به سکه و سفال‌های محلی به دست آمده، درک کرد. همان‌طور که می‌دانیم، استقرارهای دشتی، گونه‌ای از مراکز زیستی است که مکان‌گزینی، شکل‌گیری و توزیع فضایی آن‌ها به شدت متأثر از ساختارهای طبیعی و عوامل محیطی است. با این وجود، در این نواحی، بین منابع و امکانات محدود و کثرت جمعیت توازن ایجاد نمی‌شود. وجود استقرارها در این دشت به احتمال زیاد در نتیجه موقعیت سوق‌الجیشی دشت و قرارگیری آن در مسیر راه ارتباطی جاده ابریشم بوده است. جمعیت‌پذیری غرب سرخس و حوالی بزنگان، برخلاف ناحیه تجن و شمال سرخس تا حدی به صورت طبیعی و به مرور زمان به مناسبت جاذبه‌های طبیعی، امکانات کشاورزی و دامداری صورت پذیرفته است. استقرارهای مرکزی دشت سرخس نمایانگر توسعه جمعیت، اقتصاد مبتنی بر کشاورزی و دامداری و استقرارهای بزرگ‌تر است.

نتیجه‌گیری

دشت سرخس به دلیل موقعیت استراتژیک و ژئوپولیتیک خاص خود و قرار گرفتن بین کشور ترکمنستان و شمال شرق ایران به عنوان پل ارتباطی با فلات مرکزی ایران، نقش مهمی در تبادلات فرهنگی میان این سرزمین‌ها خصوصاً دوره اشکانی ایفا کرده است. از مطالعات انجام شده می‌توان نتیجه گرفت منطقه خراسان بزرگ در دوره اشکانی (به عنوان خاستگاه آنان) از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. علاوه بر اهمیت نظامی این ناحیه، عبور راه‌های ارتباطی بین شرق به غرب و شمال به جنوب از این منطقه، تأثیر اقتصادی آن را نیز مضاعف نموده بود که نشان‌دهنده اهمیت و شکوفایی این منطقه در این برهه از تاریخ ایران است. نکته مهم، موقعیت سوق‌الجیشی و ژئوپولیتیک دشت سرخس است، به طوری که این دشت از دشت‌های میان‌کوهی در سرحدات شمال شرق ایران است. تداوم تولید اقتصادی، حیات

University, Tehran Science and Research Branch.

Behroozifar, D. (2024). Cultural, social and political interactions between the Silk Road and the Sarakhs Plain in northeastern Iran during the Sassanid period. *Historical Essays*, 15(2), 79-84.

Behroozifar, D., et al. (2019). Evaluation of environmental factors in the formation of Parthian settlements in the Sarakhs Plain. *Archaeological Research*, 6(2), 109-113. <https://doi.org/10.29252/jra.6.2.233>.

Behroozifar, D., et al. (2020). Study and analysis of Parthian pottery from the Sarakhs Plain, northeastern Iran. *Parseh Archaeological Studies*, 5(17), 159-161. <https://doi.org/10.30699/PJAS.5.17.143>.

Behroozifar, D., et al. (2021). Analysis and measurement of environmental factors to explain Iron Age settlement patterns of the Sarakhs Plain. *Parseh Archaeological Studies*, 6(22), 65-74.

Davari, M. S., & Basafa, H. (2018). Explanation of pottery characteristics of the early Parthian period in the Kashf-Rud basin; based on the typology of pottery from the Ismail Abad hill in Mashhad. *Quarterly Scientific Research Journal of Archaeological Studies*, 10(1), Spring and Summer.

<https://doi.org/10.22059/jarcs.2018.239481.142460>

Ebrahimi, Z. (2005). *Registration Report of the Discovery of the River*. Mashhad: Khorasan Razavi Cultural Heritage Organization. Registration number: 14306.

Estakhri, A. I. (1989). *Al-Masalik and Al-Mamalek* (I. Afshar, Ed.). Tehran: Scientific and Cultural.

Hafez Ebro. (1999). *Geography of Khorasan in the History of Hafez Abro* (G. R. Varhram, Ed.). Information Institute.

Homavi, Y. A. (1995). *Dictionary of the Worlds* (Vol. 1, 2nd ed.). Beirut: Dar Sader.

Hughe, E., & Bernard, F. (2006). *La route de la soie OU empires du mirage*. Paris: Payout et Rivage.

Ibn Fazlan, A. (1976). *Ibn Fadlan's Travelogue* (A. Tabataba'i, Trans.). Iran: Cultural Foundation.

مورد توجه بازرگانان و سیاحان قرار گرفت. راه بزرگ ابریشم با فراهم آوردن ارکان یک شهر که همان تمرکز جمعیت، ایجاد نهادهای اجتماعی، توسعه اقتصادی و توسعه سیاسی است، تمهیدات تکوین سرخس را به عنوان عمده ترین شهر شمال شرق ایران مهیا نمود و سرخس با تأمین امنیت در این منطقه، باعث جذب کالا و سرمایه از سرزمین های مجاور گردید و بر رونق شاهراه تجاری شرق به غرب افزود. موقعیت استراتژیک این شهر و رونق همیشگی راه ابریشم، بارها سرخس را پروراند و آنچنان که امروزه هم شاهدیم، این شهر به عنوان یکی از مهم ترین شهرهای خراسان و دروازه ورود به شهرهای آسیای مرکزی و ترکمنستان مطرح است. با توجه به مباحثی که مطرح شد می توان گفت که در دوره اشکانی دشت سرخس به طور پیوسته آباد و دارای جمعیت بوده است. این آبادانی مرهون رودخانه ها و قرار گرفتن در مسیر راه بزرگ ابریشم است. با این حال، تأثیر تجارت به علت نزدیکی به راه بزرگ ابریشم و احتمالاً وجود کارگاه های کوچک صنعتی در معیشت منطقه و افزایش جمعیت در دوره اشکانی این تأثیر و تأثرات را دوچندان کرده است.

Reference

Abbaszadeh, H. (1997). *Survey and Identification of Historical Monuments in Sarakhs County*. Mashhad: Cultural Heritage.

Ahmadi, M. (2012). *Nasari Sarakhs*. Astan Quds Razavi.

Althaim, F., & Steele, R. (2010). *The Nomadic Invasion: Essays on Parthian History and Culture* (H. Sadeghi, Trans.). Elam.

Bakhtiari Shahri, M. (2002). *Ancient monuments from Toos to Neyshabur and their adjacent historical monuments*. *Athar Magazine*, (33-34).

Behroozifar, D. (2014). *Archaeological Survey of Prehistoric Sites in the Sarakhs Plain; Master's Thesis in Archaeology*. Sistan and Baluchestan, Zahedan University.

Behroozifar, D. (2021). *Research and Analysis of Parthian and Sasanian Settlements in the Sarakhs Plain; Master's Thesis in Archaeology*. Islamic Azad

- Nami, H. (2017). Analysis and proposed chronology of the Parthian city of Shahr-e-Tape Chapshloo in Dargaz County, Northeastern Iran. *Quarterly Scientific Research Journal of Archaeological Studies, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Bahman*.
- Negahban, E. (1966). *Report on Archaeological Surveys of Northeast Iran*. Written by Yahya Kowsari and Ali Akbar Sarfaraz, unpublished.
- Pirnia, H. (1991). *The History of Ancient Iran: The Second Book of Cyrus the Great*. Tehran: Negah.
- Rahbar, M. (2007). A Tower of silence of the Sasanian Period at Bandian. Some Observations about Dakhmas in Zoroastrian Religion. In Joecribb & G. Herrmann (Eds.), *After Alexander: Central Asia Before Islam* (Proceedings of The British Academy, 133).
- Rante, R. (2015). *Greater Khorasan, History, Geography, Archaeology and Material Culture*. Walter de Gruyter GmbH.
- Razavi, I. (2008). Trade Routes in the Ilkhanate Era. *Journal of History Research* (11).
- Riazi, M. R. (1995). The Silk Road, its Formation and History. *Journal of Archaeology and History*, 9(2).
- Saeedi, A. (1975). *Sarakhs Yesterday and Today*. Tehran: University of Tehran.
- The Boundaries of the World from the East to the West*. (1984). (M. Sotoudeh, Trans.). Tehran: Tahouri Library.
- Vandenberg, L. (1969). *Archaeology of Ancient Iran* (I. Behnam, Trans.). Tehran: University of Tehran.
- Wilts, D. (1974). *The Papal Ambassadors to the Mongol Court* (M. Rajabnia, Trans.).
- Yaqoobi, A. E. A. (1983). *History of Yaqubi* (M. E. Ayati, Trans.; Vol. 2). Tehran: Scientific and Cultural.
- Yoosefian, M. (2011). *Investigation of geomorphological units and their relationship with groundwater resources of Sarakhs Plain: Master's thesis*.
- Ibn Khordadbeh. (1992). *Masalek and Malakmat* (S. Khakrand, Trans.). Tehran: Hanfa.
- Ibn Rasteh. (1986). *Al-'Alaaq al-Nafisah* (H. Qarachanloo, Trans.). Tehran: Amir.
- Jehani, A. Q. ibn A. (1982). *Shakal-e-Alam* (A. ibn Abd al-Salam, Trans.; F. Mansouri, Intro.). Mashhad: Be published.
- Kaim, B. (2008). *The Parthian Settlements in The Sarakhs Oasis. Parthica Incontri Di Culture Nel Mondo Antico*.
- Kharaksi, I. (2011). *Aryan Stations (The Oldest Written Text of Ancient Iranian Geography)* (F. H. Aziz, Trans.). Tehran: Ganjineh Honar Publications, ICOMOS Cultural Institute of Iran, Stonovand Afraz Consulting Engineers.
- Labbafkhaniki, M. (2014). The mutual influences of Neyshabur and the Silk Road in the Sassanid period. *Quarterly Scientific Research Journal of Archaeological Studies*, 6(1), Spring and Summer.
- Laleh, H. (2007). *Road and Pilgrimage*. Collection of articles of the Mashhad Province Road Conference.
- Lestrangle, G. (1998). *Historical Geography of the Lands of the Eastern Caliphate* (M. Erfani, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Company.
- Maghdasi, A. A. M. E. A. (1982). *The Best Al-Taqasim in the Definition of Regions* (A. N. Manzavi, Trans.). Tehran: Iranian Authors and Translators Company.
- Masson, M. E. (Ed.). (1966). *Средневековые торговые пути из Мерва в Хорезм и в Мавераннахр (Пределах Туркменской ССР) Srednevekovye torgovyie puti iz Merv v Horezm iv Maverannahr (v Predelah Turkmenskoj SSR)*. Ashgabat.
- Moshaver, M. (2010). *Strategic and Operational Structure Plan for Tourism in Khorasan Razavi Province: Environmental Baseline Studies*. Mashhad: Cultural Heritage Organization.
- Mostofi, H. (2002). *Nuzhat al-Qulub* (M. D. Siyaghi, Trans.). Qazvin: Hadith of Today.

Sabzevar, Tarbiat Moallem University of Geography.

Yoostinus, Y. (2009). *A Summary of the History of Pompey Trogus (late first century BC), Writings on the History and Culture of the Parthians* (H. Sadeghi, Trans.). Tehran: Elam.

Zarrinkoob, A. (1999). *Ashkanians in the Atlas of Iranian History*. Bija: National Mapping Organization.

Contents

Analyzing the Productions, Activists, and Collaborators of the Lithography Press of Astan Quds Razavi in the Qajar Era	1
Mostafa La'li Shateri	
A comparative study of the technical and artistic structure of wooden doors and windows in East of Iran (case study: Cities of Birjand, Zahedan, Kerman, and Mashhad)	33
AmirHossein Abbasi Shokat Abad,Alireza sheikhi	
A Mystical Analysis of “A Son Crying over His Father's Death” Painting, Based on Yaqzah (Awakening) from Abdullah Ansari's Point of View	55
Fatemeh Gholami Houjehgan, Hassan Bolkhari Ghehi, Mina Sadri	
Analytical Comparison of the Form of Traditional Hand-Woven Motifs and the Structure of Local Music in Torbat-Jam	81
Mohsen Hosseini kumleh, Mohammad Darvishi	
Comparative Study of the Form, Design and Pattern of Vase Carpets of the Safavid and Qajar Periods	97
Arezou Mehravid, Ali Vandshoari, Abdullah Mirzaei	
Clarifying the Position and Importance of Mutual Connection Between the Silk Road and Sarakhs Plain in the Parthian Period	129
Davoud Behrouzifar	



Handicrafts of Great Khorasan

Imamreza International University

Vol. (2), No. (7), Fall 2024

Shapa: ISSN 2251-6131

Address: Seasonal Office, No. 2298,
In Shahid Montazari Blv, Palestine Sq, Mashhad-Iran

Tell:0098 51 38041 (1515)

Fax:0098 51 38041 (1515)

Web: <http://hgj.imamreza.ac.ir>

Email: Kaj@imamreza.ac.ir

Publisher: Imam Reza International University

Editorial Director: Alireza SHEIKHI

Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran

Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs:

Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad

Editor-in-chief: Ahmad Salehi kakki

(Ph.D) (Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran)

Manager: Qadir Siaami

(Faculty member of Imamreza international University)

Editorial Board:

- Dr. Yaghsoub Ajhand: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Mohammad Taghi Ashuri: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Hassanali Pourmand; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ahad Nejad Ebrahimi: Professor, University of Tabriz. Iran
- Dr. Ali Vandsheari; Associate Professor, Tabriz Islamic University of Arts. Iran
- Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh; Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Samad Samanian: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Roghieh Behzadi; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Afsaneh Ghanizadeh; Associate Professor, Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ghadir Sayami, Assistant Professor, Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ali Vandsheari: Associate Professor, Tabriz University of Islamic Art
- Dr. Bernard Okin, Professor, Cairo University, Egypt

Administrative Affairs and Printing Supervisor: Imam Reza International University's Scientific Books and Publications Publishing Center.

Responsible Expert: Malihe Salahi

Page Layout: Zahra Shojaei

Persian Literary Editor: Mostafa Lal Shatri

Latin Editor: Dr. Khadije Andishe

Cover Designer: Amir Farid

Daragah Magazine (Scientific Journal of Greater Khorasan Art) according to letter number 883669 dated 2021/07/19 has a publishing license from the Press Supervisory Board of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

