





هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال سوم، شماره ۹، بهار ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

مدیرمسئول: دکتر علیرضا شیخی (دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران)

مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف‌آباد

سردبیر: دکتر احمد صالحی کاخکی (استاد گروه مرمت، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران)

اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر علیرضا شیخی، دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران
- دکتر محمدتقی آشوری، استاد دانشگاه هنر تهران، ایران (جامعه‌شناسی فرهنگی و مردم‌شناسی هنر)
- دکتر حسنعلی پورمند، دانشیار گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران
- دکتر احد نژاد ابراهیمی، استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
- دکتر علی وندشعاری، دانشیار گروه فرش، دانشکده فرش، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
- دکتر ژاله آموزگار یگانه، استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران
- دکتر صمد سامانیان، استاد گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
- دکتر رقیه بهزادی، استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران
- دکتر افسانه غنی زاده، دانشیار گروه زبان انگلیسی، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران
- دکتر قدیر صیامی، استادیار گروه شهرسازی و معماری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران
- دکتر برنارد اوکین، استاد گروه تمدن‌های عربی و اسلامی، دانشکده مطالعات تاریخی، دانشگاه آمریکایی قاهره، قاهره، مصر
- دکتر کریستوفر وارنر، استاد گروه کرسی مطالعات ایران، دانشکده مطالعات انسانی و فرهنگی، دانشگاه بامبرگ، بامبرگ، آلمان

مدیر اجرایی: 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

۱	تداوم سنت سلجوقی در شرق خراسان بزرگ (نمونه‌کاوی دو بنای آجری در چشت شریف) اکرم حسینی
۲۳	بازخوانی انتقادی رساله‌ خواجه کلان خراسانی در بستر ادبیات موسیقایی عصر صفوی سهند سلطاندوست، امیرحسین داودوندی
۴۱	تحلیل ساختار تذهیب در قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین مریم عظیمی‌نژاد، محمد امین حاجی‌زاده
۶۳	تحلیل نقوش سنگ قبور مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی منیره گزیک‌نژاد
۸۵	گردشگری تاریخی در جنوب خراسان با رویکرد باستان‌شناختی (مطالعه موردی بافت شهر کهن تون / فردوس) بهرام عنانی، الناز عشقی، مرتضی نهاری
۱۰۹	شناسایی مکتب سفال سمرقند در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بر مبنای یافته‌های باستان‌شناسی ماوراءالنهر آذر موخواه



Research article

Continuity of the Seljuk Tradition in Eastern Greater Khorasan: A Case Study of Two Ghurid Brick Monuments in Chisht-e Sharif

Akram Hosseini ^{(a)*} 

a. Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism Planning, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Keywords

Chisht-e Sharif, Ghurids, Seljuks, the Great Khorasan, Architecture.

Citation

Hosseini, A. (2025). Continuity of the Seljuk tradition in eastern Greater Khorasan: A case study of two Ghurid brick monuments in Chisht-e Sharif. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 1-22.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The Ghurid dynasty (1148–1215 AD) managed to dominate parts of the eastern Islamic lands for nearly half a century. Initially under the influence of the Ghaznavids and later the Seljuks, the Ghurids adopted significant aspects of their bureaucratic structure and artistic and architectural styles through political and administrative ties. The relations between the Ghurids and the Seljuks—both during the period of subordination and the era of Ghurid independence—were always active and influential, especially in religious and architectural realms. Chisht-e Sharif, a district of Herat and the birthplace of the Chishti Sufi sect, is a prominent example of this mutual influence. In this region, two semi-ruined brick structures are located within the Chishti shrine complex. Despite their unknown identity, they exhibit significant features of the Seljuk architectural tradition. This research aims to identify the structure and characteristics of these two buildings and to analyze their role in the continuity of Islamic architecture in eastern Iran. The research method is descriptive-analytical with a historical approach, based on library and documentary studies. Findings indicate that these buildings not only reflect the continuation of formal and structural elements of Seljuk architecture during the Ghurid era but also represent a cultural exchange between Iran and Afghanistan in the medieval Islamic centuries. The religious status of Chisht-e Sharif also enhances the significance of these structures in linking architecture with Sufism.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.525900.1042>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231563.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (Akram.Hosseini@um.ac.ir)

Introduction

The contemporaneity of the Ghurid dynasty with powerful dynasties such as the Seljuks, Ghaznavids, and Khwarazmian led to complex interactions and cultural, military, and religious rivalries. These communications sometimes manifested themselves in the form of war and sometimes in the form of cultural and technological exchange. With the death of Mu'azzin al-Din, the Ghori political system began to falter and gradually withdrew from power under pressure from the Khwarazmian. However, their cultural and artistic heritage, especially in the field of architecture, remained. Ghurid architecture—especially during the reigns of Ghiyath al-Din and Shihab al-Din—reflected strong Seljuk influences through advanced brickwork, intricate plaster decoration, and symbolic, mystical forms. The use of complex techniques in domed and porched structures and, in general, the tendency toward symbolic and mystical forms are among the prominent aspects of this period. In Chisht-e Sharif, a historic Sufi center in western Afghanistan, two largely unknown brick structures located in an ancient cemetery. This cemetery is the burial place of many sheikhs and followers of the Chishtia dynasty and is located about three kilometers from the current city. The two buildings, which are structurally severely damaged and have remained somewhat abandoned, have features that have attracted the attention of researchers in the field of Islamic architectural history.

Materials and Methods

The meaningful similarities of these two buildings with architectural features of the Seljuk period—especially in elements such as arches, brick patterns, and the general spatial form—suggest the hypothesis that these structures either date from the Ghurid period and are influenced by Seljuk architecture, or may even have been constructed in the late Seljuk period just before the rise of the Ghurids. Considering

that the Chishti sect has its roots in Greater Khorasan and spread across the Ghur region through numerous sheikhs in the medieval centuries, the presence of such structures in this area aligns with their cultural origins. The aim of this study is to conduct a deeper investigation into the architectural features of these two brick monuments and to analyze their connections with Seljuk architectural traditions. Due to current security and political limitations in Afghanistan, especially in rural areas, direct field investigation has not been possible. Therefore, the present study is based on library and documentary methods, analyzing available images, field reports by Afghan and Iranian researchers, and a comparative study of architectural features. The research methodology is descriptive-analytical and historical. The required data were collected from reliable historical sources, published academic articles, archival images, manuscripts, and reference books. In addition to visual and architectural analysis, the mystical background, religious function, and social status of these buildings have also been considered.

Discussion and Findings

During the Seljuk dynasty, a significant transformation occurred in the architectural system of Iran, whose effects are clearly traceable in the eastern regions, including in Ghurid architecture. This influence is identifiable not only in the decorative appearance of buildings but also in their conceptual and structural foundations. Transfer of Brick Architecture Techniques and Technology: In Ghurid architecture in Chisht-e Sharif, the influence of Seljuk architecture is particularly evident in the use of complex brickwork, geometric decorations, and Kufic script. Inspired by Seljuk construction and decorative methods, the Ghurids used brick as both a structural and decorative material. The similarity between Ghurid monuments such as the

Minaret of Jam and the Friday Mosque of Herat and Seljuk buildings like the Damghan tombs and Maragha towers reflects a direct transmission of architectural technology and aesthetics. This influence is prominently seen in the two historical khanqahs of Chisht-e Sharif. Continuation and Transformation of Decorative and Epigraphic Styles in Ghurid Architecture: In Ghurid architecture, especially in Chisht-e Sharif, the continuation and transformation of Seljuk decorative traditions—with a focus on geometric Kufic script, raised brickwork, and the use of Persian language in inscriptions—are evident. This period witnessed the peak of epigraphic and visual art on religious and monumental facades. The Ghurids localized Seljuk elements, giving a new dimension to the region's decorative art. Ghurid architecture was a creative combination of tradition, innovation, and indigenous cultural identity.

Spatial Structure of Tombs and Resemblance to Seljuk Models: Tombs of the Seljuk dynasty usually consist of cubic or polygonal shapes with a central dome around which the spatial axis is formed. This model—with its balance and harmony in plan and volume—is clearly seen in the tombs of Chisht-e Sharif. Features such as radial stairs, longitudinal entrance axes, and side burial spaces represent a creative reinterpretation tailored to the mystical needs of the Ghurids. The Ghurids preserved the Seljuk tradition while adapting the tomb space for their specific rituals.

Structural System and Use of Composite Load-Bearing Elements: Seljuk architecture relied on a composite structural system that combined arches and domes, using squinches to transfer the dome's load to the piers. These techniques are prominent in the Ghurid buildings of Chisht: thick square piers and stepped corner constructions effectively support the double-shell brick dome. External buttresses and pointed arches reflect the

evolution of this system. This structural engineering echoes both continuity and innovation of Seljuk architecture in the Ghurid era.

Movement Axes, Entrances, and Spatial Cohesion: In Seljuk architecture, entrances are typically through a main axis and a large Iwan, creating spatial hierarchy. In Chisht, the pre-iwan entrances and central courtyard with rooms are reminiscent of Seljuk four-iwan schools. This hierarchical spatial organization in Ghurid buildings represents a continuation and reinterpretation of the Seljuk tradition adapted to mystical and climatic needs of the region. Chisht-e Sharif is an example of a creative fusion of tradition and innovation.

Conclusion

Ghurid architecture, particularly in the Chisht-e Sharif region, not only continues Seljuk traditions in eastern Iran but also represents a phase of transformation and creative reinterpretation within that tradition. The surviving tomb and khanqah structures in this region testify to the deep ties between Islamic art in the medieval period and the effort to create an independent identity within a respected tradition. Chisht-e Sharif, with its religious–mystical structures, is a prominent example of this historical process, where local architects—drawing on Seljuk knowledge and interacting with Sufi beliefs—created a new spatial language. The Seljuk influence here is not limited to technique and form but has penetrated the depths of Ghurid architecture through mystical ideas and concepts.

Acknowledgment

The author expresses gratitude to all scholars who have previously worked in the field of Ghurid and Seljuk architectural history and have provided valuable resources for the present generation.

هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۹، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

تداوم سنت سلجوقی در شرق خراسان بزرگ (نمونه کاوی دو بنای آجری در چشت شریف)

اکرم حسینی (الف)*

(الف) گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

دودمان غوری (۵۴۳-۶۱۲ق) در فاصله زمانی نزدیک به نیم قرن توانست بخشی از سرزمین‌های شرقی جهان اسلام را تحت سلطه خود درآورد. این سلسله که در ابتدا تحت نفوذ غزنویان و سپس سلجوقیان قرار داشت، با ایجاد پیوندهای سیاسی و اداری، تأثیرات قابل‌توجهی از ساختار دیوانی و سبک‌های هنری و معماری آنان پذیرفت. روابط میان غوریان و سلجوقیان، چه در دوره وابستگی و چه در زمان استقلال غوریان، به‌ویژه در عرصه‌های مذهبی و معماری، همواره فعال و اثرگذار بود. چشت شریف، از توابع هرات و خاستگاه طریقت صوفیانه چشتیه، نمونه‌ای بارز از این تأثیرگذاری دوسویه است. در این منطقه دو بنای آجری نیمه‌ویران در مجموعه مزارات چشتیه قرار دارد که با وجود هویت نامشخص، واجد ویژگی‌های مهمی از سنت معماری سلجوقی هستند. این پژوهش با هدف شناسایی ساختار و ویژگی‌های این دو بنا و تحلیل جایگاه آن‌ها در تداوم معماری اسلامی در شرق ایران انجام شده است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که این بناها نه تنها بازتاب‌دهنده تداوم عناصر فرمی و سازه‌ای معماری سلجوقی در دوره غوری هستند، بلکه جلوه‌ای از تبادل فرهنگی میان ایران و افغانستان در سده‌های میانی اسلام محسوب می‌شوند. جایگاه مذهبی چشت شریف نیز بر اهمیت این آثار در پیوند میان معماری و تصوف می‌افزاید.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۱-۲۲

واژگان کلیدی

چشت شریف، غوریان، سلجوقیان،

خراسان بزرگ، معماری

استناد به مقاله

حسینی، اکرم. (۱۴۰۴). تداوم سنت

سلجوقی در شرق خراسان بزرگ

(نمونه‌کاوی دو بنای آجری در چشت

شریف). هنرهای صنایع خراسان

بزرگ. ۳ (۹)، ۲۲-۱.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.525900.1042>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231563.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

امرای غوری که به آن‌ها آل‌شنسب نیز گفته می‌شود، در سرزمین غور، ناحیه‌ای میان هرات، زمین‌داور، غرجستان، بامیان و غزنه در افغانستان امروزی، حکومت می‌کردند. این خاندان در مدت کوتاهی توانست حکومتی مقتدر را در بخش وسیعی از سرزمین‌های اسلامی تشکیل دهد. اوج اقتدار غوریان در زمان سلطان غیاث‌الدین محمد (۵۵۱-۵۹۹ق) و برادرش سلطان معزالدین^۱ (۵۹۹-۶۰۲ق) بود که پیشرفت‌های بزرگ اقتصادی و فرهنگی دولت غور نیز به این دوره بازمی‌گردد (Panjshiri, 2011, p. 23). هم‌عصر بودن غوریان با سلسله‌هایی همچون غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان، زمینه‌ساز تعاملات و گاه برخوردهایی میان این خاندان‌ها بود. پس از مرگ معزالدین غوری، این سلسله قدرت پیشین خود را از دست داد و سلطان محمد خوارزمشاه با بهره‌گیری از این فرصت، غوریان را در خراسان و ماوراءالنهر سرنگون کرد. سلاطین غوری از ۵۴۳ق تا ۶۱۲ق بر این منطقه حکم راندند. در این بازه زمانی کوتاه، با وجود ناآرامی‌های سیاسی، بناهای متعددی از جمله قلعه‌ها، شهرها، مساجد، مناره‌ها، بازارها، کاروانسراها، حمام‌ها، قصرها و خانه‌ها ساختند. بسیاری از این آثار به دلیل تهاجم مغولان در ۶۱۸ق از میان رفت، اما بقایای به‌جامانده از ساخته‌های غوریان در گوشه و کنار قلمرو آنان، از دیرباز موردتوجه پژوهشگران قرار داشته است. بیشتر آثار معماری برجای‌مانده از این دوره شامل بناهای مذهبی، مناره‌ها و قلعه‌هاست که نشان‌دهنده مهارت و سبک معماری خاص غوریان است (Foroughi-Abri, 2008, p. 58).

صنعت معماری غور در زمان سلطنت دو پادشاه برجسته (سلطان غیاث‌الدین غوری و برادرش سلطان معزالدین غوری) به اوج شکوفایی خود رسید. در این دوران، غوریان تحت تأثیر سنت‌های معماری دوره سلجوقیان قرار داشتند که در ایران و مناطق هم‌جوار از قرن پنجم تا ششم هجری قمری شکوفا شده بود. در دوره سلجوقیان با استفاده از آجرکاری پیچیده، تزیینات گچ‌بری و طراحی‌های نوآورانه ساختاری، سبکی متمایز را به وجود آمد که غوریان آن را

اقتباس و با نیازهای خود سازگار کردند. این تأثیر در تزیینات، تکنیک‌های ساخت و فرم‌های معماری بناهای دوره غوری به‌وضوح قابل‌مشاهده است (Dupree, 1977, p. 43). در چشت شریف، شهری در افغانستان، دو بنای آجری در قبرستانی که مدفن بسیاری از پیروان فرقه چشتیه است و در فاصله حدود سه کیلومتری از این شهر قرار دارد، به چشم می‌خورد. این دو بنا که به‌شدت آسیب دیده و تا حدی متروکه شده‌اند، به دلیل شباهت‌های ساختاری و تزیینی با معماری دوره سلجوقی، توجه محققان را جلب کرده‌اند. با توجه به خاستگاه فرقه چشتیه در منطقه خراسان بزرگ و تعاملات فرهنگی غوریان با سلجوقیان، این فرضیه مطرح است که این بناها متأثر از سبک رایج در زمانه سلجوقی بوده یا حتی ممکن است به آن دوره تعلق داشته باشند. هدف این پژوهش، بررسی ویژگی‌های معماری این دو بنا و شناسایی پیوندهای آن‌ها با سنت‌های معماری عصر سلجوقی است. به دلیل شرایط سیاسی کنونی در افغانستان، امکان بررسی میدانی این آثار وجود ندارد. از این‌رو، مطالعه از طریق روش‌های کتابخانه‌ای و با تکیه بر اسناد، تصاویر و پژوهش‌های موجود از محققان ایرانی و افغان انجام شده است.

پیشینه پژوهش

درباره معماری دوره غوریان پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است. عزیز احمد پنج‌شیری در کتاب *جغرافیای تاریخی غور* به بررسی بناهای این دوره پرداخته است (Panjshiri, 2011). همچنین در آثاری چون *تاریخ غوریان* نوشته اصغر فروغی ابر (Foroughi-Abri, 2008) و *غور یا زادگاه هفت‌اختر* اثر محمد موسی شاداب غوری (Shadab-Ghuri, 2009) به بناهای غوریان اشاره شده است. علاوه بر این، کتاب *تاریخ امپراتوری غوریان* اثر محمود شاه محمود (Shah-Mahmood, 2009) و *تاریخ مختصر غور* نوشته قاضی غوث‌الدین مستمند غوری (Mostmand-Ghuri, 2008) نیز اطلاعات ارزشمندی درباره معماری این دوره ارائه داده‌اند.

۱. معزالدین محمد از سلسله غوریان، مشهور به شهاب‌الدین محمد (پیش از سلطنت) و محمد غوری، از سلاطین دودمان غوریان بود که از ۵۶۸ق تا ۶۰۲ق سلطنت کرد. او همراه با برادرش غیاث‌الدین غوری حکومت می‌کرد و از ۵۹۸ق تا ۶۰۲ق به‌تنهایی در غور سلطنت داشت.

روش پژوهش

روش تحقیق در این مطالعه، توصیفی-تحلیلی و تاریخی است و داده‌ها از طریق بررسی آرشیوهای اسناد، تصاویر و منابع مکتوب گردآوری شده‌اند. منابع اصلی و مقالات جدید موجود در کتابخانه‌ها و پایگاه‌های اینترنتی نیز در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اطلاعات تاریخی نیز از مدارک و نسخه‌های خطی موجود استخراج شده است.

چشت و چشتیه

چشت شریف، منطقه‌ای با اهمیت تاریخی و مذهبی در نزدیکی هرات، در ولایت خراسان قدیم واقع شده است. این منطقه که در متون تاریخی و جغرافیایی با نام‌هایی چون «چشت» و «چشت شریف» شناخته می‌شود و به دلیل پیوند عمیق با فرقه چشتیه و برخورداری از ابنیه تاریخی برجسته، از جمله خانقاه‌های دوره غوری، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ایران و افغانستان دارد. در فرهنگ آندراج آمده است: «چشت» بر وزن خشت، نام قریه‌ای است نزدیک به هرات، در کمال صفوت هوا (Aria, 1986, p.71). چشت شریف در فاصله ۲۶۰ کیلومتری شهر هرات قرار دارد.^۱ این منطقه در منابع تاریخی متعدد مورد اشاره قرار گرفته است. در نیمه دوم قرن چهارم هجری قمری، جیهانی، جغرافی‌دان برجسته، چشت را از توابع غور توصیف کرده و موقعیت آن را در فاصله پنج منزل از بوشنج و شش منزل از هرات ذکر می‌کند (Jahani, 1989, p. 18). در قرن هشتم هجری قمری، حمدالله مستوفی در *نزه القلوب* چشت را شهری متوسط با حدود پنجاه روستای وابسته به هریود معرفی کرده و از محصولات فراوان و سیب‌های سفید بزرگ آن ستایش می‌کند که در خراسان بی‌نظیر بوده‌اند (Mostowfi, 1983, pp. 158-160). در قرن نهم هجری قمری، حافظ‌ابرو چشت را قریه‌ای از توابع هرات دانسته و به وجود مزار خواجه مودود چشتی و فرزندانش اشاره کرده است (Vahram, 1991, p. 39). محمد

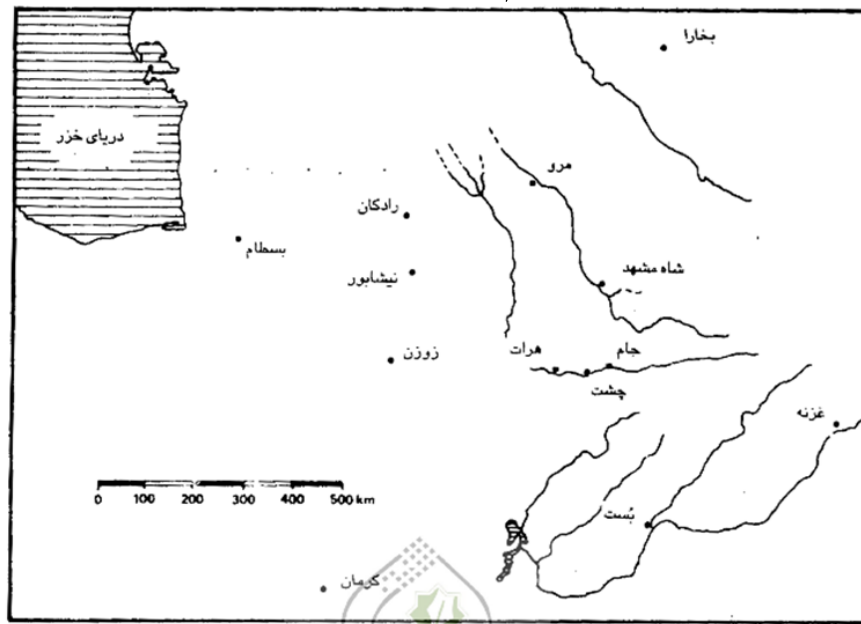
اسفزاری نیز در *روضه الجنات* چشت را قریه‌ای نزدیک هرات نامیده است (Asfuzari, 1961, Vol. 1, p. 15). در قرن چهاردهم هجری قمری، فکری سلجوقی در *رساله مزارات هرات* از چشت به‌عنوان «دروازه غرجستان هرات» یاد کرده و بر اهمیت راهبردی آن تأکید می‌ورزد (Fekri-Saljuqi, 1967 p. 218). این شواهد نشان‌دهنده جایگاه چشت شریف به‌عنوان مرکزی مذهبی، فرهنگی و اقتصادی در منطقه هرات و غرجستان در طول تاریخ است.

چشت شریف خاستگاه طریقت چشتیه است. فرقه چشتیه یکی از کهن‌ترین و پرنفوذترین طریقت‌های صوفیانه، با خاستگاه در چشت هرات، از سرزمین‌های عرفانی خراسان بزرگ است. این طریقت در قرون پنجم و ششم هجری قمری با تأکید بر زهد، عشق، خدمت به خلق و دوری از قدرت شکوفا شد و به‌واسطه خواجه معین‌الدین چشتی به هند راه یافت. منشأ این طریقت به ابواسحاق شامی (د ۳۲۹ق) بازمی‌گردد که در قرن چهارم هجری قمری به چشت مهاجرت کرد و نام چشتیه از همان ناحیه برگرفته شده است (Nizami, 1975, p. 135). خانقاه‌ها و مزارات وابسته به این طریقت، بازتابی از روح عرفانی و معماری خراسان بزرگ در دوره غوری هستند. سلسله مشایخ چشتی از طریق ابواسحاق شامی به خواجه علو دینوری، هییره بصری، حذیفه مرعشی، ابراهیم ادهم، فضیل بن عیاض، عبدالواحد بن زید و حسن بصری و نهایتاً به حضرت علی^(ع) می‌رسد (Chishti, 1918, pp. 139-140). (Nizami, 1975, pp. 64). شاخه خراسانی این طریقت به‌جز هند در چشت ادامه یافت (Jami, 1957, pp. 329-330). وجود مزارهای عارفانی همچون خواجه احمد ابدال، ابومحمد، ابویوسف و قطب‌الدین مودود چشتی این منطقه را به مقصدی برای زائران و صوفیان از هند و دیگر نقاط تبدیل کرده است^۲ (Uzeimi, 2011, pp. 223-224).

۱. در مختصات جغرافیایی ۳۴° ۲۱' ۱۲" شمالی و ۶۳° ۴۴' ۲۸" شرقی، در کرانه شمالی رودخانه هریود و در ارتفاع ۵۷۳ متری از سطح دریا واقع شده است.

۲. مرقد قطب‌الدین مودود چشتی، با کاشی‌کاری و سنگ‌کاری به سبک دوره تیموری، نمونه‌ای برجسته از هنر اسلامی است.

تصویر ۱: نقشه ایران شرقی در آستانه هجوم مغول و موقعیت چشت در آن (Blair, 1998, p.68)



نمونه تطبیقی: بررسی دو بنای آجری معماری غوری در چشت شریف

در فاصله حدود سه کیلومتری چشت شریف، در امتداد دره سرسبز چشت که از جنوب به شمال کشیده شده و به سمت مروالروید باز می‌شود، دو بنای گنبدی مخروبه در میان قبرستانی بزرگ با فاصله حدود پانزده متر از هم قرار دارند. این دو بنای گنبدی که در سمت راست رود هریرود و در حدود ۱۷۵ کیلومتری شرق هرات و بر فلاتی مشرف به منطقه واقع شده‌اند، به دلیل ویژگی‌های معماری و تاریخی خود توجه بسیاری از پژوهشگران و باستان‌شناسان را جلب کرده‌اند. این دو سازه که به خانقاه‌های دوره غوری منسوب هستند، در مقابل قلعه پیوار و در نزدیکی قلعه نرنه (قلعه نریمان) در ولایت بادغیس قرار دارند و از نمونه‌های برجسته معماری غرجستان کهن به شمار می‌روند. عملکرد اصلی این دو بنا ناشناخته است و درباره کاربری آن‌ها اختلاف نظر وجود دارد. با توجه به شکل و وضعیت آن‌ها در قبرستان امروزی، برخی پژوهشگران آن‌ها را مقبره‌هایی متعلق به شخصیت‌های مذهبی، از جمله مرقد حضرت سلطان مودود چشتی می‌دانند، در حالی که دیگران معتقدند این سازه‌ها بخشی از مجموعه‌ای بزرگ‌تر شامل خانقاه، مدرسه و مسجد

بوده‌اند. این دیدگاه توسط عظیمی تأیید شده که از بقایای یک مجتمع ساختمانی بزرگ متشکل از خانقاه، مدرسه و مسجد از عصر سلطان غیاث‌الدین محمد بن سام غوری در چشت شریف یاد می‌کند (Uzeimi, 2011, pp. 223-224). در رساله *مزارات هرات* این دو بنا به‌عنوان خانقاه معرفی شده‌اند: «در چشت دو خانقاه عالی از زمان سلطان غیاث‌الدین محمد بن سام غوری تا اکنون باقی است. داخل این دو خانقاه به تزیینات عصر غوری و غزنوی و گچ‌بری‌های نفیس مزین است، داخل یکی از این گنبدها کتیبه‌ای است به خط کوفی همان عصر. این ساختمان‌ها دارای گنبدهای نیم‌کره‌ای مدور، ایوان‌ها و طاق‌هایی هستند که از خشت پخته، چونه و گچ ساخته شده و با کتیبه‌های آیات قرآنی زینت یافته‌اند. تزیینات آجری دو بنا عظمت سابق آن‌ها را نشان می‌دهد» (Fekri-Saljuqi, 1967, p. 156). این دو سازه که با آجرکاری‌های زیبا، گچ‌بری‌های نفیس و کتیبه‌هایی به خط کوفی به سبک اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری قمری تزیین شده‌اند، در متون مربوطه، اغلب به‌عنوان «مقبره شرقی» و «مقبره غربی» یا «خانقاه شرقی» و «خانقاه غربی» متمایز شده‌اند (تصویر ۲).

۱. چونه، نوعی ملات سنتی در معماری ایران است که از خاک رس، گاه و مواد محلی ترکیب می‌شود و در ساخت خشت، اندود دیوار و پی‌سازی بناهای خشتی به‌کار می‌رود.

تصویر ۲: موقعیت دو بنا در مزارات چشت شریف (Archnet, n.d.)



«شمس الدنيا و الدین» اشاره به سلطان غوریان، محمد بن سام داشته است، پیش از آنکه عنوان سلطان و لقب غیاث الدین بر خود نهد. کتیبه‌ای به خط کوفی با ساقه‌های سوراخ‌دار طاق‌نماهای چهار طرف دیوارهای داخلی را احاطه کرده است. نوشته‌ها در گوشه شمال غربی با بسم‌الله آغاز می‌شود و سپس با آیات ۱۸-۱۹ از سوره آل عمران و آیه ۲۵۵ از سوره بقره ادامه می‌یابد و در دیواره شرقی پایان می‌یابد. در ردیف پنجم زیر چشمه‌های طاق در فضای داخلی بسم‌الله دیگری همراه با یک تاریخ به زبان فارسی مشاهده می‌شود. به تاریخ دهم جمادی الاول [یک کلمه] ۵۶۲ از هجرت پیغمبر صلی الله علیه (Belser, 1998, pp. 74-75).

بنای غربی ساختمانی با پلان ساده به صورت گنبدخانه‌ای است که ساختار آن در یک مربع محاط می‌شود. بنا تماماً با استفاده از آجر ساخته شده است. این بنا نسبت به بنای شرقی سالم‌تر و دست‌نخورده‌تر است. گنبدخانه غربی در مقایسه با گنبدخانه شرقی کوتاه‌تر و مجلل‌تر و نمای مزین‌تری دارد. در مرکز نمای چهار جداره مکعبی که گنبد بر روی آن قرار گرفته درگاه‌های قوس‌داری وجود دارد که ورود به بنا از آن طریق صورت می‌پذیرد. ورودی جنوبی با یک صفت متمایز می‌شود که تنها بخش‌های کوچکی از آن در دو طرف درگاه باقی مانده است. این قطعات شامل یک قاب در است که از سه نوار تزئینی نقش برجسته تشکیل شده است؛ دو نوار بافته و یک نوار اسلیمی. دو نوار در اطراف نوار باریکی از نقوش گل‌دار سبک اسلامی بافته و با ردیف آجر از هم جدا شده‌اند. در کنار آن یک حفره ستون‌دار و قوسی متشکل از دو صفحه مربع‌شکل پر شده از چندضلعی درهم‌تنیده و با

هیئت باستان‌شناسی آلمانی در گزارشی از این منطقه می‌نویسد: «از مضافات شهر هرات، یکی زیارتگاه خواجهگان چشت است. در کوهستانی در قسمت علیای رودخانه هرات، چندین قبر دیده می‌شود که دو عدد از آن‌ها دارای آجرکاری‌های مزین و بسیار خوب با خط کوفی است» (Niedermayer, 1917/1947, p. 148) همچنین، پردیس به گنبد‌های مرتفع و مخروطه‌ای در غرب مزارات چشت شریف اشاره کرده که با وجود فرسودگی، یادآور تمدن هرات در دوره غوریان هستند (Pardis, 1945, pp. 23-25). کتیبه‌های موجود در این سازه‌ها از سلطان غیاث‌الدین محمد بن سام به‌عنوان حامی یاد می‌کنند. این بناها نه تنها به دلیل معماری برجسته، بلکه به سبب ارتباط با فرقه صوفیه چشتیه که چشت شریف در قرون ششم و هفتم هجری قمری یکی از مراکز اصلی آن بود، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. این بناها، هرچند در وضعیت مخروبه قرار دارند، همچنان شاهد تحولات معماری دوره غوریان هستند. مطالعه و حفاظت از این سازه‌ها می‌تواند به درک عمیق‌تری از تاریخ معماری اسلامی ایران کمک نماید.

بنای غربی

این بنای تاریخ‌دار برخوردار از کتیبه‌ای به هم پیوسته با ساقه‌های برجسته سه‌بخشی است که گرداگرد گنبد نقش بسته و نام بانی ساختمان بر آن ثبت است. در گوشه شرقی این کلمات مشاهده می‌شود: «ایام الدوله الملك المعظم المویذ المظفر المنصور العلیم العادل شمس الدنيا و الدین» (در دوران حکومت ملک بزرگ، یاری شده [از جانب خداوند] پیروز، سربلند، دانا و دادگر، خورشید دنیا و دین).

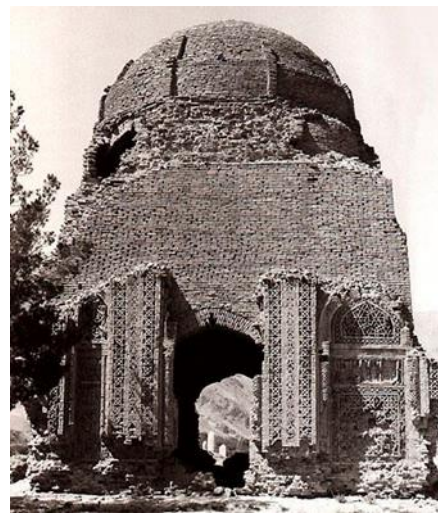
چهارضلعی به دایره گنبد، در گوشه‌سازی‌ها از هشت‌ضلعی استفاده شده است. این تبدیل با به‌کارگیری طاق‌بندی انجام شده است. فاصله بین جرز و طاق‌بندی در بیرون با فیلیوش و در داخل احتمالاً با اسکنج یا سه‌کنج پر شده است. (Archnet, n.d.)

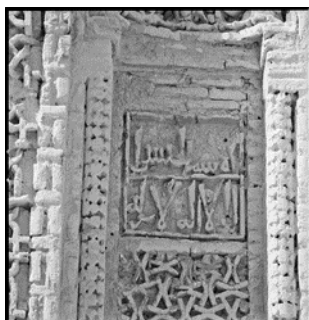
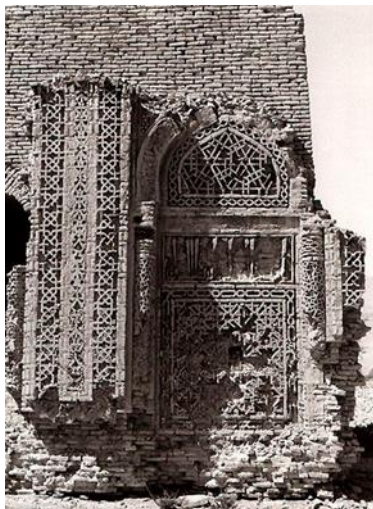
گنبد با خطوط کوفی و در بالای نقوش اسلیمی قاب گرفته شده است. جداره‌های قوس‌های شمالی و جنوبی توسط آجرکاری‌های متفاوت تزئین گردیده است. هر طاق گنبد با نوار کتیبه قرآنی ساخته شده که با خط کوفی ترکیب شده و روی آن گل‌هایی با نقوش اسلامی نقش بسته است. آجرکاری ساده زیر گنبد و طاق‌های کثیرالاضلاع اطراف زیر گنبد و لچکی‌های اطراف طاق‌ها و آجرچینی و تزئینات با حروف کوفی تماماً از آجر ساخته شده است. این سبک تزئینی باعث شده که برخی از محققان بیان کنند که زمان ساخت این بنا گویا جلوتر از بنای شرقی است. در داخل، یک کتیبه کوفی گچی از بالای طاق‌های نوک‌تیز در ایوان‌ها وجود دارد. تاریخ ساخت ۱۱۶۷ق در امتداد طاق شرقی مشخص است.

تصویر ۳: مستندات تصویری بنای غربی (Archnet, n.d.)

یک بند ساده و یک صفحه مستطیل‌شکل حاوی یک کتیبه خطی با گل‌های پراکنده در پس‌زمینه وجود دارد. طاقچه‌های کم‌عمق با طاق باریک نوک‌تیز و طاق پهن نعل‌اسبی به ترتیب در ورودی چپ و راست قرار دارند. این دو طاقچه کنار ستون‌هایی قرار گرفته‌اند که با نقش برجسته‌های هندسی تزئین شده‌اند و نوارهای آجری به صورت کتیبه‌ای با خط کوفی روی آن‌ها اجرا شده است. گوشه‌های خارجی گنبدخانه آجری تا حد زیادی فرسایش یافته به‌گونه‌ای که فضای داخلی از قسمت تخریب‌شده جنوب غربی قابل‌مشاهده است (تصویر ۳).

گنبد از نوع دوپوسته است و در حال حاضر فقط پوسته داخلی باقی مانده که باعث می‌شود گنبد تک پوسته به نظر آید، اما شواهد موجود روی بدنه خارجی پوسته داخلی، نشان از دوپوسته بودن آن دارد. گنبد بر گلوگاه هشت‌ضلعی با گوشه‌سازی‌های ساده استوار است و توسط چهار طاق بزرگ تعبیه شده در دیوارها که بر ستون‌های سنگینی که در گوشه‌ها قرار گرفته، پشتیبانی می‌شود. برای انتقال پلان





بنای شرقی

در ۵۵۷ هـ ق شمس‌الدین محمد بن سام با اتخاذ عنوان سلطانی، نام غیاث‌الدین را برای خود برگزید. حدود سه سال بعد با فتح شهر هرات، اقتدارش را در خراسان گسترش داد. منابع تاریخی این مقطع را مقارن با احداث مدرسه غرجستان می‌دانند که به احتمال فراوان، با حمایت و ترغیب همسرش صورت پذیرفت. در همین دوره، یکی از شاهزادگان خوارزمشاهی به نام سلطان‌شاه، برای مقابله با برادرش، علاء‌الدین تکش (فرمانروای وقت خوارزم)، از غیاث‌الدین محمد درخواست کمک کرد. این اتحاد در کتیبه‌ای متعلق به ۵۷۷ هـ ق در حرم مشهد به ثبت رسیده است. با این حال، هم‌پیمانی میان آن دو پایدار نماند، به گونه‌ای که در ۵۸۶ هـ ق غیاث‌الدین محمد در نبردی نزدیک مرو، سپاه سلطان‌شاه را شکست داد و موفق به تصرف بخش گسترده‌ای از قلمرو او در خراسان شد. به استناد شواهد تاریخی و معماری، بنای شرقی نیز به همین بازه زمانی قابل انتساب است. آنچه از متن لوحه‌اهدایی واقع در سردر بنا باقی‌مانده، تنها عباراتی پراکنده است که با جمله «السلطان المعظم...» آغاز

می‌شود و به تاریخی در ماه ربیع‌الثانی اشاره دارد. این عبارت ناقص، حاوی واژگان «سلطان بزرگ...» در تاریخ ربیع‌الآخر سال...» است که به‌تنهایی برای تعیین دقیق تاریخ ساخت کفایت نمی‌کند.

اگرچه ویژگی‌های معماری بنا به‌طور کلی با سبک مدرسه غرجستان و تاریخ تقریبی ۵۷۲ هـ ق سازگار است، اما به‌کارگیری عنوان «السلطان المعظم» در متن، موجب ارتباط آن با تاریخی متأخرتر، یعنی حدود ۵۷۶ هـ ق می‌شود؛ تاریخی که بر روی کتیبه مناره جام - شاخص‌ترین بنای تاریخی غوریان - ثبت شده و نیز بیانگر تثبیت مقام سلطنت غیاث‌الدین محمد بن سام است. کتیبه‌اهداییه مورد اشاره، نخستین بار توسط «وایت» منتشر شد؛ متنی که در آن نام کامل و عنوان رسمی غیاث‌الدین محمد به‌وضوح ثبت شده است. افزون بر این، کتیبه‌ای دیگر در بنا موجود است که به نام معمار آن اشاره دارد و چنین خوانده شده است: «علی بن امیر محمد...» (Belser, 1998, pp. 75-76). رالف پیندر ویلسون، در مقاله‌ای ارائه‌شده در «سمپوزیوم هنر سلجوقی در ایران و آناتولی»، با استناد به کتیبه‌ای بر ستون

است که از گنبدی روزنه‌دار پشتیبانی می‌کردند. گنبد از نوع دوپوسته است و در حال حاضر فقط پوسته داخلی باقی مانده که باعث می‌شود گنبد تک پوسته به نظر آید، اما شواهد موجود روی بدنه خارجی پوسته داخلی، نشان از دوپوسته بودن آن دارد. یک گوشه‌سازی هشت‌ضلعی انتقال مربع پلان به قاعده گنبد را انجام می‌دهند.

در داخل، دیوار غربی دارای طاقچه محرابی ساده با نیم‌گنبد است که در داخل یک قاب مستطیلی بلند قرار گرفته است و طاقچه‌های فاقد روزنه با طاق نعل‌اسبی، قسمت‌های بالای دیوارهای شرقی و غربی را آراسته است. طاق‌های جنوبی و شمالی با نقش‌برجسته‌های به ترتیب نقش‌های اسلامی گل‌دار و نقش‌برجسته هندسی تزئین شده است. طاق شمالی باقی‌مانده است. دو قطعه از طاق‌نمای تزئینی که در کنار طاق جنوبی قرار دارد، بخش‌هایی از کتیبه را نشان می‌دهد که از تزئینات گل و نقوش مثلی ساخته شده و در بالا و پایین نقش‌برجسته بین حروف کوفی قالب‌گیری شده قرار گرفته است. آجرکاری ساده زیر گنبد و طاق‌های کثیرالاضلاع اطراف زیر گنبد و لچکی‌های اطراف طاق‌ها و آجرچینی و تزئینات با حروف کوفی تماماً از آجر ساخته شده است.

تصویر ۴: مستندات تصویری بنای شرقی (Archnet, n.d.)



هشت‌ضلعی بالای ورودی شمالی بنا، تاریخ ساخت آن را ۵۹۰ق عنوان کرده است. هرچند که این کتیبه در حال حاضر از میان رفته است (Pinder-Wilson, 1994, p. 188) (تصویر ۴). ساردل توماین تاریخ احداث بنا را ۵۷۰ق می‌داند. از سوی دیگر، شیلا بلر با بررسی سبک معماری، شیوه‌های تزئین و نحوه به‌کارگیری آجر در ساختار بنا، آن را با ساختمان‌هایی متعلق به واپسین سال‌های حکومت غیاث‌الدین محمد مقایسه نموده و به‌این‌ترتیب، دیدگاه پیندر ویلسون را -به‌ویژه با توجه به تفاوت قرائت عددی «تسع و سبع» در برابر «تسعین و سبعین»- معتبرتر ارزیابی کرده است (Beler, 1998, p. 86).

بنای شرقی نیز ساختمانی با پلان ساده به‌صورت گنبدخانه‌ای است که ساختار آن نسبت به گنبد غربی کشیده‌تر و به مستطیل نزدیک‌تر است. بنا تماماً با استفاده از آجر ساخته شده است. این بنا نسبت به بنای غربی آسیب بیشتری دیده است. گنبد و طاق شمالی که در عکس‌های دهه ۱۹۷۰م مشاهده می‌شد، از آن زمان فروریخته است. گنبدخانه شرقی در مقایسه با گنبدخانه غربی بلندتر و ساده‌تر است. بنای یادبود شرقی شامل دو طاق بزرگ (جنوبی، شمالی) و دو دیوار بدون روزنه (شرقی، غربی)



نشان‌دهنده تبعیت این معماری از سنت معماری رایج در حوزه فرهنگی ایران بزرگ و به‌خصوص خراسان بزرگ در تکنیک‌ها و سبک‌های معماری است. این تبعیت نه تنها در ساختار کلی، بلکه در آجرکاری‌ها و گچ‌بری‌ها یا جزییات تزئینی نیز مشهود است و خانقاه‌های چشت را به نمونه‌هایی ارزشمند از معماری اسلامی با ریشه‌های سلجوقی مبدل ساخته است.

معماری دوره غوری یکی از نقاط عطف در سیر تحول معماری اسلامی شرق ایران به شمار می‌رود، دوره‌ای که در آن تلفیقی از سنت‌های پیشین، به‌ویژه سبک سلجوقی، با نیازها و شرایط محلی ترکیب شد و نمونه‌های جدیدی از فضاهای مذهبی و آرامگاهی پدید آمد. منطقه چشت شریف در غرب

بازتاب معماری سلجوقی در معماری آئینی غوریان در چشت شریف

خانقاه‌های چشت شریف از دوره غوری نمونه‌های برجسته‌ای از معماری دوره اسلامی هستند که به‌وضوح تأثیرات معماری دوره سلجوقیان ایران را نشان می‌دهند. سبک دوره سلجوقی با ویژگی‌های زیر شناخته می‌شود. مقرنس‌کاری: تزئینات حجمی آویخته‌مانند در گنبدها و ایوان‌ها. آجرکاری: الگوهای آجری که به‌عنوان عنصر تزئینی و ساختاری به کار می‌رفت. گچ‌بری: تزئینات گچی با خطاطی و طرح‌های هندسی. ایوان‌ها: فضاهای طاق‌دار با یک سمت باز که در بناهای مذهبی و آموزشی رایج بود. این عناصر در خانقاه‌های چشت شریف مشاهده می‌شوند و

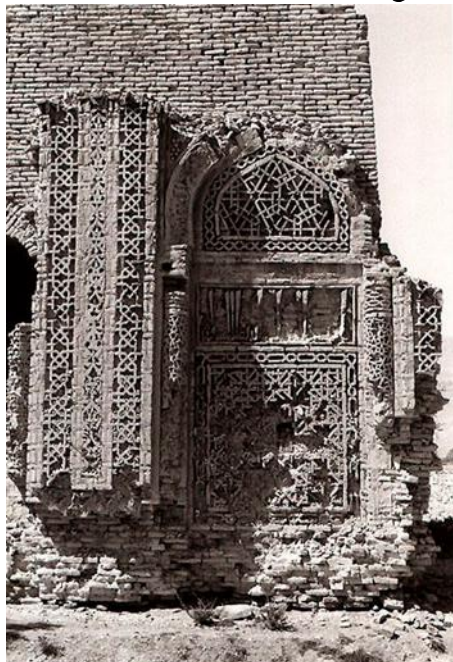
افغانستان امروز، از جمله کانون‌های این تحولات بود؛ جایی که آثار آیینی از دوره غوری هنوز برجای مانده‌اند و فرصت مناسبی برای بررسی دقیق تأثیرپذیری از معماری سلجوقی فراهم می‌کند. غوریان به‌عنوان سلسله‌ای برخاسته از کوهستان‌های غور، اگرچه در ابتدا تحت نفوذ سیاسی و فرهنگی سلجوقیان قرار داشتند، اما به‌مرور در قالب الگوی معماری، گفتمانی خلاق را با سنت‌های پیشین بنا نهادند. چشت شریف، با حضور آرامگاه‌ها، خانقاه‌ها و سازه‌های آیینی متعدد، نمونه‌ای برجسته از این ترکیب تاریخی است که در آن عناصر سلجوقی نه تنها بازتاب یافته، بلکه در قالب بومی بازآفرینی شده است. معماری غوری در چشت شریف، نمونه‌ای برجسته از تأثیرات معماری سلجوقی بر مناطق شرقی ایران است. این تأثیرات در چهار جنبه مصالح، سازه، فضا و تزئینات قابل بررسی هستند.

تکنیک و فناوری معماری آجری

معماری دوره سلجوقی، به‌ویژه به دلیل تثبیت و گسترش فن ساخت با آجر پخته و استفاده خلاقانه از تزئینات پیچیده آجری، از جمله دوره‌های درخشان در تاریخ معماری اسلامی ایران محسوب می‌شود. در این دوره، آجر به تدریج جایگزین خشت شد و به‌عنوان مصالحی مستحکم، شکل‌پذیر و زیبا، هم در ساختار سازه‌ای و هم در تزئینات نما به‌کار رفت. معماران سلجوقی با بهره‌گیری از دانش پیشرفته هندسه توانستند الگوهای پیچیده آجری و نقوش برجسته تزئینی را در نمای بناها خلق کنند (Godar et al., 1967, p. 32). همچنین، صنعتگران این دوره در ساخت ابزارها و مصنوعات فلزی با خطوط و جزئیات دقیق مهارت بالایی داشتند که بازتابی از ارزش‌گذاری فرهنگ سلجوقی بر جزئیات تزئینی است (Aria, 1986, p. 151). پیشرفت چشمگیر در ساخت گنبد‌های آجری، از جنبه محاسبات هندسی و نیز در زمینه تناسب و فرم معماری، از دستاوردهای مهم این دوره به شمار می‌آید (Sahebi-Bazzaz, 2010, pp. 178-198). از جمله نمونه‌های شاخص این پیشرفت‌ها می‌توان به مقبره پیر علمدار، بنای چهل‌دختران دامغان، سه‌گنبد ارومیه

و برج طغرل در ری اشاره کرد که با آجرکاری‌های دقیق و هنرمندانه تزئین شده‌اند (Sepanta, 1966). کاربرد آجر در دوره سلجوقی نه تنها محدود به نقش سازه‌ای نبود، بلکه به‌عنوان عنصر اصلی تزئین نیز به‌کار گرفته شد. این رویکرد در معماری منطقه چشت شریف نیز ادامه یافت. معماران چشتی با الهام از الگوهای سلجوقی مانند رباط شرف، آجر را به‌عنوان ابزاری برای خلق فرم‌های تزئینی منظم، هندسی و ساختارمند به‌کار بردند. تکنیک‌هایی همچون چیدمان منظم خفته و راسته، قاب‌بندی‌های تزئینی با نقوش تکرارشونده و ترکیب خطوط افقی و عمودی در نما، در معماری چشت شریف مشاهده می‌شود و نشان‌دهنده تأثیر عمیق سنت سلجوقی بر شکل‌گیری بناهای آیینی این منطقه است. شواهد معماری باقیمانده از این منطقه نیز گویای آن است که معماران غوری در ادامه همین سنت‌ها، به شیوه‌های رایج سلجوقی وفادار مانده‌اند؛ شیوه‌هایی که می‌توان نمونه‌های برجسته آن را در برج‌های خرقان و آرامگاه‌های پیر علمدار و چهل‌دختران دامغان شاهد بود (Aria, 1986, p. 151). اگرچه گنبد‌های چشت شریف و بناهای چهل‌دختران و پیر علمدار دامغان ساختارهای قابل‌مقایسه‌ای دارند، تفاوت‌های مهمی نیز در طرح آن‌ها قابل‌مشاهده است. به‌ویژه اینکه دو بنای دوم دارای طرح قاعده دایره‌ای هستند و بنابراین گنبد بر روی دایره سوار می‌شود و متعاقباً این دو بنا فاقد گوشه‌سازی هستند و یا از ورودی‌های چهار طرفه برخوردار نیستند. دونالد ویلبر در پشت مسجد جامع هرات سردری را مرتبط به بازسازی‌های متأخر شناسایی نموده، اما کتیبه‌های آجری متعلق به دوره سلجوقی، با زمینه فیروزه‌ای مایل به سبز، همچنان در دو سوی ساختمان قدیمی پابرجا هستند. این شواهد مستند و بنای موجود، تأییدی است بر این‌که معماری غوری به‌ویژه در بهره‌گیری از ساختارهای آجری ادامه‌دهنده سنت‌ها و تکنیک‌های معماری سلجوقی بوده و آن‌ها را با دقت و مهارت بازآفرینی کرده است (تصویر ۵) (جدول ۱).

تصویر ۵: مقایسه تکنیک و فناوری معماری آجری بناهای چشت شریف، بالا راست (بنای شرقی)، بالا چپ (بنای غربی) با بناهای سلجوقی، پایین راست (رباط شرف)، پایین چپ (گنبد تاج‌الملک)



جدول ۱: تکنیک و فناوری معماری آجری: مقایسه بناهای چشت شریف با رباط شرف و گنبد تاج‌الملک

گنبد تاج‌الملک	رباط شرف	بناهای چشت شریف	
گنبد دوپوسته با هندسه دقیق، استفاده از پتکانه برای انتقال بار	قوس‌های تند و جززهای قطور، پلان متقارن و ساختار هندسی	آجرکاری ساده و منظم (چیدمان خفته و راسته) در گنبد و دیوارها	آجرکاری سازه‌ای
نقوش هندسی پیچیده، قاب‌بندی آجری منظم، بدون کاشی‌کاری	آجرکاری بسیار منظم، نقوش تکرارشونده، قاب‌بندی و کتیبه‌های آجری	الگوهای هندسی منظم، ترکیب خطوط افقی و عمودی، قاب‌بندی‌های تکرارشونده	آجرکاری تزئینی
هماهنگی کامل میان سازه و تزئین، تزئینات پیرو منطق سازه‌ای	تلفیق هدفمند میان عملکرد و تزئین، تزئینات مکمل ساختار فضایی	وفاداری به سنت سلجوقی در استفاده از آجر در سازه و نما با بیانی ساده‌تر	ترکیب سازه و تزئین

ایران به شمار می‌رود. یکی از دستاوردهای کلیدی این دوره، توسعه تکنیک گوشه‌سازی برای انتقال مؤثر بار گنبد از پلان مربع به دایره گنبد بود. این روش که ریشه در سنت‌های

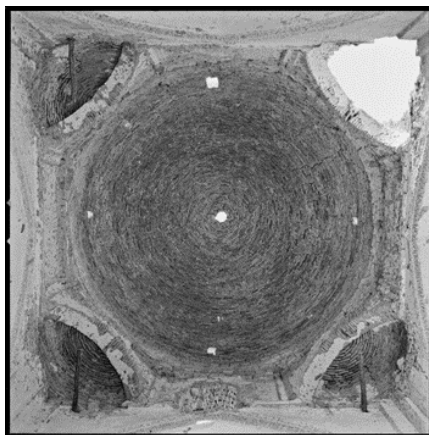
نظام سازه‌ای و استفاده از عناصر باربر ترکیبی معماری دوره سلجوقی به‌واسطه نوآوری‌های چشمگیر در نظام‌های سازه‌ای، نقطه عطفی در تاریخ معماری اسلامی

تبدیل چهارضلعی پایه به هشت‌ضلعی گلوگاه گنبد استفاده شده است؛ شیوه‌ای که در معماری سلجوقی برای تقویت عملکرد سازه‌ای و تسهیل در استقرار گنبد به‌کار می‌رفت ([Archnet, n.d.](#)). همچنین، وجود جرزهای قطور آجری و طاق‌های تیزه‌دار باربر در این بناها، نشان از تداوم سنت‌های ساختاری دوره سلجوقی دارد. این تدابیر، افزون بر تقویت پایداری، فضاهایی با مقیاس درخور و جلوه‌ای آیینی خلق کرده‌اند که با نیازهای آیینی چشتیه هم‌خوانی دارد. با این حال، تفاوت‌های فنی و زیبایی‌شناسانه‌ای میان گنبد‌های چشت و آثار شاخص معماری سلجوقی قابل‌تشخیص است. در حالی که برج‌های خرقان و گنبد‌های نظام‌الملک و تاج‌الملک از تکنیک‌های پیشرفته‌تری همچون پتکانه بهره می‌برند، گنبد‌های چشت از گوشه‌سازی با سکنج ساده استفاده کرده‌اند که ساختاری ابتدایی‌تر دارد. اگرچه از نظر اصول انتقال بار، شباهت‌هایی میان گنبد غربی چشت شریف و گنبد تاج‌الملک در مسجد جامع اصفهان وجود دارد، اما سازه چشت از نظر فنی و جزئیات اجرایی، به مراتب ساده‌تر است. این بنای ساده‌تر ممکن است بازتاب‌دهنده شرایط اقلیمی، منابع محدود یا گرایش‌های بومی در ساخت‌وساز باشد. گوشه‌سازی از طریق طاق‌بندی، مشابه آنچه در دو گنبد چشت مشاهده می‌شود، در برخی دیگر از بناهای دوره سلجوقی همچون آرامگاه سلطان سنجر در مرو و گنبد بزرگ شادمهر نیشابور نیز به‌کار رفته است ([Labfaf-Khaniki, 2023](#)) (تصویر ۶) (جدول ۲).

تصویر ۶: مقایسه نظام سازه‌ای بناهای چشت شریف، بالا راست (بنای شرقی)، بالا چپ (بنای غربی) با بناهای سلجوقی، پایین راست (آرامگاه سلطان سنجر)، پایین چپ (گنبد بزرگ شادمهر)

معماری پارتی دارد، با بهره‌گیری از طاق‌بندی‌های هندسی و محاسبات دقیق، امکان استقرار گنبد‌های بزرگ بر روی پلان‌های چهارضلعی را فراهم می‌ساخت. اوج به‌کارگیری این فن در گنبد نظام‌الملک (۴۸۰ق) و گنبد تاج‌الملک (۴۸۱ق) در مسجد جامع اصفهان قابل‌مشاهده است؛ جایی که ترکیب پتکانه‌ها با ساختار دوپوسته گنبد، الگویی پایدار برای معماری اسلامی فراهم آورد. در کنار گوشه‌سازی، استفاده از جرزهای قطور آجری برای تحمل بار طاق‌ها و گنبد‌ها، از دیگر ویژگی‌های ساختاری معماری سلجوقی بود. نمونه‌های برجسته این ویژگی در برج‌های خرقان (۴۶۰ق) و آرامگاه سلطان سنجر در مرو (۵۵۲ق) مشاهده می‌شود ([Rice, 2002](#)). همچنین، به‌کارگیری طاق‌هایی با قوس تند، پشت‌بند‌های بیرونی و ستون‌های الحاقی در دیواره‌های داخلی، ضمن افزایش پایداری کلی سازه، امکان خلق فضاهایی با مقیاس وسیع و جلوه‌ای باشکوه را برای معماران فراهم می‌ساخت. عناصر گوشه‌سازی نه تنها نقشی سازه‌ای (پتکانه)، بلکه عملکردی تزئینی نیز ایفا کرده و به پیچیدگی زیبایی‌شناسانه فضای درونی می‌افزودند ([Stronach et al., 1969, pp. 335-398](#)).

معماری غوری در چشت شریف نیز در تداوم این سنت سازه‌ای عمل کرده است. در دو گنبدخانه آجری این مجموعه، نشانه‌هایی از بهره‌گیری از همان اصول مشاهده می‌شود. مبنی بر شواهد، گنبد‌های چشت احتمالاً دوپوسته بوده‌اند و از گوشه‌سازی به‌وسیله طاق‌بندی برای





جدول ۲: نظام سازه‌ای و استفاده از عناصر باربر: مقایسه بناهای چشت شریف با آرامگاه سلطان سنجر و گنبد شادمهر

گنبد بزرگ شادمهر	آرامگاه سلطان سنجر	بناهای چشت شریف	نوع عناصر انتقالی
گوشه‌سازی به وسیله طاق‌بندی، سه-کنج‌های ساده آجری، بدون فیلیوش یا مقرنس پیچیده	گوشه‌سازی به وسیله طاق‌بندی، سه‌کنج‌های ساده آجری، بدون فیلیوش یا مقرنس پیچیده	گوشه‌سازی به وسیله طاق‌بندی، سه-کنج‌های ساده آجری، بدون فیلیوش یا مقرنس پیچیده	
انتقال بار از طریق جزرها و سه‌کنج بدون ساختار پیچیده	انتقال مستقیم از سه‌کنج، دیوارهای تقویت‌شده	جزرهای قطور، انتقال مستقیم از سه‌کنج	شیوه انتقال بار گنبد
گنبد تک‌پوسته ساده، با قوس کم و فاقد تزیینات درونی	گنبد دوپوسته با اشکوب هشت‌ضلعی	گنبد دوپوسته، پوسته بیرونی فروریخته	ساختار گنبد
دیوارهای ساده و حجیم، باربر، متصل به زمین از طریق جزرهای محیطی	دیوارهای باربر قطور با طاق‌نماهای سازه‌ای، سبک و متعادل‌کننده	دیوارهای باربر قطور، بدون اجزای سبک‌کننده	قاعده گنبد

ساختار فضایی

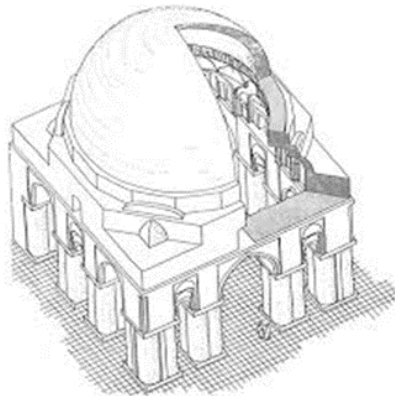
معماری مذهبی دوره سلجوقی با سازمان‌دهی فضایی منسجم و نظام‌مند شناخته می‌شود که در آن محورهای جهت‌دهنده، ایوان‌های برجسته و سلسله‌مراتب فضایی، نقش کلیدی در شکل‌دهی به تجربه فضایی ایفا می‌کردند. طرح چهار ایوانی که در آن چهار ایوان در اطراف یک حیاط مرکزی قرار می‌گیرند، از جمله الگوهای رایج این دوره در بناهایی همچون مسجد جامع اصفهان و مدرسه نظامیه نیشابور بود. این الگو علاوه بر هدایت حرکت و دید مخاطب، امکانی برای تلفیق عملکردهای آموزشی، عبادی و مراقبه‌ای فراهم می‌کرد (Belser, 1985, p. 90). در مورد مجموعه چشت شریف، اگرچه مستندات مستقیمی مبنی بر وجود یک ساختار کامل با الگوی چهار ایوانی در دست نیست، شواهد معماری گنبد‌های شرقی و غربی آن به وجود یک سازمان فضایی مشابه اشاره دارد. حضور ورودی‌های طاق‌دار در جهات مختلف و محورهای بصری هدایت‌شونده

در ساختار این گنبد‌ها مشاهده می‌شود. برای مثال، گنبد غربی دارای چهار ورودی طاق‌دار در هر یک از وجوه بناست که همگی به فضای مرکزی منتهی می‌شوند؛ الگویی که یادآور نظام فضایی معماری سلجوقی است. (Archnet, n.d.) نمونه‌هایی همچون مدرسه زوزن که با طرح چهار ایوانی ساخته شده‌اند، گواهی بر تأثیر مستقیم سنت‌های سلجوقی بر معماری مذهبی غوری هستند. ساختار این مدرسه، با حیاط مرکزی و حجره‌های پیرامونی، از لحاظ فضایی با مدارس مانند نظامیه نیشابور هم‌راستا است. اگرچه در چشت، اثری از حیاط مرکزی نیست، اما حضور عناصر ایوان‌مانند و محورهای فضایی سازمان‌دهنده، احتمال وجود ساختاری مشابه را تقویت می‌کند. مقایسه گنبد‌های چشت با دیگر نمونه‌های آرامگاهی سلجوقی نظیر برج‌های خرقان و گنبد شادمهر نیز حائز اهمیت است. اگرچه برج‌های خرقان به دلیل کاربری آرامگاهی، فاقد سازمان چهار ایوانی بوده، ورودی‌های

فضاهای جانبی و نظم هندسی، از دیگر نقاط اشتراک دو بنا محسوب می‌شود. آرامگاه سلطان سنجر نیز با گنبد دوپوسته بزرگ، گلوگاه هشت‌ضلعی و کتیبه‌های کوفی، یکی از کامل‌ترین نمونه‌های معماری آرامگاهی سلجوقی است. ساختار این بنا با تأکید بر محوریت فضا و تناسبات دقیق، در گنبدهای چشت به شکل ساده‌تر و فشرده‌تری بازآفرینی شده است. حضور عناصر مشابه همچون محورهای جهت‌دهنده، نظم مرکزی و استفاده از تزئینات آجرکاری، حکایت از الهام‌گیری از معماری سلجوقی دارد. هرچند شواهد موجود اجازه بازسازی کامل طرح اولیه را نمی‌دهند، اما وجود عناصر شاخص مانند ورودی‌های ایوان‌مانند، محورهای هدایت‌کننده فضا و ترکیب سازمان‌یافته فضاهای داخلی نشان می‌دهند که معماری چشت درون گفتمان معماری مذهبی سلجوقی قابل تفسیر و تحلیل است. این شباهت‌ها، چه در سطح فرم و ساختار و چه در سطح مفهوم و عملکرد، پیوندی معنادار میان این دو سنت معماری برقرار می‌سازند (تصویر ۷) (جدول ۳).

طاق‌دار آن‌ها از نظر فرمی با ساختار ورودی‌های گنبدهای چشت قابل قیاس هستند. گنبد شادمهر نیز از منظر هندسه فضایی، نوع مصالح و سازمان‌دهی حجم، با بناهای چشت اشتراکاتی دارد. یکی از ویژگی‌های بنیادین معماری دوره سلجوقی، ایجاد تعادل و هماهنگی میان هندسه فضایی و عملکرد مذهبی است. در آرامگاه‌های این دوره، الگوی غالب ترکیبی از پلان‌های مربعی یا چندضلعی با گنبد مرکزی است که از طریق انواع گوشه‌سازی به بخش زیرین انتقال می‌یابد (Rice, 2002, p.88). این نوع سازمان‌دهی، به خلق فضایی متمرکز، متعادل و معنادار می‌انجامد و در بناهایی چون گنبد علویان همدان و آرامگاه سلطان سنجر در مرو به‌روشنی مشاهده می‌شود. گنبد علویان با پلان مربعی، گنبد مرکزی و گچ‌بری‌ها و آجرکاری‌های پیچیده، نمونه‌ای از تلفیق تزئینات و ساختار فضایی در معماری سلجوقی است؛ ویژگی‌هایی که در گنبد غربی چشت نیز، با آجرکاری‌های مشابه و سازمان فضایی منسجم، بازتاب یافته‌اند. تأکید بر محور طولی ورودی، استفاده از

تصویر ۷: مقایسه ساختار فضایی گنبدخانه در بناهای چشت شریف، بالا راست (بنای شرقی)، بالا چپ (بنای غربی) با بناهای سلجوقی، پایین راست (گنبد عالی ابرقو)، پایین چپ (گنبد نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان)



جدول ۳: ساختار فضایی: مقایسه بناهای چشت شریف با گنبد عالی و گنبد نظام‌الملک

گنبد نظام‌الملک	گنبد عالی	بناهای چشت شریف	پلان اصلی
مربع با گوشه‌سازی سکنج، آغاز توسعه محور محراب در مسجد	پلان هشت‌ضلعی، ساختار آرامگاهی ساده و فشرده	مربع ساده با تأکید بر تقارن محوری	
فضای گنبدخانه به‌عنوان مرکز معنوی مسجد، محراب در سمت قبله	فضای یک‌پارچه مرکزی با تمرکز بر گنبد و محراب	تمرکز بر فضای مرکزی گنبدخانه بدون ایوان یا گسترش پیرامونی	سازمان فضایی داخلی
جهت‌گیری دقیق به سمت قبله، ورودی از ایوان شمالی	جهت‌گیری به قبله، ورودی شاخص از جبهه مقابل	جهت‌گیری به سوی جنوب، ورودی از شرق یا شمال	جهت‌گیری فضایی
محراب گچی، نورگیرها در پایه گنبد، ساختار باز و روشن	طاق‌نماهای ساده در اضلاع، فضای داخلی متقارن و یکدست	فاقد ایوان یا شبستان جانبی، تنها گنبدخانه مرکزی	عناصر فضایی مکمل

شیوه‌های تزئینی و نوشتاری

معماری سلجوقی، به‌ویژه به دلیل توسعه گسترده تزئینات آجری سه‌بعدی و کاربرد خلاقانه کتیبه‌های کوفی با ساختار هندسی، از برجسته‌ترین ادوار در تاریخ هنر اسلامی ایران به شمار می‌آید. این کتیبه‌ها که اغلب با نقوش گیاهی، هندسی و گل‌دار در هم می‌آمیزند، جلوه بصری غنی و پیچیده در نمای بناها ایجاد کرده‌اند (Hatam, 1976, p. 159). چنانکه نمونه‌های ممتاز آن در آرامگاه‌های خرقان مشهود است (Stronach et al., 1969, pp. 335-398). دو گنبدخانه شرقی و غربی در مجموعه چشت شریف، نمودهایی روشن از تداوم و تحول این شیوه تزئینی در بستر فرهنگی و اقلیمی خاص منطقه محسوب می‌شوند. در گنبد غربی، کتیبه‌هایی به خط کوفی شامل آیات قرآن و عبارت «شمس‌الدین والدین» که احتمالاً به غیاث‌الدین محمد غوری نسبت داده می‌شود، پیرامون استوانه گنبد و ورودی‌های اصلی به‌کار رفته و با نقوش برجسته آجری تزئین شده‌اند (Archnet, n.d.). این ترکیب آجرکاری و خوش‌نویسی، نه‌تنها بار معنایی و مذهبی بنا را تقویت می‌کند، بلکه جلوه‌ای شاخص از استمرار سنت سلجوقی در جهان غوری را به نمایش می‌گذارد. در مسجد جامع هرات نیز پس از حذف کاشی‌های تیموری، کتیبه‌های سلجوقی پنهان شده در زیر آن‌ها نمایان شدند. این کتیبه‌ها با زمینه‌ای به رنگ فیروزه‌ای مایل به سبز، از نظر سبک، با نمونه‌های تزئینی دامغان و چشت شریف قابل مقایسه هستند و تداوم شیوه‌های تزئینی دوره سلجوقی را تأیید می‌کنند (Aria).

151, p. 1986 بناهایی همچون مناره جام در غور و مسجد جامع هرات که به فرمان غیاث‌الدین محمد غوری و پسرش ساخته شده‌اند نیز با آجرهای تراش‌خورده، کتیبه‌های کوفی و نقوش برجسته، نشانه‌هایی روشن از تداوم سبک تزئینی سلجوقی در دوره غوری به دست می‌دهند. (Khwandamir, 1993, p. 230). از جمله مظاهر برجسته فرهنگ نوشتاری در این دوران، گسترش کاربرد خط کوفی در کتیبه‌های معماری و نیز لوح‌های تدفینی است. نمونه‌هایی مانند لوح قبر محمد بن اسماعیل غوری (متوفی ۵۳۰ق) تأییدی است بر رواج گسترده این خط در فضای هنری و مذهبی سده ششم هجری قمری (Aria, 1986, p. 151). همچنین، یکی از تحولات مهم در این حوزه، رشد تدریجی به‌کارگیری زبان فارسی در کتیبه‌هاست. این روند که ریشه در تحولات فرهنگی دوره سلجوقی دارد، در نمونه‌هایی همچون کتیبه فارسی بقعه ازقند (۵۸۳۳ق.) و شعر فارسی مدحی منقوش در گرداگرد حیاط قصر مسعود سوم در غزنه ادامه یافت. شیلا بلر در این زمینه به تعبیر واژه «جامد» به‌جای «جمادی» در یکی از کتیبه‌های چشت اشاره داشته و آن را شاهدهی بر تحول زبانی در آن دوران دانسته است (Beler, 1985, p. 91). تزئینات لعاب‌دار متنوعی که در کاوش‌های قصر مسعود سوم در غزنه کشف شده‌اند، گرچه از نظر فنی ساده‌اند، اما از نظر رنگ، طرح و کیفیت با نمونه‌های سلجوقی هم‌راستا هستند (Beler, 1998, p. 76). اشتراک در کاربرد خط کوفی و نقوش اسلیمی، حکایت از

استمرار کاربرد خط کوفی همراه با نقوش هندسی، گسترش تدریجی زبان فارسی در کتیبه‌ها و بهره‌گیری از آجر به‌عنوان عنصرسازه‌ای و تزئینی، بیانگر پیوند عمیق معماری غوری با الگوهای شاخص دوره سلجوقی است (تصویر ۸) (جدول ۴).

پیوندهای فرهنگی و هنری میان دو دوره دارد، ساختار کلی و میزان پیچیدگی تزئینات در گنبد‌های چشت شریف به‌مراتب ساده‌تر از نمونه‌های پیشرفته‌تر همچون برج خرقان است. این تفاوت احتمالاً ناشی از محدودیت‌های فنی، منابع مالی یا ترجیحات محلی در اجرای تزئینات بوده است.

تصویر ۸: مقایسه شیوه‌های تزئینی و نوشتاری در بناهای چشت شریف، بالا راست (بنای شرقی) و بالا چپ (بنای غربی) با بناهای سلجوقی، پائین راست (گنبد علویان)، پائین چپ (برج‌های خرقان)



جدول ۴: شیوه‌های تزئینی و نوشتاری: مقایسه بناهای چشت شریف با گنبد علویان و برج‌های خرقان

نوع کتیبه‌ها	بناهای چشت شریف	گنبد علویان	برج‌های خرقان
خطوط کوفی با آجر	تزیینات آجری و گچی سه شیوه نوشتاری کوفی، نسخ و ثلث	تزیینات آجری برجسته به خط کوفی همراه با نقوش هندسی تزئینی	
عربی، همراه با واژگان دینی، سلطنتی و تاریخی	عربی، همراه با واژگان دینی	عربی، همراه با واژگان دینی و تاریخی	
نقوش هندسی ساده و محدود	ترکیب نقوش اسلیمی، هندسی و نوارهای خطی	نقوش اسلیمی و هندسی پیچیده	
در نوار بالایی دیوار داخلی و اطراف ورودی	در طوق گنبد، قاب‌های ورودی و بخش‌هایی از بدنه و نما، محراب	در بدنه و بالای ورودی برج‌ها	

نتیجه‌گیری

مطالعات تطبیقی میان گنبدخانه‌های شرقی و غربی چشت شریف با نمونه‌های برجسته معماری سلجوقی در ایران و آسیای مرکزی نشان می‌دهد که معماری دوره غوری، با وجود برخی تفاوت‌ها، به‌طور آشکار میراث‌دار و توسعه‌دهنده سبک رایج در دوره سلجوقی بوده است. در زمینه کارکرد و ساختار فضایی، گنبد‌های چشت شریف، با توجه به پلان مربعی و ساختار مرکزی، به‌روشنی با بناهایی مانند آرامگاه سلطان سنجر در مرو و گنبد علویان همدان هماهنگی دارند. ویژگی مشترک همه این نمونه‌ها، برخورداری از محور طولی مشخص، پلان‌های مربعی و گوشه‌سازی گنبد هستند. با این حال، برخلاف بناهای چهارایوانی و مجموعه‌های دارای حیاط مرکزی در معماری سلجوقی، گنبد‌های چشت صرفاً گنبدخانه‌هایی ساده و چهارطاقی با فضای متمرکز هستند که متناسب با کارکرد عرفانی خانقاه طراحی شده‌اند. این نشان‌دهنده تطبیق عملکردی و فرهنگی معماری سلجوقی با بستر محلی است. در بحث سازه و تکنیک‌های اجرایی، گنبد‌های چشت شریف از فناوری‌های پیشرفته دوره سلجوقی بهره‌مند شده‌اند و احتمالاً به شکل دویپوسته پیوسته مانند نمونه‌های دویپوسته‌ای همچون برج‌های خرقان یا آرامگاه سلطان سنجر ساخته شده‌اند. اجرایی منظم در قالب خفته و راسته همراه با تزیینات برجسته هندسی، از جمله نقاط مشترک برجسته است که در تمامی نمونه‌ها، از چشت شریف تا برج‌های دامغان مشاهده می‌شود. این تأکید بر آجر به‌عنوان مصالح اصلی، به‌ویژه در گنبد‌های چشت، بیانگر پیوند مستقیم با سنت معماری در دوره سلجوقی است.

تزیینات و کتیبه‌ها نیز به‌روشنی استمرار سبک سلجوقی را در معماری عصر غوری نشان می‌دهند. استفاده از کتیبه‌های کوفی آجری با آیات قرآن و القاب سلطنتی، همچون «سلطان بزرگ» در گنبد شرقی چشت، شبیه به کتیبه‌های گچ‌بری شده در آرامگاه‌ها و مساجد سلجوقی است. از منظر سازمان فضایی و کاربری، اگرچه گنبد‌های چشت احتمالاً بخشی از مجموعه‌های خانقاه و مدرسه بزرگ‌تر بوده‌اند، اما برخلاف الگوهای چهارایوانی و حیاط مرکزی مدارس سلجوقی همچون نظامیه نیشابور، گنبد‌های

چشت صرفاً ساختارهای چهارطاقی ساده با تمرکز بر فضای داخلی گنبدخانه هستند که متناسب با نیازهای آیینی طراحی شده‌اند. این بازآفرینی سنت سلجوقی با توجه به نیازهای بومی و آیینی منطقه، منجر به کاهش تزیینات پیچیده و تأکید بر محورهای حرکت و فضاهای مراقبه شده است. در نهایت، مطالعات تطبیقی حاضر گواهی می‌دهد که معماری دوره غوری در چشت شریف، ترکیبی از حفظ میراث معماری روزگار سلجوقی و نوآوری‌های متناسب با فرهنگ و جغرافیای خراسان بزرگ است. این دو گنبدخانه با استفاده از تکنیک‌های اجرایی پیشرفته، ساختار فضایی متعادل و تزیینات شاخص، نه تنها بازتاب‌دهنده سبک سلجوقی بوده، بلکه هویت مستقل و کاربردی جدیدی برای معماری اسلامی در شرق ایران و افغانستان خلق کرده‌اند. مطالعه دقیق‌تر آن‌ها برای درک تحول فرهنگی و هنری منطقه ضرورت دارد.

References

- Archnet. (n.d.). *Gumbad-i Chisht-i Sharif*. Retrieved from <https://www.archnet.org/sites/3927>
- Aria, G. (1986). *The Chishti order in India and Pakistan*. Zavar Publications. [In Persian]
- Asfuzari, M. M. (1961/1380 A.H.). *Rawḍāt al-jinān fī awṣāf madīnat Harāt* (Vol. 1, M. Ishaq, Ed.). Dār al-Pasari. [In Arabic]
- Belser, S. (1985). The madrasa at Zuzan: Islamic architecture in eastern Iran on the eve of the Mongol invasions. *Muqarnas Online*, 3(1), 75–91. [In Persian] <https://doi.org/10.1163/22118993-90000197>
- Belser, S. (1998). Zuzan madrasa: Islamic architecture in eastern Iran on the eve of the Mongol invasion. *Asar Journal*, (29–30), 66–89. [In Persian]
- Dupree, N. H. (1977). Obey and Chisht-i-Sharif. In *An historical guide to Afghanistan*. Afghan Tourist Organization. https://doi.org/10.2458/azu_acku_ds351_d87_1977
- Foroughi-Abri, A. (2008). *History of the Ghurids*. Samt. [In Persian]

- R. Hillenbrand (Ed.), *The art of the Saljuqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a symposium held in Edinburgh in 1982* (pp. xx-xx). Mazda Publishers.
- Rice, D. T. (2002). *Islamic art* (M. M. Bahar, Trans.). Elmi va Farhangi Publishing.
- Sahebi-Bazzaz, M. (2010). Brick decorations in the Seljuk period. *Tarikh-Pajoohi (Historical Research)*, 42-43. [In Persian]
- Sepanta, A. H. (1966). Brick decorations in Islamic architecture of Iran. *Ma'aref-e Eslami (Islamic Teachings)*, (2), 85-88. [In Persian]
- Shadab-Ghuri, M. M. (2009). Ghur, the birthplace of seven stars. [In Persian]
- Shah-Mahmood, M. (2009). *Tārīkh-i impīrātūrī-yi Ghūrīyān* (G. S. Hilmi, Ed., 2nd ed.). Kabul University Press. [In Persian]
- Society for the Preservation of Afghanistan's Cultural Heritage. (n.d.). Herat Province, Chisht-e Sharif. Retrieved July 18, 2006, from <http://spach.info/ephotosheratchist-esharif.htm> [Site inaccessible October 4, 2013]
- Stronach, D., Kaylar, Y., & Vahram, M. (1969). Three tower tombs from the Seljuk period. *Journal of Historical Studies*, 23-24. [In Persian]
- Uzeimi, M. A. (2011). *Afghanistan and its astonishing points*. Al-Huda International Publications.
- Vahram, G. (Ed. & Annot.). (1991). *Geographical history of Khorasan in the history of Hafez-e Abru* (by Shihab al-Din Abdullah Khafi [Hafez-e Abru]). Ettela'at Publishing. [In Persian]
- Fekri-Saljuqi. (1967). *Risāla-ye mazārāt-e Herāt* [Treatise on the shrines of Herat] (1st ed.). Specialized Library of Literature. [In Persian]
- Godar, A., & colleagues. (1967). *Art of Iran* (B. Habibi, Trans.). National University Press. [In Persian]
- Hatam, G. (1976). Study and identification of types of Islamic civilization in Seljuk Iran. *Language and Literatures, University of Tehran*, (9), 159-166. [In Persian]
- Chishti, H. (1958). *Sir al-Aqtab*. Nawal Kishore. [In Persian]
- Hillenbrand, R. (1994). *Islamic architecture*. Edinburgh University Press.
- Jami, A. (1957). *Nafahat al-Uns* (M. Towhidi-Pour, Ed.). Scientific and Cultural Publications. [In Persian]
- Jahani, A. M. A. (1989). *Al-Masalik wa al-Mamalik* (M. Irfan, Ed.). Bunyad-e Farhang-e Iran. [In Persian]
- Khwandamir, G. b. H. H. (1993). *Khulasat al-Akhbar fi Ahwal al-Akhyar* [Summary of news on the conditions of the virtuous] (M. H. Muhaddith, Ed.). Rasa Publications. [In Persian]
- Labbaf-Khaniki, R. A. (2023). The domes of Shadmehr: Indicators of technology and the development of ancient Nishapur. *News Portal of the Ministry of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts*. [In Persian]
- Mostmand-Ghuri, Q. G. (2008). *A brief history of Ghur* (1st ed.). Maywand. [In Persian]
- Mostowfi, H. (1983/1362). *Nozhat al-Qolub* (G. Le Strange, Ed.). Donyaye Ketab. [In Persian]
- Niedermayer, H. (1917). Afghanistan. *De Neue Orient*, (4 & 5). Republished in *Kaveh*, 21, 3-6 (1947) under the title "Results of the scientific mission sent from Germany to that country."
- Nizami, K. A. (1975). *Tārīkh-e mashāykh-e Chasht*. [In Persian]
- Panjshiri, A. A. (1981). Historical geography of Ghur. [In Persian]
- Pardis, M. H. (1945). Chisht Sharif. *Ariana*, (28), 23-25. [In Persian]
- Pinder-Wilson, R. (1994). Ghaznavid and Ghurid architecture and epigraphy. In



Research article

A Critical Re-reading of Khwāja Kalān Khurāsānī’s Treatise in the Context of Safavid Musical Literature

Sahand Soltandoost ^{(a)*}, Amirhossein Davoodvandi ^(b)

a. Visiting Assistant Professor, Islamic Art Department, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran

b. PhD Student in Islamic Iranian History, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran (Amir.davoodvandi@ut.ac.ir)

Keywords

Musical treatise, Khvājah Kalān Khorāsānī, Safavid-era figures, theoretical music treatises, Safavid-era music

Citation

Soltandoost, S., & Davoodvandi, A. H. (2025). A critical re-reading of Khwāja Kalān Khurāsānī’s treatise in the context of Safavid musical literature. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 23-40.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The musical treatise of Khwāja Kalān Khurāsānī is one of the concise yet significant texts within the tradition of Persian music writing during the Safavid era, likely composed in its late period under the reign of Shah Sultan Husayn. The author is identified in all extant manuscripts as “Khwāja Kalān Khurāsānī,” although his exact identity remains unclear. This study, employing a descriptive-analytical approach and inductive reasoning, first investigates biographical sources, tadhkiras, and library catalogues to determine which historical figure bearing this title may be the author in question. Subsequently, based on the published critical edition of the treatise, the main musical and extra-musical themes and characteristics of the text are analyzed. Findings suggest that the treatise primarily focuses on vocal performance, discussing forty-two musical modes (modes and their hierarchies). The author’s stated motivation for composing the treatise is the application of musical principles to enhance the memorization and recitation of the divine word, indicating a connection between music and religious pedagogy. Despite offering valuable elements such as precise definitions of terminology—mostly linguistic in nature—the treatise presents fundamental ambiguities regarding the author, internal structure, and sources of knowledge, which limit the possibility of a more comprehensive analysis.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.522608.1040>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231560.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (sahand.soltandoost@lecturer.usc.ac.ir)

Introduction

During the Safavid period, music—interwoven with religious, mystical, and philosophical knowledge—occupied a unique place in Persian literary. One manifestation of this connection was the composition of concise yet meaningful treatises that explored the theoretical, vocal, and ethical dimensions of music. The *Treatise of Khwāja Kalān Khurāsānī*, a brief work on the foundations of vocal music, is among such texts, likely written in the late Safavid era during the reign of Shah Sultan Husayn (r. 1105–1135 AH / 1694–1722 CE). Although the treatise is limited in volume and manuscript transmission, its content contains rare or even unprecedented insights compared to similar works. The author, through a combination of scientific precision and accessible language, presents specialized musical concepts in the service of a religious and pedagogical aim. Since the author's identity remains unknown and the title “Khwāja Kalān Khurāsānī” alone does not suffice for historical identification, this article first attempts to investigate the possible identity of the author based on internal and external evidence, and then analyzes the structure, content, and literary style of the treatise to situate it within the broader context of Safavid-era musical literature.

Materials / Methods

The present study employs a descriptive-analytical method and an inductive approach. In the initial phase, four known manuscripts of the treatise—preserved in the libraries of Majles, the National Library, the University of Tehran, and the Sepahsalar Seminary—were identified and their codicological features examined. The critical edition prepared by Mohsen Mohammadi was also selected as the primary basis for textual analysis. Additionally, biographical and historical sources, including *tadhkiras* and prosopographical references, were

consulted to identify and evaluate historical figures bearing the title or epithet “Khwāja Kalān.”

In the content analysis phase, attention was paid to the treatise's linguistic style, the way technical terms are defined, its structural organization, and the author's stated motivation for composing the work. A comparative lens was also applied to assess the originality or derivativeness of its theoretical and extra-musical elements in relation to other contemporaneous Safavid treatises on music.

Discussion and Findings

The first key finding of this study concerns the ambiguity surrounding the identity of the treatise's author. The title *Khwāja Kalān Khurāsānī* appears consistently across all known manuscripts, yet no historical or biographical source explicitly attributes this name to a known individual. Internal textual evidence—most notably the verse stating “In the time of the Husayni king / who requested this treatise from me”—strongly suggests that the work was composed during the reign of Shah Sultan Husayn (r. 1105–1135 AH / 1694–1722 CE). The treatise's literary style, terminology, and classification of musical modes also align with the intellectual climate of the late Safavid period.

A noteworthy feature is the brevity of the invocatory preface and the absence of explicit Shi'ī expressions, which contrasts with the dominant sectarian tone of official Safavid discourse. Given the author's Khorāsānī background, this lends support to the hypothesis that he may have been a Sunni. Furthermore, the author clearly states that his motivation for writing the treatise was to apply musical knowledge in the service of reciting and preserving the divine word—underscoring the intersection of music and religious education in the work. The treatise focuses almost exclusively on vocal music. Technical terms such as *maqām* (mode), *shu'ba* (branch), *āvāza* (melodic structure), *naghamah* (tone), and *naqrah* (syllabic

phrase) are defined with brevity and precision, though many definitions are primarily linguistic in nature. For instance, *shu'ba* is likened to a branch of a tree, while *naghmah* and *naqrah* are associated with vocalized syllables like “hī-hī” and “tan-tan”—suggesting that the author’s perspective is rooted in the performative and vocal aspects of music rather than abstract theory.

Another notable finding is the author’s effort to legitimize music through religious and mythic narratives. In discussing the etymology of the word *mūsīqī*, he refers to the story of the Prophet Moses and the twelve springs for the twelve tribes of Israel, combining Hebrew and Arabic roots in an allegorical explanation. This strategy parallels other Safavid treatises that sought to frame music as possessing sacred origins. In the final section, the author offers rudimentary health advice for improving vocal quality. His reference to *muriffa'āt* (raising techniques) and *muḥassināt* (beautifiers of the voice), though lacking in medical detail, suggests a basic familiarity with traditional medicine and its relevance to vocal training.

In total, *The Treatise of Khwāja Kalān Khurāsānī* is a pedagogical and religiously oriented work that prioritizes vocal refinement for devotional recitation over abstract theorization. Its accessible language, coherent structure, and rich vocabulary position it as a compact yet

meaningful contribution to Safavid musical literature.

Conclusion

The Treatise of Khwāja Kalān Khurāsānī may be regarded as a valuable document attesting to the presence of music within the religious and oral culture of the late Safavid period. In this work, the boundaries between musical theory, vocal technique, and religious pedagogy are blurred, with technical concepts placed in the service of sacred objectives. The anonymity of the author, the treatise’s concise and occasionally ambiguous structure, and the lack of prior comparative analysis have together prompted the present study’s critical re-examination of its linguistic, musical, and extra-musical features.

Although codicological, textual, and linguistic evidence alone does not suffice to fully identify the author, it is possible—based on internal and external clues—to sketch a tentative portrait: a Khorāsānī figure, likely Sunni, familiar with Qur’anic recitation, inclined toward traditional sciences such as medicine and philology, and concerned with vocal and religious training. On this basis, the treatise should be seen not merely as a theoretical work on music, but as a testament to the presence of music within the religious lifeworld (*zīst-jahān*) of the Safavid era—one that merits further precise and comparative scholarly exploration.

بازخوانی انتقادی رساله‌ خواجه کلان خراسانی در بستر ادبیات موسیقایی عصر صفوی

سه‌اندوست (الف)*، امیرحسین داوودندی (ب)

(الف) استادیار مدعو، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران
(ب) دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی، گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(Amir.davoodvandi@ut.ac.ir)

چکیده

رساله موسیقی خواجه کلان خراسانی یکی از متون مختصر، اما مهم در سنت موسیقی‌نویسی فارسی دوره صفوی محسوب می‌شود که احتمالاً در اواسط این دوره و در عهد سلطنت شاه‌عباس اول تألیف شده است. مؤلف اثر در تمامی نسخه‌های شناخته‌شده با عنوان «خواجه کلان خراسانی» معرفی شده، اما هویت دقیق او تاکنون به‌درستی روشن نشده است. در این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از راهبرد استقرایی، نخست با استناد به منابع تذکره‌ای، تراجم و فهرست‌های کتابخانه‌ای، تلاش شده تا مؤلف اثر در میان رجالی که عنوان «خواجه کلان» داشته‌اند، شناسایی شود. سپس بر پایه نسخه مصحح و چاپ‌شده رساله، مهم‌ترین مضامین و ویژگی‌های موسیقایی و فراموسیقایی متن مورد تحلیل قرار گرفته است. یافته‌ها حاکی از آن است که رساله در برخی تعاریف به برداشتی آوازی در موسیقی توجه دارد. قابل‌ذکر است که خواجه کلان انگیزه خود از آموختن دانش موسیقی را کمک به بهبود حفظ و تلاوت کلام الهی دانسته است؛ انگیزه‌ای که از پیوند ژرف میان موسیقی و تربیت دینی حکایت دارد. همچنین، نگارش این رساله بنا به درخواست یکی از دوستان او صورت گرفته است. رساله در عین برخورداری از مزایایی همچون تعریف موجز و لغوی برخی اصطلاحات، با ابهاماتی اساسی درباره مؤلف و منابع اطلاعاتی مواجه بوده که تحلیل جامع آن را با محدودیت‌هایی همراه ساخته است. همچنین، مقایسه این رساله با متون هم‌عصر مانند بهجت‌الروح، شباهت‌هایی در ساختار مدال و تفاوت‌هایی در نام‌گذاری گوشه‌ها نشان می‌دهد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵
شماره صفحات: ۲۳-۴۰

واژگان کلیدی

رساله موسیقی، خواجه کلان خراسانی، رجال دوره صفوی، رسالات موسیقی، موسیقی عصر صفوی
استناد به مقاله
سلطان‌دوست، سه‌اندوست و داوودندی، امیرحسین. (۱۴۰۴). بازخوانی انتقادی رساله‌ خواجه کلان خراسانی در بستر ادبیات موسیقایی عصر صفوی. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۳ (۹)، ۲۳-۴۰.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.522608.1040>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231560.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

در گستره‌ی ادب فارسی، رساله‌های موسیقی جایگاهی شایان توجه دارند. آثاری که نه تنها بازتاب‌دهنده‌ی ذوق نظری و سلیقه‌ی موسیقایی دوران خویش هستند، بلکه گاه نشانه‌هایی از تحولات اجتماعی، فرهنگی و حتی باورهای کیهانی عصر خود را در بردارند. در این میان، دوره‌ی صفوی با توجه به تمرکز نسبی قدرت سیاسی، رونق نهادهای آموزشی و پشتیبانی از هنرها، بستر مناسبی برای تدوین و تداول رسالات موسیقایی فراهم آورد. از این دوره رساله‌هایی به زبان فارسی در کتابخانه‌های مختلف برجای مانده است که هر یک به نحوی بر سنت موسیقی‌نویسی ایرانی اثر نهاده‌اند. یکی از این متون کم‌حجم اما تأمل‌برانگیز، رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی است. اثری که با زبانی موجز به تبیین برخی اصول نظری موسیقی پرداخته و از نظر ساختار، محتوا و شیوه‌ی بیان با دیگر آثار هم‌روزگارش تفاوت‌هایی دارد. این رساله در منابع و نسخ خطی به‌جامانده، به نام «خواجه کلان خراسانی» منسوب شده و چهار نسخه‌ی خطی از آن در کتابخانه‌های ملی، مجلس، دانشگاه تهران و مدرسه‌ی عالی سپهسالار شناسایی گردیده است. تاریخ کتابت این نسخه‌ها عمدتاً به قرون دوازدهم و سیزدهم هجری قمری بازمی‌گردد. همچنین، نسخه‌ای مصحح از این اثر به اهتمام محسن محمدی انتشار یافته است که متن مورد استفاده در این مقاله نیز از همان نسخه اخذ شده است (Mohammadi, 2005).

با این‌همه، رساله‌ی خواجه کلان در حوزه‌ی تاریخ موسیقی ایران همچنان اثری کمتر شناخته‌شده باقی‌مانده است و ابهاماتی بنیادین درباره‌ی مؤلف، زمان تألیف، جایگاه آن در سنت موسیقایی صفوی و نیز عناصر فراموسیقایی مندرج در آن وجود دارد. مقاله حاضر می‌کوشد نخست با بازخوانی انتقادی این اثر و بررسی متون موازی، هویت احتمالی مؤلف را در میان چهره‌هایی که در منابع به نام «خواجه کلان» شناخته شده‌اند روشن سازد و در گام بعد، با تحلیل محتوای رساله، ویژگی‌های ساختاری، مفهومی و رموز فراموسیقایی آن را در بستر ادبیات موسیقایی عصر صفوی باز نماید.

مطالعه‌ی رساله‌های موسیقی متعلق به دوره‌ی صفوی تنها به‌منزله‌ی بررسی متون آموزشی یا فنی قابل‌فهم نیست، بلکه به‌منزله‌ی ورود به جهان فکری و دانشی خاصی است که

موسیقی را در پیوند با دانش‌های دیگر همچون طب، اخلاق، نجوم و عرفان معنا می‌کرده است. از این منظر، رساله‌ها صرفاً حاوی اطلاعات تخصصی درباره نغمات، الحان یا مقامات نیستند، بلکه بازتابی از گفتمان فرهنگی، معرفت‌شناختی و گاه ایدئولوژیک روزگار خود هستند. در نتیجه، تحلیل انتقادی چنین متونی نیازمند چارچوبی نظری است که بتواند پیوند میان ساختار زبانی، مفاهیم طرح‌شده و نظام دانشی مستتر در پس آن‌ها را آشکار سازد. در این پژوهش، خوانش انتقادی رساله‌ی خواجه کلان خراسانی با الهام از مبانی مطالعه‌ی مفهومی در بستر تاریخی انجام می‌گیرد. رویکردی که به‌جای تمرکز صرف بر معناهای لغوی یا نظام فنی اصطلاحات، بر چگونگی شکل‌گیری، تحول و کاربرد مفاهیم در متن و نسبت آن‌ها با ساختار معرفتی عصر صفوی تأکید دارد. مطالعه‌ی مفهومی در بستر تاریخی این امکان را فراهم می‌کند تا رساله‌ی خواجه کلان را نه به‌عنوان متنی منزوی، بلکه در پیوند با سنت موسیقی‌نویسی پیش از خود و نیز در تقابل یا تعامل با تحولات فکری، دینی و آموزشی عصر صفوی مورد بازخوانی قرار داد.

پیشینه پژوهش

رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی، با وجود قدمت و ویژگی‌های خاص، تاکنون کمتر مورد توجه مستقیم و پژوهش مستقل قرار گرفته است. نخستین و تنها تصحیح مستقل از این رساله به کوشش محسن محمدی انجام شده که در آن متن سه نسخه‌ی خطی موجود از چهار نسخه‌ی شناخته‌شده، مقابله شده و به پیوست و در ادامه‌ی مبحث مفصلی از او در «بحث پیدایش موسیقی از دید موسیقی‌دانان صفوی» ارائه شده است. این تصحیح فاقد تحلیل انتقادی، بررسی تاریخی مؤلف یا ارجاع تطبیقی به سایر رسالات هم‌دوره است. در آثار کلی‌تری که به بررسی تاریخ موسیقی ایران پرداخته‌اند تنها اشاره‌ای گذرا به این رساله شده است، بی‌آنکه تحلیل یا دسته‌بندی روشمند از آن ارائه شود. در پژوهش‌های معاصر پیرامون رساله‌های موسیقایی عصر صفوی همچون مطالعات انجام‌شده بر بهجت‌الروح و رساله‌ی /میرخان کوبی‌گرچی نیز اثری از گفت‌وگوی میان‌متنی با رساله‌ی خواجه کلان مشاهده نمی‌شود. این در حالی است که

تحلیل، با توجه به ساختار و محتوای اثر، جایگاه رساله از حیث سبک نگارش، مفاهیم نظری و اشارات فراموسیقایی در بستر سنت موسیقی‌نویسی فارسی مورد توجه واقع شد.

هویت خواجه کلان خراسانی

با وجود کاوش و جستجوی گسترده در منابع کتابخانه‌ای، تراجم‌الاحوال، تذکره‌ها و فهرست‌های نسخه‌های خطی، تاکنون نام و نشان شخصیتی با عنوان کامل «خواجه کلان خراسانی» به صورتی که در ابتدای رساله منسوب به او آمده، در هیچ منبع مستقل دیگری شناسایی نشده است. در واقع، آنچه به صراحت از مؤلف این رساله به دست داریم، صرفاً عبارتی است که در آغاز این اثر آمده است. در آنجا نویسنده خود را با تعبیر «مشتهر» به «خواجه کلان» معرفی می‌کند. این تعبیر حاکی از آن است که «خواجه کلان» نه نام شخص، بلکه به احتمال قوی لقبی بوده که در زمان حیات مؤلف، او به آن شناخته می‌شده است. در گام نخست، جست‌وجو در منابع تاریخی و رجالی برای یافتن افرادی که با این لقب یا با عناوینی مشابه همچون «خواجه کلان» شناخته شده‌اند، صورت گرفت. این بررسی ما را به شماری از رجال و شخصیت‌هایی رساند که یا در منابع تاریخی از آنان با این عنوان یا القابی نزدیک بدان یاد شده است یا به جهت موقعیت جغرافیایی، زمانی یا فرهنگی قرابت‌هایی با فضای رساله دارند. شناسایی این افراد و مقایسه شواهد مربوط به آنان با محتوای رساله، می‌تواند گامی ابتدایی در جهت روشن ساختن هویت مؤلف گمنام این متن باشد:

۱. قاضی خواجه کلان که به گزارش حبیب‌السیر «سال‌های فراوان در بلده فاخره هرات بنا بر فرمان خاقان منصور [لقب سلطان حسین بایقرا (حک ۸۷۳-۹۱۱ق)] به فیصل قضایای شرعی می‌پرداخت و قاضی نافذالحکم بود، مهمات فریق آنان [فرقه‌های مردم] را برحسب فتوای علمای اسلام به سرانجام مقرون می‌ساخت» (Khvāndamīr, 1945, p. 216). با توجه به بازه حکمرانی سلطان حسین بایقرا بر هرات که عمدتاً سال‌های ربع آخر قرن نهم هجری را در برمی‌گیرد، این قاضی شرع شهر هرات را نمی‌توان از رجال عصر صفوی به شمار آورد.

۲. خواجه کلان غوریانی که به روایت مسخرالبلاد وقتی شاه طهماسب در شعبان ۹۴۲ق به هرات لشکر کشید و آنجا

رساله مزبور، با وجود اختصار، دربردارنده اصطلاحات و اشاراتی است که می‌تواند قرابت یا تفاوت آن با متون موسیقایی دیگر این دوره را روشن سازد. از سوی دیگر، شخصیت خواجه کلان خراسانی نیز در ادبیات رجال‌نگارانه و منابع تاریخی به‌گونه‌ای مبهم باقی مانده و تاکنون پژوهش مستقلی به بررسی هویت احتمالی او پرداخته است. همین خلأ در شناخت مؤلف و نیز ناشناخته ماندن ظرفیت‌های این متن در حوزه تحلیل فراموسیقایی، نیاز به پژوهشی تازه را برجسته می‌سازد. مطالعه حاضر می‌کوشد با رویکردی انتقادی به خوانشی نو از این رساله دست یابد، چنانکه از یک سو با تحلیل داده‌های نسخه‌شناختی و تطبیق آن با رجال محتمل دوره صفوی و از سوی دیگر با بررسی محتوای آن، جایگاه رساله خواجه کلان خراسانی را در ادبیات موسیقایی فارسی این دوره بازشناسی نماید.

روش پژوهش

مطالعه حاضر با تکیه بر رویکردی توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از راهبرد استقرایی سامان یافته است. هدف آن است که از خلال شواهد نسخه‌شناختی، داده‌های درون‌متنی و قرائن برون‌متنی، سیمای روشن‌تری از رساله موسیقایی خواجه کلان خراسانی و زمینه‌های نگارش آن ترسیم شود. بدین منظور، نخست نسخه‌های موجود این رساله با رجوع به فهرست‌های نسخه‌های خطی و پایگاه‌های کتابخانه‌ای شناسایی و با استفاده از شماره‌های راهنما و اطلاعات کتاب‌شناسی، تصاویر دیجیتالی آن‌ها گردآوری شد. همچنین، نسخه مصحح و چاپ‌شده محسن محمدی نیز شناسایی و مورد بررسی انتقادی قرار گرفت. با مقایسه نسخه‌ها و بررسی دقت تصحیح، نسخه چاپ‌شده مبنای تحلیل محتوایی این پژوهش قرار گرفت. در مرحله دوم، برای شناخت مؤلف و تعیین هویت احتمالی او، به متون رجال‌نگارانه، تذکره‌ها، فهرست‌ها و دیگر منابع تاریخی-کتابخانه‌ای مراجعه شد. از طریق روش یادداشت‌برداری موضوعی و فیش‌نویسی، اطلاعات پراکنده و بعضاً متناقض درباره اشخاصی با لقب یا عنوان «خواجه کلان» گردآوری شد تا در پرتو آن‌ها، امکان تطبیق یکی از این چهره‌ها با مؤلف رساله سنجیده شود. در بخش پایانی پژوهش، تحلیل متن رساله بر پایه داده‌های درون‌متنی صورت گرفته است. در این

میرزا عسکری، به علت مغلوب شدن او در جنگ با قوم هزاره، به حکومت هرات منصوب کرد ([Khātunābādi](#), 1973, 1, pp. 452 & 461).

۵. خواجه کلان قندهاری که برگ شعری دست‌نویس منسوب به او از قرن دهم هجری قمری (صفویه) به شماره ۵۲۴۹ در کتابخانه و موزه ملی ملک نگهداری می‌شود ([Khvājah Kalān Qandahārī](#), n.d.). از این شخص به‌جز ذکری در تذکره‌ی *الخواین میردوستی*، نسخه خطی شماره ۲۴۳۱ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، هیچ اطلاعی حاصل نشد ([Mirdusti](#), 1499). در صفحه ۷۱ این نسخه، شعری در قالب غزلی پنج‌بیتی به «امیر خواجه کلان قندهاری» منسوب شده است. این نسخه به خط نستعلیق از سده دوازده هجری قمری به‌جامانده، اما تاریخ تألیف آن به ۹۵۵ ق برمی‌گردد. ۱۳۶۰ غزل دارد و از ۲۴۰ شاعر در آن یاد شده و حاوی ده‌هزار بیت است. با توجه به تاریخ گردآوری جنگ، نامبرده قطعاً متوفای قبل از نیمه سده دهم هجری قمری بوده است.

۶. خواجه کلان خواجه جویباری (جوئیاری) که در *جهانگیرنامه* «مقتدای ولایت ماوراءالنهر» معرفی شده است ([Goorkani](#), 1980, p. 352). به گزارش *مسخرالبلاد* «وی در ۵ صفر ۹۷۱ ق درگذشت و در ششمین از فرای بخارا به خاک سپرده شد» ([Qatghān](#), 2005, p. 436). شرح حیات و وفات او به همراه سه ماده تاریخ در *تاریخ راقم ذیل* عنوان «قطب‌الاقطابی حضرت خواجه کلان خواجه جویباری» به تفصیل بیشتری آمده و گفته شده است که او را «بسی از مریدانند که به مرتبه کمال رسیده‌اند [...] اکمل ایشان فرزند ارجمند حضرت مخدوم اعظم، خواجه محمد امین‌اند که مشهورند به خواجه کلان» ([Raqim Samarqandi](#), 2001, p. 136). بنابراین، فرزند ارشد او نیز همین لقب را داشته است.

۷. احمد قلیچ برهان‌الدین معروف به «خواجه کلان» که نام او در *دانشنامه جهان اسلام*، ذیل مدخل «دبیدیه» در معرفی طریقت موروثی مخدوم‌زادگان نقشبندی آمده و تاریخ وفاتش ۱۱۷۳ ق ذکر شده است ([Kārimi](#), 2013). جز این هیچ اطلاعی از این شخص به دست نیامد.

را فتح کرد، پس از دلجویی از مردم آن ناحیه، دستور داد او را «که سنی متعصبی بود و به مردم هرات آزار بسیار رسانده بود، در چهارسوق هرات زنده‌زنده پوست کنند و پوستش را پُر گاه کرده بر سر چوبی آویختند» ([Qatghān](#), 2005, p. 27). شرح کامل‌تر این واقعه ذیل وقایع ۹۴۳ ق و تحت عنوان «لشکرکشیدن شاه دین‌پناه به‌جانب زمین داور و قندهار و مسخر شدن آن دیار» در *احسن‌التواریخ* نیز آمده است ([Rūmlū](#), 1978, p. 360).

۳. خواجه کلان ملک‌زاده خوافی که پژوهشگری با استناد به تذکره *ریاض‌الشعری* والّه داغستانی و تذکره *تحفه سامی*، او را از رجال سیاسی، سرداران و شاعران خراسان در قرن دهم هجری قمری معرفی کرده است. او از ملک‌زادگان ولایت خواف بوده و به منصب قضاوت آن دیار دست‌یافته است ([Rahimi](#), 2012). سام‌میرزای صفوی با وجود آنکه او را به اقتضای تعلق خود به خاندان صفویان، «بی‌باک و ظلم‌پیشه و سفاک» توصیف کرده و گفته «در اواخر عملش برگردیده، آثار خلافی از او به ظهور رسید» و ماجرای شورش و تحصن او در قلعه استای خواف و مجازاتش را شرح داده که «به یک پای از مناره نصریه آویختند»، اما ادعان داشته که «طبعش صافی و ذهنش وافی بود، در بعضی اوقات شعر نیز می‌گفت» ([Sām Mirzā Safavi](#), 1935, pp. 95-96). والّه داغستانی نیز ضمن اشاره به برخورداری از منصب قضاوت، او را «ملک خوافی» نامیده است ([Wālah Dāghistāni](#), 2005, 4, p. 2140). شرح مبسوط «رفتن امرا بر سر قلعه استا و فتح شدن آن حدود و گرفتار شدن خواجه کلان مردود» ذیل وقایع ۹۴۴ ق در *احسن‌التواریخ* آمده است ([Rūmlū](#), 1978, p. 364).

۴. خواجه کلان بیک که گزارش قتل او به دستور شاه‌طهماسب در ۹۴۴ ق در *خلاصه‌التواریخ* چنین آمده است: «چون نظر خسرو خجسته‌نهاد بر آن بداعتقاد افتاد، امر فرمودند که او را از نصریه در میدان صاحب‌آباد از خصیه‌اش [بیضه] آویختند تا به مشقت تمام به دارالبوار [سرای نیستی] انتقال نمود» ([Munshi Qumi](#), 2004, 1, p. 277). گفتنی است این خواجه کلان بیک را ابتدا ظهیرالدین بابر گورکانی در ۹۲۵ ق به حکومت دیار بهره گماشت و بعدها کامران میرزای صفوی در ۹۳۹ ق به‌جای

آن‌ها را ذیل عناوین جداگانه فهرست کرده است. او دو نسخه‌ی کتابخانه‌ی مدرسه‌ی عالی شهید مطهری، شماره ۲۹۱۳ و کتابخانه‌ی ملی، شماره ۲۸۹۵/ف را از نسخه‌ی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۷۴۹۹، تمییز داده است (Mas'udieh, 2012, p. 45). دانش‌پژوه پیش از معرفی دو نسخه‌ی دانشگاه و سپهسالار می‌نویسد: «خواجه کلان خراسانی رساله‌ی موسیقی دارد. در یک مقدمه و سه باب و یک خاتمه با یک صفحه دایره‌ی موسیقی (دیباچه)» (Daneshpazhuh, 2011, p. 262). او اشاره‌ای به نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی نکرده و صرفاً عناوین نسخه‌ی سپهسالار و شمه‌ای از محتوای دو نسخه‌ی را که یافته توضیح داده است (Daneshpazhuh, 2011, p. 263). بیگ‌باباپور علاوه بر این سه نسخه، نسخه‌ی شماره ۱۴۱۹ مجلس را هم به‌اختصار معرفی کرده است (BeigbabaPour, 2014, p. 148). محمدی رساله‌ی موسیقی را بر اساس سه نسخه‌ی س.، مل. و ت. تصحیح انتقادی کرده و به چاپ رسانده است. ظاهراً شیوه‌ی کار او جمع‌بندی همه‌ی نسخه‌ها برای دستیابی به کامل‌ترین متن بر مبنای نسخه‌های سپهسالار و دانشگاه تهران بوده است که مطالبی بیشتر از نسخه‌های مجلس و ملی دارند؛ از جمله ابیات اولیه‌ی رساله در مدح مخاطب نامعلوم، تناسب مقامات و حیوانات و نیز فصل در اوقات ادای مقامات (Mohammadi, 2005). از میان چهار نسخه‌ی معرفی شده، تصاویر دیجیتال سه نسخه در دسترس قرار گرفت. نسخه‌های در دسترس متعلق به کتابخانه‌ی مجلس، کتابخانه‌ی ملی ایران و کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران هستند. اطلاعات نسخه‌شناختی نسخه‌های شناخته‌شده در جدول ۱ آمده است.

۸. حافظ سلیمان بن ابراهیم قندوزی بلخی حنفی (معروف به خواجه کلان بن محمد)، از عالمان اهل سنت قرن سیزدهم هجری قمری که به‌اختصار از او به قندوزی یاد می‌شود و به عبادت و ورع و تقوا شناخته‌شده و از صوفیان نقشبندی بود (Qandūzi, 1995, pp. 17-18). با توجه به اینکه قدیمی‌ترین نسخه‌های تاریخ‌دار رساله‌ی موسیقی خواجه کلان مکتوب قرن دوازدهم هجری قمری است و نیز با توجه به ویژگی‌های شخص مذکور، اتساب رساله‌ای در موسیقی به او نیز منتفی است.

به‌غیر از این هشت تن در کتب تاریخ و تذکره و به اسامی افرادی چون «خواجه کلان بن خواجه باقی بالله»، «خواجه کلان بن خواجه احمد الحسینی»، «خواجه کلان بن [خواجه] عیسی»، «خواجه کلان [بیگ کلان] اندجانی»، «خواجه کلان / کلان» (فرزند مولانا حسام‌الدین مبارکشاه پروانچی، از دانشمندان ولایت هرات)، «خواجه کلان ترکش [برکش؟]» (وزیر میرزا شاه محمود، حاکم تیموری هرات) و غیره برمی‌خوریم، اما مطالعه‌ی احوالشان به‌هیچ‌عنوان مؤید این نیست که رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی تألیف یکی از آنان باشد.

حال که از جستجوی دامنه‌دار در بیرون از متن رساله، سرخنی در کشف هویت صاحب آن به دست نمی‌آید، چاره‌ای جز این نیست که حداقل با تمرکز بر خود اثر و از درون متن رساله درباره‌ی نگارنده‌اش گمانه‌زنی‌هایی انجام داد که در بخش یافته‌ها خواهد آمد.

تاریخ تألیف و نسخه‌های اثر

تاریخ دقیق (حتی تقریبی) تألیف اثر معلوم نیست، اما به احتمال قوی مربوط به عصر شاه‌عباس اول است. مسعودیه به‌درستی دو تحریر متفاوت را از این رساله تشخیص داده و

جدول ۱: اطلاعات نسخه‌شناختی رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی

ردیف	محل نگهداری	شماره نسخه	عنوان	کاتب	تاریخ کتابت	خط
۱	کتابخانه‌ی مجلس (مج.)	ط ۱۴۱۹/۱۰	رساله در ادوار موسیقی	محمدتقی تازی	ق. ۱۲	نستعلیق به شیوه‌ی چلیپا
۲	کتابخانه‌ی ملی (مل.)	ف ۲۸۹۵/۱	بحرینیه در آداب طریقت	؟	ق. ۱۲	نسخ
۳	کتابخانه‌ی دانشگاه تهران (ت.)	۷۴۹۹/۴	مجموعه شامل هفت رساله	؟	ق. ۱۲ و ۱۳	نستعلیق

۴	کتابخانه‌ی سپهسالار (س.)	۲۹۱۳/۷	موسیقی	محمدتقی نجم‌ثانی	؟	نستعلیق مایل به شکسته
---	-----------------------------	--------	--------	---------------------	---	--------------------------

محتوای رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی

شمار واژگان رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی که دو تحریر کوتاه و بلند از آن موجود است، بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ کلمه است. فهرست مطالب آن بر اساس پژوهش ما و بر مبنای نسخه‌های هم‌خانواده‌ی مجلس و ملی عبارت است از ([Mas'udieh, 2012, p. 45; Daneshpazhuh, 2011, pp. 262-263](#))
دیباچه

در نسخه‌ی محفوظ در کتابخانه‌ی دانشگاه تهران، مؤلف رساله در بخشی از دیباچه، به انگیزه‌ی تألیف اثر اشاره‌ای صریح و قابل‌توجه دارد. او با عباراتی مؤدبانه و سرشار از ادب تصریح می‌کند که نگارش این رساله در پاسخ به درخواست و اصرار «انیس عزیز و ایلیف صاحب قابلیت و تمیزی» صورت گرفته است، شخصی که به‌گفته‌ی مؤلف، از شایستگی علمی و روحی برخوردار بوده و خواستار گردآوری دانسته‌های مؤلف درباره‌ی موسیقی شده است. در ادامه، خواجه کلان برای توصیف این فرد، ۲۴ بیت شعر می‌سراید که تنها در این نسخه‌ی خاص (نسخه‌ی دانشگاه تهران) به‌جامانده و در دیگر نسخه‌های شناخته‌شده‌ی رساله، از جمله نسخ کتابخانه‌ی ملی و مجلس شورای اسلامی، غایب است ([Mohammadi, 2005, pp. 425-426](#)). سروده‌ی مذکور اطلاعاتی افزون‌تر درباره‌ی آن انیس عزیز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، چنانکه او را خواننده‌ای خوش‌آواز و دارای صوت داودی، نیک‌خو، خوش‌چهره و کوچک‌سال، اما بلندمرتبه توصیف کرده است. این تفاوت محتوایی نه‌تنها بر اهمیت نسخه‌ی دانشگاه تهران از حیث غنای اطلاعاتی می‌افزاید، بلکه می‌تواند در تعیین تاریخ تألیف اثر نیز راهگشا باشد.

مقدمه: در باب علم ادوار موسیقی و وجه‌تسمیه‌ی آن نویسنده در آغاز رساله، علم «ادوار موسیقی» را علمی می‌داند که به شناخت آهنگ‌ها و دایره‌های اصول موسیقایی می‌پردازد. در ادامه، به تبیین وجه‌تسمیه‌ی واژه «موسیقی» می‌پردازد و دو دیدگاه را ذکر می‌کند که در بخش یافته‌ها خواهد آمد.

باب اول: در بیان مقامات و شعبه و تعریف آن

فصل اول: در تعداد مقام و تعریف آن

فصل دوم: در تعداد شعبه و تعریف آن

فصل سوم: در تعداد آوازه و تعریف آن

باب دوم: در مقدمات نغمات هر یک و کیفیت حصول شعبه و آوازه (در شش فصل)

منسجم‌ترین و مفیدترین بخش رساله شش فصلِ باب دوم است که طریقه‌ی تجزیه‌ی مقامات به شعبات و ترکیب آن‌ها در قالب آوازه‌ها را به‌سادگی شرح داده است. نکته‌ی مبهم و مهم در اینجا کاربرد لفظ «نغمه» و اختصاص شماری از آن به هر مُد است. خواجه کلان در تعریف نغمه نوشته است: «نغمه عبارت از آوازی است که چون به زبان معنی شود به هاء و الف و یا مؤدّی شود، همچون های‌های و هی‌هی» ([Mohammadi, 2005, p. 430](#)). تعریفی که خواجه کلان

از نغمه ارائه داده ما را به‌جایی نمی‌رساند و دریغ او از توضیح دقیق‌تر مطلب موجب می‌شود این نکته‌ی نظری در هاله‌ی ابهام باقی بماند. در تخصیص شمار مشخصی از نغمه‌ها به هر یک از مدها نیز ابهام‌هایی مشاهده می‌شود. برای مثال، به ترتیب ۲، ۳ و ۴ نغمه برای مدهای دوگاه، سه‌گاه و چهارگاه ذکر شده است. هرچند این تعداد درجات برای شعبات مذکور در نگاه نخست غیرمعمول می‌نماید، اما با توصیف‌های عبدالقادر مراغی درباره‌ی ساختار فواصل و اشل صوتی این مدها هم‌خوانی دارد ([Maraghi, 2009, p. 156](#)). نمونه‌های مشابهی از چنین کاربستی از اصطلاح نغمه در منابع موسیقایی دوره‌ی صفوی نیز مشاهده می‌شود، از جمله در نسیم‌طرب ([Nasimi, 2006, pp. 70-70, 79](#)) و [Wright, 2019, p. 359](#) (85)، تقسیم‌النغمات ([Abd al-Mu'min ibn Safi al-Din, 1967, p. 54-56](#)). چکیده‌ی مطالب این شش فصل در جدول ۲ ذکر شده است.

باب سوم: در نغمات و نقرات و بحور اصول (در دو فصل)

خاتمه: در بیان مرقعات و محسنات آواز (در دو بخش)

صبا را از سگ، دیگر نمی‌دانم» (Khvājah Kalān, *Khorāsānī, 12th–13th century AH, fol. 79v*).

این مطلب و نیز شعرهایی در نسخه‌ی دانشگاه تهران، پس از پایان متن رساله، در پشت برگه با دستخطی دیگر و به صورت پراکنده و یادداشت‌وار مرقوم شده و بسیار بعید است که جزیی از بدنه‌ی رساله‌ی خواجه کلان خراسانی باشند. اساساً چنانکه در

کتابت نسخه‌های ملی و مجلس، در سده‌ی سیزدهم هجری قمری استنساخ شده باشد.

در پایان لازم به ذکر است که در نسخه‌ی دانشگاه تهران، مطالبی ظاهراً الحاقی وجود دارد، از این دست که: «مخفی نماند که موسیقی را از حلقه‌ی حیوانات گرفته‌اند. مثلاً اصفهانک را از فریاد شیر [درحالی‌که مؤلف جایی از اصفهانک سخنی به میان نیاورده است] و راست را از گاو نر و چهارگاه را از حمار و عزال را از اسپ و مویه را از گربه و نوروز

جدول ۱ هم آمد، گویا نسخه‌ی دانشگاه تهران متأخر و شامل مطالبی الحاقی است که بعدها، احتمالاً یک قرن پس از

جدول ۲: چکیده‌ی مطالب متن رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی

نغمه	شعبه		نغمه	مقام		نغمه	آوازه	
۶	نوروز عجم	۱	۸	رهاوی	۱	۳	شهنواز	۱
۶	نوروز عرب	۲		۹	بزرگ			
۷	همایون	۳	۹		اصفهان	۳	۱۱	سلمک
۸	نهفت	۴		۸				
۶	نشابورک	۵	۸		راست	۵	۹	گردانیه
۵	نیریز	۶		۸				
۵	عزال	۷	۸		حسینی	۷	۴	نوروز اصل
۴	چهارگاه	۸		۸				
۵	پنجگاه	۹	۸		نوا	۹	۹	گوشت
۸	مربع	۱۰		۸				
۸	اوج	۱۱	۹		کوچک (زیرافکن)	۱۱	۵	مایه
۳	زابل	۱۲		۹				
۸	مخیر	۱۳	۹		عراق	۱۲		
۲	دوگاه	۱۴		۹			عراق	۱۲
۵	نوروز صبا	۱۵	۹		عراق	۱۲		
۲	عشیران	۱۶		۹			عراق	۱۲
۶	ماهور	۱۷	۹		عراق	۱۲		
۵	نوروز خارا	۱۸		۹			عراق	۱۲
۸	حصار	۱۹	۹		عراق	۱۲		
۳	سه‌گاه	۲۰		۹			عراق	۱۲
۵	بیاتی	۲۱	۹		عراق	۱۲		
۳	رکب	۲۲		۹			عراق	۱۲
۵	روی عراق	۲۳	۹		عراق	۱۲		
۸	مغلوب	۲۴		۹			عراق	۱۲

یافته‌ها

نشانه‌شناسی مذهبی: ایجاز در دعای دیباچه و نشانه‌های

شیعی بودن مؤلف

از نکات شایان توجه در تحلیل رساله‌ی خواجه کلان خراسانی، دیباچه‌ی اثر و ساختار دعایی آن است. مؤلف در آغاز رساله و در عبارت «الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَيَّ خَيْرٌ خَلَقَهُ مُحَمَّدٌ وَآلِهِ أَجْمَعِينَ»، پس از حمد الهی، تنها به درود و صلوات بر حضرت محمد مصطفی (ص) و آل ایشان بسنده می‌کند و از ذکر مدایح مفصل‌تر و معمولی که غالباً در آثار نویسندگان شیعی عصر صفوی - به‌ویژه درباره‌ی حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) و ائمه‌ی دوازده‌گانه - مشاهده می‌شود، پرهیز کرده است. همچنین باید دانست که درود بر آل پیامبر (ص) در دیباچه‌ی رساله، بدون هیچ‌گونه اشاره‌ای به صحابه‌ی پیامبر (ص)، با ساختار رایج و مألوف عبارات مشابه در متون اهل سنت نیز سازگار نیست. از سوی دیگر، با توجه به وجود این عبارت در نسخه‌های خطی شناخته‌شده از رساله، احتمال الحاق یا تصرف در متن، بسیار بعید به نظر می‌رسد. از این‌رو، کاربست ایجاز در دعای افتتاحی، همراه با فقدان نشانه‌های روشن از گرایش‌های مذهبی شیعی یا سنی در نثر دیباچه، نمی‌تواند به‌تنهایی ملاک معتبری برای شناسایی مذهب مؤلف محسوب شود. در نتیجه، برای دستیابی به درکی دقیق‌تر از باور مذهبی او، باید به بخش دیگری از رساله مراجعه کرد.

بر پایه‌ی تصحیح محمدی، در بالای دایره‌ی مدال پایانی رساله، عبارتی مندرج است: «دایره‌ی مزبور حسب‌التصحیح آقا عبدالله قاضی‌زاده‌ی شوشتری عمل شد» ([Mohammadi, 2005, p. 435](#)). در میان علمای شیعی قرون دهم و یازدهم هجری قمری، دو تن با نام مشابه «عبدالله شوشتری» شناخته می‌شوند: نخست، عبدالله بن محمود شوشتری یا شهاب‌الدین بن محمود بن سعید مشهدی (مقتول در ۹۹۷ق)، مشهور به «شهید ثالث» که پس از تحصیل در شوشتر، شیراز و عتبات در مشهد اقامت گزید و به مقام شیخ‌الاسلامی این شهر رسید. پس از حمله‌ی ازبکان به مشهد، به بخارا منتقل شد و در پی غلبه بر عالمان ماوراءالنهر در مناظرات علمی، به قتل رسید ([Agha Bozorg Munshi, Tehrani, 1430 AH, 87, pp. 128-129](#)).

دومین شخصیت، عبدالله بن حسین شوشتری (درگذشته ۱۰۲۱ق) است که در شوشتر، نجف و اصفهان زیست و در اصفهان نیز درگذشت ([Majlisi, 1413 Ah, 14, p. 382](#)). با توجه به خراسانی بودن مؤلف رساله و نظر به اقامت طولانی عبدالله بن محمود شوشتری در مشهد، این فرض قوت می‌گیرد که منظور از «آقا عبدالله قاضی‌زاده‌ی شوشتری» در عبارت یادشده، همان عبدالله بن محمود شوشتری است. از این‌رو، با توجه به ذکر نام او، می‌توان نگارش رساله را به نیمه‌ی دوم قرن دهم هجری قمری (پیش از ۹۹۷ق) و در جغرافیای فرهنگی خراسان، به‌ویژه مشهد، نسبت داد. افزون بر این، ارتباط خواجه کلان با آقا عبدالله قاضی‌زاده‌ی شوشتری را می‌توان مؤید نوعی پیوند و همسویی در عرصه‌های فکری و اعتقادی میان این دو شخصیت دانست. از همه مهم‌تر، تصریح به نام آقا عبدالله قاضی‌زاده‌ی شوشتری در متن، گواهی است بر توجه‌ی یکی از علمای برجسته‌ی شیعی قرن دهم هجری قمری به مباحث نظری موسیقی که خود نکته‌ای قابل‌تأمل در تاریخ پیوندهای میان دانش دینی و نظریات موسیقایی ایران عصر صفوی به شمار می‌رود.

انگیزه‌ی دینی در پس دانش موسیقی: پیوند میان قرائت کلام الهی و فنون آوازی در رساله‌ی خواجه کلان

یکی از نکات برجسته در رساله‌ی خواجه کلان خراسانی این است که او به‌روشنی توضیح می‌دهد چرا به دانش موسیقی علاقه‌مند شده و چه انگیزه‌ای او را به یادگیری آن واداشته است. او در بخشی از متن با صراحت بیان می‌دارد که انگیزه‌ی اصلی‌اش از فراگیری مبادی و قواعد این فن، بهره‌بردن از ظرفیت‌های آهنگین و ساختاری موسیقی در زمینه‌ی حفظ و ترنم کلام الهی بوده است. این اشاره که در نسخه‌های مختلف رساله به‌صورت متفاوتی نقل‌شده -ازجمله «ملک کلام» در نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی [مل.]، «ملک علام» در نسخه‌ی مجلس [مج.]، و «قیوم» در نسخه‌های کتابخانه‌ی سپهسالار [س.] و دانشگاه تهران [ت.] - همگی در عین تفاوت‌های لفظی، معنای مشترکی را منتقل می‌کنند که دلالت بر ارتباطی وثیق میان موسیقی و قرائت یا حفظ آیات قرآن دارد. چنین تصریحی از یک‌سو این نتیجه را می‌دهد که مؤلف احتمالاً در زمره‌ی قاریان و حافظان قرآن کریم بوده است و از

بررسی انتساب زمانی رساله با استناد به شواهد سبکی و

محتوایی

نکته مهم و کلیدی در میان ابیات ذکرشده در مقدمه رساله، مصراع‌ی است که زمان تألیف رساله را مشخص می‌سازد. در بیت پایانی این قطعه آمده است: «در زمانِ شه حسینی بود/ کز من این نسخه را طلب فرمود». این بیت به‌وضوح به پادشاهی اشاره دارد که در زمان او رساله تألیف شده و ما را به تأمل در شناسایی «شه حسینی» وامی‌دارد. اگرچه شاهان صفوی، به اقتضای سنت‌های مذهبی و برای تأکید بر انتساب معنوی خود به سادات، عموماً عبارت «السلطان ابن السلطان... الحسینی الموسوی الصفوی» را در خطبه‌ها و مکاتبات رسمی می‌گنجاندند، با این‌همه، تعبیر «شه حسینی» را در بیت پایانی می‌توان به‌طور خاص اشاره‌ای به شاه‌عباس اول دانست، چنانکه در منابع دیگری نیز این لقب برای او به‌کاررفته است. به‌عنوان نمونه، در تذکره عرفات/العاشقین و عرصات/العارفین از شاه‌عباس با عنوان «شاه‌عباس حسینی» یاد شده است (Balyani, 2009, p. 3353). این قرینه می‌تواند جهت تقویت فرضیه نگارش رساله در دوران سلطنت شاه‌عباس اول تلقی شود. افزون بر این، شواهد دیگری نیز در جهت تأیید این فرضیه وجود دارد. نخست آنکه محتوای نظری رساله، اعم از تقسیم‌بندی‌ها، اصطلاحات و شیوه بیان مفاهیم موسیقایی، با دیگر رسالات شناخته‌شده از دوره صفوی سازگاری تام دارد و از آن فراتر نمی‌رود، به‌گونه‌ای که نمی‌توان آن را به قرون پیشتر (دوره تیموری)، نسبت داد. دوم آنکه انتساب رساله به عهد سلطان حسین بایقرا -صرفاً به دلیل اشتراک لفظی «حسینی» در نام او- با محتوای رساله و سبک آن هم‌راستا نیست و بیشتر جنبه‌ای دور از ذهن دارد. همچنین، انتساب رساله به دوره سلطنت شاه سلطان حسین صفوی (حک ۱۱۰۵-۱۱۳۵ق) نیز نامحتمل می‌نماید، زیرا چنانکه اشاره شد، زمان حیات آقا عبدالله قاضی‌زاده شوشتری که نامش به‌صراحت در رساله آمده است با سال‌های سلطنت شاه سلطان حسین تطابق ندارد و این عدم تقارن زمانی، فرضیه تألیف رساله در آن دوره را از منظر تاریخی نامعتبر می‌سازد. از مجموع این شواهد چنین برمی‌آید که رساله خواجه کلان خراسانی نه تنها به لحاظ

سوی دیگر آشکار می‌سازد که هدف او از تدوین این رساله، نه ترویج جنبه‌های موسیقی سازی، بلکه توضیح مبادی نظری مرتبط با فنون آوازی در خدمت قرائت دینی بوده است. درواقع، محتوای نظری رساله عمدتاً حول محور مفاهیم مربوط به آواز شکل‌گرفته است. این تمرکز ویژه بر جنبه‌های صوتی و خوانشی در قیاس با غیاب نسبی بحث از سازها، فواصل اجرایی، یا توصیف آلات موسیقی، نشان می‌دهد که مؤلف برخلاف بسیاری از موسیقی‌دانان عصر صفوی که ترکیبی از نوازندگی و نظریه‌پردازی را در آثار خود داشتند، بیش از همه دغدغه‌مند «استحسان» آوا بوده و نوشته خود را در راستای بهبود کیفیت ادای صوت و تقویت مهارت‌های خوانندگی تألیف کرده است. از این‌رو می‌توان رساله مذکور را در زمره آثاری دانست که پیوند میان موسیقی و آداب تلاوت و نیز تربیت آوازی را در سنت اسلامی ایرانی، با نگاهی خاص و کاربردی، به تصویر می‌کشد.

آنچه ظن ما را مبنی بر التفات خواجه کلان خراسانی به وجه آوازی موسیقی (و احتمالاً اشتغال به قرائت قرآن) تقویت می‌کند این است که خاتمه اثر خود را، البته با ابجازی مُحل، به بیان «مُرْفَعَات» و «مُحَسِّنَات» آواز اختصاص داده است (Mohammadi, 2005, p. 430-431). «مُرْفَع» و «مُحَسِّن» که حرف مشدد هردو مکسور است، صفت فاعلی‌اند به ترتیب به معنای «ترفیع‌دهنده» (بالابرنده) و «نیکوکننده». مثلاً در باب ترفیع آواز می‌نویسد که آوازخوان باید «از پستی [بم] به بلندی [زیر]»، یعنی «از خُفیه به جهر [آواز بلند]» به‌صورت تدریجی حرکت نماید، چراکه «فعل قوی یکدفعه مضر است و موجب الم می‌شود» (Mohammadi, 2005, p. 431). در باب خوش‌کردن صدا هم توصیه به «استعمال بعضی ادویه و اغذیه» دارد، اما از خوراکی خاصی نام نمی‌برد که موجب «صفای حُسن آواز» شود. حداقل در نسخه‌هایی که فعلاً در اختیار است، اگرچه خواجه کلان وعده تقریر ادویه و اغذیه مفید در حسن آواز را می‌دهد، بخش خاتمه رساله با همین توصیف مختصر و بدون ذکر آن‌ها پایان می‌پذیرد. هرچند ممکن است در نسخه یا نسخ ناشناخته، در این باره توضیحی مفصل‌تر همراه با ذکر ادویه و اغذیه مفید در حسن آواز ارائه شده باشد.

محتوایی و زبانی در بستر سنت موسیقایی دوره‌ی صفوی جای می‌گیرد، بلکه از منظر تاریخی نیز احتمالاً در اواسط سال‌های حکومت این سلسله و احتمالاً در دوره‌ی سلطنت شاه‌عباس اول تألیف شده است.

بررسی اشارات بهداشتی و درمانی در رساله‌ی خواجه کلان

یکی از وجوه کمتر دیده‌شده‌ی رساله‌ی خواجه کلان خراسانی، اشاره‌های گاه‌به‌گاه مؤلف به مباحث پزشکی است؛ اشاره‌هایی که گرچه جزئی و پراکنده‌اند، اما به‌خوبی نشان می‌دهند که نویسنده در حاشیه‌ی دانسته‌های موسیقایی با اصولی ابتدایی از طب نیز آشنا بوده یا حداقل از آن بهره می‌گرفته است. این آگاهی محدود اما هدفمند، به‌ویژه در بخش پایانی رساله، یعنی فصل موسوم به «بیان مرقعات و محسنات آواز»، به‌روشنی نمایان می‌شود. خواجه کلان در این بخش همانند طبیبی مشفق که قصد حفظ سلامت بیمار را دارد، توصیه‌هایی بهداشتی و تغذیه‌ای را خطاب به اهل آواز و خوانندگی مطرح می‌کند. او تأکید دارد که آوازخوان باید از داروها و خوراکی‌هایی بهره‌مند شود که لطافت و اعتدال اخلاط را سبب شود، مجاری تنفسی و نای را پاک و صاف نگه دارد و بر پاکیزگی و سلامت سینه، حلق و حنجره بیفزاید، زیرا تنها در این صورت است که صدای او می‌تواند «صافی» و دل‌نشین باشد. به‌عبارت‌دیگر، خواجه کلان پیوندی طبیعی و لازم میان سلامت جسم، به‌ویژه قوای تنفسی و کیفیت هنری آواز برقرار می‌کند و از این رهگذر می‌کوشد توصیه‌هایی نه‌فقط ذوقی، بلکه جسمانی نیز برای بهبود فن آوازی ارائه دهد. با این‌همه، نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت، آن است که مؤلف در این توصیه‌ها به کلی‌گویی بسنده نموده و نام هیچ دارو، گیاه یا خوراکی خاصی را ذکر نمی‌کند. این اجمال‌گویی ممکن است ناشی از فقدان دانش دقیق طبی یا به‌عکس، نتیجه‌ی عام‌گرایی عمدی او برای رعایت ایجاز در رساله‌ای باشد که قرار است آموزشی و کاربردی باشد، نه تخصصی در طب. در هر حال، این اشاره‌های هرچند کوتاه، نشان‌دهنده‌ی نوعی آگاهی یا حداقل آشنایی مؤلف با مفاهیم ابتدایی طب سنتی است؛ دانشی که در آن عصر معمولاً نزد اهل علم و ادب، به‌ویژه در پیوند با هنرهای همچون موسیقی و خوش‌خوانی رایج و پرکاربرد بوده است.

ضعف و قوت خواجه کلان در بیان مفاهیم تخصصی
از جمله امتیازات رساله‌ی خواجه کلان خراسانی، ارائه‌ی تعاریف‌هایی با دقتی نسبی و کوتاه از اصطلاحات موسیقی است. نویسنده می‌کوشد برای هر اصطلاح، تعریفی مختصر ارائه دهد که ضمن حفظ دقت علمی، برای خواننده غیرمتخصص نیز قابل‌فهم باشد، هرچند که برخی از این تعاریف خالی از ابهام نیستند. همچنین باید دانست که تعاریف خواجه کلان بیش از آنکه ناظر بر نظریه‌ی موسیقی و اصطلاحی باشند، لغوی هستند. برای مثال، تعریفی که از «مقام» ارائه می‌دهد و آن را «مصدر میمی» یا اسم زمان/ مکان دانسته اگرچه صحیح است، اما بیشتر به‌کار لغت‌نامه می‌آید تا رساله‌ی موسیقی. همین نکته درباره‌ی تعریف «شعبه» هم صدق می‌کند که معنای لغوی قدیمی آن «شاخه‌ی درخت» بوده است. بدین ترتیب، تعاریف خواجه کلان را باید در دو سطح ارزیابی کرد. از یک‌سو تلاش او برای ساده‌سازی مفاهیم و پرهیز از اطناب، نقطه‌ی قوتی در جهت انتقال مفاهیم است و از سوی دیگر، برخی ابهام‌ها و فقدان ارجاع مستقیم به ساختارهای نظری و موسیقایی رایج در سنت علمی آن روزگار می‌تواند به‌مثابه‌ی نقطه‌ی ضعفی تلقی شود که کارکرد فنی این تعاریف را محدود می‌سازد. قابل‌ذکر است که او بحث درباره‌ی هر موضوعی را با تعریف آن آغاز می‌کند:

علم ادوار: «علمی است که در او معلوم می‌شود آهنگ‌ها و دایره‌های اصول و از این‌جهت نام او را ادوار کرده‌اند» (Mohammadi, 2005, p. 426).

مقام: «مصدر میمی است یا اسم زمان و مکان است یعنی مکان ایستادن» (Mohammadi, 2005, p. 427).

شعبه: «در لغت درخت را گویند که از بلندی یا پستی به مقامی منسوب گردد» (Mohammadi, 2005, p. 428).

آوازه: «آهنگی را گویند که از ترکیب دو مقام که به هم متقارب باشند حاصل گردد» (Mohammadi, 2005, p. 428).

نغمه: «عبارت از آوازی است که چون به زبان معنی شود به هاء و الف و یا مؤدّی شود، همچون های‌های و هی‌هی» (Mohammadi, 2005, p. 430).

فن، موسیقی بوده» نیز جزیی از انبوه مطالب رساله‌نویسان عصر صفوی است که امروزه غیرعلمی و نامستند تلقی می‌شود. نکته‌ی جالب‌تر که نشان از توجه مؤلف به صرف واژه‌ها و تحلیل اجزای آن‌ها دارد، این عبارت است که: «[...]

یا گوئیم که لفظ موسیقی مرکب است از مو که به عبرانی آب را گویند و از سیق که به عربی فعل ماضی مجهول است از ساقِ یَسِیقُ یعنی آب رانده شده [...]» (Mohammadi, 2005, p. 427). اما «آب» در عبری מים است که به صورت mayim/ تلفظ می‌شود و نه «مو». پس اینجا نیز خواجه به خطا رفته است. باین‌حال، تلاش عجیب او برای «مشروعیت‌بخشی» به موسیقی، همچون دیگر رساله‌نویسان صفوی، درخور توجه است.

تطبیق‌ناپذیری تعبیر «زنبورک» با شواهد موسیقایی موجود

در منابع دیگر

از جمله نکات جالب‌توجه درجایی است که می‌نویسد: «و استادی فرموده که هریک از این آهنگ‌ها چون از دماغ ادا شود آن را زنبورک خوانند» (Mohammadi, 2005, p. 428). منظور از آهنگ‌ها ۴۲ مُد موسیقی (۶ آواز، ۱۲ مقام و ۲۴ شعبه) است. می‌دانیم «زنبورک» نام سازی کوچک شبیه چنگ است با یک زیانه فلزی انعطاف‌پذیر که بین دندان‌ها یا لب‌ها قرار می‌گیرد و با زخمه‌انگشت یا کناره‌دست به زبانه، ملودی‌های ساده تولید می‌کند. نگارندگان تاکنون درجایی دیگر ندیده و نخوانده‌اند که اگر مُدهای موسیقی از «دماغ» (بینی) یا «دماغ» (مغز سر) ادا شوند، آن‌ها را زنبورک بخوانند. بررسی دیگر رساله‌های موسیقی نشان می‌دهد که اصطلاح «زنبورک» در سنت موسیقایی تیموری و صفوی معانی متنوع‌تری داشته، اما تعبیر خواجه کلان از این اصطلاح منحصره‌فرد بوده است. برای نمونه در رساله‌ی موسیقی شاه محمد دلدوز هروی، زنبورک دوازدهمین رنگ از میان رنگ‌های مختلف شمرده شده است (Shu'ur., 2020, p. 102). در رساله‌ی در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، زنبورک یکی از چهار گوشه‌ی مقام راست معرفی شده و سپس به‌عنوان نغمه‌ای میان «مبرقع» و «اصفهان» توصیف شده است (Purjavadi, 2002, p. 65). همچنین در رساله‌ی تقسیم‌النغمات، زنبورک به‌عنوان یکی از گوشه‌های وابسته به مقام «زنگوله» آمده است

نقره: «نقرات جمع آن است عبارت از حروفی است که به زبان جاری شود چون تن‌تن و تلا تلا تلا و دِر دِر» (Mohammadi, 2005, p. 430).

چرخش از نظریه‌پردازی به برداشتی آوازی و غیرنظری در

تعریف اصطلاحات

تعاریفی که خواجه کلان از «نغمه» و «نقره» ارائه می‌دهد اگرچه موسیقایی هستند، بیشتر حاکی از برداشتی آوازی و غیرنظری است و نوعی ترنم یا تحریر را به ذهن متبادر می‌کند، اما به نظر در توصیف‌های مدالی که ارائه داده، آگاهانه یا ناآگاهانه اصطلاح نغمه را در مفهوم نت یا درجات برساننده‌ی اشل صوتی هر مد به‌کار برده و اساساً برداشت دیگری از اصطلاح نغمه در توصیف‌های مدال او بسیار بعید است. به‌عنوان مثال: «راست هشت نغمه است، و مبرقع از پستی و بی‌هشت نغمه، و پنج‌گاه از بلندی او به پنج نغمه است». عبارت پیشرو نیز به‌گونه‌ای تلویحی مؤید این برداشت اخیر است: «و تعیین این نغمات جهت استکمال آهنگ است، و الا چون از نغمه‌ی دوم تجاوز نموده به نغمه‌ی سوم برسد اصحاب این فن را قصد مترنم معلوم است» (Mohammadi, 2005, p. 430). در تعریف «نقره» نیز به‌جای اشاره به فاصله‌ای که میان نغمات می‌افتد، آن را حروف (ترنم‌هایی) چون «تن‌تن» دانسته است.

وجه‌تسمیه موسیقی در رساله‌ی خواجه کلان: تلفیق روایت

دینی و تحلیل لغوی

دو نکته‌ی جالب‌توجه را می‌توان در رساله‌ی خواجه کلان خراسانی یافت. یکی در وجه‌تسمیه موسیقی است: «این علم را موسیقی به آن نسبت نموده است بدین معنی که دوازده مقام از دوازده صدا [ی] چشمه موسی علیه‌السلام گرفته‌اند زیرا که گویند [که] قوم موسی دوازده قبیله بودند و هر قومی را چشمه‌ی خاص بوده که صدای آب آن چشمه در مقام خاص بوده که به آن صدا چشمه خود را می‌دانستند» (Mohammadi, 2005, p. 427). آنچه درباره‌ی ماجرای حضرت موسی^(ع)، معجزه نبوی عصای ایشان و انتساب دوازده مقام به دوازده چشمه یا به عبارتی دوازده قوم یهود (بنی‌اسرائیل) بیان می‌کند البته تکراری است و در تعداد زیادی از رساله‌های عصر صفوی نیز مشاهده می‌شود. آنجا که وجه‌تسمیه موسیقی را چنین می‌داند که «اسم واضح این

مضاعفی بر جنبه‌ی آوازی رساله دارد و بار دیگر نشان می‌دهد که مؤلف دغدغه‌ی حفظ سلامت صوت و ارتقای کیفیت ترنم صوتی را در چارچوب آموزه‌های طبی مدنظر داشته است. با آن‌که بنیان رساله بر نظم و ساختاری ساده استوار گردیده، اما محتوای آن در مواردی با ابهام و اجمال همراه است، به‌ویژه در بخش تقسیم‌بندی مقامات و اختصاص نغمات به هر مقام یا آوازه، عدم ارائه‌ی تعریف دقیق از نغمه موجب دشواری در تحلیل نظری می‌شود.

نتیجه‌گیری

رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی، با وجود حجم اندک و ناشناخته بودن مؤلف آن، از جمله متون کمتر مطالعه‌شده سنت موسیقی‌نویسی فارسی در دوره‌ی صفوی است که می‌تواند در راستای پژوهش‌های تاریخی، ادبی و موسیقایی ارزش فراوانی داشته باشد. در این مقاله نشان داده شد که هویت مؤلف با قطعیت قابل‌شناسایی نیست، اما قرائن نسخه‌شناختی، درون‌متنی و محتوایی بر آن دلالت دارند که خواجه کلان خراسانی فردی اهل تشیع، از ناحیه‌ی خراسان و آشنا با فنون قرائت و حفظ قرآن بوده که با نگاهی کاربردی و دینی به دانش موسیقی نگریسته است. تمرکز رساله بر فنون آوازی و توجه مؤلف به سلامت صوت با بهره‌گیری از آموزه‌های طبی، نشان از گرایش آموزشی و دینی اثر دارد. همچنین ساختار رساله اگرچه ساده و منسجم است، در مواردی دچار ابهام گردیده و متعاقباً تحلیل نظری دقیق آن را دشوار می‌سازد. با این حال، زبان ساده، تعاریف موجز و تلاش مؤلف برای تبیین قابل‌فهم مفاهیم تخصصی، این اثر را در زمره‌ی رساله‌های آموزشی دارای اهمیت عصر صفوی قرار می‌دهد. بدین ترتیب، رساله‌ی خواجه کلان خراسانی نه فقط به‌عنوان سندی در تاریخ موسیقی، بلکه به‌مثابه‌ی گواهی از پیوند دین، علم و هنر در فرهنگ عصر صفوی، شایسته‌ی تأمل و بازخوانی‌های انتقادی بیشتر است.

References

- Abd al-Mu'min ibn Safi al-Din. (1967). *Bahjat al-Ruh: A treatise on music* (H. L. Rabino di Borgomale, Coll., Intro., & Annotations). Bonyad-e Farhang-e Iran. (In Persian)

دایره‌ی رساله‌ی خواجه کلان مشاهده نمی‌شود. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که هرچند ساختار کلی مدال در هر دو رساله از الگوی واحدی پیروی می‌کند، اما در لایه‌های نهایی، برداشت‌ها و تقسیم‌بندی‌های متفاوتی نیز از نظام مدال ارائه شده است. پورجوادی نیز این موضوع را بیان می‌دارد که در دوره‌ی صفوی، نام‌گذاری گوشه‌ها برخلاف مقام‌ها، شعبه‌ها و آوازه‌های موسیقی دارای یک نظام واحد و یکدست نبوده و گویا سنت‌های متفاوتی در مناطق مختلف ایران به‌طور همزمان وجود داشته است (-Purjavadi, 2002, pp. 54-). (55)

تجزیه و تحلیل جایگاه رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی با وجود حجم اندک، از جنبه‌های گوناگون واجد اهمیت و ظرفیت پژوهشی در بستر ادبیات موسیقایی عصر صفوی است. یکی از جنبه‌های آن، ناشناخته‌ماندن هویت مؤلف اثر است. تلاش این مقاله در شناسایی و تطبیق خواجه کلان خراسانی با شخصیت‌های تاریخی هم‌نام در منابع رجال‌نگارانه و تذکره‌های قرون نهم تا سیزدهم هجری قمری نشان داد که اگرچه اشخاصی با لقب یا نام مشابه وجود داشته‌اند، اما هیچ‌یک را نمی‌توان با قطعیت مؤلف این رساله دانست. تنها داده‌های قابل‌اتکا، همان اطلاعات درون‌متنی رساله است که قرائتی چون زمان تألیف در عهد «شه حسینی» (احتمالاً شاه‌عباس اول)، برداشتی آوازی از برخی مفاهیم و کاربرد مفاهیم طبی را شامل می‌شود. از این رهگذر، مؤلف را می‌توان شخصی اهل تشیع، خراسانی، آشنا با فنون قرائت قرآن و آگاه از مفاهیم ابتدایی طب دانست که با خواست یکی از دوستان و به‌انگیزه‌ی مذهبی و آموزشی به تدوین اثری درباره‌ی اصول موسیقی پرداخته است. از حیث محتوایی، رساله‌ی خواجه کلان خراسانی را باید اثری متعلق به سنت شفاهی و کاربردی موسیقی دانست که بیشتر از آن‌که به بُعد نظری دقیق و تحلیلی ساختار موسیقی بپردازد، ناظر بر کارکردهای عملی و شفاهی آن در بافت مذهبی و آموزشی است. این امر از طریق تعاریف ارائه‌شده در متن روشن می‌شود که غالباً جنبه‌ی لغوی دارند و در مواردی نیز مانند تعریف نغمه و نقره، ناظر بر برداشتی آوازی بوده‌اند. افزون بر آن، بخش پایانی رساله که به مرقعات و محسنات آواز اختصاص یافته است، تأکید

- Khvājah Kalān Qandahārī. (n.d.). *Adabiyāt (Shi'r-e Fārsī)* [Manuscript record]. Malek National Library and Museum Institution. (In Persian)
- Khvādamīr. (1945). *Notables of Habib al-Siyar (from the Mongol invasion to the death of Shah Esma'il I)* ('A. Nawa'i, Ed.). Sherkat-e Sahami Publications. (In Persian)
- Majlisi, M. T. (1413 AH). *Rawdat al-Muttaqin fi Sharh Man La Yahduruhu al-Faqih*. Bonyad-e Farhang-e Islamiye Haj Mohammad Hossein Koushanpour. (In Persian)
- Maraghi, A. (2009). *Jami' al-Alhan* [The compendium of melodies] (B. Khazraei, Ed.). Farhangestan-e Honar. (In Persian)
- Mas'udieh, M. T. (2012). *Catalogue of Persian music manuscripts* (Q. Mas'udieh, Ed.; M. T. Hosseini, Rev.). Iranian Academy of Arts. (In Persian)
- Mirdusti. (1499). *Tadhkirat al-Khawānīn* (MS No. 2431). University of Tehran Library. [Manuscript]. (In Persian)
- Mohammadi, M. (2005). The origins of music according to Safavid musicians. In M. Mohaqqueq (Ed.), *Pure sciences from the Safavid era to the foundation of Dār al-Funūn* (pp. 409–440). Tehran University & International Center for Dialogue among Civilizations. (In Persian)
- Munshi Qumi, A. b. H. (2004). *Kholāṣat al-tawārīkh* (E. Eshraqi, Ed.). Tehran University Press. (In Persian)
- Munshi, E. (2008). *Tarikh-e 'Alam-ara-ye Abbasi* (Vol. 1; I. Afshar, Supervis.). Amir Kabir Publishing. (In Persian)
- Nasimi. (2006). *Nasim-e Tarab* (A. Pourjavady, Intro. & Crit. Ed.). Farhangestan-e Honar. (In Persian)
- Pourjavadi, A. H. (2002). Dar Bayan-e Elm-e Musiqi va Danestan-e Shu'abat-e An [On the explanation of music theory
- Agha Bozorg Tehrani, M. M. (1430 AH). *Tabaqat A'lam al-Shi'a* [The classes of Shi'a scholars] (Vol. 7). Dar Ihya' al-Turath al-'Arabi. (In Persian)
- Balyani Esfahani, T. M. (2009). *'Arafat al-'Ashiqin wa 'Arasat al-'Arifin* (Vol. 6) (Z. Sahebkhari & A. Fakhr Ahmad, Eds., M. Ghahraman, Supervis.). Mirath-e Maktub & Library, Museum, and Documentation Center of the Iranian Parliament. (In Persian)
- BeigbabaPour, Y. (2014). *A descriptive catalog of music manuscripts in the libraries of Iran and some libraries of the world*. Manshoor-e Samir. (In Persian)
- Daneshpazhuh, M. T. (2011). *Catalogue of manuscripts in music (in Persian, Arabic, and Turkish)* (Q. Pishnamazzadeh, Ed.). Center for Academic Publishing. (In Persian)
- Goorkani, N. M. J. (1980). *Tuzuk-e Jahāngīrī (Memoirs of Jahangir)* (M. Hashem, Ed.). Iranian Cultural Foundation. (In Persian)
- Kārimi, S. (2013). Dabḥīdiyya. In *Encyclopaedia of the World of Islam* (Vol. 18). Foundation of the Encyclopaedia of Islamic World. (In Persian)
- Khātunābādi, 'A. (1973). *Waqā'ī' al-sinin wa al-a'wām*. Islamiyeh Bookstore. (In Persian)
- Khvājah Kalān Khorāsāni. (12th century AH). *Resāla dar Adwār-e Mūsīqī* (MS No. 10/1419T). Majles Library. [Manuscript]. (In Persian)
- Khvājah Kalān Khorāsāni. (12th century AH). *Resāla-ye Mūsīqī (in Bahrayniyya)* (MS No. 1/2895F). National Library of Iran. [Manuscript]. (In Persian)
- Khvājah Kalān Khorāsāni. (12th–13th century AH). *Resāla-ye Mūsīqī* (MS No. 4/7499). University of Tehran Library. [Manuscript]. (In Persian)

- and its branches]. *Mahoor Music Quarterly*, (15), 49–70. (In Persian)
- Qandūzi, S. b. I. (1995/1416 AH). *Yanābi 'al-mawadda li-dhawi al-qurbā*. Al-Uswa Publishing. (In Persian)
- Qatghān, M. Y. b. 'A. (2005). *Muskhar al-bilād: A history of the Shaybānids* (N. Jalāli, Ed.). Mirāth-e Maktūb. (In Persian)
- Rahimi, M. 'I. (2012). Khvājah Kalān, the prince of Khāf. In *Tarikh-e Adabiyat-e Khāf* (Unpublished). Retrieved March 12, 2024, from <http://mirahimi.blogfa.com/post/1422> (In Persian)
- Raqim Samarqandi, M. S. (2001). *Tārikh-e Rāqim* (M. Sotudeh, Ed.). Mahmoud Afshar Foundation. (In Persian)
- Rūmlū, H. B. (1978). *Aḥsan al-tawārīkh* ('A. Nawa'i, Ed.). Babak Publications. (In Persian)
- Sām Mirzā Ṣafavi. (1935). *Tuhfat al-Sāmi* (W. Dastgirdi, Ed.). Amrghan Press. (In Persian)
- Shu'ur, A. (2020). Risaleh-ye Musiqi-e Shah Mohammad Del-doz Haravi, the court musician of Sultan Hossein Bayqara. *Nameh-ye Bayasanghur*, (2). (In Persian)
- Wāleh Dāghistāni, 'A. b. M. 'A. (2005). *Tadhkira-ye Riyāḍ al-Shu'arā'* (M. Nāji Nasrābādi, Ed.). Āsātīr Publications. (In Persian)
- Wright, O. (2019). *Music theory in the Safavid era: The taqsim al-nagamat*. Routledge.



Research article

Analysis of the Illumination Structure in the Manuscript Quran at the Chester Beatty Museum of Dublin

Maryam Aziminezhad^{(a)*}, Mohamad-Amin Hajizadeh^(b) 

a. (Corresponding Author) Assistant Professor, Handicrafts Department, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran

b. Assistant Professor, Carpet Department, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran.
(ma.hajizadeh@birjand.ac.ir)

Keywords

Illuminating,
illuminating decorations,
structural analysis,
Chester Beatty Dublin
manuscript Quran,
Rouzbahan Mohammad
Shirazi.

Citation

Aziminezhad, M., &
Hajizadeh, M. A. (2025).
Analysis of the illumination
structure in the manuscript
Quran at the Chester Beatty
Museum of Dublin. *Greater
Khorasan Handicrafts*, 3(9),
41-62.



Use your device to scan and
read articles online

Abstract

The handwritten Quran in the Chester Beatty Museum in Dublin, dated 927 AH, was written and illuminated by Rouzbahan Muhammad Shirazi and has been preserved in perfect condition over the centuries. In its writing, various types of calligraphy, such as Rayhan, Mohaqiq, Thuluth, and Naskh were used and it has very elaborately illuminated pages at the beginning and end. The present study attempts to examine the general style of this calligraphy Quran by analyzing its structure and the characteristics of the motifs and colors of its illumination decorations. Accordingly, the main research question is centered on “what are the formal characteristics of the illumination decorations in the Quran preserved in the Chester Beatty Museum in Dublin?” This research is of a fundamental type, conducted using a descriptive-analytical method, and the collection of research sources is done using a documentary method. The study population is six pages of the aforementioned Quran. The results of the analysis of the decorations of this calligraphy Quran indicate the special characteristics of this illumination artist, such that the decorations of the illumination of the script of this Quran are rich in Arabesque and Khatai ornaments and framed by Abbasi flowers. In some cases, it is made of snake and bergamot Arabesque, and in many cases, the framing is a mean for the orderly arrangement of different ranges of decorations, and the text is included in various ways. The color spectrum of these decorations is also wide, ranging from gold and azure to blue, green, red, and even black and white.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.541035.1047>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231564.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir)

Introduction

In examining the history of Iranian book decoration in the Islamic era, many examples of Qurans of different centuries of the Hijri calendar can be found, which are unparalleled and eye-catching in terms of the quality of the handwriting, the Illuminating and the covering. However, the production of such exceptionally exquisite (royal) manuscripts has always been possible thanks to the patronage of kings and courtiers in various periods, and primarily within royal libraries, under the supervision of master calligraphers and illuminators. In the history of Iranian book decorating, the Shiraz school is considered one of the most important and influential schools in the production of exquisite manuscripts. The illumination techniques of this school were rich and sophisticated, and they served as a model for other schools, particularly in the produced Qurans. In the 10th century AH in Shiraz, the Rozbahan family developed a particular artistic style, which later became known as the Rozbahani style. This family was prominent in writing and illuminating and among them, Rouzbahan Muhammad Shirazi was one of the few people who writes and decorates his works himself and had characteristics in his style of work. This research analyzes the structure and design of the illuminated calligraphy in a handwritten Quran manuscript housed at the Chester Beatty Library. This Quran was written in 927 AH and features richly decorated illuminated pages at the beginning and end. Therefore, the main research question focuses on the characteristics of the illuminated calligraphy found in the Quran manuscripts housed at the Chester Beatty Library in Dublin. To achieve these objectives and answer the aforementioned questions, a number of pages of this manuscript will be

examined and analyzed, focusing on the types of decorative elements and the characteristics of the illustrations.

Materials and methods

This research is fundamentally exploratory in nature; the data analysis method used is qualitative, and the data processing method is descriptive-analytical. The research data was collected using a document-based method. The subject of this research is a handwritten Quran manuscript housed in the Chester Beatty Library in Dublin, of which six pages were analyzed. The images were obtained from various sources and the sampling of this research was based on items available in Iranian museums as well as several foreign museums whose images were accessible via the Internet.

Discussion and findings

There are several distinct ways to decorate and illuminate the pages of this Quran. In these examples, the opening and first pages have been made with a more elaborate and ornate composition. On pages that begin with surahs of the Quran, the name of the surah is mentioned in a diamond-shaped box at the top of the page, and the other verses are in a separate box. In the middle pages of the surahs, the framing has been simplified and the illuminations have been moved to specific frames. Some verses are written larger and in distinct frames at the top, middle, and bottom of the page. On the final page of the Quran, which is dedicated to the ending prayer of the Quran, the title is written in boxes surrounded by elements of illumination, and the text of the prayer is included in the final box along with simple, pale flowers and bushes. This pattern of illumination can be seen and followed on various pages of this Quran. Regarding the motifs used in the illumination of this handwritten Quran, what is most evident is

the use of Arabesque and snake Arabesque motifs in most of the studied examples. The used Arabesques were a lot and tangled. In a number of designs, the headboards of Arabesques are framed and some are arranged in a pattern. In a large number of examples, snake Arabesques, placed side by side and in various colors, formed the main structure of the illumination. The other range of motifs is composed of Khattai elements. Sometimes the bands carry Khatai elements and Abbasid flowers, and sometimes the bands carry more flowers, bushes, and buds than Khatai elements which sometimes decorated with various plant elements. In terms of color, a wide range of colors can be seen in the illumination examples of this manuscript. For the background of the illuminations, azure, gold-pearl, and sometimes blue were most often used, but a variety of colors were used for the motifs and elements. These colors included red, green, blue, white, yellow, and sometimes black, which together presented ornate and colorful illuminations.

Conclusion

Roosebahan Muhammad, during his artistic career in the 10th century AH, spread his own unique style in calligraphy and illumination, which included the use of lapis lazuli on a gold background, very delicate floral motifs, and strong penmanship and execution. The pinnacle of his style is shown in the Chester Beatty Quran. In his work, the use of a specific pattern of design, composition, and solidity, as well as rhythm in line, repetition of the overall framework of the work, and diversity and innovation in details can be clearly observed. In this version, the margins are decorated with Arabesque, golden motifs, and natural plant shapes. Flowers, bergamot, crowns,

shamseh, shorfa and knots can also be seen at the top of the book's cover, and its illumination, with the predominant color of azure blue, has reached the height of beauty. Several methods of illumination with framing and various elements of illumination were used along with decorative borders with golden motifs, and designs taken from nature and flower and shrub designs are also seen in the title page of the Quran. The elegance of the motifs and the harmony and uniformity of the colors of the illumination have given this manuscript greater richness and splendor. Roosebahan's style of page layout has meant that page illumination is not limited to decorating the opening and closing pages and symbols related to Quranic divisions, and the artist can showcase his art more than ever by decorating small vertical inscriptions or azure backgrounds and gold reliefs alongside the text in Naskh script.

تحلیل ساختار تذهیب در قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین

مریم عظیمی نژاد (الف)*، محمد امین حاجی زاده (ب)

(الف) استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران
(ب) استادیار، گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (ma.hajizadeh@birjand.ac.ir)

چکیده

قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین به تاریخ ۹۲۷ق توسط روزبهان محمد شیرازی، کتابت و تذهیب و به صورت کاملاً سالم طی سده‌ها حفظ شده است. در کتابت آن انواع خطوط ریحان، محقق، ثلث و نسخ به کار رفته و دارای صفحات بسیار پرکار تذهیب در آغاز و انجام است. پژوهش حاضر سعی دارد تا با تحلیل ساختاری و ویژگی‌های نقوش و رنگ تزیینات تذهیب این قرآن خطی، سبک کلی حاکم بر آن را مورد بررسی قرار دهد. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش بر این محور است که تزیینات تذهیب در قرآن محفوظ در موزه چستریتی دوبلین دارای چه ویژگی‌های فرمی است؟ این پژوهش از نوع بنیادی، به روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته و جمع‌آوری منابع تحقیقاتی به روش اسنادی است. جامعه مطالعاتی، شش برگ از قرآن مذکور است. نتایج تحلیل تزیینات این قرآن خطی نشان از ویژگی‌های خاص این هنرمند مذهب دارد، به گونه‌ای که تزیینات تذهیب نسخ این قرآن سرشار از آرایه‌های اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عباسی قاب‌بندی است. در برخی موارد از اسلیمی ماری و ترنج و در بسیاری از موارد قاب‌بندی تمهیدی برای چینش منظم طیف‌های مختلف تزیینات بوده و متن به انحای مختلف دربرگرفته شده است. طیف رنگی این تزیینات نیز گسترده و از طلایی و لاجوردی تا آبی، سبز، قرمز و حتی سیاه و سفید را نیز شامل می‌شود.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵
شماره صفحات: ۶۲-۴۱

واژگان کلیدی

تذهیب، تزیینات تذهیب، تحلیل ساختار، قرآن خطی چستریتی دوبلین، روزبهان محمد شیرازی

استناد به مقاله

عظیمی نژاد، مریم و حاجی زاده، محمد امین. (۱۴۰۴). تحلیل ساختار تذهیب در قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۳ (۹)، ۶۲-۴۱.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.541035.1047>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231564.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

در آستانه قرن نهم هجری قمری، پیوند عمیقی میان مکتب‌های هنری کتاب‌آرایی شیراز، بغداد و تبریز برقرار شد. البته این پیوندها به سبب مهاجرت هنرمندان بزرگ به دستور امیر تیمور و پس از فتح بغداد و تبریز انجام گرفت، اما با ورود تیموریان به صحنه کتاب‌آرایی مکتب شیراز، گرایش نو وارد این مکتب شد. به این معنا که رویکردی ترکی-مغولی برای تثبیت با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی جدید ایجاد کرد. در قرن هشتم هجری قمری و همزمان با حکومت ایلخانان مغول در ایران، شیراز که به واسطه هوشیاری حکمرانانش از حملات مغول در امان مانده بود، پایگاه اصلی هنرمندانی شد که از مناطق مختلفی که به دست مغولان ویران گردیده بود، زنده مانده و در این شهر در کمال آرامش، زمینه‌های آغاز شیوه‌ای نو در عرصه هنر کتاب‌آرایی را پی‌ریزی می‌کردند. همچنین با توجه به علاقه خاص خاندان‌های سلطنتی همچون آل‌اینجو، آل‌مظفر و پس از آن تیموریان که در شهر شیراز حکومت می‌کردند، می‌توان زمینه‌های رشد و شکوفایی هنر کتاب‌آرایی را به دلیل حمایت‌های درباریان از هنر دانست. در بررسی تاریخ کتاب‌آرایی ایران در دوران اسلامی، نمونه‌های فراوانی از مصاحف قرآنی قرون مختلف را می‌توان سراغ گرفت که به لحاظ کیفیت خط و تذهیب و تجلید، کم‌نظیر و چشم‌نواز هستند، اما تولید این‌چنین مصاحف بسیار نفیس (سلطانی)، همواره در سایه حمایت پادشاهان و درباریان در دوره‌های مختلف و عمدتاً در کتابخانه‌های سلطنتی و زیر نظر اساتید عرصه کتاب‌آرایی ممکن بود. در کتاب‌آرایی ایرانی، مکتب شیراز از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مکاتب در تهیه و تولید مصحف نفیس محسوب می‌شد. تذهیب در این مکتب غنی و پرمایه و به‌خصوص در قرآن‌های تولیدشده الگویی برای مکاتب دیگر شده بود. قرن دهم هجری قمری در شیراز، خاندان روزبهان سبکی را رواج دادند که بعدها به سبک روزبهانی مشهور شد. این خاندان در کتابت و تذهیب سرآمد بودند و در میان آنان روزبهان محمد شیرازی از معدود افرادی بود که کتابت و تذهیب آثارش را خود انجام می‌داد و دارای شاخصه‌هایی در سبک کاری بود. این پژوهش به تحلیل ساختار تذهیب و طرح‌پردازی آن در قرآن خطی محفوظ در موزه چستریتی

می‌پردازد. این قرآن به تاریخ ۹۲۷ق کتابت و دارای صفحات بسیار پرکار تذهیب در آغاز و انجام است. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش ناظر بر ویژگی‌های تزئینات تذهیب در قرآن محفوظ در موزه چستریتی دوبلین است. برای تحقق این اهداف و پاسخ به پرسش‌های مذکور، تعدادی از اوراق این نسخه خطی، از منظر نوع تزئینات تذهیب و ویژگی‌های نقوش آن مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

مونا تلیکانی (۲۰۱۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «طراحی و اجرای تذهیب بر اساس نمونه‌های موجود در آثار قرآنی روزبهان محمد شیرازی»، به بررسی شیوه طراحی و اجرای تذهیب در آثار قرآنی روزبهان محمد شیرازی پرداخته است. **کیانوش معتقدی (۲۰۱۳)** در کتابی با عنوان *خاندان روزبهان شیرازی* به بررسی تاریخی این خاندان پرداخته و آثار روزبهان را نام برده است. **حمیدرضا قلیچ‌خانی (۲۰۱۱)** در کتابی با عنوان *مجموعه مقالات خوشنویسی مکتب شیراز* به بررسی آثار هنرمندان این دوره پرداخته است. **ایوب پورتو (۲۰۱۰)** در کتابی با عنوان *آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی* به بررسی شیوه‌های کتاب‌آرایی در این دوره توجه داشته است. **فروانسیس آر (۲۰۰۸)** در کتابی با عنوان *جلوه‌های هنر پارسی* به بررسی نسخه‌های خطی موجود در کتابخانه ملی پاریس و تاریخچه آن پرداخته است. **مهدی صحراگرد (۲۰۰۸)** در کتابی با عنوان *مصحف روشن* از نظر تاریخی به خوشنویسی‌های این ادوار پرداخته و چند نمونه از آثار روزبهان شیرازی را نیز معرفی کرده است. در منابع مذکور اگرچه اشاراتی به این هنرمند و نمونه آثارش شده است، اما تحلیل تذهیب صفحات قرآن مذکور به‌ویژه از منظر تذهیب، ساختار و نقوش آن در کمتر منبعی مدنظر بوده است.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف بنیادی، روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به روش کیفی، روش پردازش آن توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری منابع تحقیقاتی به روش اسنادی بوده است. جامعه مطالعاتی، شش برگ از قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین است. تهیه تصاویر از منابع مختلف و نمونه‌گیری این پژوهش بر اساس موارد موجود در موزه‌های ایران و همچنین

چند موزه خارجی است که دسترسی به تصاویر آن از طریق اینترنت امکان‌پذیر بوده است. این پژوهش به صورت اختصاصی به تحلیل روش تذهیب در قرآن خطی موزه چستریتی دوبلین پرداخته و سبک‌شناسی این تزیینات را مدنظر قرار داده است. تحلیل شکل کلی تزیینات و نوع آرایش صفحات، نحوه قرارگیری آیات و کتیبه‌ها و پس از آن نوع نقوش و رنگ‌های مورد استفاده در آن، از عمده رؤس مدنظر در تحلیل ساختار صفحات این قرآن است تا در نهایت نوع، شیوه و سبک تزیینات در این نسخه خطی مزین به دست آید.

خاندان روزبهان محمد شیرازی

خاندان روزبهان شیرازی در زمینه کتابت و تذهیب در فاصله ۹۰۵-۹۵۰ ق در شیراز پرآوازه شدند و به عنوان هنرمندانی پرکار و صاحب سبک مورد توجه قرار گرفتند. نسب این خاندان به عارف و صوفی بزرگ شیخ روزبهان بقلی شیرازی ۵۲۲-۶۰۶ ق می‌رسد. دو خوشنویس با کتبیۀ روزبهان شناسایی شده است. نخست کاتبی با نام فیروز بن روزبهان که در ۵۱۴ ق، نسخه‌ای از کتاب *الرقص المنطق* ابن سینا را به خط نسخ نگاشته و امروزه در کتابخانه دانشگاه لیدن با شماره ثبت ۱۸۴ OR نگهداری می‌شود و دومین شخص محمود بن اسمعیل بن روزبهان بن احمد بن الشیخ روزبهان کاتب مصحف قرآنی است که در ۷۴۳ ق، وقف بقعه روزبهان شده و اکنون در موزه شاه چراغ شیراز نگهداری می‌شود. در میان رسالات فارسی که درباره خوشنویسی نوشته شده، به نام هنرمند عارف یعقوب بن حسن سراج الحسینی شیرازی برمی‌خوریم که خوشنویس و از نبیرگان صدرالدین روزبهان خوشنویس بوده است. این رساله به نام *تحفه المحبین* در ۸۵۸ ق نگاشته شده و از جمله کامل‌ترین رسالات درباره آداب و اصول خوشنویسی است. سراج شیرازی، احتمالاً از هنرمندان کارگاه ابراهیم سلطان بود. او از ایران به مکه و مدینه سفر کرد و پس از آن به بیدر و محمدآباد هند رفت و در رساله‌اش که دومین رساله فارسی در زمینه خوشنویسی است، از پیوندهای معنوی عرفان و خوشنویسی نکات جالب توجهی را ارائه می‌کند. او این رساله را به نام امیرزاده حبیب‌الدین محب‌الله نوه شاه نعمت‌الله نگاشت (Telikani, 2016, p. 9). پدر روزبهان محمد، یقیناً همان کاتب مشهور شیرازی است که

مصحف متعددی را در نیمه دوم سده نهم هجری قمری نوشته است. نعیم‌الدین در ۸۸۶-۹۱۵ ق، حداقل ۱۴ دست‌نوشته را کتابت کرده است. (Khalili & James, 2002, p. 145)

از مهم‌ترین آثار روزبهان پدر (نعیم‌الدین شیرازی) می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱. *خمسه نظامی* (۸۹۸ ق)، خط و تذهیب، نعیم‌الدین کاتب (روزبهان) شیرازی که در کتابخانه بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود. ۲. *کلیات سعدی* (۹۱۶ ق) که در آستانه مولانا حسام‌الدین ابراهیم در شیراز تهیه و در کتابخانه بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود و رقم روزبهان را به عنوان مذهب دارد. ۳. *دیوان حافظ* (۹۰۶ ق)، با جلدی نفیس که نقوش روی آن با نقوش تذهیب داخلی نسخه هماهنگ است. فاقد رقم و در موزه گلبنگیان لیسبون نگهداری می‌شود و مشابه نمونه ۱ است و شاید بتوان تذهیب آن را نیز به روزبهان پدر نسبت داد. همچنین در خلال ۹۱۶-۹۳۲ ق، چندین نسخه غیر قرآنی در آستانه مولانا حسام‌الدین شیراز استنساخ گردید که با توجه به سبک و سیاق خوشنویسی و تذهیبشان، کار روزبهان پدر بوده است (Telikani, 2016, p. 9). او در *خمسه نظامی* (۸۹۸ ق)، خود را به عنوان «نعیم‌الدین صدرالدین مذهب» معرفی می‌کند. صفت مذهب در این ترقیم به صدرالدین بازمی‌گردد، زیرا همان‌طور که روزبهان در ترقیم خود ذکر کرده، لقب نعیم‌الدین «کاتب» است. این رقم نوشته‌ها بیانگر آن است که پدران روزبهان نقاش و خوشنویس بوده‌اند و پیشینه فعالیتشان به قرن نهم هجری قمری بازمی‌گردد. طبیعتاً پدر و پدر بزرگ روزبهان معلمان او محسوب می‌شدند (Khalili & James, 2002, p. 145). ترکیب رنگ‌ها و شیوه طراحی در صفحات مذهب و استفاده از رنگ لاجورد در زمینه طلایی، در کنار قلم‌گیری و اجرایی بسیار ظریف از نقوش گل‌ها، پیش‌درآمد سبکی به اسم «روزبهانی» بود (Telikani, 2016, p. 10). لازم به یادآوری است در دورانی که این خاندان در شیراز به کار تولید مصحف نفیس مشغول بودند، علاوه بر مواردی که خود کار خوشنویسی و تذهیب و احتمالاً تجلید آن را انجام می‌دادند، به عنوان مذهب نیز در کنار دیگر خاندان‌های خوشنویس شیرازی، همچون اوحدی حسینی و خوارزمی و خوشنویس نامدار آن

روزگار، پیرمحمد الثانی، در تهیه چندین مصحف نفیس همکاری داشتند (Telikani, 2016, p. 10).

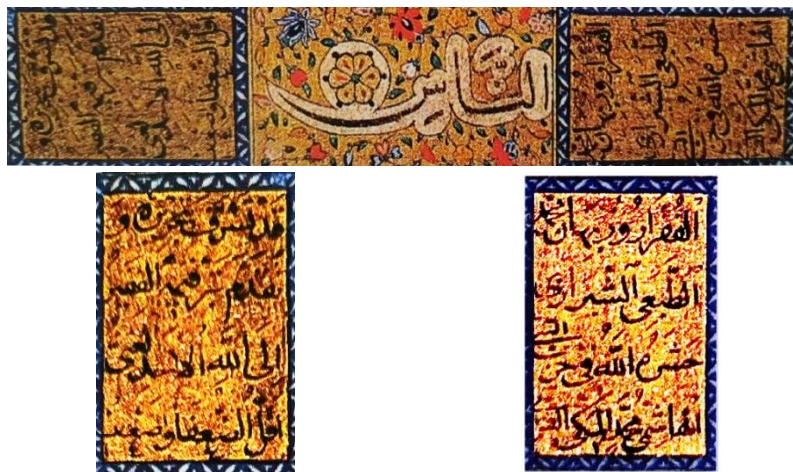
روزبهان محمد الطبعی بن نعیم الدین شیرازی در شهر شیراز متولد شد. روزبهان در خاندانی هنرمند تعالی یافت و خیلی زود کتابت را زیر نظر پدر و بعد در محضر استادان بزرگ آن در شیراز آموخت. او علاوه بر خوشنویسی در زمینه تذهیب و کتابت نیز به استادی رسید و از جمله سرآمدان کتاب‌آرایی ایران شد (Motaghedi, 2013, p. 20). او یکی از نام‌آورترین اساتید هنر تذهیب نسخ خطی در نیمه نخست قرن دهم هجری قمری در شیراز بود و حتی می‌توان او را سرآمد استادان این شهر دانست. به جز تعداد معدودی دست‌نوشته، تقریباً همه قرآن‌ها و کتب دست‌نویسی که در قرن دهم هجری قمری در شیراز کتاب شده، فاقد ترقیم مذهب است. حتی تعداد قرآن‌هایی که توسط کاتبشان رقم‌نویسی شده باشد، بسیار اندک است (Khalili & James, 2002, p. 145). شخصیت روزبهان به واسطه امضای او بر تذهیب چند مصحف قرآنی و غیرقرآنی، متمایز از دیگر هنرمندان آن روزگار است. افزون بر این‌ها، آثاری که توسط او ترقیم شده، زمان گسترده‌ای (۹۲۰-۹۶۷ق) را در برمی‌گیرد، درحالی‌که هیچ‌یک از مذهبین قرن دهم هجری قمری این تعداد دست‌نوشته را در دوره‌ای این‌چنین طولانی، ترقیم نکرده‌اند (Khalili & James, 2002, p. 145). گذشته از تذهیب، روزبهان در نوشتن اقلام شش‌گانه نیز مهارتی تمام داشت. منشی قمی، روزبهان را از جمله خوشنویسان عمارات متعددی در شهر شیراز، به همراه مولانا شمس‌الدین محمد ظهیر و عبدالقادر حسینی و حافظ عبدالله، معرفی کرده است. در این زمان، شیراز مرکز کارگاه‌های کتاب‌آرایی بود و هنرمندان این شهر، برخلاف معاصرانشان در تبریز و هرات و بخارا که بیشتر در کارگاه‌های درباری صفویان و شیانیان کار می‌کردند، غالباً در خانه یا در کارگاه‌های محلی با همکاری اعضای خانواده‌شان به تولید نسخ می‌پرداختند (Qazvini, 2008, p. 112; Blair, 2007, pp. 419-420). چهار نسخه قرآن به خط این هنرمند شناخته شده که گواه توانایی او در خوشنویسی است. در یکی از این مصحف‌ها که در حدود ۹۲۷ق کتابت شده، روزبهان به یکی از شیوه‌های رایج مصحف‌نویسی آن

روزگار که پیشتر هم در شیراز سابقه داشت، اقلام مختلف را در کتابت هر صفحه به‌کار گرفته است. این مصحف تک‌جلدی که اکنون در کتابخانه چستریتی محفوظ است، با قطع ۲۹×۴۳cm، دارای ۴۴۵ برگ و در هر صفحه آن یازده سطر نوشته شده است. سطر نخست و پایانی هر صفحه به قلم محقق جلی و سطر میانی به قلم ثلث جلی است. در حدفاصل این سطور، هشت سطر به قلم نسخ خفی کتابت شده است. در دو صفحه آغازین این نسخه، درون شمس‌هایی مذهب، آیه ۸۸ سوره اسرا به قلم توقیع و در دو صفحه بعدی سوره فاتحه‌الکتاب به خط ریحان درون ترنج‌هایی مذهب آمده است. در بالا و پایین این ترنج‌ها دو قاب کتیبه نقش بسته که در بالای نام و شماره آیات و در پایینی آیات ۷۹-۸۰ سوره واقعه به قلم رقاع کتابت شده است. این شیوه را حدود چهار سال پیش از آن، زین‌العابدین محمد شیرازی در کتابت مصحفی سی‌جلدی به‌کار گرفته بود، با این تفاوت که مصحف او فاقد تذهیب‌کاری چشم‌گیری بود که روزبهان در مصحف خود به کار بست (Blair, 2007, pp. 419-420; James, 1980, pp. 77-79).

دو مصحف دست‌نوشته روزبهان در مجموعه خلیلی نگهداری می‌شود که در یکی از آن‌ها اقلام محقق و ثلث و نسخ به‌کاررفته و دیگری تماماً به خط نسخ است. تذهیب نسخه نخست که بین ۹۲۱-۹۵۷ق کتابت شده، احتمالاً کار یکی از دستیاران روزبهان است، اما تذهیب نسخه دوم را به سبب کیفیت بالا می‌توان کار روزبهان دانست. مصحف مذهب دیگری هم با تاریخ ۹۵۴ق به خط نسخ روزبهان در کتابخانه آستانه قدس رضوی نگهداری می‌شود (James, 1980, pp. 77-79; Golchin-Ma'ani, 1968, pp. 184-185). همچنین در این زمان به انتهای برخی مصحف‌ها صفحاتی می‌افزودند که حاوی دعای ختم قرآن و فال‌نامه بود. روزبهان نمونه‌هایی از این صفحات را نیز کتابت کرده است، از جمله دعای ختم قرآن مجموعه خلیلی که به خط نسخ اوست. گویا روزبهان خط نستعلیق هم می‌نوشت، زیرا فال‌نامه منظوم انتهای مصحفی با کتابت پیرمحمد ثانی، به خط نستعلیق و حاوی رقم اوست (James, 1980, pp. 77-79; Bayani, 1949, p. 38). روزبهان که با توجه به نامش احتمالاً به طریقت روزبهانیه گرایش داشت،

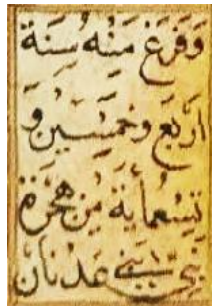
از سلیقه رایج اوایل دوره صفوی است، الهامبخش دیگر تذهیب‌گران شیراز شد (Bayani, 1949, p. 38). بی‌شک، روزبهان از جمله خلاق‌ترین و تأثیرگذارترین هنرمندان در زمینه خط و تذهیب قرآنی در مکتب شیراز و البته هنر کتاب‌آرایی در قرن دهم هجری قمری به حساب می‌آید. شیوه طراحی و کیفیت اجرایی و تذهیب آثارش چنان عالی است که کمتر می‌توان نمونه‌ای هم‌تراز آثارش پیدا کرد. رقم او در بیشتر موارد «العبد الضعیف روزبهان محمد الطبعی شیرازی» بوده و تاریخ اتمام آثارش را نیز به رسم آن روزگار به عربی و امضای خود را در قاب مستطیل شکل و عمود بر سطور می‌نوشت (برای نمونه در نسخه‌های چستریتی، کتابخانه آستان قدس و موزه انتاریو). روش دیگر او در امضای آثارش که در بسیاری موارد مورد تقلید دیگر مذهبان مکتب تبریز و شیراز (که در قلمرو آق‌قویونلوها بودند) قرار گرفت، نوشتن نام هنرمند در فضای بسیار کوچک، داخل تسمه‌های رنگین یا گره‌اندازی‌های حاشیه کتیبه سرلوحه‌ها بود. برای نمونه می‌توان به نسخه خمسه نظامی در موزه متروپولیتن، قرآن و شاهنامه موجود در موزه تویقایی‌سرای استانبول اشاره کرد (جداول ۱، ۲)

جدول ۱: نمونه امضاهای روزبهان شیرازی (Motaghedhi, 2013, p. 31)



در آستانه مولانا حسام‌الدین ابراهیم در شیراز به کار نسخه‌آرایی مشغول بود. این نکته را از رقم نسخه سه‌جلدی مصوری از کلیات سعدی می‌توان دریافت که در آستانه یادشده کتابت و به دست روزبهان تذهیب شده است. سادگی این اثر نشان می‌دهد که احتمالاً از نخستین کارهای روزبهان بوده است. حداقل پنج نسخه ادبی دیگر نیز در فاصله ۹۱۶-۹۳۲ق در این مکان استنساخ شده که نشان می‌دهد در آنجا کارگاهی دایر بوده و روزبهان همکاران و دستیارانی داشته است (Robinson, 1958, p. 105). روزبهان نسخه‌های قرآن را نیز تذهیب می‌کرد. مصحف محفوظ در موزه ایران باستان به خط پیرمحمد ثانی با تاریخ ۹۲۹ق، در ۹۳۰ق به دست روزبهان تذهیب شده است (Bayani, 1949, p. 38). مصحف‌های دیگری هم با خط و تذهیب او در دست است. در شیوه تذهیب‌گری روزبهان شباهت‌هایی بین عناصر تذهیب در متون ادبی و مصحف‌ها مشاهده می‌شود. این شیوه توسط هنرمندان شیرازی نسل‌های بعد تداوم و حتی به هند نیز راه یافت. همچنین، رنگ‌گزینی ملایم روزبهان که نشان‌دهنده آگاهی او

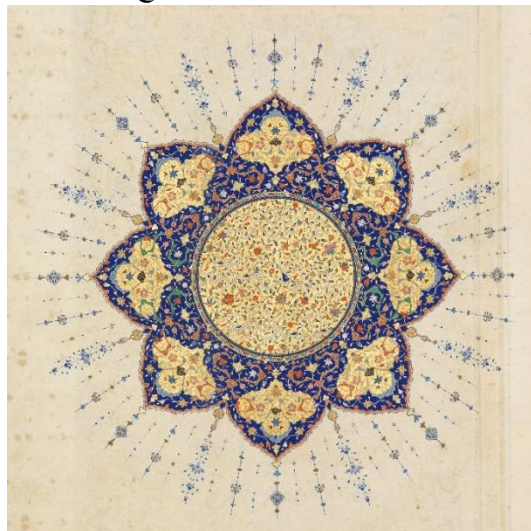
جدول ۲: نمونه امضاهای روزبهان شیرازی (Motaghedhi, 2013, p. 31)



قرآن موزه چستریتی دوبلین

یکی از با ارزشمندترین قرآن‌هایی که تاکنون کتابت شده، اثر روزبهان محمد الطبعی الشیرازی است. این نسخه بزرگ و مجلد در شهر شیراز در ۹۲۷ق کتابت شده و هم‌اکنون در موزه هنر چستریتی دوبلین نگهداری می‌شود. روزبهان یکی از مشهورترین خوشنویسان در زمان خود بود که نه تنها متن نسخه خطی را می‌نوشت، بلکه برخی از نسخ را تذهیب می‌کرد (Wright, 2009, p. 134). مصحف چستریتی به

صورتی کاملاً سالم طی سده‌ها حفظ شده و یکی از برجسته‌ترین آثار موجود در این کتابخانه به شمار می‌رود. در کتابت آن انواع خطوط ریحان، محقق، ثلث و نسخ و غیره به کار رفته و اندازه اوراق آن ۲۹×۷×۴۲cm و دارای صفحات بسیار پرکار تذهیب در آغاز و انجام است. البته کلیه صفحات داخلی این اثر نیز دارای جدول‌کشی‌های رنگارنگ، حل‌کاری در حاشیه، گل و طلااندازی در زمینه خط است (Telikani, 2016, pp. 10-14). متن این قرآن با چند نوع خط در رنگ‌های متنوع و بر پس‌زمینه‌های مختلف کتابت شده است.



تصویر ۱: شمسه، قرآن موزه چستریتی (URL1)

جدول ۳: جزئیات شمسه، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



دورگیری مشکی است. در دایره مرکزی و اطراف متن آیه از نقوش گیاهی در زمینه‌ای نخودی استفاده شده، در صورتی که خارج از آن اسلیمی‌های ماری در قاب‌بندی‌های منظم و در زمینه‌ای لاجوردی و نخودی جلوه‌گر شده‌اند.

این صفحات دارای ترکیب‌بندی‌های مختلفی شامل نقوش طوماری اسلیمی موج و رنگارنگ بر زمینه‌ای مزین به دندان‌موشی است. شمسه آغازین شامل دعای افتتاحیه (آیه ۸۸ از سوره اسراء^۱)، به خط توقیع و به رنگ سفید با

جدول ۴: تنوع نقوش و عناصر. شمسه، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه‌عباسی	ترنج	سرترنج (کتیبه)	قاب‌بندی	شرفه
✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓

جدول ۵: تنوع رنگ در عناصر. شمسه، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

لاجوردی	طلایی	زرد (و کرم)	سفید	سبز	آبی	قرمز	نارنجی	سیاه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

سرلوح قرار دارد که در آن سوره فاتحه (اولین جزء کوچک قرآن) با خط ریحان سفیدرنگ در داخل ترنج بیضی شکل مرکزی

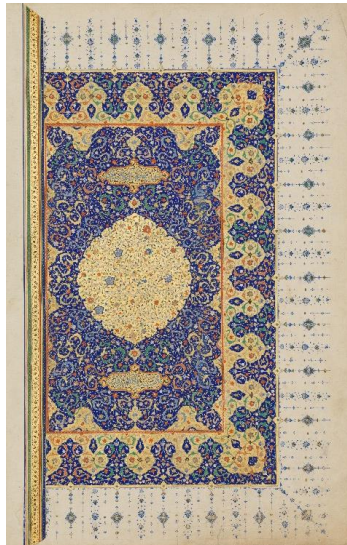
عالی‌ترین نمونه تذهیب آن، بی‌تردید دو صفحه آغازین قرآن کتابخانه چستریتی است. پس از شمسه‌ها دو صفحه

۱. «هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَكُوِّنَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهيراً صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ: بگو اگر انس و جن گرد آیند تا همانند این قرآن را بیاورند، هرگز

نخواهند توانست مانند آن را بیاورند، هرچند یکدیگر را پشتیبانی کنند» (Alimi, 2001, p. 86)

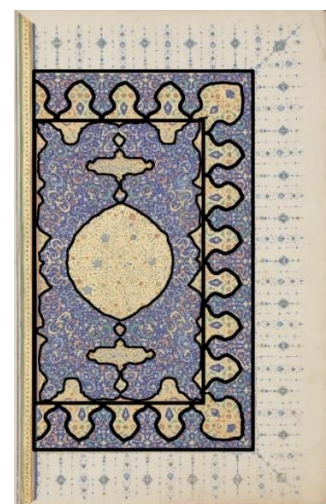
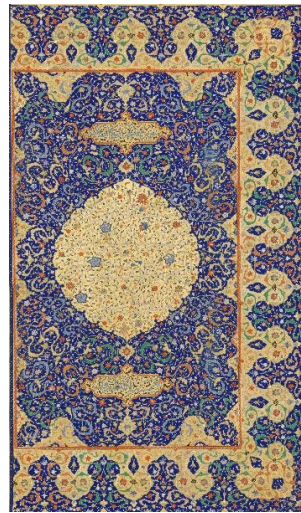
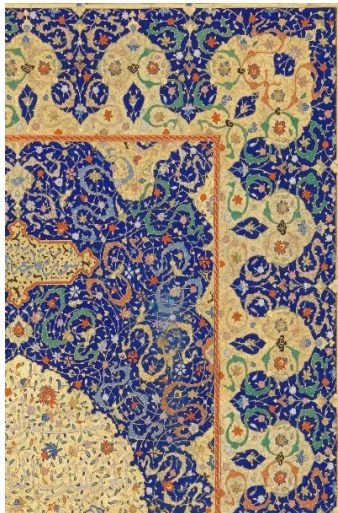
دوره مغول به بعد در صفحه اول اغلب کتب می آمد و در مصحف تیموری با شکل و ساختاری زیباتر و ظریف تر به کار می رفت. در دوره صفوی علاوه بر این مصحف قرآنی همراه با فال نامه، دعای آغاز و دعای ختم ترتین شدند. همین امر سبب گردید تا سطح پوشیده از تذهیب که شامل کتیبه ها، مدال ها، سرلوحه با تسمه های پهن و گره سازی بود، در ترتین این گونه صفحات بیشتر باشد و هنرمندان مذهب بیش از پیش بتوانند هنر خود را به نمایش بگذارند. [\(Motaghed, 2013, p. 26\)](#)

نوشته شده است (تصویر ۲). عنوان سوره و شماره آیه در دو قاب بیضی شکل تزئینی بالا آورده است که در بالای هر ترنج مرکزی قرار گرفته است. در قاب های ترتینی زیر ترنج ها آیات [\(Wright, 2009, p. 135\)](#) در اطراف ترنج مرکزی نقوش اسلیمی رنگارنگ بر زمینه ای از چرخش های اسپیرال از انواع گل ها بر زمینه لاجوردی رنگ با ظرافتی مثال زدنی نقش بسته است [\(Motaghed, 2013, p. 26\)](#). قاب بندی گرد یا شمسه های چندپر، که حاوی نام سفارش دهنده مصحف بود، از



تصویر ۲: سرلوح، قرآن موزه چستریتی [\(Url 2\)](#)

جدول ۶: جزئیات سرلوح، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



۱. لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ (۷۹) تَنْزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ [\(Alimi, 2001, p. 165\)](#)

متن با قاب‌بندی ترنجی و سرترنج تفکیک شده در حاشیه نیز تفکیک فضا با طرح‌بندی موجی شکل حاشیه را به دو رنگ تقسیم کرده است. نقوش متن بیش از همه اسلیمی‌های ماری پرتعداد با رنگ‌های متنوع در زمینه‌ای لاجوردی است و گل‌های ختایی در لابه‌لای خطوط و نوشتار قرار دارند. ترکیب‌بندی رنگی طیف گسترده‌ای از رنگ‌هایی است که زمینه‌ای ملون و متنوع را فراهم آورده، اما غلبه متن رنگ‌های لاجوردی و نخودی با عناصر سبز و قرمز بیشتر مشهود است.

جدول ۷: تنوع نقوش و عناصر. سرلوح قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه‌عباسی	ترنج	سرترنج (کتیبه)	قاب‌بندی	شرفه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

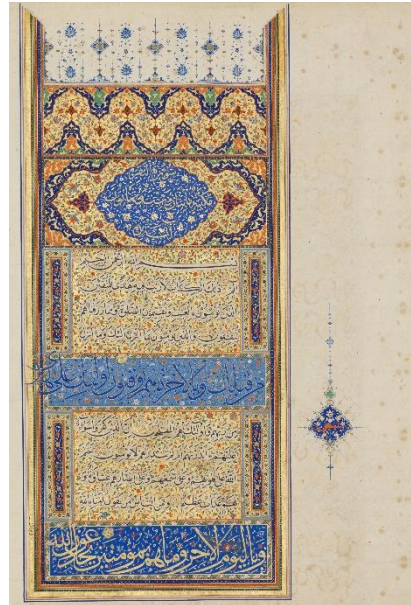
جدول ۸: تنوع رنگ در عناصر. سرلوح قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

لاجوردی	طلایی	زرد (و کرم)	سفید	سبز	آبی	قرمز	نارنجی	سیاه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	--

رنگ‌هایی درخشان از سوی این هنرمند در نهایت استادی کتابت و تذهیب گردیده است (Motaghed, 2013, pp. 26-27). صفحه دیگر در بالا نشان شروع سوره بقره دارد و متون در یک زمینه لاجوردی یا طلایی قرار داده شده است (تصویر ۳). برخی آیات سوره بقره با رنگ و متن متفاوت و درشت‌تر ترئین‌کننده صفحه هستند. صفحه دارای قاب‌بندی‌های پرتعداد و مکرر است که در بالای صفحه خطوط موج و منحنی و در پایین آن خطوط استوار و ایستا قرار گرفته است.

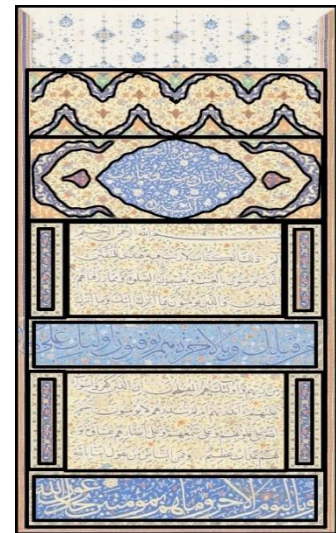
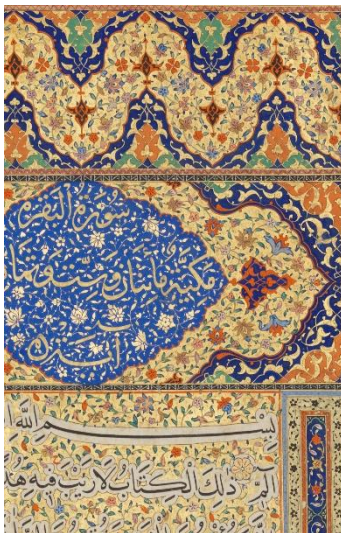
در قرآن کتابخانه چستریتی، صفحات بعدی به تقلید از شیوه تیموری به سه قسمت (سه کتیبه) اصلی و فضای میانی آن تقسیم شده‌اند. در کتیبه‌های بالا و پایین آیات به خط محقق درشت به رنگ لاجوردی و در کتیبه میانی به خط ثلث طلانویسی و متن قرآن در فضای میانی کتیبه‌ها به خط نسخ عالی، با مرکب مشکی و شیوه یاقوت کتابت شده است. کلیه سرسوره‌ها به خط ثلث در کتیبه مذهب رنگارنگ و در حاشیه صفحات ترنج‌های بسیار ظریف و زیبا برای تقیسمات قرآنی (حزب، جزء، سجده) سه سوره پایانی در دو صفحه مذهب همچون ابتدای قرآن با ترئیناتی ممتاز و

۱. وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ (و آنان که به آنچه به تو نازل گردیده و آنچه پیش از تو نازل شده، ایمان می‌آورند و اینانند که به آخرت یقین دارند) أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ (آنان بر هدایتی از پروردگار خویشند و هم ایشان رستگارانند). (Alimi, 2001, p. 17)



تصویر ۲: سرلوح، قرآن موزه چستریتی (Url3)

جدول ۹: جزئیات سرلوح، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



درشت مزین شده است. در لابه لای خطوط از نقوش گیاهی کم رنگ استفاده گردیده تا خوانایی آیات حفظ شود. حضور قاب های مستطیلی طرفین از وسعت برگه کاسته و بر غنای آن افزوده است. رنگ های متنوع این برگه نیز مؤید این امر است که سبکی پرکار و مزین مدنظر مذهب این اوراق بوده است.

ترکیب کلی صفحه شامل قاب های متنوعی است که از خطوط منحنی و ایستا تشکیل شده است. نام سوره در قابی بیضی شکل و در پیشانی صفحه و آیات دیگر در بخش پایینی در حفاصل قاب های مستطیلی با نقوش تذهیب تیره تر جای گرفته اند. مستطیل بالایی علاوه بر ترنج و سرترنج و قاب های فرعی دیگر، با نقوش ختایی و سراسلیمی های نسبتاً

جدول ۱۰: تنوع نقوش و عناصر. سرلوح قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه عباسی	ترنج	سرترنج (کتیبه)	قاب بندی	شرفه
✓	✓	--	✓	✓	✓	✓	✓

جدول ۱۱: تنوع رنگ در عناصر. سرلوح قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

سیاه	نارنجی	قرمز	آبی	سبز	سفید	زرد (و کرم)	طلایی	لاجوردی
--	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

متن و در کادر وسط و پایانی نیز بخشی از آیات درشت‌تر و مشخص‌تر کتابت شده است. عناصر متن شامل گونه‌های ختایی و گل و برگ‌های گیاهی و گل و بوته‌های ریز است که به‌صورت پراکنده و خارج از چرخش‌های حلزونی ترسیم شده‌اند. رنگ غالب متن نخودی و در برخی کتیبه‌ها لاجوردی و آبی است. نقوش تذهیب در تقابل با رنگ زمینه، بیشتر با رنگ‌ها قرمز ترسیم شده‌اند.

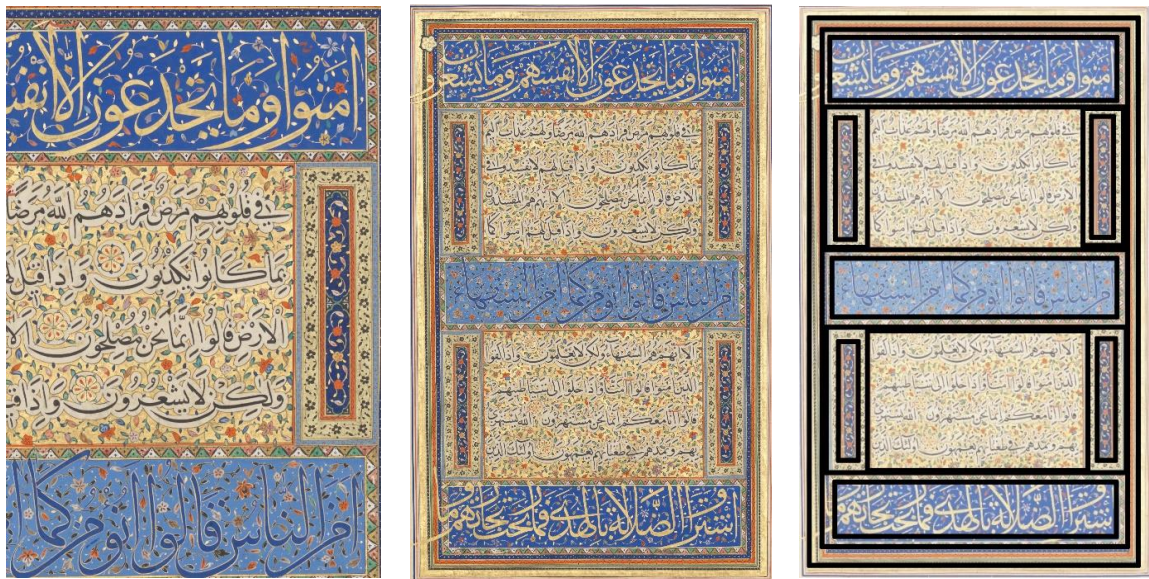
صفحه بعدی نیز حاوی آیات میانی سوره‌های قرآن است که با تقسیم‌بندی‌های چندگانه، ترکیبی از قاب‌های حاوی آیات و کادرهای مزین به نقوش تذهیب است. علاوه بر آن، نقوش تذهیب در فواصل خطوط و بر حواشی نقش بسته و در این بین، تمهید مذهب در فراهم آوردن فضایی چندگانه و تفکیک مشهود است. در ابتدای صفحه و در کادر با خط درشت بخشی از آیه ۹ سوره بقره آمده است. ادامه آیات در



تصویر ۴: صفحات میانی قرآن (سوره بقره)، قرآن موزه چستریتی (Ur14)

۱. «يَخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ: منافقان با خدا و مؤمنان نیرنگ می‌کنند، درحالی‌که جز خودشان را فریب

جدول ۱۲: جزئیات صفحات میانی، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



جدول ۱۳: تنوع نقوش و عناصر. صفحات میانی، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

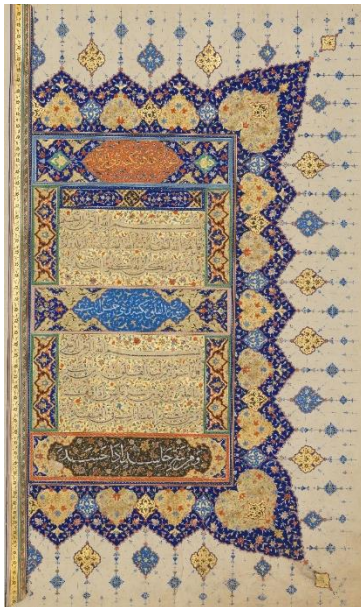
اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه‌عباسی	تنج	سرتنچ (کتیبه)	قاب‌بندی	شرفه
✓	✓	--	✓	--	--	✓	--

جدول ۱۴: تنوع رنگ در عناصر. صفحات میانی، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

لاجوردی	طلایی	زرد (و کرم)	سفید	سبز	آبی	قرمز	نارنجی	سیاه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	--

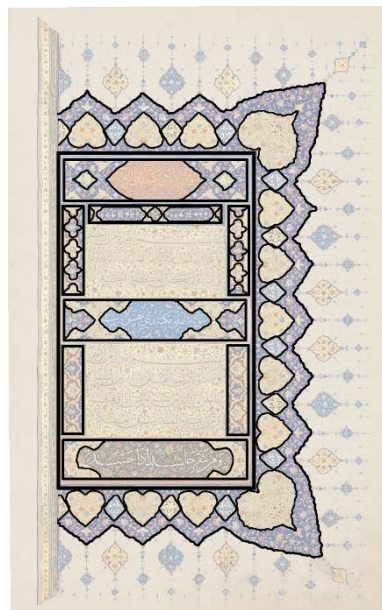
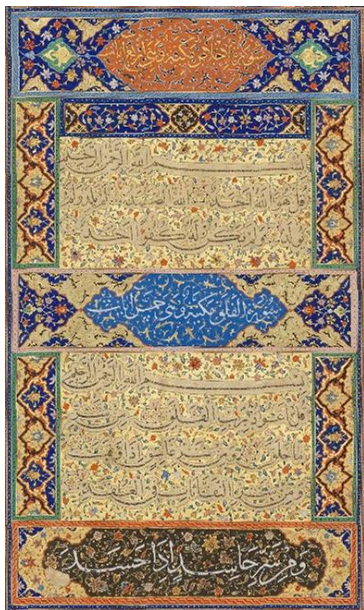
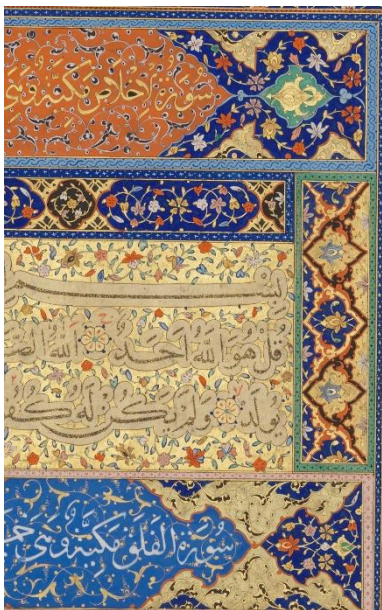
در مجموع فضایی پرکار و بسیار پیچیده فراهم آورده است. نقوش تذهیب شامل اسلیمی‌ها و سراسلیمی‌های محصور در قاب‌ها و عناصر گیاهی و ختایی به صورت غیرواگیرای و در اطراف خطوط و آیات است. از نظر رنگی، گونه‌های مختلفی از رنگ‌های متنوع، با زمینه‌های لاجوردی، طلایی و نخودی، آبی و قرمز مشاهده می‌شود و نقوش عناصر تذهیب با رنگ‌های سبز و قرمز و آبی جلوه‌گر شده‌اند.

این صفحه شامل دو سوره از قرآن است. در کادر بالایی نام سوره (اخلاص) و مشخصات آن آمده و در کادر پایین آیات سوره قرار دارد. کادر بعدی نیز عنوان سوره (فلق) و پس از آن آیاتش کتابت شده است. در کادر پایانی نیز بخشی از آیه همین سوره آمده است. تنظیم کلی صفحه شامل شرفه‌های پرتعداد بیرونی، حواشی اطراف کادر اصلی با اشکال منتظم و همچنین کادر درونی با تقسیم‌بندی‌های چندگانه متن، کادر سروسوره‌ها و قاب‌های حاوی نقوش تذهیب است که



تصویر ۵: برگه سرآغاز سوره، قرآن موزه چستریتی (URL)

جدول ۱۵: جزئیات برگه سرآغاز سوره، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



جدول ۱۶: تنوع نقوش و عناصر در برگه سرآغاز سوره، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه عباسی	ترنج	سرترنج (کتیبه)	قاب بندی	شرفه
✓	✓	--	✓	✓	✓	✓	✓

جدول ۱۷: تنوع رنگ در عناصر برگه سرآغاز سوره، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

لاجوردی	طلایی	زرد (و کرم)	سفید	سبز	آبی	قرمز	نارنجی	سیاه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	--

بین خطوط با قلم محقق درشت و سفید که با زمینه‌ای از طلا و آمیخته شده توسط شکوفه‌هایی به رنگ روشن تنظیم شده

در صفحه پایانی که دعای ختم قرآن در کادر لوزی و پیشانی آمده (تصویر ۶)، عنوان در بالای صفحه توسط سرلوحی زیبای تذهیب و با متن دعای نوشته شده در زیر با فاصله زیاد

جای گرفته‌اند. در بخش پایین‌تر سراسلیمی‌های پرکار و پایین‌تر از آن قابی لچک‌ترنج با همهٔ جزئیات با نقوش ختایی و اسلیمی در متن لاجوردی بروز یافته است. بخش اصلی صفحه صرفاً به نقوش گیاهی کمرنگ و گل‌ها و غنچه‌ها و برگ‌ها و تعداد معدودی گل شاه‌عباسی اختصاص یافته است. رنگ‌های غالب متن لاجوردی و نخودی-طلایی است که با نقوش قرمز و آبی و سبز مزین شده‌اند.

است^۱. این صفحه فرمی متمایز از صفحات دیگر این قرآن دارد و جز بخش بالایی صفحه، سادگی و خلوتی مدنظر بوده است. دو بخش بالایی به پیشانی صفحه و پایین‌تر به کادر عنوان ادعیه اختصاص یافته که فضایی پرکار و مزین است، اما دعای ختم در بخش پایینی به رنگ روشن در زمینه نخودی-طلایی کتابت شده که خوانایی چندانی نیز ندارد. در بخش بالایی تذهیب‌های پرکار و درخشان با نقوش اسلیمی ماری و ختایی در چرخش‌های نیم‌دایره و درون قاب یا کادر



تصویر ۶: دعای ختم، قرآن موزه چستریتی (URL6)

۱. اللهم انفعنا بالقرآن العظيم و ارفعنا بالآيات و الذكر الحكيم. ربنا تقبل منا قرآننا و تجاوز عنا ما كان في تلاوة القرآن من خطأ او نسيان او تحريف كلمة عن مواضعها او تقديم او تاخير او زيادة او نقصان او تاويل على غير ما انزلته عليه او ريب او شك او سهو او سوء الحان او تعجيل عند تلاوت القرآن او كسل او سرعه او زيغ لسان او وقف بغير وقوف او ادغام بغير مدغم او اظهار بغير بيان او مد او تشديد او همزة او جزم او اعراب بغير ما كتابت او قله رغبة و رهبة عند آيات الرحمة و آيات العذاب فاعفّر لنا ربنا و اكتبنا مع الشاهدين اللهم نور قلوبنا بالقرآن و زين اخلاقنا بالقرآن و نجنا من النار بالقرآن و ادخلنا في الجنة بالقرآن اللهم اجعل القرآن لنا في الدنيا قرينا و في القبر مونساً و على الصراط نوراً و في الجنة.

جدول ۱۸: جزییات برگه دعای ختم، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)



جدول ۱۹: تنوع نقوش و عناصر در برگه دعای ختم، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

اسلیمی	ختایی	اسلیمی ماری	گل شاه‌عباسی	ترنج	سرترنج (کتیبه)	قاب‌بندی	شرفه
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓


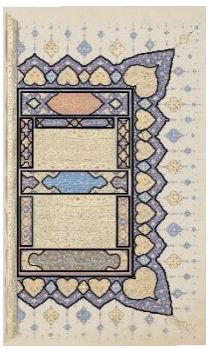
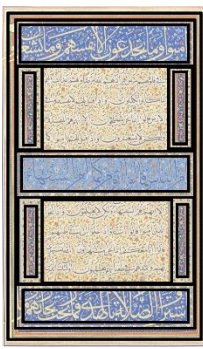
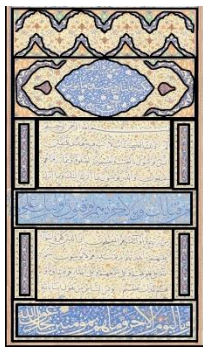
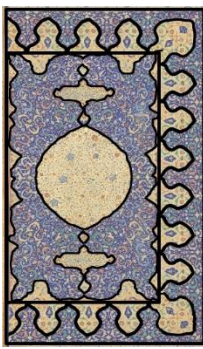
جدول ۲۰: تنوع رنگ در عناصر در برگه دعای ختم، قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

لاجوردی	طلایی	زرد (و کرم)	سفید	سبز	آبی	قرمز	نارنجی	سیاه
✓	✓	✓	--	✓	✓	✓	✓	--

آیات در بالا، میانه و پایین صفحه درشت‌تر و در کادرهای متمایز کتابت شده‌اند (تصویر ۴). در صفحه پایانی قرآن که مخصوص دعای ختم قرآن است، عنوان در کادرهای محصور در عناصر تذهیب نوشته شده و متن دعا در کادر پایانی به همراه گل و بوته‌های ساده و کم‌رنگ آمده است (تصویر ۶). این الگوی طراحی تذهیب در صفحات مختلف این قرآن قابل‌مشاهده و پیگیری است.

در تذهیب و صفحه‌آرایی صفحات این قرآن چند شیوه متمایز قابل‌مشاهده است (جدول ۲۱). در این نمونه‌ها صفحات آغازین و سرلوح با ترکیبی پرکارتر و مزین‌تر به انجام رسیده است (تصویر ۲). در صفحاتی که شروع سوره‌های قرآن است، نام سوره در کادری لوزی شکل و در پیشانی صفحه ذکر شده و سایر آیات در کادری جداگانه آمده است (تصاویر ۲، ۵). در صفحات میانی سوره‌ها، کادربندی ساده‌تر و تذهیب‌ها به کادرهای مشخص منتقل شده‌اند. برخی از

جدول ۱۹: تنوع در ساختار تذهیب صفحات مختلف قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

				
تصویر ۶. برگه دعای ختم	تصویر ۵. برگه سرآغاز سوره	تصویر ۴. صفحات میانی	تصویر ۳. سرلوح قرآن	تصویر ۲. سرلوح قرآن

در خصوص نقوش مورد استفاده در تذهیب این قرآن آنچه بیش از همه مشهود است، کاربرد اسلیمی‌ها و اسلیمی ماری، در اکثر نمونه‌های مورد مطالعه است. اسلیمی‌های مورد استفاده، پرکار و درهم فرورفته بوده‌اند. در تعدادی از طرح‌های از نمونه‌ها سراسلیمی‌ها به صورت قاب‌بندی (نمونه ۴) و برخی به روش بندی (نمونه‌های ۱، ۲، ۴) کار شده‌اند. در تعداد زیادی از نمونه‌ها اسلیمی‌های ماری در

کنار هم و با رنگ‌های متنوع، تشکیل‌دهنده ساختار اصلی تذهیب بوده‌اند (نمونه ۵). طیف دیگر نقوش، از عناصر ختایی تشکیل یافته‌اند. گاهی بندها حامل عناصر ختایی و گل‌های شاه‌عباسی (نمونه‌های ۶، ۷) و گاهی بندها بیش از عناصر ختایی، حامل گل و بوته‌ها و غنچه‌هایی مزین به عناصر گیاهی مختلف هستند (نمونه‌های ۸، ۹، ۱۰).

جدول ۲۰: انواع نقوش تذهیب مورد استفاده در قرآن موزه چستریتی (مأخذ: نگارندگان)

					اسلیمی
نمونه ۵	نمونه ۴	نمونه ۳	نمونه ۲	نمونه ۱	
جزئیات از تصویر ۲	جزئیات از تصویر ۵	جزئیات از تصویر ۵	جزئیات از تصویر ۶	جزئیات از تصویر ۱	ختایی
					
نمونه ۱۰	نمونه ۹	نمونه ۸	نمونه ۷	نمونه ۶	
جزئیات از تصویر ۱	جزئیات از تصویر ۲	جزئیات از تصویر ۶	جزئیات از تصویر ۵	جزئیات از تصویر ۳	

از نظر رنگی نیز می‌توان طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها را در نمونه‌های تذهیب این نسخه شاهد بود. برای زمینه تذهیب‌ها بیش از همه لاجوردی و طلایی-نخودی و گاهی آبی مورد استفاده بوده، اما برای نقوش و عناصر رنگ‌های

متنوعی کاربرد داشته است. این رنگ‌ها شامل طیف‌های قرمز، سبز، آبی، سفید، زرد و گاهی سیاه نیز بوده است که در مجموع تذهیب‌های مزین و ملون را ارائه نموده‌اند. نتایج تحلیل تزیینات تذهیب، روشنگر سبک‌شناسی تذهیب در

این تذهیب‌ها به باریک‌تر و موین شدن متمایل و به صورت خطوط موج‌دار بدون حجم درآمده‌اند. گل‌های کوچک چندپیر با رنگ‌های مختلف نظیر سفید، قرمز و صورتی به صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها قرار دارند. همچنین، اسلیمی‌ها با رشد و گسترش یا با برگ‌های کوچکی (چنگ) که به دورشان می‌پیچد، به صورت تزیینات مهمی در این نسخه درآمده‌اند. روزبهان رنگ‌های درخشان قرمز، صورتی و فیروزه‌ای را بر زمینه بین قاب‌بندی‌ها و گاهی شرفه‌های حاشیه مورد استفاده قرار داده است. در قرآن روزبهان، حتی صفحات متن هم اسراف‌کارانه تزیین شده است. استفاده بهنگام و ترکیب‌بندی‌های بدیع خطوط محقق و ریحان در قرآن‌ها با قطع بزرگ و استفاده از دو عنصر گیاهی و هندسی در زمینه تذهیب نسخ باعث شد تا تحولی شگرف در هنر کتاب‌آرایی او ایجاد نموده و مبدل به الگویی برای قرآن‌های پس از خود شود.

References

The Holy Quran

- Bayani, M. (1949). *A guide to the treasure of the Quran in the Museum of Ancient Iran* (1st ed.). Tehran: Publications of the National Museum of Ancient Iran. [In Persian]
- Blair, S. S. (2007). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.
- Francis, R. (2006). *Persian art effects* (A. Ruhbakhshan, Trans.; 1st ed.). Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Ghelichkhani, H. (2011). *Collection of calligraphy articles of the Shiraz school*. [In Persian]
- Golchin-Ma'ani, A. (1968). *A guide to the treasure of the Qur'an*. Mashhad: Astan-e-Quds Publications. [In Persian]
- James, D. (1980). *Qur'an and binding from the Chester Beatty Library*. London: A Facsimile Exhibition.
- Khalili, N., & James, D. (2002). *Collection of Islamic art (after Teimur)* (P. Behatash, Trans.; 1st ed.). Tehran: Karang Publishing. [In Persian]

این نسخه خطی است که عمدتاً تأکید بر تنوع نقوش و رنگ‌پردازی متنوع و همچنین غنای نقش‌پردازی و فرم و شکل عناصر تذهیب دارد که در صفحات متنوع و مختلف قرآن خطی مذکور، با توجه به نوع صفحات اعمال‌شده و مدنظر قرار گرفته است. همچنین، وحدت رویه قابل‌ردیابی در کل تزیینات این نسخه نشان از احاطه مذهب و سبک ویژه اوست.

نتیجه‌گیری

روزبهان محمد طی دوره فعالیت هنری در کتابت و تذهیب، سبک خاص خود را که استفاده از لاجورد بر زمینه طلا، نقوش بسیار ظریف گل‌ها و قلم‌گیری و اجرای قوی بود را اشاعه داد و اوج ویژگی‌های سبک کاریش در قرآن موزه چستریتی نشان داده شده است. در کار او استفاده از یک الگوی خاص طراحی، ترکیب‌بندی و استحکام و همچنین موزونی در خط، تکرار چهارچوب کلی اثر و تنوع و نوآوری در جزئیات را می‌توان به‌وضوح شاهد بود. در این نسخه، حواشی با نقوش اسلیمی، طلایی و اشکال نباتی به شکل طبیعی همراه بوده است. همچنین، گل، ترنج، تاج‌سازی، شمشه، شرفه و گره‌بندی در سرلوح کتاب مشاهده می‌شود و تذهیب آن با رنگ غالب آبی لاجوردی به منتهای زیبایی رسیده است. چند شیوه تذهیب با قاب‌بندی و عناصر مختلف تذهیب همراه با حواشی تزیینی با نقوش طلایی مورد استفاده بوده و طرح‌های برگرفته از طبیعت و طرح گل و بوته در سرلوح قرآن نیز قابل مشاهده است. ظرافت نقوش و همگامی و همگونی رنگ‌های تذهیب به این نسخه غنا و شکوه بیشتری بخشیده است. شیوه روزبهان در صفحه‌بندی باعث شده تا تذهیب صفحات تنها به تزیین صفحات آغازین و پایانی و علائم مربوط به تقسیمات قرآنی محدود نباشد و هنرمند با تزیین کتیبه‌های عمودی کوچک یا زمینه لاجوردی و حل‌کاری طلایی در کنار متن به خط نسخ، بیش از پیش هنر خود را به نمایش بگذارد. از جمله نکات برجسته در طراحی تذهیب این نسخه از قرآن، استفاده مذهب از اسلیمی‌های طوماری (ماری) رنگارنگ در فضای غالب تذهیب‌هایش با قلم‌گیری طلایی است. دیگر ویژگی، رجحان یافتن اسلیمی‌ها و اسلیمی‌های ابری است؛ قوس‌های حلزونی ظریف و نقوش ختایی در درجه دوم اهمیت قرار دارد. ساقه‌های اسلیمی در

tabase_item.php?id=object;EPM;ir;
Mus21;13;en (2024,01,17 18:52)

Url6:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1558/892/ (2024,01,17 18:52)

Motaghedi, K. (2013). *Rouzbahan Shirazi family* (1st ed.). Tehran: Peykare Publishing. [In Persian]

Porter, Y. (2010). *Painters, paintings and books* (Z. Rajbi, Trans.). Tehran: Institute for the Compilation, Translation, and Publishing of Text Artworks. [In Persian]

Qazvini, B. M. (2008). *Javaher alakhbar* (M. Bahram Nadad, Trans.; 1st ed.). Tehran: Written Heritage Publishing. [In Persian]

Rahnavard, Z. (2007). *History of Iranian art in the Islamic period: The book of makeup* (3rd ed.). Tehran: Samt Publishing. [In Persian]

Robinson, B. W. (1958). *A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library, Oxford*.

Sahragard, M. (2008). *Bright sheet* (1st ed.). Tehran: Publications of the Art Academy. [In Persian]

Sarikhani, M., & Kargar, M. R. (2011). *Book-making in the Islamic civilization of Iran* (1st ed.). Tehran: National Museum of Ancient Iran Publications. [In Persian]

Telikani, M. (2016). *Design and implementation of the tazhib based on examples in the Qur'anic works of Rouzbahan Mohammad Shirazi* (Master's thesis). Tabriz Islamic University of Art. [In Persian]

Wright, E. J. (2009). *Islam: Faith, art, culture (Manuscripts of the Chester Beatty Library)*. Scala Publishing.

Url1:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1558/5/ (2024,01,17 18:42)

Url2:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1558/6/ (2024,01,17 18:36)

Url3:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1558/8/ (2024,01,17 18:39)

Url4:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1558/9/ (2024,01,17 18:47)


Url5:

<https://islamicart.museumwnf.org/da>



Research article

Analysis of the Tombstone Inscriptions of Maulana Zainuddin Abu Bakr Taybadi

Monireh Gaziki-Nezhad ^(a) 

a. MA in Social Science, University Lecturer, Department of Visual Arts, Torbat Jam Branch, Islamic Azad University, Torbatjam, Iran

Keywords

Khorasan, Tāybād, Maulana Zainuddin Abu Bakr Tāybādi, tombstone engravings.

Citation

Gaziki-Nezhad, M. (2025). Analysis of the tombstone inscriptions of Maulana Zainuddin Abu Bakr Taybadi. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 63-84.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Tombstones are one of the manifestations of the culture and beliefs of each society and represent the religious customs of the people of each region, which are noteworthy due to their historical and archaeological values. This research has examined the tombstones of the shrine of Maulana Zainuddin Abu Bakr Tāybādi, located in Khorasan Razavi in Tāybād County. To conduct this descriptive-analytical research, one hundred and seven tombstones were studied, and eleven samples were purposefully selected due to their similarity in pattern and design. The collection includes the tombs of Maulana Zainuddin Abu Bakr Tāybādi and four of his relatives, three of the martyrs of the Holy Defense (Iraq-Iran war), and about one hundred tombstones belonging to the residents of Tāybād. The aim of the research is to study the structure of the inscriptions, themes, and designs of the tombstones and to answer the question of what is the form of the inscriptions, designs, and decorations in the structure of the tombstones of this collection? The findings show that the themes containing verses and divine Allah's names refer to the permanence of Allah, the Almighty, and the mortality of sinful man. Tombstones are generally divided into staircase, on ground, raised, etc. shapes with visual elements such as a Mihrab with a circle in the upper part, a Mihrab with horizontal inscriptions one under the other, etc. The motifs have a decorative rhythm that is dominant in the thought and culture of the society of that era and are seen in the form of geometric motifs, plant motifs, and symbolic motifs. The type of script of the inscriptions is mostly Nastaliq and Thuluth, which is written with the content of Quranic verses and hadiths, the name and nickname of the deceased, and the date of his/her death, all of which include a request for forgiveness and pardon for the deceased. (feminine)

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.522722.1041>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231561.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

Tombstones in Iran tell various stories from historical periods. In this regard, some tombstones have remained that are visually and conceptually valuable and should be viewed with reflection. Certainly, the carvings and inscriptions on these tombstones tell a story that wishes for mercy for the deceased and reminds the living of the news of a person with a position or thought.

Materials / Methods

The tombstones of Maulana Zeinoddin Abu Bakr Tāybādi in eastern Iran are part of this group, which are divided into two categories: old and new. This study examines the theme and content of the old tombstones. The main issue in this study is the number of eleven tombstones in the shrine of Maulana Zeinoddin Abu Bakr Tāybādi in Tāybād city, which is located in Khorasan Razavi. These tombstones are divided into on ground, raised, a combination of (staircase and raised), and box-shaped forms. The visual elements on this tombstone include a form of a Mihrab with a circle at the top, a Mihrab with horizontal inscriptions one above the other, a rectangle with horizontal inscriptions one above the other, a recumbent or a box with inscriptions of armbands are visible. The designs on these stones are divided into geometric designs (circle, triangle, square, etc.), plant designs (various types of flowers, Islamic and Khattai), and symbolic designs (sun and headstone). The inscriptions are used with Quranic, historical, Naat and Sana, narrations, poems, and proper nouns, and are mainly carved in Nastaliq and Thuluth scripts.

Discussion and Findings

The tomb complex of Maulana Zeinoddin Abu Bakr Tāybādi was studied with one hundred and seven tombstones and eleven old tombstones were selected. The main and thought-provoking topic in the

tombstones of this complex is the dominant belief and thinking of their survivors. In general, the carved and striking items on the stones should be divided into two categories: inscriptions and decorations. The designs and decorations are from the Timurid period and are done with remarkable elegance and beauty. The eight-petal flowers, which are carved into the graves, represent a blessing for the deceased, which is associated with satisfying the thirst and hunger of birds and animals. The themes on the gravestones refer to the eternal God and mortal man. The middle text, in the form of a long rectangle, decorated with floral motifs and an eight-petaled flower with a water spout, may be a wish for heaven and happiness for the deceased soul after death. Although there may have been inscriptions with verses from the Holy Quran, prayers, and poems praising and glorifying the deceased, their distance, separation, and the time of their death. The decorative scroll inscriptions in Nastaliq, Thuluth, and Tasnaq scripts from the Timurid period are all a kind of request for forgiveness from the Lord of the Worlds with a plant theme.

Conclusion

In the Naqshbandi tradition, various admonitions to remember the name of God are written in different lines on the tombstones studied in this study. Words such as Allah, which are found in the Naqshbandi admonitions, can be seen on the tombstones. The number 101, which symbolizes repetition in this tradition, is aligned with the four lines on the tombstone (water, soil, wind, and fire), which also symbolizes repetition and is part of the customs and principles of the Naqshbandi tradition. Numbers such as 18 or 24, which are important in the Naqshbandi tradition, when counted with Abjad letters, are likely to be the name of a person or blessed numbers. The first question of this research, which discusses the form of inscriptions, motifs, and decorations in the structure of the

tombstones of this collection, is given that the Timurids, with the support of people such as Shahrukh Timuri and Shah Sultan Husayn Bayqara, created unique works in the field of architecture. The decorations, form of inscriptions, and engraved motifs on the tombstones of Maulana Zainuddin Abu Bakr Tāybādi and the presence of the Naqshbandi tradition have their roots in the architecture and decorations of that era. In the second question of the research, which examines the aspects of its differences and similarities in the Timurid era onwards, it should be noted that in the Naqshbandi tradition, Quranic verses, azkar and supplications were among the most important methods of this order, and their direct and indirect impact can be found on the tombstones. These effects were so

profound that they continued even in later periods, but they became less prominent with the passage of time.

Acknowledgment

Whoever does not know how to be grateful for today's blessings will be disappointed in tomorrow's mercy. After praising and thanking Allah, the Almighty, I consider it my duty to express my gratitude to my professors who, with their generosity and kindness forgave me for my shortcomings and, with their beneficial teachings and wise reminders, taught me the right way to think and act correctly so that I could continue on my path more steadfastly.

تحلیل نقوش سنگ قبور مزار مولانا زین الدین ابوبکر تایبادی

منیره گزیکي نژاد (الف)*

الف) کارشناسی ارشد، مدرس دانشگاه، گروه هنرهای تجسمی، واحد تربیت‌جام، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت‌جام، ایران

چکیده

سنگ قبور یکی از وجوه تجلی فرهنگ و باور هر جامعه و نشان‌دهنده آداب دینی مردم هر منطقه بوده که به واسطه ارزش‌های تاریخی و باستان‌شناسی شایان توجه هستند. این پژوهش به بررسی سنگ‌قبرهای مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی، واقع در خراسان رضوی، شهرستان تایباد پرداخته است. جهت انجام این پژوهش توصیفی-تحلیلی، ۱۰۷ سنگ‌قبر مورد مطالعه بوده که به دلیل همسانی در نقش و طرح، ۱۱ نمونه به صورت هدفمند انتخاب شد. مجموعه شامل مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی و چهار تن از اطرافیان و سه تن از شهدای دفاع مقدس و حدود ۱۰۰ سنگ‌قبر مربوط به ساکنین تایباد است. هدف پژوهش مطالعه ساختار کتیبه‌ها، مضامین و نقوش سنگ قبور و پاسخ به این پرسش است که فرم کتیبه‌ها، نقوش و تزیینات در ساختار سنگ‌قبرهای این مجموعه چیست؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که مضامین دارای آیات و اسماء الهی به پایداری خداوند سبحان و فناپذیری انسان گناهکار اشاره دارد. سنگ‌قبرها به صورت کلی به شکل پلکانی، خوابیده، افراشته و غیره با عناصر بصری محرابی با دایره در بخش فوقانی، محرابی با کتیبه‌های افقی زیر هم و غیره تقسیم می‌شوند. نقوش دارای ریتمی تزیینی و غالب در اندیشه و فرهنگ جامعه آن دوره بوده و به شکل نقوش هندسی، نقوش گیاهی و نقوش سمبلیک هستند. نوع خط کتیبه‌ها اکثراً نستعلیق و ثلث است که با محتوای آیات و احادیث قرآنی، نام و کنیه متوفی و تاریخ وفات نگارش یافته که جملگی طلب آموزش و بخشش برای متوفی را شامل می‌شود.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۲۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۶۳-۸۴

واژگان کلیدی

خراسان، تایباد، مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی، نقوش سنگ قبور

استناد به مقاله

گزیکي نژاد، منیره. (۱۴۰۴). تحلیل نقوش سنگ قبور مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۳ (۹)، ۶۳-۸۴.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.522722.1041>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231561.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

سنگ قبور در ایران، حکایات مختلفی از دوران تاریخی را روایت می‌کنند. از این‌رو، سنگ قبور بجای مانده که به لحاظ بصری و مفهومی قدر دارند را باید با دیده تأمل در آن‌ها نگریست. یقیناً نقش و کتیبه بر این سنگ قبور داستانی را روایت کرده که برای شخص متوفی آرزوی رحمت و برای زندگان، خبر از شخص صاحب‌منصب و یا تفکری را به یاد آورده است. سنگ‌قبرهای مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی در شرق ایران در زمره این موارد هستند که به دو دسته قدیمی و جدید تقسیم می‌شوند که این پژوهش به بررسی مضمون و محتوای سنگ‌قبرهای قدیمی می‌پردازد. مسئله اصلی در پژوهش حاضر، ۱۱ سنگ‌قبر موجود در مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی در شهرستان تایباد بوده که در خراسان رضوی واقع شده‌اند. این سنگ قبور به فرم‌های خوابیده، افراشته، ترکیبی از (پلکانی و افراشته) و صندوقی تقسیم شده‌اند. عناصر بصری روی این سنگ قبور فرم محرابی با دایره در رأس، محرابی با کتیبه‌های افقی زیر هم، مستطیلی با کتیبه‌های افقی زیر هم، خوابیده یا صندوقی با کتیبه‌های بازوبندی قابل‌رؤیت هستند. نقوش روی این سنگ‌ها به نقوش هندسی (دایره، مثلث، مربع و غیره) نقوش گیاهی (انواع گل‌ها، اسلیمی و ختایی) و نقوش سمبلیک (خورشید و سرلوح) تقسیم می‌شود. کتیبه‌ها با محتوای قرآنی، تاریخی، نعت و ثناء، روایات، اشعار و اسامی خاص به‌کار گرفته شده و عمدتاً با خطوط نستعلیق و ثلث حجاری شده‌اند. تاکنون پژوهش قابل‌توجهی به مطالعه دقیق سنگ قبور مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی از نظر ساختار کتیبه‌ها، مضامین و نقوش حک شده بر روی آن‌ها نپرداخته که اهمیت پژوهش حاضر را افزون می‌نماید.

پیشینه پژوهش

به‌صورت کلی پژوهش‌هایی که با سنگ قبور و آرامگاه مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی مرتبط بوده به این شرح است. موسوی حاجی و همکاران (۲۰۱۲) در پژوهش «سبک مقبره‌سازی متصوفه در شرق خراسان: باخرز، تربت‌جام، تایباد و هرات» با استناد به قرائن تاریخی، شواهد باستان‌شناختی و مدارک معماری، علاوه بر واکاوی و تحلیل ویژگی‌های معماری و تزئینی این مقابر، به تعیین منشأ ظهور

این فرم از معماری در شرق خراسان می‌پردازند. در پایان‌نامه حسینی (۲۰۱۸) با عنوان «تأثیرات تفکرات نقشبندیه بر سنگ‌نگاره‌های گورستان شرق کشور در دوره تیموری (مطالعه موردی تربت‌جام، تایباد، خواف و نشتیفان)» به بررسی نمادهای هنر اسلامی-ایرانی در دوره تیموریان پرداخته و کاربرد و مفاهیم نهفته در آن را بیان و تأثیر طریقت نقشبندیه در این نمونه‌ها را واکاوی می‌نماید. از دیگر پژوهش‌های مرتبط، مقاله «شناسایی و توصیف سنگ‌قبر خواجه علاء‌الدین علی صانعی باخرزی» از صالحی کاخکی (۲۰۱۱) بوده که به زادگاه و مدفن علی صانعی باخرزی می‌پردازد. رزه در گذشته که از روستاهای تابعه باخرز بوده و اکنون نام آن به مشهدریزه تغییر یافته و از توابع شهرستان تایباد به حساب می‌آید. این روستا زادگاه و مدفن علی صانعی باخرزی بوده که به استناد منابع تاریخی و نیز سنگ‌قبر او که توسط نگارنده در این روستا شناسایی شد، اصل و نسبش را به آل‌برمک می‌رسانید. اختلاف او با امیر علیشیر نوایی موجبات حبس و سرانجام به دار آویختن او در روز عاشورای ۸۹۱ق گردید. حال تاکنون، مطالعه و گزارشی مبنی بر نقش‌مایه‌ها و ریشه‌شناختی اشکال سنگ‌قبرها و تحلیل سنگ‌مزارهای آرامگاه مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی انجام نشده است.

روش پژوهش

آرامگاه مولانا زین‌الدین ابوبکر تاییدی دارای ۱۰۷ سنگ‌قبر است که ۱۱ مورد از آن‌ها به دلیل قدمت و عدم تکرار، جامعه مورد مطالعه این پژوهش را تشکیل می‌دهند. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی از طریق گردآوری اطلاعات و بهره‌گیری از نمادشناسی به‌صورت تحقیق میدانی شامل بازدید از سنگ قبور، تصویربرداری و مستندنگاری انجام یافته که با مطالعات کتابخانه‌ای تصحیح و تکمیل گردیده است.

موقعیت جغرافیایی شهرستان تایباد

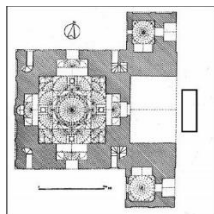
شهرستان تایباد در شرق استان خراسان رضوی واقع شده و از دو بخش جلگه‌ای و کوهستانی تشکیل یافته است. از شمال به شهرستان تربت‌جام و از شرق به کشور همسایه افغانستان و از جنوب به تربت‌حیدریه محدود است. نام شهر، تایب‌آباد بوده و تایباد مخفف آن است. این شهر در ۶۰ کیلومتری

با کشور افغانستان در مرز دوغارون از اهمیت بسیاری برای مبادلات کالا برخوردار است. علی بن حسن باخرزی، نویسنده و شاعر عربی، زین‌الدین ابوبکر تایبادی صوفی و شاعر، ابوالمشرع مالینی محدث و غیره، از مشاهیر این شهر هستند. زبان مردم شهر تایباده فارسی است (Dehkhoda, 1998, pp.10-22).



تصاویر ۱، ۲: موقعیت جغرافیایی شهرستان تایباده (مأخذ: تصاویر نقشه ایران و خراسان (<https://images.app.goo.gl/>))

داخلی به صورت شاه‌نشین صلابت خاصی را به این مکان تاریخی داده است. او معاصر حافظ شیرازی و تیمور گورکانی بود و تیمور ارادت خاصی نسبت به او داشت. زین‌الدین از شاگردان مولانا نظام‌الدین هروی بود. مسجد مولانا از دوره تیموریان باقی مانده و بنام مسجد و آرامگاه مولانا زین‌الدین ابوبکر نیز شناخته می‌شود. اهمیت این بنا بیشتر به دلیل کتیبه‌های کاشی‌کاری معرق سرد و حواشی آن است که شامل نکات ظریف هنری و ویژگی‌های دوره تیموری می‌شود. از ویژگی‌های مهم این بنا، کتیبه آجری بر زمینه کاشی فیروزه‌ای ایوان به خط ثلث به قلم جلال‌الدین محمد بن جعفر است. معماری بنا در ۸۴۸ق به پایان رسیده و بانی آن پیر احمد خوافی، وزیر شاهرخ تیموری، بوده است.



تصاویر ۳، ۴، ۵، ۶: پلان مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی (Pinterest). نقشه‌های اتوکدی مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی) محوطه آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی، مقبره شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی در داخل محوطه (مأخذ: نگارنده)

مقبره مولانا «زین‌الدین ابابکر بن شیخ علی بن شیخ ابوبکر بن شیخ احمد بن شیخ محمد بن شیخ محمود بن سهیل تایبادی» در کنار گورستان شهر تایباده، در ابتدای جاده تایباده به خواف واقع شده است. قبر شیخ همانند قبر شیخ جام و میر غیاث‌الدین (در روستای بزد جام) در فضای آزاد مقابل بنایی رفیع، قرار گرفته است که بر گرد مزار او محجری کشیده‌اند و بر بالای مرقدهش همانند مقبره شیخ احمد جامی، درخت پسته‌ای روئیده است. دو لوح سنگی خاکستری‌رنگ، یکی روی قبر و دیگری در بالای سر آن به صورت افراشته قرار دارد. مدفن مولانا زین‌الدین در میان محوطه این مجموعه تاریخی قرار دارد. در مجاورت آن مسجد و ایوانی زیبا همراه با دو حجره دوطرفه در طرفین، با فضای

فرم سنگ قبور تایباد

سنگ مزارهای مجموعه مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی به‌طور کلی به چند دسته پلکانی، خوابیده، افراشته، ترکیبی از پلکانی و افراشته و صندوقی قابل‌رؤیت هستند. یک سنگ‌قبر در مرحله نخست به معرفی شخص متوفی و سپس به ارتباط بصری و نوشتاری آن با بیننده و انتقال مفاهیم می‌پردازد (Pouyan & Khalili, 2010, p. 99).

جهت این سنگ‌قبرها شرقی-غربی بوده و در این حالت تدفینی، صورت متوفی رو به سمت جنوب و اندکی متمایل به غرب (کعبه) است. در سنگ‌قبرهای پلکانی (تصویر ۱) سنگ‌مزار شکل پلکان و چندلایه دارد. این نوع سنگ‌قبرها از لحاظ جنس، نقش و خطوط شبیه به نوع سنگ‌قبرهای صندوقی بوده و تنها از لحاظ شکل، اندکی متفاوت است. سنگ مزارهای پلکانی دارای شکل یکسان نبوده و تعداد

پلکان‌های آن‌ها متغیر است (Samari & Rezalou, 2020). در دسته سنگ‌قبرهای خوابیده (تصویر ۲) سنگ بر روی زمین به‌صورت افقی قرار گرفته و طول آن‌ها از ۱۳۰-۱۸۶ سانتی‌متر و عرض آن‌ها از ۳۰-۵۴ سانتی‌متر است. این نوع سنگ‌قبرها از نظر تعداد، نسبت به سایر گونه‌ها در این مجموعه رایج‌تر است. سنگ‌قبرهای افراشته (یادبود) (تصویر ۳) بدین‌صورت هستند که معمولاً در عمق کم، در فرم مستطیلی و با یک تکه سنگ بزرگ و یک تکه بر بالای سر قبر قرار دارند. ترکیب پلکانی افراشته تفاوت چندانی از نظر ریخت‌شناسی با سنگ‌های پلکانی ندارد. سنگ افراشته بر بالای سر قبر و بخش بالای سنگ پلکانی قرار گرفته که سراسر حجاری یا ساده است (تصویر ۴). سنگ‌قبرهای خوابیده (صندوقی) فرم کلی آن مکعب مستطیل، بدون سنگ افراشته، دارای طول و عرض و ارتفاع است (تصویر ۵).

جدول ۱: چیدمان عناصر فرمی سنگ‌قبرهای موجود در آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی (مأخذ: نگارنده)

ردیف	فرم	شرح	تصویر
۱	پلکانی	سنگ‌مزار شکل پلکان و چندلایه دارد. سنگ مزارهای پلکانی دارای شکل یکسان نبوده و تعداد پلکان‌های آن‌ها متغیر است.	 تصویر ۱
۲	خوابیده	سنگ بر روی زمین به‌صورت افقی قرار گرفته و این نوع سنگ‌قبرها از نظر تعداد، نسبت به سایر گونه‌ها در این مجموعه رایج‌تر است.	 تصویر ۲
۳	افراشته	سنگ‌قبرهای افراشته (یادبود) بدین‌صورت هستند که معمولاً در عمق کم، در فرم مستطیلی و با یک تکه سنگ بزرگ و یک تکه بر بالای سر قبر قرار دارند.	 تصویر ۳

 <p style="text-align: center;">تصویر ۴</p>	<p>تفاوت چندانی از نظر ریخت‌شناسی با سنگ‌های پلکانی ندارد. سنگ افراشته بر بالای سر قبر و بخش بالای سنگ پلکانی قرار گرفته که سراسر حجاری یا ساده است.</p>	<p>ترکیب پلکانی افراشته</p>	<p>۴</p>
 <p style="text-align: center;">تصویر ۵</p>	<p>سنگ‌قبرهای خوابیده (سندوقی) که فرم کلی آن مکعب مستطیل، بدون سنگ افراشته، دارای طول و عرض و ارتفاع است.</p>	<p>سندوقی</p>	<p>۵</p>

یکی از این موارد است. نقش‌بنده گسترده‌ترین فرقه تصوف در قرون هشتم تا دهم هجری قمری بوده است. تعابیر مختلفی در مورد نقش‌بنده بیان شده که در اینجا به تعدادی از آنها اشاره می‌شود: نقش‌بنده از «امهات سلاسل صوفیه» است (Seyedin, 2008, p. 332). این طریقت، جریانی اصلاحی در دین و تصوف بود (Bukhari, 2004, p. 22). در دوره تیموری، طریقت نقش‌بنده در شرق ایران به‌ویژه در تایباد تأثیرات عمیقی بر هنر و معماری مذهبی گذاشت.

محرابی با دایره در بخش فوقانی: این فرم ریشه در تزئینات معماری-مذهبی و عرفانی مکتب تیموری داشته و تزئینات مختلفی از جمله اسلیمی، تزنج و نقوش محرابی بر روی آنها نقش بسته که در هماهنگی با سایر تزئینات سنگ‌قبر قرار دارد. بلندی این فرم، جایگاه نورانیان را در تایباد نشان می‌دهد که بازتاب آموزه‌های عرفانی و مذهبی در مکتب نقش‌بنده است. چینش متن و تزئینات ساده در اطراف شیوه سنگ‌قبرهای صوفیانه است. ارتباط میان فرم محرابی، دایره در رأس و اصول نقش‌بنده در هنر اسلامی، به‌ویژه در معماری و تذهیب، نشان‌دهنده پیوند عمیق میان زیبایی‌شناسی، هندسه و عرفان است. فرم محرابی به‌عنوان نمادی از جهت‌گیری به سوی قبله و مرکزیت معنوی طراحی

چیدمان عناصر بصری سنگ قبور تایباد

عناصر بصری سنگ قبور تایباد، بازخوردی از شرایط فرهنگی، اجتماعی و دینی و مکتب نقش‌بنده در این منطقه بوده که در قالب نقوش مختلف تجلی یافته است. نقش‌بنده گسترده‌ترین فرقه تصوف بوده و تعابیر مختلفی در مورد نقش‌بنده بیان شده است. مکتب نقش‌بنده پیروان زیادی در مناطق مختلف اسلامی از جمله آسیای مرکزی، افغانستان، ایران و هند دارد. معمولاً آرامگاه‌های بزرگان نقش‌بنده بسیار ساده و بی‌پیرایه، چینش متن در مرکز و تزئینات ساده در اطراف است. محراب در واقع به‌عنوان یکی از عناصر اصلی در معماری مسجد است که به‌صورت توراتگی در دیوار سمت قبله مشاهده می‌شود. علت استفاده از طرح محراب در سنگ‌قبرهای دوران اسلامی را تأکیدی بر مسلمان بودن یا مؤمن بودن شخص متوفی برشمرده‌اند. (Marouf-Aghdam et al., 2019, pp. 15-16) هر نقشی نماد و نمایانگر مفهومی متأثر از الگوهای ذهنی و نوع اندیشیدن افراد را بازگو می‌کند. نقوش هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی به ریزنقش‌های مختلفی تقسیم می‌شوند. هرکدام از این ریزنقش‌ها ریشه در آیین و تفکرات مردم منطقه تایباد داشته که مانند کتابی مصور بیننده را از دنیای گذشتگان آگاه می‌کند. تفکرات نقش‌بنده

سنگ شامل چند طبقه مستطیلی است که قرارگرفتن سنگ قبر اصلی به صورت چندلایه شکل گرفته است. این مستطیل بزرگ به همراه سنگ قبر اصلی بر روی سکویی که خود با سنگ‌هایی هم‌اندازه تزیین شده در کنار هم ترکیب یافته‌اند. پایه‌هایی ستون‌نما بر روی سنگ سکوماند قرار دارند که ظریف و سرمه‌دانی شکل هستند. این ترکیب بندی آدمی را به یاد سنگ قبرهای اروپایی می‌اندازد. سنگ قبر اصلی مستطیلی بلند و باریک است که تزیینات اصلی روی آن قرارگرفته است. دایره‌ای توخالی در قسمت بالای سنگ اصلی تعبیه شده که تزیینات از اطراف آن آغاز می‌شود. تزیینات ظریف، کتیبه‌های شش ضلعی روی سنگ قبر را دربرگرفته که احتمالاً تعداد آن‌ها بیشتر بوده و با گذر زمان از روی سنگ قبر محو شده‌اند (تصویر ۵).

محرابی با کتیبه‌های افقی زیر هم: کتیبه‌های افقی به صورت لایه‌لایه یا زیر هم در این فرم بر روی سنگ قبرها چیده شده که یکی از ویژگی‌های برجسته در معماری و تزیینات اسلامی را دنبال می‌کنند. فرم مذکور نه تنها عملکرد زیبایی‌شناختی دارد، بلکه با اصول معنایی و رمزی در مکتب نقشبندیه مرتبط است. این مکتب بر پایه تقسیم بندی، نظم هندسی و تکرار عناصر استوار است. کتیبه‌های افقی در فرم محرابی با فواصل منظم و تکرار خطوط، نوعی ریتم بصری ایجاد می‌کنند که با ساختار تکراری و تقارن‌گرای نقشبندیه هماهنگ است. فرم محراب، ذاتاً جهت دار و به سمت قبله متمرکز است. چینش کتیبه‌ها به صورت لایه‌ای زیر هم، این مرکزیت را تقویت می‌کند و نگاه را به سمت نقطه‌ای مرکزی (محراب) هدایت می‌نماید. این جهت‌مندی با اصل تمرکز در نقشبندیه هم‌راستا است. در هنر اسلامی، استفاده از سطوح مختلف و کتیبه‌های تو در تو می‌تواند نماد لایه‌های مختلف دانش، معنا و عرفان باشد، همچون نقشبندیه که وجوهش نمادین بوده و هر تکرار یا لایه می‌تواند مفهوم معنوی خاصی داشته باشد. کتیبه‌های افقی معمولاً شامل آیات قرآنی یا اذکار هستند. در سنت نقشبندیه که تأکید زیادی بر ذکر و معنا دارد، وجود این کتیبه‌ها نه تنها تزیینی، بلکه معرفتی و کاربردی نیز هست و حضور آن‌ها در فرم محرابی، نوعی تلفیق هنر بصری و معنوی به شمار می‌آید. در سنگ ششم، گنبد قبر بر روی دو پلان از جنس آجر و

می‌شود. در بسیاری از آثار هنری، رأس محراب با یک دایره یا نیم‌دایره تزیین می‌شود که به عنوان نقطه کانونی و مرکز توجه عمل می‌کند. این دایره نماد وحدت، کمال و اتصال به حقیقت مطلق است. فرم کلی در سنگ قبر اول به شکل محرابی بوده که قسمت بالای آن در داخل دایره‌ای - با چند گل که از گلبرگ‌های ریز و تکرارشونده در سه لایه تشکیل شده - زینت شده‌اند. دو قسمت مثلثی در زیر دایره که با تزیینات ریز و تکرارشونده گل‌برگی آدین شده، قابل‌رؤیت است. تمام لایه‌های جداشونده دایره و کتیبه‌ها به صورت نوارهای برجسته لایه‌ای از هم تفکیک شده‌اند. متن کتیبه محرابی شکل در شش سطر مستطیلی و یک سرلوح مثلثی نگارش یافته است. بر بخش صندوقی و پلکانی سنگ قبر، دایره‌ای مشابه دایره بخش افراشته با نقوش ریز و تکرارشونده قابل‌رؤیت است. در بخش بعدی، سنگ پلکانی کتیبه‌های نوشتاری در حواشی سنگ، حجاری شده‌اند (تصویر ۱).



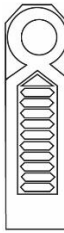

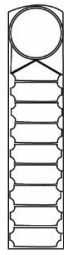



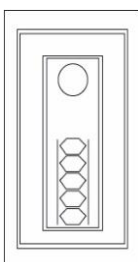

در قسمت بالا دایره‌ای از گل‌های گرد و تکرارشونده است که به دلیل فرسودگی قابلیت تحلیل دقیق را ندارد. این دایره خود در داخل یک چندضلعی محاط بوده و این قسمت مربوط به سر متوفی است. این تزیینات ریز و تکرارشونده اطراف کتیبه - که در بالا یک مثلث و ده بخش شش ضلعی در پایین قرار دارد - قابل تشخیص است. تمام بخش‌های سنگ قبر با نوارهای برجسته لایه‌ای از هم تفکیک شده‌اند (تصویر ۲). متن کتیبه محرابی شکل در هشت سطر مستطیلی و یک سرلوح مثلثی با کناره‌های هلالی کتابت شده است. بخش ابتدایی آن در داخل دایره‌ای با چند گل - ترکیب شده از گلبرگ‌های ریز و تکرارشونده - در سه لایه زینت شده‌اند. تزیینات در لایه اول و دوم دایره هلالی شکل ولی در لایه سوم گلبرگ‌های مثلثی و تیز هستند. دو قسمت مثلثی در بخش پایین دایره که دارای تزیینات ریز و تکرارشونده - از ترکیب گل‌برگ‌های داخل دایره آدین شده - قابل‌رؤیت است. کلیه لایه‌های دایره و کتیبه‌ها با نوارهای برجسته لایه‌ای از هم تفکیک شده‌اند (تصویر ۳). فرم کلی این سنگ قبر از سایر سنگ‌های این دسته تبعیت می‌کند. به طوری که در بالا فرم گرد و دوار و پس از آن محرابی و کشیده می‌شود. با این تفاوت از سایر قبور که نقشی بر آن قابل‌رؤیت نیست (تصویر ۴).


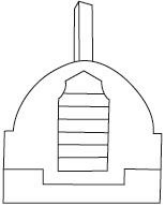

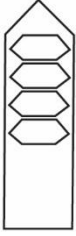





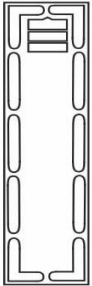
عمودی بودن دارد. بیانگر خانه ابدی آدمی و نمادی از سکون و آرامش بوده که در مفاهیم تصوف و مکتب نقشبندیه اهمیت ویژه‌ای دارد. کتیبه‌هایی که اطراف این سنگ‌قبرها نگارش یافته معمولاً اذکار صوفیانه و اشعار عرفانی را شامل می‌شوند و اشاره به فنای آدمی و بقای الهی دارند که در اندیشه نقشبندیه بنیادین است. سنگ‌قبر نهم دارای شکلی مستطیلی با طول ۱۷۰ سانتی‌متر و عرض ۳۰ سانتی‌متر است. گذر زمان و شرایط جوی سبب شکستگی سنگ از میانه شده که نقوش بخش بالایی سنگ قابل‌تشخیص است. حواشی بازوبندی با کتابت کلماتی در اطراف، بخش مرکزی را دربرگرفته است. نقوش بخش مرکزی گل‌های چندپر بوده که شاید در لابه‌لای آن‌ها متنی کتابت شده است. بر بخش پایینی سنگ اثری از طرح و نقش قابل‌تشخیص نیست (تصویر ۹). فرم کلی این سنگ‌قبر صندوقی بوده و کتیبه‌های بازوبندی، بدون فاصله و تزیین به تعداد ده عدد در حواشی، تزیینات و کتیبه‌های افقی زیر هم در بخش میانی را احاطه کرده‌اند. جنس سنگ احتمالاً آذرین یا ماسه‌سنگ سخت باشد. طول سنگ از پایین به بالا متناسب با اندازه بازو و کنجی‌ها افزایش می‌یابد. سرلوحی محرابی به همراه دو سطر مستطیلی متناسب با هم کشیده شده‌اند. نقوش گیاهی و ختایی بر فضای زیرین کتیبه‌های مستطیلی قابل‌تشخیص بوده، اما با گذر زمان از سطح سنگ پاک شده است (تصویر ۱۰). فرم کلی این سنگ‌قبر محرابی، از نوع خوابیده و به رنگ خاکستری است. تعداد هشت حاشیه بازوبندی در اطراف آن قابل‌شمارش بوده که ابیاتی بر آن قابل‌تشخیص است. تعداد نه مستطیل کشیده به‌علاوه یک سرلوح مثلی بر روی سنگ قابل‌رؤیت است که خطوطی بر آن‌ها کتابت شده‌اند. بخش پایین کتیبه میانی خالی و شاید نقوشی با گذر زمان از آن ناپدید شده‌اند (تصویر ۱۱).


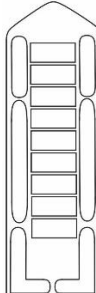
به رنگ سرخ که اولی بزرگ‌تر از دومی است، قرار دارد. سنگ سیاه مستطیل‌شکلی که بر قسمت بالای سنگ‌قبر قرار داشته، نشان از قدمت آن دارد. کتیبه‌ای محرابی‌شکل در قسمت پایین سنگ سیاه قرار دارد که شامل هفت بخش است. قسمت سرلوح و کادر قوس‌دار کتیبه با هلال‌های دالبری‌شکل در اطراف آن، فرم سنگ‌قبر را دوارتر کرده و شش مستطیل مساوی و متوازی در بخش زیرین آن کشیده شده است (تصویر ۶). فرم کلی این‌گونه سنگ‌قبر به شکل محراب بوده و دارای رنگ خاکستری روشن و جنس آهکی است. کتیبه‌های افقی فضای میانی سنگ را دربرگرفته و این کتیبه‌ها در چهار سطر خوانا بر روی سنگ نگارش یافته است. هر سطر بر روی اشکالی سرهم‌دان‌مانند از سطر بعدی با مرزبندی مشخص تفکیک شده است. در بخش سرلوح آثاری از کتابت قابل‌رؤیت بوده که خوانایی نداشته و بعد از کتیبه‌های میانی فضای خالی قابل‌رؤیت است (تصویر ۷). سنگ افراشته سفیدرنگی به شکل چندضلعی که از بالا به پایین طول آن کم می‌شود، جنس آن احتمالاً مرمر یا سنگ‌آهکی مرغوب است که در ساخت بناهای مذهبی و سنگ‌قبرهای مهم استفاده می‌شده است. سنگ در گذر زمان دو تکه شده که با مصالح محلی به هم اتصال یافته است. در قسمت بالایی، شش سطر و در پایین نه سطر قابل‌تشخیص است. خطوط کتیبه بر روی سنگ به شکل مرتب و سنجیده نگارش یافته و هر سطر از سطر بعدی با مرزبندی مشخص تفکیک شده است. پشت این سنگ دارای مربعی شاخص و زیبا بوده که با سیمان تا نیمه پوشانیده شده و حجاری‌های احتمالی آن از چشم پنهان است (تصویر ۸).

خوابیده یا صندوقی با کتیبه بازوبندی: این فرم نشانی از تواضع، فروتنی و ارزش‌گذاری مبنی بر افقی بودن به‌جای

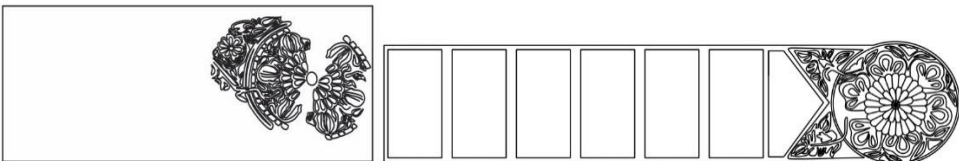
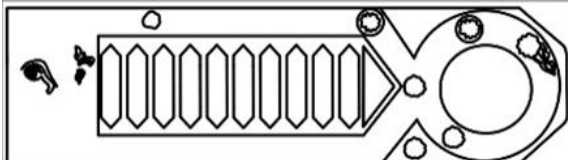
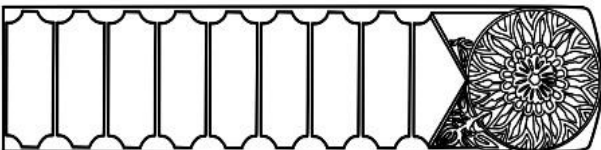
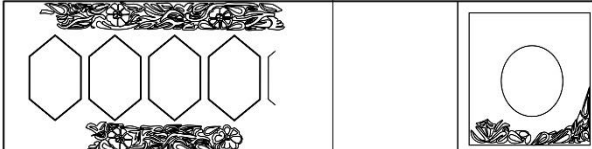
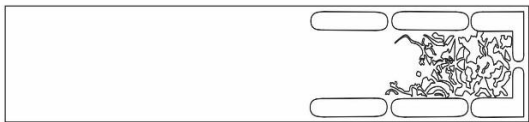
جدول ۲: چیدمان عناصر بصری سنگ‌قبرهای موجود در آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی (مأخذ: نگارنده)

ردیف	نوع	جنس	اندازه	آنالیز خطی	تصویر
۱	فرم محرابی با دایره در بخش فوقانی	سنگ آهک یا سنگ تراورتن	طول ۳۰۰ سانتی‌متر عرض ۱۳۵ سانتی‌متر ارتفاع ۱۸۵ سانتی‌متر		 تصویر ۱
۲		سنگ آهک فشرده یا سنگ	طول ۱۸۶ سانتی‌متر عرض ۵۴ سانتی‌متر		 تصویر ۲
۳		سنگ آهکی یا ماسه‌ای سخت	طول ۱۵۰ سانتی‌متر عرض ۳۴ سانتی‌متر		 تصویر ۳
۴		گراپیت یا بازالت	طول ۱۲۹ سانتی‌متر عرض ۳۰ سانتی‌متر		 تصویر ۴
۵		مرمر خراسانی با رگه‌های طبیعی	طول ۲۲۰ سانتی‌متر عرض ۹۳ سانتی‌متر ارتفاع ۵۷ سانتی‌متر		 تصویر ۵

 <p>تصویر ۶</p>		<p>طول ۳۸۰ سانتی‌متر عرض ۱۵۵ سانتی‌متر ارتفاع ۱۳۰ سانتی‌متر</p>	<p>اجری سرخ‌رنگ</p>	<p>محرابی با کتیبه‌های افقی زیروهم</p>	<p>۶</p>	
 <p>تصویر ۷</p>		<p>طول ۱۳۰ سانتی‌متر عرض ۳۵ سانتی‌متر</p>	<p>سنگ آهکی</p>		<p>محرابی با کتیبه‌های افقی زیروهم</p>	<p>۷</p>
 <p>تصویر ۸</p>		<p>طول ۱۵۶ سانتی‌متر عرض ۴۲ سانتی‌متر</p>	<p>مرمر یا سنگ آهکی</p>			<p>محرابی با کتیبه‌های افقی زیروهم</p>
 <p>تصویر ۹</p>		<p>طول ۱۷۰ سانتی‌متر عرض ۳۰ سانتی‌متر</p>	<p>سنگ لاشه یا سنگ رسوبی</p>	<p>خوابیده یا صندوقی با کتیبه‌های بازوبندی</p>		
 <p>تصویر ۱۰</p>		<p>طول ۱۳۰ سانتی‌متر عرض ۳۳ سانتی‌متر ارتفاع ۲۰ سانتی‌متر</p>	<p>سنگ آذرین یا ماسه‌سنگ سخت</p>	<p>خوابیده یا صندوقی با کتیبه‌های بازوبندی</p>	<p>۱۰</p>	

 <p style="text-align: center;">تصویر ۱۱</p>		<p>طول ۷۶ سانتی‌متر عرض ۲۳ سانتی‌متر</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">سنگ آهکی خاکستری با سنگ رسوبی</p>	<p style="text-align: center;">۱۱</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------

جدول ۳: انواع تزیینات سنگ قبرهای موجود در آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی (مأخذ: نگارنده)

تزیینات	ردیف	
	۱	
	۲	
	۲	
-	۴	
	۵	
-	۷	۶
	۹	۸
-	۱۱	۱۰

چیدمان نقوش روی سنگ قبور تایباده

تنوع نقوش بر روی سنگ قبور آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی مشهود بوده و به هندسی، گیاهی و سمبولیک

تقسیم می‌شود. هرکدام از انواع نقوشها و تصاویر روی سنگ قبرها ریشه در تفکرات بومی و محلی در شهرستان تایباده داشته که بدین شرح است. بعضی سنگ قبرها

تزیینات و افزودنی‌های خاصی دارند که امروزه بیشتر شامل ادعیه، آیات قرآن و اشعار است. این اشعار ممکن است از خود متوفی و یا از دیگران برای او گفته شده باشد که تاریخ ولادت، وفات، صفات او و غم و اندوه از دست دادنش را بیان می‌کند، اما در زمان‌های دورتر، تصاویر و تزیینات معناداری هم به سنگ‌ها نقش می‌شد که با شغل و یا جنسیت متوفی و خصوصیات اخلاقی و روحی او در ارتباط بود (Pouyan & Khalili, 2010, p. 105).

نقوش هندسی

در سنت‌های اسلامی و ایرانی، اشکال هندسی معمولاً دارای مفاهیم رمزی هستند. نقوش هندسی روی سنگ‌قبرهای آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی به دایره، مثلث، مربع، مستطیل، چندضلعی و محراب تقسیم می‌شود که وجود مذهب تسنن و فرقه حنفی و تفکرات نقشبندیه بر آن تأثیر داشته است.

دایره: بر روی سنگ قبور تایباد نقش دایره به‌ندرت به‌تنهایی کارشده و بیشتر به‌صورت سرلوحی بر سنگ‌قبر آمده که نماد خورشید جاودان بر رأس سنگ و معمولاً داخل آن نقوش گیاهی و اسلیمی همانند انوار آن قابل‌رؤیت هستند. دایره، نماد بی‌انتها بودن، روح، کمال، وحدت و بی‌زمانی در عرفان اسلامی است. دایره بدون ابتدا و انتها، نماد چرخه زندگی و مرگ، بازگشت به مبدأ هستی، روح آزادشده از قید ماده، تولد دوباره و رسیدن به آرامش ابدی است. در تصوف و عرفان، دایره نشانه وحدت وجود و سیر صعودی سالک در مسیر عرفانی محسوب می‌شود. این دایره در کنار نمادهایی همچون گل یا عناصر اسلیمی و گیاهی کمال روحی و ارتباط با ملکوت را نشان می‌دهد. ریشه این نماد به دوران باستان بازمی‌گردد، به‌طوری‌که در تمدن بین‌النهرین، مصر و یونان دایره نماد خورشید، جاودانگی و نظم کیهانی است. در هند باستان شکل ماندالا به‌عنوان طرحی مقدس برای مراقبه و تمرکز، نشان‌دهنده کائنات و وحدت بین انسان و جهان است. در آیین زرتشتی، دایره در طراحی فرّه ایزدی و نمادهایی چون فروهر، نشان از پیوستگی با منشأ الهی دارد. مربع: مربع در فرهنگ قدیم مردمان تایباد نماد چهار عنصر طبیعت (آب، خاک، هوا، آتش) و نشانه تعادل، ثبات و استواری و حتی نشان‌دهنده چهار جهت اصلی است. چهار

ضلع برابر مربع نشان‌دهنده عدالت و برابری، حضور خداوند در همه جهات و پایداری روح پس از مرگ است. تاریخچه این شکل هندسی در معماری ایرانی و اسلامی نقش مهمی داشته و در نقشه مساجد و محراب‌ها به‌کار می‌رفت. مربع معمولاً بر روی سنگ‌قبرهای صوفیان، عرفا و علمای تایباد به‌کاررفته و بر روی سنگ‌قبرهای درگذشتگان جوان یا کامل‌نشدگان زندگی کمتر مشاهده می‌شود، زیرا معنای «کامل شدن» دارد. در بعضی از این سنگ‌ها، مربع کوچک در بالا یا وسط سنگ به‌صورت قاب تزیینی برای نام یا آیه آمده است و گاهی هم به جایگاه لوح روح تعبیر می‌شود. مربع در فضای عرفانی و اسلامی و صوفیانه نماد نظم کیهانی و تعادل در آفرینش بوده که ویژگی‌هایی چون تجرد، تقوا و پیروی از نظم الهی را دنبال می‌کند.

مستطیل: این نقش هندسی معمولاً نمایانگر حریم یا محدوده مقدس قبر بوده که برای تمایز آن از سایر قبور به‌کار می‌رفته است. مستطیل افقی نماد فانی بودن انسان و جایگاه او در بستر خاک، ساختار دنیا با آغاز و پایان مشخص و نشانه زمان‌بند بودن زندگی است. در باورهای عرفانی منطقه تایباد، مستطیل به‌مثابه ورود به عالم معنا، سیر و سلوک عرفانی، راه طریقت و مقام عرفا بوده است. مستطیل نه‌فقط در سنگ، بلکه در نقش برجسته‌ها و کتیبه‌های روی آن‌هم استفاده می‌شد، به‌طوری‌که داخل مستطیل، متن‌های دعا، آیه یا نام فرد را به‌عنوان چارچوب تقدیر می‌نوشتند. مستطیل، نماد قبله یا محراب و جهت‌گیری فرد متوفی نسبت به قبله و ارتباط او با عبادت و دین است. نظم هندسی مستطیل نماد درگاه یا دروازه ورود و عبور به جهان باقی است.

محراب: نقش محراب بر روی سنگ‌قبرهای مزار مولانا ابوبکر تایبادی از نمونه‌های هنر حجاری و معماری اسلامی در دوره تیموری یا پیش از آن بوده که گاهی به‌صورت محراب مانند هم قابل‌رؤیت است. محراب نشانی از جهت قبله و تأکید بر معنویت و عبادت است و معمولاً بر بخش بالایی سنگ‌قبرها قرار دارد. تزیینات اسلیمی، ختایی و هندسی در درون و یا بیرون نقش محراب قرار داشته و کتیبه‌های قرآنی و اشعار و احادیث را شامل می‌شود. محراب حاوی مضامین عرفانی و مذهبی بوده که اشاره به مقام علمی، عرفانی و زهد

صاحب مزار است. نقش محراب چون با کتیبه‌های نگارش شده و نقوش تزئینی فراوان درمی‌آمیزد بر مقام روحانی شخص متوفی می‌افزاید.

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی بر روی سنگ‌قبرهای این مجموعه نشانه‌هایی عمیق و چندلایه از نمادها و زیبایی‌شناسی عرفانی، اسلامی و مذهبی هستند. نقوش گیاهی و شاخه‌های پیچان نماد زندگی، رشد و تداوم بوده و نشان می‌دهد روح پس از مرگ نابود نمی‌شود، بلکه در مسیر تکامل ادامه می‌یابد و حیات جاودان دارد. برگ‌ها و گل‌هایی مانند نیلوفر و نرگس نماد باغ‌های بهشتی و تصویری از آسایش روح در جهان پس از مرگ هستند. در مکتب تصوف با توجه به رشد دائمی گیاهان، این نقوش اغلب به مفهوم رستاخیز و تولد دوباره، رشد روحانی و رسیدن به وصال الهی هستند. نقوش گیاهی بیانگر جلوه و جمال خداوندی بوده و چون در اندیشه اسلامی طبیعت تجلی آفرینش خداوند است، بازنمایی آن در هنر، ستایش معبود محسوب می‌شود. به دلیل محدودیت‌های شرعی در به تصویر کشیدن انسان‌ها، هنرمندان با استفاده از نقوش گیاهی و هندسی احساسات عرفانی و روحانی را منتقل می‌کردند.

گل: گل چندپدر در فرهنگ شهرستان تایباد یکی از نمادهای بسیار کهن ایرانی و جلوه‌ای از سنگ‌تراشی ایرانی در دوره تیموری است. این نقوش نه فقط جنبه تزئینی داشته، بلکه نماینده تکامل روح، زیبایی ابدی، نماد بهشت، رستگاری و جاودانگی است. در سنگ‌نگاری‌ها، گل شش‌پر نشانه کمال انسانی یا زندگی جاودان بوده و قدمت آن به دوره هخامنشیان و ساسانیان برمی‌گردد. نقش گل بر سنگ مزار مولانا ابوبکر تایبادی می‌تواند اشاره‌ای به جایگاه عرفانی و روحانی او داشته باشد. موتیف‌ها اغلب شامل گل‌های ختایی، اسلیمی، گل لاله یا گل سرخ هستند که با مهارت بر سنگ حک شده‌اند.

نقوش سمبلیک

نقوش سمبلیک روی سنگ‌قبرهای مزار مولانا ابوبکر تایبادی، جلوه‌گر آمیزه‌ای از هنر، عرفان و باورهای مذهبی مردمان این منطقه است. این نقش‌ها نه فقط جنبه تزئینی

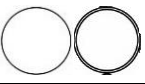




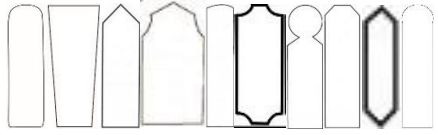
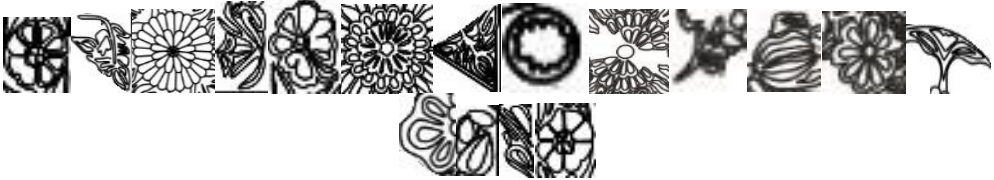

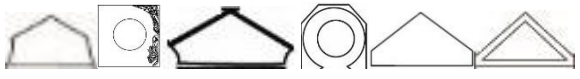
دارند، بلکه حامل مفاهیم نمادین و معنوی هستند. از جمله نقوش موجود در این دسته، خورشید و سرلوح است.

خورشید (شمسه): این نقوش در کنار عناصر خوشنویسی، هندسه مقدس و تزئینات اسلیمی، جایگاه والای معنوی و عرفانی صاحب مزار را بازتاب می‌دهند. در این قبور شمسه معمولاً در مرکز سنگ و در بالای نام متوفی حجاری شده است. نقش آن به صورت دایره‌ای با شعاع‌هایی منظم و گاه ماریچ بوده که نمایانگر مرکزیت حق، وحدت و نور الهی در عرفان اسلامی است. این خورشید نماد حضور خداوند در قلب هستی و روح انسان عارف است. این نقش، نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور یافته و از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش همان‌طور که از نام آن پیداست، مفهوم نور را تداعی می‌کند. همان‌طور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد: «الله نور السموات و الارض». پس در واقع، شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود. نور در تمامی مذاهب حضور وسیعی دارد و در اقوام بدوی نیز شاهد حضور «خورشید» به عنوان «خدا» هستیم.

سرلوح: به بخش بالایی سنگ قبر گفته می‌شود که معمولاً به شکل مثلثی، چندضلعی، مربعی، دایره‌ای و یا ترکیبی از این اشکال مشاهده می‌شود. سرلوح معمولاً دارای تزئینات، آیات قرآن، اشعار عرفانی یا نمادهای خاص بوده که هرکدام از معنای عرفانی یا اجتماعی ویژه‌ای برخوردارند. بر روی سنگ قبور این مجموعه انواع سرلوح قابل‌رؤیت است.

حفره: روی برخی سنگ قبور (تصویر ۵) فرورفتگی‌هایی در سطح سنگ تعبیه شده که به آن اصطلاحاً طشت آب هم گفته می‌شده و کاربردهای مختلفی داشته است. هدف از آن، جایی برای جمع شدن آب باران و یا ریختن دانه برای پرندگان بوده تا حیوانات از آن تغذیه نموده و ثواب و بخششی جهت عفو گناهان متوفی باشد. در برخی گفته‌ها از این حفره‌ها برای ریختن گلاب یا روغن به‌عنوان نمادی از پاکی و تطهیر یا برای قرار دادن شمع یا چراغ به‌منظور روشنایی مزار نیز استفاده می‌شده است.

جدول ۴: چیدمان نقوش روی سنگ قبور آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی (مأخذ: نگارنده)

	دایره	
	مثلث	
	مربع	
	مستطیل	
	چندضلعی	
	محراب	
گیاهی	گل	
سمبولیک	خورشید	
	سراوح	

کتیبه‌ها و محتوای آن

قدیمی‌ترین قبرستان‌های ایران، مربوط به تمدن‌های کهن فلات ایران است. تمدن‌هایی همچون سیلک، جیرفت، زاویه و غیره. زینت‌بخش بسیاری از موزه‌های جهان، آثار باستانی به‌دست‌آمده از این تمدن‌هاست. تعداد زیادی از قبرستان‌های قدیمی بر اثر حفاری‌های غیرمجاز از بین رفته‌اند و بسیاری نیز در قرن‌های اخیر تخریب شده‌اند و به‌جای آن‌ها مدرسه یا مسجد ساخته شده است (Ahmadzadeh, 2018, p. 137). زبان رسمی کتیبه‌ها عربی است. کتیبه‌ها از قاعده خاص در زبان عربی، چه از نظر شیوه بیان و چه از نظر محتوا تبعیت می‌کردند، اما به تدریج زبان فارسی به کتیبه‌ها وارد شد. مدارک موجود نشان می‌دهد که زبان فارسی در ابتدا در کتیبه‌های احداثیه در شرق ایران رواج و از آنجا به دیگر نقاط گسترش یافته است.

قدیم‌ترین نمونه به‌دست‌آمده در این زمینه، کتیبه‌ای به تاریخ حدود ۴۴۷-۴۵۱ ق در سفیدبلند افغانستان است که چند بیت شعر فارسی در مدح محمد بن نصر قراخانی را شامل می‌شود. سنت به‌کاربردن شعر در کتیبه‌های احداثیه به‌سرعت در قلمرو غربی جهان اسلام از جمله آناتولی، پالمو، مسینا و الحمراء به‌خصوص در بناهای غیردینی گسترش یافت. نکته دیگر، به‌کار بردن خط و زبان پهلوی در منطقه دامنه‌های البرز در جنوب دریای خزر در مقابر برجی لاجیم و رسکت و رادکان غربی است که از رواج فرهنگ و سنت‌های دوره ساسانی در قرون اولیه هجری در این مناطق حکایت می‌کند. جدا افتادگی این مناطق به سبب وضع جغرافیایی آن‌هاست که عملاً باعث جدا شدنشان از دیگر مناطق ایران، هم به لحاظ مکانی و اقلیم و هم سیاسی شده است (Belser, 2006, p. 25). کتیبه‌های موجود بر روی سنگ

قبور آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی شامل کتیبه‌های قرآنی، تاریخی، شعر، نعت و ثنا و معرفی متوفی است. سنگ قبر شماره ۱ شامل کتیبه‌های قرآنی، تاریخی و شعر می‌شود. سنگ مزار شیخ زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی (تصویر ۱) به قلم زیبای نستعلیق بوده که این عبارت بر آن مشاهده می‌شود:

«کل شی هالک الا وجهه، هذا مرقد مرحوم قطب الاقطاب مولانا، شیخ زین‌الدین ابوبکر بن شیخ علی بن شیخ ابوبکر بن شیخ احمد بن شیخ محمد بن شیخ محمود بن شیخ سهیل تایب‌ادی وفات یوم پنجشنبه سلخ محرم ۷۹۱ [...] بسالاش شدند مخدوم نامی» در پایین سنگ دیگری که لوح مزبور بر روی آن قرار گرفته است نوشته شده: ۱۳۲۹. «عمل حاجی اکبر حجار اصفهانی دربان حضرت سیدالشهداء ولد مرحوم الله کرم اسکندری، ۱۳۷۰». در بالاسر قبر، سنگ افراشته‌ای از همان جنس قرار دارد که قسمت بالای آن با چند گل که در داخل دایره‌ای قرار گرفته‌اند، تزئین شده و در زیر آن عبارات ذیل به خط نستعلیق آمده است: «هوالباقی سنه احدی و تسعین بود تاریخ گذشته هفتصد از سلخ محرم شده نصف‌النهار از پنج‌شنبه که روح پاک مولانای اعظم سوی خلد برین رفت و ملایک همه گفتند از جان خیرمقدم». علاوه بر این، سنگ سیاه دیگری نیز در بالاسر قبر وجود داشته است که بر روی آن این اشعار به خط نستعلیق نگارش شده بود: «در زمان خسرو گیتی ستان شاه‌عباس آن شه عالی‌مقام/ شاه‌گردون حشمه کیوان غلام نقد اولاد امیرالمؤمنین/ در فن وجود و سخا مرد تمام عبد اکبر خواجه‌درویش آنکه بود/ ای محجر ساخت از سنگ رخام بهر قبر شیخ زین‌الدین علی. در هزار و سی به توفیق الله (اله) تا بماند نام نیکش بر دوام». با توجه به این ابیات معلوم می‌شود که محجر خاکستری در ۱۰۳۰ق توسط شخصی بنام «خواجه درویش» تقدیم مزار مولانا شده است.

سنگ قبر شماره ۲ دارای کتیبه‌های نعت و ثنا و معرفی متوفی است (تصویر ۲). به دلیل فرسایش و گذر زمان و کیفیت کم‌رنگ حکاکی‌ها کلمات اندکی خوانایی دارند: در بالای سنگ عباراتی شبیه «هوالباقی» و «بسم‌الله الرحمن الرحیم» و «ان الله... مرحوم» کتابت شده‌اند.

سنگ قبر شماره ۴ از نظر فرمی مشابه سنگ‌های قبلی، اما فاقد خط کتابت و نقش است (تصویر ۴).

سنگ قبر شماره ۵ شامل کتیبه‌های معرفی متوفی و تاریخی است. دو قبر دیگر نیز در داخل صحن، برجسته‌تر از سایر قبور ساخته شده‌اند یکی از آن‌ها (تصویر ۵) که در انتهای صحن واقع شده و در کنار آن نیز درختی روئیده است، دارای سنگ‌قبری مشابه سنگ‌قبر مزار مولانا است که بر روی آن چنین نوشته شده است: «... شیخ ... الرحیم ابن حضرت قطب الاقطاب مولانا شیخ زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی به تاریخ ۱۷ ماه رجب ۷۸۲» که به نظر می‌رسد مربوط به یکی از فرزندان شیخ باشد.

سنگ قبر شماره ۶ با کتیبه‌های معرفی متوفی و تاریخی مزین شده است. قبر دیگری (تصویر ۶) که در کنار محجر مرقد مولانا قرار گرفته، فاقد لوح است، اما «محمد علی منشی» به قبری اشاره می‌کند (احتمالاً منظورش همین قبر باشد) که بر لوح آن به قلم نسخ نوشته بودند: «هوالباقی وفات المرحوم المغفور المبرور الواصل الی جوارا الملک الصمد الهادی مولانا قطب الملّه والدین محمد ابن جناب مغفرت پناه (ه) خواجه نورالدین تایب‌ادی فی شهر ربیع‌الاول سنه خمس و ثمانین و تسعمائه و جعل الجنه مثواه، القبر صندوق العمل».

سنگ قبر شماره ۷ بر بخش سرلوح بالا عبارت «الحکم لله» که نعت و ثنای الهی بوده، قابل تشخیص است. بر بخش‌های چندضلعی بعدی عبارات معرفی متوفی «آرامگاه مرحوم مغفور، محمود سلطان ابن مرحوم، حاجی نائب محمد تایب‌ادی، بتاريخ ۱۲ ماه صفر ۱۳۰۳ هجری» به خط نستعلیق قابلیت خوانایی دارد (تصویر ۷).

سنگ قبر شماره ۸ شامل کتیبه‌های قرآنی، نعت و ثنا و معرفی متوفی است. در بالای سر قبر شیخ سنگ افراشته سفیدرنگی (تصویر ۸) قرار دارد که بر روی آن به خط ثلث زیبایی این عبارات نوشته شده است: الحمدُ لِمَن جعل زین الدّین منوطاً بالأعمال الصّالحات والصّلوٰه علی نبیه محمّد المّحمود بالسّنه (؟) المیا من والبرکات وعلی اله اصحاب الدّیوان الحقیقه و صدوریه (؟) ایوان الشّریعه و الطّریقه بعد فغیر حاف (؟) علی ارباب العقول و التّهی ان هذه الدار محل بطرق الحدوث والفنا لامقام تَصَوَّر التُّبُوت والْبَقَا فطوبی

لَمَنْ أَجَابَ دَعْوَةَ الْحَقِّ اتِّبَاعاً بِقَلْبٍ سَلِيمٍ وَ اسْتَبْشَرَ رَحْمَةَ مِنَ اللَّهِ وَ مَعْرِفَتَهُ مِنْهُ وَ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ اعْنَى الصَّاحِبِ الْأَعْظَمِ الْمَغْفُورِ صَدْرِ مَجَامِعِ صَنَا دِيدِ الْوُزَرَاءِ وَالصَّدُورِ، قَدْوَهُ أَرْيَابِ الْقَلَمِ بِالرَّزَى الرَّزِينِ وَ عَمَدِهِ اشْرَفِ الْعَجْمِ بِالْفَضْلِ الْمُبِينِ الْوَاصِلِ إِلَى جَوَارِ رَحْمَةِ اللَّهِ الْوَدُودِ خَوَاجَةِ زَيْنِ الْمَلَةِ وَالذِّينِ مُحَمَّدِ بْنِ الصَّاحِبِ الْمَفَاضِلِ الْمَعْظَمِ خَلَاصِهِ الْأَعَالَى بِعَوَالِي الْهَمِّ خَوَاجَةِ صَدْرِ الْحَقِّ وَ الذِّينِ مُحَمَّدِ الْخَوَافِي زَيْنِ اللَّهِ اِحْوَالَهُمَا وَ حَقَّقِ اِمَالَهُمَا». در پشت همان سنگ به خط درشت نوشته شده است: «الحکم لله العلی الکبیر».

همان‌طور که در متن کتیبه آمده است، این لوح متعلق به قبر یکی از وزراء به نام «خواجه زین‌الدین محمود بن خواجه صدرالدین محمد الخوافی» بوده است که قبر او احتمالاً در همین جاست (اگر اطمینان داشته باشیم که سنگ جابه‌جا نشده باشد).

سنگ قبر شماره ۱۰ از مرکز دارای شکستگی شده که معمولاً در این سبک، اسم متوفی و تاریخ وفات نوشته می‌شده است. بر بخش بالایی در فضایی محرابی و کوچک، عبارت «الحکم لله» چشم‌نوازی می‌کند. بر بخش پایین‌تر عبارات «ولد مرحوم مغفور غلام» و «سال ۱۲۲۲» به خط نستعلیق خوانده می‌شود. حواشی شامل اشعاری جهت طلب عفو و مغفرت گناهان متوفی به خط نستعلیق است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، مجموعه مقبره مولانا زین‌الدین ابوبکر تأییدی با ۱۰۷ سنگ‌قبر و انتخاب ۱۱ نمونه از سنگ‌قبرهای قدیمی مورد مطالعه قرار گرفت. موضوع اساسی و قابل تفکر در سنگ‌قبر این مجموعه اعتقاد و تفکر غالب بازماندگان نشان است. به صورت کلی، موارد نقش‌بسته و مشهود بر روی سنگ‌ها را باید به دو دسته کتیبه‌ها و تزیینات تفکیک کرد. نقوش و تزیینات از دوره تیموری بوده و با ظرافت و زیبایی ملموسی انجام یافته است. گل‌های هشت‌پر که به شکل کنده‌کاری و حفره‌ای بر روی قبور انجام گرفته است، به مفهوم خیرات برای فرد متوفی بوده که با رفع تشنگی و گرسنگی پرندگان و جانداران همراه است. مضامین روی سنگ‌قبر به خداوند باقی و انسان فانی اشاره دارد. متن میان‌ی به شکل مستطیلی کشیده و به نقوش گیاهی و گل هشت‌پر با آبشخور تعبیه‌شده، شاید مرتبط با تمنای بهشت و شادی

روح مرده پس از مرگ باشد. در کنار آن کتیبه‌هایی با آیات قرآن کریم، ادعیه، شعرگونه‌هایی برای ستایش و تمجید از فرد متوفی و دوری و فراق و زمان مرگ اوست. کتیبه‌های تزیینی مورق به خط نستعلیق و ثلث و تعلیق در دوره تیموری همگی به‌نوعی درخواست آموزش از پروردگار جهانیان با مضمون گیاهی است. حضور تیموریان در شرق کشور با افزایش جایگاه بزرگان نقشبندیه همزمان بود. این موهبت مشایخ حتی در دوره‌های بعد نیز ادامه داشت به‌طوری‌که آرامگاه‌ها و قبور برگرفته از دوره تیموری و طریقت آنان قابل تأمل است. از ویژگی‌های طریقت نقشبندیه در شرق ایران، استفاده از آیات قرآنی بر روی سنگ‌قبر افقی یا عمودی بالا و پایین سر متوفی است. این آیات قرآنی، اشعار و ادعیه در مدح و ثنای متوفی حلقه اتصال بین انسان با پروردگار است.

با توجه به بررسی ساختار کتیبه‌ها، مضامین، نقوش، فرم و تزیینات سنگ‌قبر مجموعه آرامگاه شیخ زین‌الدین ابوبکر تأییدی دریافت می‌شود که رواج طریقت نقشبندی در آن دوره سبب استفاده از آیات برخوردار از کلمه «الله» بر سنگ‌قبرها گردد. احتمالاً به دلیل آنکه در طریقت نقشبندی در مرحله نفی و اثبات به‌طور خاص کلمه «الله» بر سمت راست قلب کوبیده و نام خداوند را در جان و قلبشان می‌پروراندند. همچنین در طریقت نقشبندی، اذکار مختلف برای یادآوری نام خداوند استفاده می‌شد که در سنگ‌مزارهای مورد مطالعه در این پژوهش نیز با خطوط مختلف نگارش شده است. کلماتی همچون الله که در اذکار نقشبندیه وجود دارد، بر روی سنگ‌قبر قابل مشاهده است. عدد ۱۰۱ که در این طریقت نماد تکرار است همسو با چهار سطر روی سنگ‌قبر (آب، خاک، باد و آتش) بوده که آن نیز نماد تکرار و جزء آداب و اصول طریقت نقشبندیه است. اعدادی مثل ۱۸ یا ۲۴ که در طریقت نقشبندیه مهم هستند، وقتی با حروف ابجد حساب می‌شوند، احتمالاً اسم شخص یا اعداد متبرک باشند.

در پرسش این پژوهش که فرم کتیبه‌ها، نقوش و تزیینات در ساختار سنگ‌قبرهای این مجموعه مورد بحث است، باید توجه داشت با توجه به اینکه تیموریان با حمایت افرادی همچون شاهرخ تیموری و شاه سلطان حسین بایقرا آثار بی‌ظنیری در زمینه معماری به وجود آوردند، تزیینات، فرم

- Bukhari, S. ibn M. (2004). *Anis al-Talebin and the people of the way* (K. I. Sarioghli, Ed.). Tehran: Cultural Works and Merits Association. (In Persian).
- Cooper, J. (2000). *Illustrated dictionary of traditional symbols* (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Farshad. (Original work published date unknown). (In Persian).
- Dehkhoda, A. A. (1998). *Dictionary*. Tehran: University of Tehran. (In Persian).
- Goljan, M. (2004). *Common heritage: A brief overview of the culture and civilization of Eastern Iran and Transoxiana from Cyrus to Timur*. Tehran: Amirkabir. (In Persian).
- Hassanzadeh, F. (2021). *A study of tombstone carvings in the suburbs of Mashhad from the eighth century to the contemporary era (with emphasis on five selected tombs)* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education). (In Persian).
lib.ferdowsmashhad.ac.ir:1221/opa
- Hassanzadeh, F., & Sheikhi, A. (2024). Visual and thematic analysis of tombstone paintings in the village of Tabadkan, Mashhad. *Industrial Arts of Greater Khorasan*, 5(2), 27–44. (In Persian).
<https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208912>
- Hohenegger, A. (1987). *Symbols and signs* (A. Solhjoo, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. (Original work published date unknown). (In Persian).
- Hosseini-Khachek, S. M. (2013). Investigation and study of tombstone designs in the Sefidchah cemetery in Galugah Behshahr (Master's thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch). (In Persian). elmnnet-10654780-98104
- Hosseini, S. Z. (2018). The effects of Naqshbandi thoughts on the petroglyphs of cemeteries in the east of the country in the Timurid period (Case study of Torbat Jam, Taybad, Khaf, and Nashtifan) (Master's thesis,
- کتیبه‌ها و نقوش حکاکی شده بر روی سنگ‌قبرهای مزار مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی و حضور طریقت نقشبندیه ریشه در معماری و تزیینات آن عصر دارد. در پرسش دوم پژوهش که وجوه افتراق و اشتراک آن در ادوار تیموریان به بعد را مورد بررسی قرار می‌دهد به این مهم باید اشاره کرد که در طریقت نقشبندیه آیات قرآنی، ادکار و ادعیه از مهم‌ترین شیوه این طریقت بوده که تأثیر مستقیم و غیرمستقیم آن را بر روی سنگ قبور می‌توان شاهد بود. این تأثیرات چنان عمیق بوده که حتی در دوره‌های بعدی نیز ادامه یافته است، اما با گذشت زمان کم‌رنگ‌تر می‌شود. کاربرد سنگ‌قبرهای مرتفع که در قبر خود مولانا و پسرش و سایرین مشاهده می‌شود، اشاره به جایگاه بلند متوفی و عالم پس از مرگ دارد که هنوز هم در میان اهل سنت قابل‌مشاهده است و این ویژگی از مشترکات آرامگاه اشخاص مطرح در طریقت نقشبندیه در شرق کشور است. درخت، نماد کل عالم و ترکیب آسمان و زمین است. سنگ‌قبر یکی از وجوه اشتراک این مناطق است که بعضی با توجه به سنت پیامبر(ص) با دو سنگ در بالا و پایین سر متوفی تزیین شده است. سنگ سفید با قامت بالا متعلق به خواجه زین‌الدین محمود بن خواجه صدرالدین محمد الخوافی نشان از جایگاه او دارد که بر روی آن با خط ثلث عباراتی در توصیفش نگارش شده است.

References

- Ahmadzadeh, F., Hosseini, S. H., & Nursi, H. (2018). A study on the understanding of the themes and motifs of the tombstones of the Goran tribe in the city of Islamabad Gharb (formerly Shahabad). *Theoretical Foundations of Visual Arts*, (5), 79–92. <https://sid.ir/paper/267678/fa>
- Behravanfar, S. (2021). *Formal and content analysis of tombstone designs in Sheikh Ahmad Jam cemetery* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education). (In Persian).
lib.ferdowsmashhad.ac.ir:1221/opac/temp/15004.pdf
- Belser, S. (2006). *Islamic art and architecture* (A. Eshraghi, Trans.). Tehran: Soroush. (Original work published date unknown). (In Persian).




- Pouyan, J., & Khalili, M. (2010). Semiotics of tombstone designs in the Dar al-Salam cemetery of Shiraz. *Book of Moon and Art*, 144, 98–107. (In Persian). <https://noo.rs/iXR86>
- Rahbar, E. (2021). A historical study of the reflection of gender symbolic developments on women's tombstones from the Qajar period to the contemporary period. *Jelweh Honar*, 13(2), 21–33. (In Persian). <https://doi.org/10.22051/jjh.2021.33357.1569>
- Salehi-Kakhki, A. (2011). Identification and description of the tombstone of Khwaja Alaeddin Ali Sanei Bakharzi. *Historical Researches of the University of Isfahan, Serial 12*, 87–96. (In Persian). <https://noo.rs/plCg6>
- Saluti-Sorkheh, R. (2016). A descriptive and comparative study of the structure of Kufic inscriptions on tombs and altars in Yazd (Master's thesis, Semnan Art Faculty). (In Persian). <https://noo.rs/J1pZH>
- Samad, P. (2016). Archaeological survey of Islamic tombstones in Meshkinshahr County; case study of Onar Cemetery (Master's thesis, University of Mohaghegh Ardabili). (In Persian). <https://noordoc.ir/thesis/view/209515?viewType=pdf>
- Samari, M., & Rezalou, R. (2020). *Study and classification of tombstones of the Safavid period (Ardabil City)*. **Anastasis: Research in Medieval Culture and Art**, 7(1), <https://doi.org/10.35218/armca.2020.1.04>
- Seif, H. (2018). *Stone carving*. Tehran: Tehran City Beautification Organization. (In Persian).
- Seyed-Hassani Pilerud, L., & Param, A. (2019). A study of the symbol of the eight-pointed star (Shamsa) in the Islamic and pre-Islamic periods. In *Proceedings of the Third International Conference on Architecture, Civil Engineering, Agriculture and Environment* (Sofia, Bulgaria). (In Persian). <https://civilica.com/doc/934315>
- Ferdows Institute of Higher Education). (In Persian). <https://hamyaar.ir/p/42838>
- Jabbari Kalkhoran, S., & Khobiri, M. R. (2010). Historical stone inscriptions of Yazd city. *Art Month*, (145). (In Persian). <https://noo.rs/9q9yX>
- Kameli, Sh., & Aminpour, A. (2017). Study of symbolic depictions of the sun in altars and altar-shaped tombstones from the 4th to 7th centuries AH. *Bi-Quarterly Journal of Comparative Art Studies*, 7(13), 63–77. (In Persian). <https://mth.aui.ac.ir/article-1-732-fa.html>
- Malekzadeh Qale Ghasemi, S. (2017). Symbolism of the tombstone designs of Takht-e-Foulad Cemetery in Isfahan (Master's thesis, University of Mazandaran). (In Persian). <https://rms.umz.ac.ir/~mrostami/ViewResearch.aspx?ResearcherID=44550>
- Marouf-Aghdam, I., Hajizadeh Bastani, K., Zarei, A., Mahmoudi Nasab, A. A., & Shahbazi Shiran, H. (2019). Study and cultural recognition of tombstone motifs in Eastern Mokrian cemeteries in the Qajar era. *Bi-Quarterly Journal of Islamic Art*, 7(19), 63–85. (In Persian). <https://doi.org/10.22077/nia.2020.3581.1345>
- Mehrabi Hafeshjani, S. (2016). A study on the ritual motifs of tombstones in the city of Hafeshjan in Chaharmahal-Bakhtiari province of Iran. (In Persian). <https://sid.ir/paper/859962/fa>
- Mousavi Haji, S. R., Khodadoust, J., & Pouraliyari, S. (2012). Sufi tomb-building style in eastern Khorasan: Bakharz, Torbat Jam, Taybad and Herat. *Quarterly Scientific Research Journal of Greater Khorasan*, 3(9), 63–70. (In Persian). <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.1391.3.9.6.5>
- Parsay-e-Bukharai, K. M. ibn M. (1975). *Qudsiyyah* (Words of Baha' al-Din Naqshband). Tehran: Association of Cultural Works and Merits. (In Persian).

- Seyedin, A. (2008). *Pashmina-clad (Culture of Sufi Dynasties)*. Tehran: Ney. (In Persian).
- Sheikhi, A., & Jahaniyan, A. (2018). Study and identification of themes and motifs of preserved tombstones in Harunieh Toos. *Negarineh of Islamic Art*, (16), 81–92. (In Persian).
<https://doi.org/10.22077/nia.2018.1628.1123>
- Tanavoli, P. (2009). *Tombstone*. Tehran: Bangah. (In Persian).
- Tanavoli, P. (2013). *History of sculpture in Iran*. Tehran: Nazar. (In Persian).
- Vaez-Kashfi, M. F. A. ibn H. (1977). *Rashhat Ain al-Hayat* (A. A. Moinian, Ed.). Tehran: Nouriani Charity Foundation Publications. (In Persian).



Research article

Historical Tourism in South Khorasan with an Archaeological Approach: A Case Study of the Historical Urban Fabric of Toun/Ferdows

Bahram Anani ^{(a)*} , Elnaz Eshghi ^(b) , Morteza Nahari ^(c) 

a. Assistant professor, Archaeology Department, Faculty of Conservation & Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

b. Master's student, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (elnazeshghi77@gmail.com)

c. Independent Researcher, General Department of Education, Ferdows County, Iran (nahari.morteza@yahoo.com)

Keywords

Islamic Architecture,
Historical Tourism,
Ancient City of Toun,
Archaeological
Monument

Citation

Anani, B., Eshghi, E., & Nahari, M. (2025). Historical tourism in South Khorasan with an archaeological approach: A case study of the historical urban fabric of Toun/Ferdows. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 85-108.



Use your device to scan and read articles online

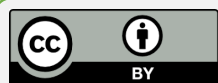
Abstract

Developing countries see the tourism industry as an opportunity to grow and diversify their economies. Iran, given its unique geographical and historical position, can provide a suitable platform for the growth and development of the tourism industry. The ancient city of Toun, also in past known as Ferdows, located in South Khorasan province, is one of the regions that, due to its position and role in history, holds a part of Iran's past culture within it. This point can be seen through the ancient urban fabric and numerous buildings of this city, which have remained from past centuries. Since most of these structures often belong to the late Islamic periods, namely the Safavid and Qajar eras, abundant remnants of them have survived. Unfortunately, due to its specific geographical location, this county has remained hidden from the eyes of tourists and archaeologists. The aim of this research is to introduce the old city of Toun during the Safavid and Qajar periods with the goal of creating tourism opportunities in the eastern region. The importance of this research is clarified when we realize that so far, not much study has been conducted on the ancient urban fabric and Islamic architecture of this region. The research method is applied in terms of purpose, and the data collection method has been field-based and library-based. The studies conducted indicate that archaeological studies can introduce the ancient urban fabric of Toun as one of the tourism hubs in the eastern regions of Iran. At the end, the authors offer suggestions for the conservation and optimal use of the ancient urban fabric of Toun.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.516273.1039>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231646.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (b.anani@au.ac.ir)

Introduction

The tourism industry, as the world's second largest economy after oil, generates a lot of income for various countries and has also become an inseparable component of contemporary human life. The tourism industry in any region encompasses various aspects, including historical, recreational, cultural, and others, each offering its own advantages and suitable attractions for attracting tourists. Among these, historical tourism is considered as one of the best and, indeed, most important aspects of tourism. Important because, among the optimal use of historical monuments, permanent conservation must also be considered so that the monument is not disposable and can be used over time. The numerous and diverse historical and natural attractions of Ferdows city and South Khorasan province present suitable opportunities for achieving development. Given the limited presence of historical tourists in Ferdows, the investigation of the historical monuments of this county appears to be a significant matter.

Materials and Methods

In 2012, the archaeological survey project of Ferdows County commenced under the supervision of one of the authors ([Anani, 2012](#)). During the fieldwork phase of the project, the authors, with the aim of conducting the mentioned research, began their studies and field investigations of the ancient city of Toun. All fieldwork data was collected on-site over approximately one month. After the completion of the fieldwork, the subsequent phase of the research, involving the compilation and utilization of library resources, was also completed. First, all the monuments and buildings in the city of Tun were studied in an initial study, then these monuments were categorized into groups, and finally, all the options and features of these monuments were examined to attract tourists and the city's existing potential.

Discussion and Findings

The tourism industry is so important for the development of third world countries that four decades ago, Louise Turner considered it the most promising, complex, and alternative industry that these countries have for their further development ([Turner, 1976](#)), and even Duquette referred to it as the gateway to their development ([De Kadt, 1976](#)). Many developed and developing countries have placed this industry at the forefront of their economic priorities and, through prudent planning, have managed to secure a significant share of the global tourism market ([Behrouzifar, 2015, p. 1](#)). The tourism sector is active as a revenue hub in all developed countries, and now many developing countries, such as Turkey and the Persian Gulf states, are focusing all their attention on this matter. Generally, tourism can be divided into three main categories: a) natural tourism, b) artificial tourism, and c) historical tourism. Considering the above classification, Iran can generally be placed in the third type of tourism. The city of Toun also embodies this example in the best possible way, and despite all these buildings and archaeological monuments, it has much to offer. Given the concentration of buildings within a specific area and the preservation of some neighborhoods in Toun, such as the Sardasht neighborhood, this opportunity can be utilized as a very suitable foundation for regional tourism. The existence of narrow and beautiful alleys between the buildings and the unique architecture of some of these monuments with functional elements such as porches (Ivans), pool houses (Howz-khaneh), basements (Sardab), and masterly decorations like building frames, tilework (kashikari), and plaster decorations each suffice for the beauty of any building and city, but here all these elements are gathered together.

The ancient city of Toun is undoubtedly promising in terms of tourism, with its magnificent and masterful

monuments such as the Jam-e Mosque, Seyyedi and Koushk Mosques, beautiful bathhouses like the Khayrouz Bathhouse, the Olia and Habibieh Schools, water reservoirs (ab-anbar) that any city would aspire to have, and untouched and pristine houses, mansions, and windwards (badgir) that now, in everyone's neglect, there is a layer of dust upon them. In the alleys of this city, all the elements of a Safavid and Qajar-era city can be observed. Without a doubt, the opportunities that will arise from the tourism of this city will be evident to everyone.

Conclusion

Based on the mentioned points and considering the importance of tourism (especially historical tourism) in today's modern world, it is easier to view these assets as an inexhaustible resource (unlike oil) and, of course, to utilize this endless blessing in the best possible way. Historical monuments are one of the most profitable resources for countries and regions that possess them.

If the ancient city of Toun requires an initial investment from a tourism perspective, it will very quickly return several times that amount to the city, its people, and the responsible institutions. The ancient city of Toun is one of the most important historical cities in South Khorasan. This deprived province, if it pays attention to its inherent capabilities, will envision a bright future for itself. This is where the government must also pay significant attention to such cities. Typically, if a city or province can resolve a portion of its economic and cultural needs on its own, it will also be beneficial and productive for the government. All country officials know well that areas like this are places where, if any expenditure is made, that expenditure will undoubtedly be recoverable. Our country, as a developing country, must take these areas seriously if it wants to move forward.

Acknowledgements

In conclusion, the authors would like to express their gratitude to the General Directorate of Cultural Heritage, Tourism, and Handicrafts of South Khorasan, as well as the Archaeological Research Institute of Iran, for their support and for issuing the permit to conduct the archaeological survey, of which this research is a part.

گردشگری تاریخی در جنوب خراسان با رویکرد باستان‌شناختی

(مطالعه موردی بافت شهر کهن تون / فردوس)

بهرام عنانی (الف)*، الناز عشقی (ب)، مرتضی نهاری (پ)

الف) استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
ب) دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (elnazeshghi77@gmail.com)
پ) پژوهشگر آزاد، اداره کل آموزش و پرورش شهرستان فردوس، ایران (nahari.morteza@yahoo.com)

چکیده

کشورهای درحال توسعه صنعت گردشگری را به‌عنوان فرصتی برای رشد و تنوع بخشیدن به اقتصاد خود می‌دانند. کشور ایران با توجه به موقعیت جغرافیایی و تاریخی انحصاری، می‌تواند بستر مناسبی برای رشد و توسعه صنعت گردشگری فراهم آورد. شهر کهن تون یا همان فردوس قدیم، واقع در استان خراسان جنوبی، ازجمله مناطقی است که به دلیل جایگاه و نقشی که در تاریخ داشته، بخشی از فرهنگ گذشته ایران را در خود جای داده است. این مهم را می‌توان از بافت کهن و ابنیه‌های فراوان این شهر که از قرون گذشته برجای مانده، احساس کرد. از آنجاکه بیشتر این سازه‌ها اغلب متعلق به قرون متأخر اسلامی (دوره‌های صفوی و قاجار) است، بقایای فراوانی از آن‌ها همچنان وجود دارد. متأسفانه این شهرستان به دلیل موقعیت جغرافیایی خاص، از منظر گردشگران و باستان‌شناسان پنهان مانده است. هدف از این پژوهش معرفی شهر قدیم تون در دوره‌های صفوی و قاجار با هدف ایجاد فرصت‌های گردشگری در منطقه شرق است. اهمیت این پژوهش وقتی تبیین می‌شود که بدانیم تاکنون در مورد بافت کهن و معماری اسلامی این منطقه مطالعات چندانی صورت نگرفته است. روش پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و روش گردآوری داده‌ها به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای بوده است. مطالعات صورت گرفته بیانگر این نکته است که مطالعات باستان‌شناسی می‌تواند بافت کهن تون را به‌عنوان یکی از مراکز مهم گردشگری تاریخی در شرق ایران معرفی نماید. در پایان پیشنهادهایی جهت حفاظت و استفاده بهینه از بافت کهن شهر تون ارائه شده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۱۰۸-۸۵

واژگان کلیدی

معماری اسلامی، گردشگری تاریخی، شهر کهن تون، اثر باستان‌شناختی

استناد به مقاله

عنانی، بهرام؛ عشقی، الناز و نهاری، مرتضی. (۱۴۰۴). گردشگری تاریخی در جنوب خراسان با رویکرد باستان‌شناختی (مطالعه موردی بافت شهر کهن تون / فردوس). هنرهای صنایع خراسان

بزرگ. ۳ (۹)، ۸۵-۱۰۸



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.516273.1039>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231646.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

صنعت گردشگری پس از نفت به‌عنوان دومین اقتصاد جهان، درآمد‌های بسیاری را برای کشورهای مختلف به دنبال دارد و از طرفی به یکی از مؤلفه‌های تفکیک‌ناپذیر زندگی انسان معاصر نیز تبدیل شده است. صنعت گردشگری در هر منطقه، جنبه‌های مختلفی را شامل می‌شود. جنبه‌های تاریخی، تفریحی، فرهنگی و غیره که هرکدام مزایای خود و کشش‌های مناسبی را برای جذب گردشگر دارد. در این میان گردشگری تاریخی یکی از بهترین و البته حساس‌ترین جنبه‌های گردشگری محسوب می‌شود. حساس بدین سبب که در میان استفاده بهینه از آثار تاریخی باید حفاظت همیشگی نیز مدنظر باشد تا اثر حالت یک‌بار مصرفی نداشته باشد و بدین گونه بتوان از آن در طول زمان استفاده نمود. جاذبه‌های متعدد و متنوع تاریخی و طبیعی برای شهر فردوس و استان خراسان جنوبی فرصت‌های مناسبی برای دستیابی به توسعه هستند. با توجه به سهم اندک حضور گردشگران تاریخی در فردوس، بررسی آثار تاریخی این شهرستان امری مهم به نظر می‌رسد. شهرستان فردوس در شمال غربی خراسان جنوبی قرار دارد. نام قدیم فردوس «تون» بوده و بر اساس منابع تاریخی همواره در منطقه مرکزیت داشته است. در دوران اسلامی از همان نخستین قرون هجری هر فردی که در تون حضور یافته از بناها و معماری آن زبان به سخن گشوده است؛ از مقدسی گرفته تا مستوفی و افضل‌الممالک که از قلعه، مسجد و آب‌انبارهای تون سخن گفته‌اند. گاه آن را به سبک شهرهای چینی دیده‌اند و گاه آن را «اغلب خراب» وصف کرده‌اند. نگاهی به آثار و خرابه‌های برجای‌مانده در شهر متروک و قدیمی تون بر این مدعا صحت می‌گذارد. سرتاسر شهر فردوس و آبادی‌های اطرافش را معماری خشتی تشکیل می‌داد که تمام آن را مردمان زحمت‌کش و هنرمند این دیار برپا کرده بودند، اما افسوس که زلزله ۱۳۴۷ ش مجال خودنمایی این معماری را از مردم گرفت و اکنون این بناها در محله‌های قدیمی خودنمایی می‌کنند. باید بیان داشت که این شهر با وجود پیشینه غنی و کثرت آثار معماری سنتی، هنوز به‌طور جامع مورد مطالعه و بررسی قرار نگرفته است. همان‌طور که ذکر شد، هدف از این پژوهش بیان مؤلفه‌های

شهر کهن تون جهت ایجاد فرصت‌های گردشگری در جنوب خراسان است. علاوه بر این، با توجه به اینکه یکی از دغدغه‌های کنونی رونق‌بخشی بیشتر صنعت گردشگری است، از این‌رو به نظر لازم می‌آید که در زمینه صنعت گردشگری و ارتباط آن با آثار باستان‌شناختی مطالعه و تحقیقات بیشتری صورت گیرد که این تحقیق نیز در این راستا انجام شده است.

سیاست‌گذاری، بدون تردید فعالیتی سیاسی است و فرآیندهای سیاست‌گذاری نیز بر محیط اطراف خود تأثیر می‌گذارد و از آن متأثر می‌شود. سیاست‌گذاری در صنعت گردشگری، به‌تناسب ساختارهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی هر کشوری، از تنوع و طیف بسیار گسترده‌ای برخوردار است و همین امر تعیین‌کننده میزان دخالت دولت در فرآیند سیاست‌های گردشگری آن کشور بوده است (Heidari-Chianeh et al., 2013, p. 14). دولت‌ها، مسئولیت و منابع لازم را برای اجرای این وظایف دارند، بنابراین نقش دولت تهیه چارچوبی است که در آن مؤسسات فعال در حوزه گردشگری و نیز سایر صنایع شکوفا شوند (James, 2000, p. 327). صنعت گردشگری برای توسعه کشورهای جهان سوم به حدی اهمیت دارد که لویی ترنر چهار دهه پیش آن را به‌مثابه امیدبخش‌ترین، پیچیده‌ترین و جایگزین‌ترین صنعتی دانسته است که این کشورها برای توسعه فراروی خود دارند (Turner, 1976) و حتی دوکت از آن به‌مثابه گذرگاه توسعه آن‌ها یاد کرده است (De kadt, 1976). بسیاری از کشورهای پیشرفته و کشورهای درحال توسعه این صنعت را در اولویت‌های اقتصادی خود قرار داده و با برنامه‌ریزی‌های خردمندانه توانسته‌اند سهم بالایی از بازار جهانی گردشگری را به خود اختصاص دهند (Behroozifar, 2015, p. 1). حوزه گردشگری به‌عنوان یک قطب درآمد در تمام کشورهای پیشرفته فعال است و اکنون بسیاری از کشورهای درحال توسعه از قبیل ترکیه و کشورهای حوزه خلیج فارس تمام توجه خود را به این امر مبدول نموده‌اند.

به‌طور کلی می‌توان گردشگری را به سه بخش کلی تقسیم‌بندی نمود. ۱. گردشگری طبیعی: از این نمونه می‌توان به جنگل، کوه، دریا، کویر و غیره اشاره کرد. عناصری که یک کشور یا منطقه به‌صورت خدادادی و به علت قرارگیری در شرایط جغرافیایی خاص از آن بهره‌مند است و عوامل انسانی در آن نقش چندانی ندارد. این نوع به فراخور شانس و قرارگیری در مناطق خوش آب و هوا و غیره، کشورها یا شهرهای خاصی را شامل می‌شود. ۲. گردشگری مصنوعی: از این نمونه می‌توان به ساخت انواع پارک، شهرسازی، زیباسازی شهر، پیشرفت در علوم و صنایع مختلف و غیره اشاره نمود. این نوع را می‌توان گردشگری مدرن نیز نامید، زیرا با ورود صنعت به دنیای مدرن شاهد ساخت و سازهای فراوانی در حوزه گردشگری هستیم. در این نمونه تمامی کشورها می‌توانند به فراخور هزینه‌های موجود سرمایه‌گذاری کنند و هیچ محدودیت یا شانس وجود ندارد. این سرمایه‌گذاری هم در حوزه ساخت ظواهر و مناظر و هم در حوزه‌های علمی، ورزشی و غیره می‌تواند صورت گیرد تا یک شهر یا کشور را تبدیل به مثلاً قطب پزشکی یا ورزشی نماید و گردشگری سلامت و ورزشی را پدید آورد. همه‌چیز به صرف هزینه‌های انجام‌شده برای ایجاد گردشگری مصنوعی بستگی دارد. برای مثال، کشورهای حاشیه خلیج فارس و نیز برخی کشورهای اروپایی و آمریکایی در این حوزه می‌کنند. ۳. گردشگری تاریخی فرهنگی: این بخش اغلب بر اساس رویکردهای باستان‌شناختی و شناخت آثار تاریخی-فرهنگی تعریف می‌شود. رویکرد باستان‌شناختی در گردشگری نقش و اهمیت میراث باستانی به‌عنوان یک جاذبه گردشگری تأکید دارد. این رویکرد، نه‌تنها به معرفی و نمایش آثار باستانی می‌پردازد، بلکه با ارائه اطلاعات دقیق و مستند در مورد تاریخ، فرهنگ و شیوه زندگی جوامع گذشته، تجربه گردشگران را غنی‌تر و آموزنده‌تر می‌سازد. همچنین، رویکرد باستان‌شناختی بر حفاظت و مدیریت مسئولانه محوطه‌ها و آثار باستانی در فرایند توسعه گردشگری تأکید دارد (Stone & Planel, 2017).

به‌طور کلی از این نمونه می‌توان به آثار و ابنیه تاریخی، باستانی و مذهبی و نیز فرهنگ‌های خاص اشاره نمود. این گردشگری برخلاف دو نوع قبل نه به شانس بستگی دارد و نه به صرف

هزینه‌های گزاف برای ساخت مصنوعات گردشگری. کشورها یا مناطقی از این نوع برخوردارند که دارای پیشینه و سابقه تاریخی فرهنگی و به‌تبع آن آثار تاریخی و باستان‌شناختی باشند. این نوع گردشگری همانند گردشگری نوع اول اختصاص به مناطق یا کشورهای خاصی دارد و همه از آن برخوردار نیستند. گردشگری تاریخی فرهنگی به دلیل کنجکاو و حس‌غریزی انسان در چگونگی شناخت گذشته و فرهنگ‌های متنوع و خاص بشری، از بهترین و البته پرتعدادترین نوع گردشگری در سطح جهان است که همه‌ساله سیل طرفداران آن به سمت کشورها و مناطق برخوردار از آثار تاریخی فرهنگی بیشتر می‌شود. نکته مهم این است که در بیشتر مناطق، گردشگری طبیعی مشابه و تکراری است، یعنی موهباتی مثل آبشار و جنگل و دریا تقریباً در اکثر کشورها مشابه هم هستند، اما وجود آثار تاریخی در هر منطقه‌ای متفاوت و نشان از فرهنگ خاص آن منطقه در دوران‌های مختلف دارد. همین مسئله این نوع گردشگری را از انواع دیگر متمایز می‌کند. این نکته نیز قابل‌ذکر است که انواع مختلف گردشگری سلامت، ورزشی، مذهبی و غیره، زیرمجموعه این سه بخش قرار می‌گیرند. با توجه به تقسیم‌بندی فوق به‌طور کلی می‌توان ایران را در نوع سوم گردشگری جای داد. هرچند کشور ایران در نوع اول گردشگری نیز جای می‌گیرد، با این حال تنها بخشی از آن دارای موهبات طبیعی پرتعداد است. در این میان پرواضح است که منطقه شرق و جنوب شرق از این موهبت کم‌بهره هستند. با این حال، گردشگری نوع سوم تقریباً در بیشتر نقاط ایران قابل‌مشاهده است. شهر تون نیز این نمونه را به بهترین وجه در خود جای داده و با وجود این همه ابنیه و آثار باستان‌شناختی می‌تواند به شایستگی معرفی و مطرح شود.

پیشینه پژوهش

تاکنون به‌طور خاص در مورد شهر کهن تون مطالعه جامع و فراگیری انجام نشده است. عمده مطالعات صورت گرفته در این منطقه به‌صورت کلی مربوط به شهرستان فردوس است. درباره شهرستان فردوس و تون کتاب‌های زیادی نگاشته شده، اما هیچ‌کدام به‌طور خاص به شهر کهن تون نپرداخته و آن را از منظر گردشگری و زیبایی‌شناختی مطالعه نموده‌اند. از بعد باستان‌شناسی نیز یکی از مهم‌ترین کارهای صورت

گرفته در این منطقه مربوط به بررسی باستان‌شناسی شهرستان فردوس است که توسط بهرام عنانی صورت پذیرفت (Anani, 2012). در این بررسی، به شهر تون نیز پرداخته شده و زوایایی از گوشه‌های کهن این دیار را برای علاقه‌مندان به آن روشن نموده است. آخرین اثری که در مورد بناهای شهر کهن تون به رشته تحریر درآمده و در آن به صورت جامع به عمده بناهای مهم و سالم این شهر پرداخته کتاب فردوس؛ اقلیم و معماری اسلامی است. این نکته نیز قابل ذکر است که در ۱۳۹۷ش کاوش‌هایی جهت روشن شدن وضعیت این شهر توسط محمداسماعیل اسمعیلی جلودار انجام و برخی نتایج آن نیز منتشر شده است. در این پژوهش سعی گردیده تا به‌طور خاص اهمیت شهر کهن تون از منظر گردشگری تبیین شود.

روش پژوهش

نوع پژوهش حاضر کیفی و از نظر هدف، با توجه به اینکه وابسته به مطالعات قبلی و علمی دیگر است، کاربردی بوده و از نظر ماهیت، با توجه به بررسی و مطالعه بافت کهن و آثار باستان‌شناختی در مقاطع خاص تاریخی، توصیفی-تاریخی است. روش گردآوری داده‌ها نیز میدانی و کتابخانه‌ای است. در ۱۳۹۱ش پروژه بررسی باستان‌شناسی شهرستان فردوس آغاز شد. در حین انجام بخش میدانی پروژه، نگارنده با هدف انجام پژوهش مذکور شروع به مطالعات و بررسی‌های میدانی شهر کهن تون نمود و تمامی داده‌های میدانی را طی حدود یک ماه در محل جمع‌آوری کرد. بخش کتابخانه‌ای پژوهش نیز پس از اتمام کار میدانی انجام شد. لازم به ذکر است که بخش عمده پژوهش را مطالعات میدانی تشکیل می‌دهد. در این روش ابتدا تمامی آثار و بناهای موجود در بافت شهر تون مورد مطالعه اولیه قرار گرفت، سپس این آثار به‌صورت گروهی دسته‌بندی شده و در پایان تمام گزینه‌ها و ویژگی‌های این آثار جهت جذب گردشگر و ظرفیت موجود شهر بررسی شد. بعد از اتمام کار بررسی میدانی، جهت تدوین و استفاده از منابع کتابخانه‌ای مرحله بعدی و تحلیل داده‌های پژوهش نیز به سرانجام رسید.

جغرافیای تاریخی تون

درباره موقعیت تون در متون و اسناد تاریخی اشاره گسترده‌ای نشده است. این شهر گاهی بزرگ و آباد

توصیف گردیده و در کنار قاین از شهرهای بزرگ ولایت قهستان از مراکز پرجمعیت و مقتدر اسماعیلیان بوده و گاهی به‌صورت یک آبادی کوچک در این منطقه به آن اشاره داشته‌اند. از منطقه‌ای که تون در آن واقع شده است در کتیبه داریوش با عنوان «اساگارتی یه» یاد شده که نویسندگان قدیم «ساگارتی» یا «ساگارتی یا» ضبط کرده‌اند. این منطقه ابتدا زیر نفوذ مادها بود و پس از عصر سلوکیان هم از طرف جنوب، سرزمین «پارت» را محدود می‌نمود و جز قسمت تون و طیس، بقیه نواحی آن کویر خشک و بی‌آب و علف بود. هرودوت مردمان این صفحه یا «ساگارتی‌ها» را طایفه‌ای از پارسی‌ها می‌داند و می‌گوید که به زبان پارسی سخن می‌گفتند و از راه شکار گورخر و غزال روزگار می‌گذراندند (Yahaghi & Boozarjehri, 1995, p. 22). بر اساس اسناد موجود خراسان جنوبی و از جمله شهر تون در همان نخستین سال‌های حمله اعراب به تصرف تازیان درآمد. ابن‌اثیر در ذیل وقایع ۳۱ق از احنف بن قیس یاد می‌کند که از راه طیس وارد خراسان شد و از دو محل به نام طیسین گذشت که به‌منزله قلعه‌های مرزی و دروازه خراسان بود. «ساکنان آن دو قلعه تن به صلح دادند و از آنجا به سوی قهستان لشکر کشید» (Ibn Al-Athir, 2006, p. 124).

به‌احتمال زیاد، قدیمی‌ترین اطلاعات درباره تون را جیهانی ارائه داده است. اشکال‌العالم که در قرن چهارم هجری قمری نوشته شده است ضمن برشمردن نواحی بیابانی و کویری آورده است: «از جاهایی که بر کنار این بیابان است [...] از جانب خراسان، قهستان، تون، طیس و کریت قاین است» (Jihani, 1989, p. 156). جای دیگر در ذکر توابع خراسان آورده است: «تون شهری است آباد و بزرگ مانند جنابذ، بزرگ‌تر» (Ibid, p. 171). کتابی دیگر که از تون یاد کرده، حدود‌العالم من‌المشرق الی مغرب از مؤلفی ناشناخته، تألیف شده در ۳۷۲ق در روزگار سامانیان است. نویسنده کتاب چنین می‌نویسد: «ترشیز، کندر، ینابد، تون وکری از شهرک‌هایی از حدود کوهستان است با کشت و برز بسیار» (Anonymous, 1961, p. 90). اصطخری، ابن‌حوقل، ناصر خسرو، مقدسی و بسیاری از تاریخ‌نویسان دوران اسلامی از تون یاد کرده و درباره آبادی و اهمیت آن

کرمان حرکت نمود و از راه تون به هزیمت به نیشابور آمده و از خجالت در آنجا مقام کرده و سوی او نامه رفت تا به درگاه آید» (Bayhaqi, 1977, p. 550). گاهی نیز با توجه به این‌که تون خود در قلب حادثه قرار داشت، این اقامت و حضور به یک یا چند روز خلاصه نمی‌شد و به سال یا سال‌ها می‌رسد. از آن میان می‌توان به حادثه‌ای اشاره نمود که در روز پنج‌شنبه ۲۲ ربیع‌الاول ۴۲۸ ق رخ داد. به نقل از بیهقی «در این تاریخ‌نامه‌ها از خراسان رسید که ترکمانان در حدود ممالک پیراکندند و شهر تون را غارت کردند» (Ibid, p. 679).

موقعیت استراتژیک این منطقه باعث می‌شد که در برهه‌های تاریخی، مورد هجوم و یا مأمن‌گاه اقوام مختلف قرار گیرد، به طوری‌که در ۴۲۸ ق مورد چپاول ترکمانان قرار گرفت و در ۴۸۴ ق و یا ۴۸۳ ق، تقریباً همزمان با گرفتن بخشی از الموت، اسماعیلیان ایالت کوهستان (قهستان) را نیز تصرف کردند (Vladimirovna, 2007). در همین زمان با توجه به شرایط موجود در بسیاری از نقاط ایالت قهستان، اسماعیلیان علناً سر به شورش برداشتند و زمام چند شهر عمده از جمله زوزن، قائن، طبس، تون و غیره را به دست گرفتند (Lewis, 1992, p. 196). در نتیجه، مردم تون که به قول یاقوت «همچنان اهل سنت و صلاح بودند، ملاحظه بر آنجا استیلا یافتند و در نتیجه فساد بر آن‌ها راه یافت» (Al-Hamawi, 1983, p. 46). با وجود آنکه کشت و کشتار در دوره ایلخانی زیاد بود، تون در این دوره رشد و اهمیت دوباره خود را آغاز کرد و برخی از خرابی‌های به وجود آمده در اثر تهاجمات متعدد را بازسازی نموده و حتی بناهای معتبر جدیدی را بر حوزه عمرانی خود افزود. بنا به روایت‌های موجود، تون در حمله تیمور گورکانی به خراسان آسیب چندانی ندید. بعد از درگیری‌ها و کشمکش‌های اندکی که پس از دوره‌های امنیت و آسایش به وقوع پیوست، بار دیگر در زمان شاه‌عباس صفوی تون رو به آبادی گذارد و جمعیت شهر رو به فزونی نهاد و آب‌انبارها و مساجد و مدارس بسیاری در آنجا ساخته شد. در این دوره با توجه به این‌که حاکمان صفوی اساساً به مذهب و شهرهای مذهبی توجه خاصی داشتند، تون نیز که به شهر دارالمؤمنین شهرت یافته بود، مورد توجه قرار گرفت. دلیل توجه صفویان به این شهر آن

سخن‌گفته‌اند. مقدسی در مورد آبادی تون می‌نویسد: «آباد و پرجمعیت است، مردم جولاهه و پشم کار هستند، دانشمندان بزرگ نیز دارد. دژی دارد، جامعش در میان شهر است. از کاریز که در جامع ظاهر می‌شود می‌آشامند [...] قلعه و مسجدی نیکو دارد و بیشتر اهل آن بافندگانند» (Maqdisi, 1982, p. 471). همچنین، ناصر خسرو تون را در ۴۴۴ ق چنین معرفی می‌کند: «شهر تون شهری بزرگ بوده، اما در آن وقت که من دیدم اغلب خراب و بر صحرا بی‌نهاد است و آب روان و کاریز دارد و بر جانب شرقی باغ‌های بسیار بود و حصار محکم داشت. گفتند در این شهر ۴۰۰ کارگاه بوده است که زیلو بافتندی» (Nasir-Khusraw, 1971, p. 120). علاوه بر این، جهانگردان و سفرنامه‌نویسان خارجی همانند مارکوپولو و کلنل مک‌گروور که از این منطقه گذشته‌اند، به اهمیت آن اشاره داشته‌اند.

موقعیت سوق‌الجیشی تون

این منطقه در دوره اسلامی و قبل از آن، درگیری‌ها و کشمکش‌های فراوانی را شاهد بود، زیرا در هر برهه امیر و لشکری بر این منطقه وارد شده و برای مدتی در آن حکمرانی کرده است. حتی در مواردی که نه مبدأ و نه مقصد بود نیز سپاهیان و لشکریان عظیم مدت‌ها در منطقه حضور داشته و زندگی آرام و بی‌دغدغه مردم را دچار چالش‌های عظیم می‌کردند. به‌عنوان مثال تاریخ حبیب‌السیر در شرح یکی از جنگ‌هایی که پیرامون منطقه رخ داده و در آن یکی از فرماندهان لشکر از آن سالم مانده بود، می‌نویسد: «میرزا اسکندر روزی چند در قریه احمد که بین تون و طبس واقع است، بسر برد و چون مخفیگاه او آشکار شد، شبی از بیراهه به‌طرف بلخ نهاد» (Khwandamir, 1954, p. 573). بررسی حوادث تاریخی در این منطقه نشان می‌دهد که چه سپاهیان که از شمال به جنوب می‌آمدند و چه آنان که از جنوب به شمال می‌رفتند، ذخیره غذایی فراوانی از اهالی طلب می‌کردند. یکی از حوادث مورد اشاره در ارتباط با حمله سپاهیان نیشابور است که در آن زمان یکی از مهم‌ترین شهرهای خراسان بود. بر اساس اعلام بیهقی این حادثه «در روز پنج‌شنبه ۲۵ شوال سال ۴۲۵ قمری اتفاق افتاد. در این لشکرکشی احمدعلی نوشتکین با سپاهی عظیم از سوی

سکونت‌گاهی نقل‌مکان کرد که هیچ ارتباطی با فضای گذشته ندارد و این فاجعه‌ای بزرگ است که می‌تواند برای مردم یک منطقه رخ دهد. فردوس دارای بافتی بود مانند همه شهرهای دوران اسلامی و هر نوع بنایی را در آن توانست تماشا کردن. مسجد جامع و مساجد محله‌ها، مدارس، بازار و غیره بناهایی بودند که چیدمانشان در کنار هم حاصل سال‌ها فرهنگ و دانش معماری بود. ویرانی این ابنیه در زلزله، دیگر هیچ‌گاه جبران نشد و افسوسی بر دل همه فردوسی‌ها بر جای نهاد. بافت تاریخی فردوس در پیش از زلزله محله‌هایی را شامل می‌شد که عبارت بودند از: سادات، عنبری، میدان، تالار و سردشت (تصویر ۱).

۱. محله سادات: این محله با محله سردشت هم‌قرینه بود و در جنوب غربی شهر قرار داشت، حدود ۲۶٪ مردم شهر در این محله زندگی می‌کردند.

۲. محله عنبری: از مغرب به محله میدان و از شمال به محله تالار و از مشرق به زمین‌های زراعتی محدود می‌شد و حدود ۲۰٪ از مردم (بیشتر افراد ثروتمند) زندگی می‌کردند.

۳. محله میدان: از قدیمی‌ترین محله‌های شهر بود که از شمال به محله تالار و از مشرق به محله عنبری و از مغرب به محله سادات محدود می‌شود. حدود ۱۸٫۳٪ از مردم در این محل زندگی می‌کردند. بازار شهر، مسجد جامع، مزار سلطان محمد و سلطان ابراهیم و مدرسه حبیبیه در این محله قرار دارد.

۴. محله تالار: این محله هم مانند محله میدان از قدیمی‌ترین محله‌های شهر بود که از مغرب و شمال غربی به سردشت، از جنوب به محله میدان، از جنوب غربی به محله سادات و از جنوب شرقی به محله عنبری محدود می‌شود. خیابان پهلوی (فرهنگ امروز) مرز مشترک بین میدان و تالار بود. حدود ۲۰٪ مردم در این محله زندگی می‌کردند.

۵. محله سردشت: این محله در مجاورت محله تالار و در شمال غرب شهر قرار داشت و خیابان فردوسی مرز مشترک بین دو محله بود. حدود ۱۵٪ از مردم در این محله زندگی می‌کردند.

است که شاه‌طهماسب «یکی از امرای خود به نام سلیمان خلیفه ترکمان ولد سهراب را به حکومت تون و طبس فرستاد» (Torkaman, 1971, p. 140).

وسعت و گستره جغرافیایی شهر در دوره‌های مختلف

از بدو تأسیس و به‌ویژه در قرن چهارم هجری قمری، این شهر جزء شهرهای بزرگ و مهم قهستان بود، اما به تدریج اهمیت خود را از دست داد و سیر نزولی طی نمود، چنانکه ناصر خسرو در قرن پنجم هجری قمری آن را معرفی کرده، یا مستوفی که در قرن هشتم هجری قمری می‌گوید: در اول شهری بزرگ بوده و در این زمان وسط است (Taheri, 1969, p. 89). سرپرسی سایکس در اواخر قرن نوزدهم میلادی به این نواحی سفر کرده است. آنچه از سفرنامه او در مورد جغرافیای تون به دست می‌آید این است که «۴ هزار نفر جمعیت دارد، حصار دور آن کشیده شده است و در داخل آن اکثر اراضی زراعت می‌شود. روی هم‌رفته منظر نامطبوعی ندارد» (Sykes, 1957, p. 38). دژ شهر تون که بعد از مشروطیت اثری از آن برجای نمانده بود، در این هنگام به گفته مک‌گریگور هنوز از دور، شکوه و ابهت خاصی داشت. دیوارهایش به بلندی ۲۰ پا بر روی باره‌ای از خشت خام به ضخامت ۳۰ پا و بلندی ۴۰ پا قرار گرفته بود. این شکل هفت‌گوشی نامنظم را داشت که در زوایای مختلف آن برج‌های بسیار بلند احداث کرده بودند. مک‌گریگور «تون را مستحکم‌ترین شهر ایران می‌خواند» (McGregor, 1987, p. 90). این آثار هم‌اکنون در اطراف شهر قابل مشاهده هستند، به‌ویژه خانه‌های محله سردشت تون که همچنان پابرجا مانده و معماری گذشته را نشان می‌دهد.

ظرفیت‌های باستان‌شناختی برای توسعه گردشگری تاریخی بافت شهر تون^۱

زلزله ۱۳۴۷ ش فارغ از تلفات جانی و مالی بر مردم فردوس، باعث ضررهایی شد که در دایره آمار و ارقام نمی‌گنجد. ضرری که زلزله بر این شهر تاریخی وارد آورد یک انقطاع بزرگ بود؛ انقطاع مردم از فضای معماری که در آن متولد شده و رشد کرده‌اند. حال به یکباره باید از این فضا دل بکنند و به

۱. بافت شهر تون و به‌طور کلی شهرستان فردوس کاملاً با تصاویر و جداول مربوطه و دقیق در کتاب فردوس؛ اقلیم و معماری اسلامی شرح داده شده است.

و منشأ معماری مدرن فعلی در این شهر باشد. اکنون برخی از این آثار به خرابه‌ای تبدیل شده که از همه نظر توجه مردم و مسئولین را می‌طلبد. در اینجا به شرح مهم‌ترین آثار جای‌گرفته در بافت شهر کهن تون می‌پردازیم تا دید بهتری نسبت به بافت شهر به دست آید.

بناهای واقع در بافت شهر تون عبارت‌اند از: مساجد، مدارس، حمام‌ها، آب‌انبارها و حوض‌انبارها و منازل مسکونی. تمامی این بناها در کنار هم و در محدوده جنوبی شهر فردوس واقع شده‌اند. در این میان بیشترین آثار را خانه‌ها و منازل مسکونی با معماری بسیار جالب‌توجه تشکیل می‌دهد. نوعی معماری که بی‌شک می‌تواند سرلوحه



تصویر ۱: محدوده تقریبی محله‌های بافت قدیمی شهر فردوس: بالا راست: تالار، بالا چپ: سردشت، وسط: میدان، پایین راست: عنبری، پایین چپ: سردشت. ۱. مسجد جامع. ۲. مسجد کوشک. ۳. مسجد سیدی. ۴. امامزادگان. ۵. مقبره میرزاها. ۶. مدرسه علیا. ۷. مدرسه حبیبیه. ۸. مدرسه شیخ. ۹. راسته‌بازار. ۱۰. حمام کوشک (Nahari & Anani, 2014, p. 113)

معماری مسکونی

بعد از زلزله بناهای عام‌المنفعه و عمومی تحت حمایت دولت و سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری در چند دوره مورد مرمت و بازسازی قرار گرفتند، اما خانه‌هایی که مالکیت شخصی داشتند به علت عدم حامی، مرمت نشده و تا سال‌های اخیر روزبه‌روز آسیب بیشتری بر آن‌ها وارد شد. در این یک الی دو دهه اخیر، این خانه‌ها به ثبت آثار ملی درآمده و مورد بازسازی قرار گرفتند. این ساختمان‌ها آسیب فراوان دیده‌اند، آن‌هم به دلیل بی‌توجهی روزبه‌روز بیشتر در معرض نابودی قرار گرفته‌اند. با این وجود، شاکله اصلی بنا هنوز حفظ شده و قابل مشاهده است. محله سردشت فردوس به دلیل تخریب کمتر نسبت به سایر محلات فردوس از وضعیت بهتری برخوردار است. این محله که گویا نسبت به دیگر محلات جدیدتر بوده، مرکز تجمع خانه‌های تاریخی فردوس است. این بناها اکثراً در جهت شمال غربی- جنوب شرقی ساخته شده و بعضاً دو ایوانه

هستند. ایوان شمالی معروف به صفا آفتاب و ایوان جنوبی معروف به صفا نسر است. در این منازل اتاقی پشت ایوان‌ها ساخته می‌شده که در ضلع جنوبی تابستان‌نشین بوده و این‌طور که پیداست بیشتر مورد توجه قرار داشته است. بدین‌صورت که بادگیر و سرداب و حوض‌خانه در این قسمت ساختمان قرار می‌گرفته است. اتاق پشت ایوان شمالی در زمستان استفاده می‌شده و سقف آن نسبت به بقیه اتاق‌ها کوتاه‌تر بوده است. از اصولی‌ترین نکات هندسی در این منازل رعایت اصل تقارن در طول حیاط است. وسط حیاط معمولاً حوضچه‌ای قرار می‌دادند که از لوله‌های سفالی آب را از بیرون وارد آن می‌کردند که باعث ایجاد تعادل هوا و ایجاد رطوبت داخل منزل می‌شد. علاوه بر آن در فردوس پیش از زلزله هر جزء فضای داخلی خانه برحسب عوامل اقلیمی و برای منظوری خاص سازمان‌یافته بود. مصالح ساختمانی، ضخامت دیوارها، پوشش‌ها و سطوح جانبی بناها، انتخاب جبهه بناها و دو سمتی بودن اتاق‌های مسکونی در رابطه با

ورودی، ۲. در ورودی، ۳. هشتی، ۴. راهروی ورودی، ۵. ایوان، ۶. میانسرا و ۷. اتاق (Nahari & Anani, 2014, p. 102-3).



حرکت خورشید از عواملی بودند که به اقتضای محیط خشک و سوزان تابستانی یا اقلیم سرد زمستانی منطقه پاسخگوی نیازهای حیاتی به شمار می‌رفتند. در اکثر خانه‌های فردوس این عناصر مشاهده می‌شود: ۱. سردر



تصویر ۲: ایوان خانه یا حقی (Anani, 2012)

جدول ۱: برخی از مهم‌ترین فضاهای معماری مسکونی شهر کهن نون، با اندکی تغییر (Nahari & Anani, 2014, p. 168)

ردیف	نام بنا	قدمت	ساختمایه	پلان	عناصر کالبدی	تزیینات	تصویر
۱	منزل یا حقی	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	-	میانسرا، اتاق، حوضخانه، بادگیر	آجرکاری، مقرنس، رسمی‌بندی، گچ‌بری	
۲	خانه کُباری	صفوی	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	یک ایوانی	ورودی، ۲ میانسرا، اتاق، سرداب، ایوان، آب‌انبار، حوض، هشتی دالان	آجرکاری، رسمی‌بندی، مقرنس، تزیینات گچی	
۳	خانه رسایی‌ها	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	درون‌گرا با حیاط مرکزی	میانسرا، اتاق، ورودی، هشتی دالان	آجرکاری، تزیینات گچی	
۴	خانه افراشته	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	درون‌گرا با حیاط	ورودی دالان هشتی، میانسرا، اتاق	آجرکاری، رسمی‌بندی، تزیینات گچی	
۵	خانه طبسی	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	درون‌گرا با حیاط مرکزی	ورودی هشتی، میانسرا، اتاق بادگیر	آجرکاری، رسمی‌بندی، تزیینات گچی	
۶	خانه راهی	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	درون‌گرا با حیاط مرکزی	ورودی هشتی، میانسرا، اتاق	تزیینات گچی	
۷	خانه گرانفر	قاجار	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	درون‌گرا با حیاط مرکزی	ورودی هشتی، میانسرا، اتاق	تزیینات گچی	

	آجرکاری، مقرنس، تزیینات گچی	ورودی هشتی میانسرا، اتاق	درون‌گرا با حیاط مرکزی	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	قاجار	خانه معزی	۸
	آجرکاری، رسمی‌بندی، تزیینات گچی	ورودی هشتی میانسرا، اتاق	دوایوانی	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج، گچ	قاجار	خانه بدیعی	۹

معماری مذهبی

بی‌شک در هر جامعه انسانی آیین و مذاهبی وجود دارد که افراد را موظف به ادای فریض می‌کند و این اعمال، مکان خاصی را می‌طلبد. بناهای مذهبی در هر شهر وجود داشته و دارد، خواه این بناها مسجد باشد خواه کلیسا، کنیسه و آرامگاه. با ورود اسلام به ایران، احداث و برپایی مسجد بیش از هر بنای دیگری مورد توجه قرار گرفت تا جایی که در هر شهر و روستایی مساجد آدینه و جامع ساخته شدند. درواقع مساجد، اولین و اصلی‌ترین بناها در تاریخ معماری اسلامی به حساب می‌آیند. «مساجد در ایران از قدیم‌الایام دارای موقعیت خاصی جهت جواب‌گویی به کارکرد مذهبی و اجتماعی بوده‌اند. به همین دلیل اغلب توانسته‌اند در راستای بازار قدیمی هر شهر جای گرفته و با بافت مسکونی احاطه شده و ارتباط مستقیمی با اقشار مردم داشته باشند» (Saremi, 1995, p. 46). در فردوس مساجد تاریخی

شناسایی شده که به سبک‌های مختلف معماری ساخته شده‌اند. مسجد جامع فردوس (تصویر ۳)، مسجد کوشک و مسجد سیدی (تصویر ۴) از مهم‌ترین این مساجد در بافت شهر تون هستند.

در یک جامعه اسلامی علاوه بر مسجد که اصلی‌ترین بنای مذهبی محسوب می‌شود، آرامگاه نیز از اهمیت خاصی برخوردار است. آرامگاه به بنایی گفته می‌شود که شخص یا اشخاصی در آن دفن شده باشند. آرامگاه‌هایی که در فردوس هستند مذهبی بوده و در بعضی موارد به نام امامزاده شناخته می‌شوند و همواره از توجه و اقبال عمومی برخوردارند. امامزادگان فردوس، آرامگاه زید سلطان و مقبره میرزاها از آرامگاه‌های شهر فردوس هستند، اما از این مجموع فقط امامزادگان فردوس و مقبره میرزاها، درون بافت قدیم تون جای دارند.



تصویر ۳: مسجد جامع فردوس (Anani, 2012)



تصویر ۴: محراب مسجد سیدی (Nahari & Anani, 2014, p. 70)

جدول ۲: معماری مذهبی شهر کهن تون، با اندکی تغییر (Nahari & Anani, 2014, pp. 165-166)

ردیف	نام بنا	قدمت	ساختمایه	پلان	عناصر کالبدی	تزیینات	تصویر
۱	مسجد کوشک	قرون اولیه اسلامی	خشت، آجر، سنگ، گچ و ملات گل و آهک	شبستانی	ورودی، شبستان، میانسرا، رواق	-	
۲	مسجد جامع فردوس	سلجوقی	خشت، آجر، سنگ گچ و ملات گل و آهک	یک ایوانی	ورودی، شبستان، میانسرا، رواق، ایوان	آجرکاری، گچ‌بری، رسمی بندی	
۳	مسجد سیدی	صفوی	خشت، آجر، سنگ گچ و ملات گل و آهک	شبستانی	ورودی، شبستان، میانسرا، رواق	گچ‌بری آجرکاری	
۴	امامزادگان فردوس	تیموری	خشت، آجر، کاشی، گچ و ملات گل و آهک	چلیپایی	صحن، ایوان، رواق	آجرکاری، کاشی‌کاری، تزیینات گچی	
۵	نیایشگاه سرخ‌کوه	تیموری	خشت، آجر، سنگ گچ و ملات گل و آهک	سه ایوانی	ورودی، ایوان	از بین رفته	
۶	مقبره میرزاها	قاجار	خشت، آجر، سنگ گچ و گل و آهک	چهارطاقی	طاق و ایوان	از بین رفته	

مدارس

شهر تون زادگاه بزرگانی بوده است که کودکی و نوجوانی خود را در این شهر سپری کرده‌اند. افرادی همچون قطب‌الدین حیدر تونی، سلیمی تونی، آخوند محمدباقر تونی، نثاری تونی و آخوند ملاکبر از بزرگانی بودند که در شهر تون رشد یافتند. بدیهی است که باوجود چنین افرادی، تون باید مکانی برای علم‌آموزی داشته باشد. مدارک مکتوب نشان می‌دهد که

پس از قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری قمری، فضاهای مدارس به‌صورت جدا و متمایز از مسجد پدید آمد. قدیمی‌ترین مدرسه در تون مدرسه سالاریه است که تا دوره صفویه دایر بود، اما اکنون جز نامی از آن در منابع مکتوب وجود ندارد. با جانمایی آثار معماری در بافت قدیمی و مخروبه شهر تون می‌توان مرکز و محله اصلی شهر را در نظر گرفت. محله میدان که تقریباً فضای بین خیابان فرهنگ تا

شهر فردوس هستند که در محله میدان واقع شده‌اند. این مدارس عبارت‌اند از مدرسه حبیبیه، شیخ و علیا (تصویر ۵).

جاده کمربندی امروزی را در برمی‌گرفته، مرکز تعدد آثار شاخص شهر است. راسته بازار، آرامگاه امامزادگان، مسجد جامع، آب‌انبار میدان در کنار سه مدرسه از بناهای اصلی



تصویر ۵: مدرسه علیا (Nahari & Anani, 2014, p. 88)

جدول ۳: مدارس بافت شهر کهن تون، با اندکی تغییر (Nahari & Anani, 2014, p. 167)

ردیف	نام مدرسه	قدمت	ساختمایه	پلان	عناصر کالبدی	تزیینات	تصویر
۱	مدرسه حبیبیه	۹۱۱ق	خشت، آجر، سنگ گچ و ساروج	دو ایوانی	ورودی، مدرس، میانسرا، مسجد، حجره	آجرکاری، رسمی‌بندی	
۲	مدرسه علیا	۹۳۰ق	خشت، آجر، سنگ	چهارایوانی	ورودی، مدرس، میانسرا، مسجد، حجره	آجرکاری، رسمی‌بندی	
۳	مدرسه شیخ	۱۲۱۱ق	خشت، آجر، سنگ	تخریب‌شده	؟	تخریب‌شده	

حمام‌ها

در بین اقوام مختلف از قدیم‌الایام آیین شست‌وشو، تطهیر و غسل از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بود. در ایران از روزگاران کهن، شست و شوی بدن از نظر پاکی روان اهمیت داشت (Fakhar-Tehrani, 1998, p. 243).

حمام‌هایی به اشکال مختلف در کاوش‌ها مربوط به دوره‌های مختلف به‌دست آمده است، اما اطلاعات ما در مورد حمام‌های پیش از دوره صفوی نسبتاً اندک است. عصر شکوفایی ایجاد حمام‌ها را باید متعلق به دوره صفوی دانست. معماری حمام مانند سایر بناهای قدیمی از الگوهای معینی تبعیت می‌کند. دسترسی به حفظ دما و

جدا نمودن فضاهای پاک و ناپاک سه شرط اصلی ایجاد فضای پیچیده و متفاوت با سایر بناها در حمام است. همین شرایط و خصوصیات لازم برای این بنا باعث پیدایش الگوی معماری خاص و دقیقی برای حمام شده و فضاهایی همچون دالان و هشتی ورودی، بینه، میان‌در، گرم‌خانه و خزینه را با سلسله‌مراتب خاصی ایجاد کرده است (Rashid-Najafi, 2010, p. 61). در هر یک از این محلات پنج‌گانه فردوس یک حمام وجود داشته که فقط یکی از آنها به نام حمام خیروز تغییر کاربری داده و به موزه مردم-شناسی تبدیل شده است (تصویر ۶). سایر حمام‌های فردوس عبارت‌اند از حمام محله سردشت، حمام کوشک و

وسط، حوض آب سرد قرار داشته است. از طریق راهرو به گرم‌خانه رسیده که در آن مخزن آب سرد، گرم و ولرم تعبیه شده است. آب حمام‌ها به وسیله آتش‌خانه گرم می‌شد و این گرما از طریق گره‌روهایی که در کف قرار داشت، به گرم‌خانه حمام انتقال می‌یافته است (Pirnia, 2005). این نوع فضاها در حمام‌های فردوس نیز قابل مشاهده است.

حمام جانبار. به‌طورکلی حمام‌ها فضایی دارند که تقریباً در هر حمامی قابل مشاهده است. برای ورود به حمام از طریق در ورودی وارد یک راهرو باریک شده و این راهرو به دهلیز ختم و بعد از آن راهروی دیگری است که به بینه منتهی می‌شود. بینه اکثراً مربع شکل یا هشت‌ضلعی و در مواقعی کشکولی شکل بوده است. در گوشه‌های بینه رختکن و در



تصویر ۶: حمام خیزوز، تبدیل شده به موزه مردم‌شناسی (Anani, 2012)

جدول ۴: حمام‌های بافت شهر تون، با اندکی تغییر (Nahari & Anani, 2014, p. 170)

ردیف	نام بنا	قدمت	ساختمایه	تصویر
۱	حمام کوشک	صفوی	خشت، آجر، سنگ گچ و ملات گل و آهک و ساروج	
۲	حمام خیزوز	قاجار	خشت، آجر، سنگ گچ و ملات گل و آهک و ساروج	
۳	حمام جانبار	قاجار	خشت، آجر، سنگ گچ و ساروج	
۴	حمام سردشت	قاجار	خشت، آجر، سنگ گچ و ساروج	

آب‌انبارها و حوض‌انبارها

آب‌انبارها مبنی بر شرایط اقلیمی و اجتماعی هر منطقه، طراحی متفاوتی دارند. همچنین، معماری آن‌ها در مناطق

مختلف تحت تأثیر معماری محلی قرار دارد. آب‌انبارها در شرق ایران نیز تحت شرایط اقلیمی این مناطق ساخته می‌شدند. وجود بناهای متعدد آب‌انبار، حوض‌انبار،

را نمی‌توان باور داشت، زیرا او زمان زیادی در تون اقامت نداشته و در برآورد از تعداد آب‌انبارها دچار اشتباه شده است، اما از این عبارت او می‌توان به تعداد زیاد آب‌انبارها در تون آگاهی یافت. سازه‌های ذخیره آب شناسایی شده در سطح شهرستان فردوس در دو گروه «آب‌انبار» و «حوض‌انبار» جای می‌گیرند. تفاوت اصلی این دو نوع در نحوه دسترسی به آب در آن‌هاست. با این توضیح که در آب‌انبارها پله‌های زیاد و پاشیر برای دسترسی به آب وجود دارد، در صورتی که حوض‌انبار اینگونه نبوده و عناصر یادشده وجود ندارد و دسترسی مستقیم به آب در مخزن امکان‌پذیر است. تفاوت دیگر حوض‌انبارها با آب‌انبارها پلان مخزن آن‌هاست. مخزن آب‌انبارها اغلب مدور، اما حوض‌انبارها دارای مخزن در اشکال مختلف هستند. آب‌انبارهای سادات، استاد عبدالله، میدان، جوگی، سردشت و حوض‌انبارهای سیدی، سرخ‌کوه و کوشک از سازه‌های معروف فردوس در رابطه با ذخیره آب محسوب می‌شوند (تصویر ۷).

قنات و بند در خراسان، دلیلی بر اهمیت فراوان آب در میان این مناطق با توجه به کم‌آبی بوده است. باید افزود که بناهای آب‌انبار و حوض‌انبار در مناطق خراسان از ساختار ویژه‌ای برخوردارند (Anani et al., 2014: 15). به‌طورکلی، یکی از شاخصه‌های بافت شهری در اقلیم گرم و خشک وجود آب‌انبارهای فراوان است. در مناطق کویری به دلیل اهمیت آب، مکان‌هایی برای ذخیره و استفاده از آن بنا می‌کردند. در شهرستان فردوس چه درون بافت شهری و چه در مسیرهای ارتباطی، آب‌انبارهای فراوانی مشاهده می‌شود. سفرنامه خراسان و کرمان در مورد آب‌انبارهای تون این‌چنین گزارش می‌دهد: «در اکثر کوچه‌ها آب روان جاری است. چند آب شیرین از قنات دارد باوجود این آب‌ها باز اهالی محض خیرات در سر کوچه‌ها و گذرها به‌قدر هفصد آب‌انبار ساخته‌اند که هر آب‌انباری بسی عمیق است. نزدیک تکیه آب‌انباری دیدم که چهل زینه می‌خورد و از پاشیر آن آب برداشته می‌شد» (Afzal-ul-Mamalik, n.d, p. 144). البته سخن افضل‌الممالک در مورد تعداد آب‌انبارها



تصویر ۷: حوض انبار سیدی (Anani, 2012; Anani et al., 2014, p. 23)

جدول ۵: برخی از آب‌انبارهای شهر کهن تون، با اندکی تغییر (Nahari & Anani, 2014, p. 172)

ردیف	نام بنا	قدمت	ساختمایه	ترتینات	تصویر
۱	حوض‌انبار سیدی	۸۹۰ق	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	آجرکاری سردر	
۲	آب‌انبار سرخ‌کوه	تیموری	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	آجرکاری سردر	

	آجرکاری سردر	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	صفوی	آب‌انبار سادات	۳
	آجرکاری سردر	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	صفوی	آب‌انبار میدان	۴
	آجرکاری سردر	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	صفوی	آب‌انبار قاسم	۵
	-	آجر، سنگ، قوم‌آهک، ساروج	صفوی	حوض‌انبار کوشک	۶

برج و بارو

محلات پنج‌گانه فردوس قبل از زلزله توسط حصار بزرگی احاطه شده بود. مساحتی که این حصار در برمی‌گیرد، بالغ بر ۸ هکتار است. این حصار در فاصله‌های مختلف برج‌هایی داشته که برای دیده‌بانی از آن استفاده می‌شده است (تصویر ۸). این بنا نیز مانند سایر ابنیه شهر فردوس بر اثر زلزله آسیب فراوانی بر آن وارد شد. مصالح به‌کاررفته را خشت و چینه تشکیل می‌دهد. ضخامت دیوارها در بعضی قسمت‌های پی دیوار به حدود ۳ متر می‌رسد و هرچه بالاتر می‌رود از ضخامت آن کاسته می‌شود. توصیفی که مک‌گرگور اسکاتلندی از این بنا دارد می‌تواند توضیح کاملی باشد: «قلعه تون از فاصله دور، بسیار با عظمت به نظر می‌رسد و اگر در گذشته تعمیر می‌شد، می‌توانست قلعه مستحکمی به حساب آید. دیوارهای آن بیست پا بلندی دارد و بر روی خاکریزی به ضخامت سی پا بنا شده است. این دژ یک هفت‌ضلعی نامنظم است که هر گوشه آن برج بلندی و دور آن خندقی است که می‌باید سی پا عمق و پنجاه پا عرض

داشته باشد و اکنون با خاک پر شده است و روی آن زراعتکاری شده است. تون سه دروازه دارد: دروازه طبس در جنوب غربی، قاین در جنوب شرقی و ملک در شمال. فضای باز به اندازه چهارصد پا در اطراف قلعه رها شده است. روی‌هم‌رفته این دژ مستحکم‌ترین محلی است که در ایران دیده‌ام یا بهتر بگویم این تنها محلی است که اندکی استحکام دارد» (McGregor, 1987, p. 140). بنایی که گرگور آن را توصیف کرده بخش زیادی از آن باقی نمانده مگر پاره‌ای از دیوارهای فروریخته و برج‌هایی که در سال‌های اخیر مرمت شده‌اند. حافظ‌ابرو در کتاب جغرافیایی خود به این قلعه اشاره می‌کند و می‌نویسد: «شهری قدیمی است که پیشتر آن را عمید می‌خوانده‌اند و قلعه محکم دارد». قدمت این حصار مشخص نیست و نمی‌توان تاریخ دقیقی برای ساخت آن تعیین کرد، اما اینگونه به نظر می‌رسد تاریخ آن به پیش از اسلام می‌رسد که در دوره‌های اسلامی به دلیل نیازی که به آن داشته‌اند بازسازی می‌شده است.



تصویر ۸: برج و باروی تون (Nahari & Anani, 2014, p. 112)

بافت شهر از منظر گردشگری تاریخی

با توجه به تجمع بناها در یک محدوده خاص و نیز سالم ماندن برخی محله‌های شهر تون از جمله محله سردشت، می‌توان از این فرصت به‌عنوان زمینه‌ای بسیار مناسب برای گردشگری منطقه استفاده نمود (تصویر ۹). وجود کوچه‌ها و معابر باریک و زیبا مابین بناها، معماری خاص برخی از این آثار با عناصر کاربردی همانند ایوان، حوض‌خانه، سردابه و غیره و تزئینات شاهکاری از قبیل کادربندی بناها، کاشی‌کاری و تزئینات گچی هرکدام خود برای زیبایی هر بنا و شهری کفایت می‌کند، اما در اینجا همه این عناصر گرد هم جمع شده است. شهر قدیم تون بی‌تردید با آثار عظیم و شاهکاری همچون مسجد جامع، مساجد سیدی و کوشک، حمام‌های زیبایی نظیر حمام خیروز، مدارس علیا و حبیبه، حوض‌انبارها و آب‌انبارهای سالمی که هرکدامش برای هر شهری آرزوست و یا خانه‌ها و عمارت‌ها و بادگیرهایی که دست‌نخورده و بکر باقی‌مانده‌اند و اکنون در بی‌توجهی همگان لایه‌ای از گرد و غبار را بر روی خود احساس می‌کنند، در زمینه گردشگری مستعد به حساب می‌آید. در کوچه‌های این شهر تمام عناصر یک شهر دوره‌های صفوی و قاجار مشاهده می‌شود. فردوس می‌تواند بعد از شهرهایی قرار گیرد که عمده قطب گردشگری تاریخی کشورند؛ اصفهان، شیراز، کرمان، یزد. فردوس از نظر اقلیمی از شهرهای خوش آب و هوای جنوب خراسان است و از این منظر تفاوت چندانی با شهرهایی چون یزد و کرمان ندارد. شاهکارهای معماری این دو شهر (یزد و کرمان) شامل حوض‌انبار و آب-انبار، بادگیر، بنای مذهبی، حمام، ضرابخانه و غیره است.

برخی از این بناها و نیز عناصر معماری اسلامی در تون با سادگی و بی‌پیرایگی مشاهده می‌شود. اینکه چرا با این همه ظرفیت از نظرها دورمانده و هیچ‌گونه توجهی به آن نمی‌شود، بی‌شک دلیل دیگری دارد. بسیاری از شاهکارهای معماری در آن قابل مشاهده است. بی‌تردید فرصت‌هایی که از درون گردشگری این شهر بیرون آید بر هیچ‌کس پوشیده نخواهد بود. در خراسان جنوبی از این‌گونه آثار بکر و دست‌نخورده کم نیست؛ شهر بشرویه با آن بافت مثال‌زدنی یا روستای نیگنان بشرویه که بی‌شک خود یکی از شاهکارهای معماری روستایی است.

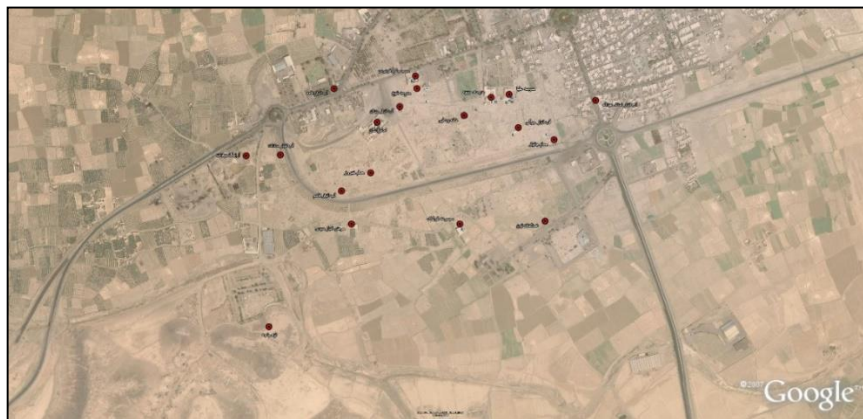
با توجه به اینکه تاکنون در این شهر توجه چندانی به گردشگری، حداقل به‌عنوان یک منبع درآمد، نشده است، بی‌شک فراهم آوردن مقدماتی لازم است تا یک گردشگر علاوه بر بازدید آثار تاریخی بتواند سایر نیازهای اولیه خود را نیز تأمین نماید. برای این منظور می‌توان معیارهایی از قبیل معیارهای ارتباطی، خدماتی و گردشگری را مهم ارزیابی کرد. معیارهای ارتباطی، معیارهایی هستند که زمینه‌ی جابه‌جایی و پخش گردشگران را فراهم می‌نمایند. بخش ارتباطی در این پژوهش، راه‌های ارتباطی، میدانی شهری و پایانه‌ها است. پایانه‌ها نقش اصلی در پخش و پراکنش گردشگران در سطح شهر ایفا می‌کند. پس از پایانه، راه‌های ارتباطی نقش مؤثری در توزیع و پخش گردشگران دارد. میدانی شهری همانند پایانه، محل تمرکز جمعیت و سیستم‌های حمل‌ونقل است. هتل و خانه‌های بوم‌گردی، یکی از مهم‌ترین خدمات شهری و گردشگری محسوب می‌شود. گردشگران پس از ورود به شهر به اسکان و اقامت نیاز

فردوس است. همین مسئله در هدایت گردشگران ورودی به سایت از طریق پایانه، میداين و راه‌های ارتباطی، نقش مهمی ایفا می‌کند. علاوه بر آن، موقعیت ویژه این شهر در مسیر زیارت به مشهدالرضا^(ع) بسیار می‌تواند در جذب گردشگر و زائر موفق عمل نماید. مسافران، گردشگران و زائرانی که از استان‌هایی چون یزد، کرمان، فارس و اصفهان به سوی مشهد حرکت می‌کنند، بعد از طبس به تون و فردوس وارد می‌شوند. بافت شهر کهن تون می‌تواند مستعد جذب و نگهداری حداقلی این مسافران باشد تا بخشی از زمان خود را با مشاهده مناظر تاریخی شهر تون سپری نمایند. این اثر دارای جاذبه‌های متعدد تاریخی و مذهبی بوده و به تعدادی از آثار دیگر نیز نزدیک است. سطح جذابیت تاریخی این شهر نیز نقش مؤثری در این زمینه دارد.

دارند و هتل و خانه بوم‌گردی، از بخش‌های خدماتی در بخش اقامت به شمار می‌روند. فضاهای سبز نیز یکی از کاربری‌های گردشگری محسوب می‌شود که برای تفریح روزانه و شبانه کارکرد بالایی دارد. پس از تأمین اقامت و تفریح گردشگران در هتل‌ها و فضاهای سبز، ضرورت دارد که ضمن ارائه خدمات مختلف در این مکان‌ها، قبل از بازدید گردشگران از جاذبه‌های گردشگری، تبلیغات و اطلاع‌رسانی برای مکان‌ها صورت گیرد تا گردشگران با آگاهی کامل، از مکان‌ها بازدید نمایند. با توجه به موارد فوق، بافت شهر کهن تون به‌عنوان یکی از مستعدترین سایت‌های جنوب خراسان جهت برنامه‌ریزی کاربری گردشگری تعیین و قابل‌استفاده است و از منظر گردشگری تاریخی ارزش بالایی دارد. از ویژگی‌های مهم گردشگری آن، نزدیکی (و البته در مجاورت) به شهر کنونی



تصویر ۹: نمایی از محله سردشت بافت شهر کهن تون (Nahari & Anani, 2014, p. 164)



تصویر ۱۰: تصویر هوایی از شهر کهن تون

این فعالیت به‌اندازه‌ای است که توسعه آن فارغ از برنامه‌ریزی اصولی و مدیریت صحیح، امکان‌پذیر نیست. گردشگری تاریخی به‌عنوان یکی از انواع مهم و تأثیرگذار

نتیجه‌گیری

گردشگری فعالیتی گسترده با ابعاد مختلف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی محسوب می‌شود. گستردگی



گردشگری نقش عمده‌ای در توسعه گردشگری مخصوصاً در کشورها و مناطق برخوردار از آثار تاریخی فرهنگی دارد. با استناد به مطالب فوق و با توجه به اهمیت گردشگری تاریخی در جهان مدرن امروز، می‌توان راحت‌تر به چنین داشته‌هایی به‌عنوان منبعی تمام‌نشدنی توجه نمود و البته از این موهبت به بهترین نحو استفاده کرد. آثار تاریخی یکی از پردرآمدترین منابع کشورها و مناطقی است که از آن برخوردارند و البته می‌توان به‌عنوان شکوفاترین عامل در سراسر ایران نیز آن‌ها را در نظر گرفت. این آثار ظرفیت‌های قابل‌توجهی برای تبدیل شدن به مقاصد گردشگری محسوب می‌شوند. سیل گردشگران ایرانی و خارجی به شهرهای تاریخی همچون شیراز و اصفهان غیرقابل وصف است. با این حال، از این موهبت بسیاری از مناطق و شهرهای ایران برخوردارند که در این میان شهر تون فردوس یکی از این شهرهاست. نکته مهمی که در این بین باید به آن توجه داشت ظرفیت‌های مهم گردشگری تاریخی است که متأسفانه در کشور و به‌صورت خاص در شهر تون مغفول مانده است. بر این اساس، تحلیل این وضعیت، آن‌گونه که در این پژوهش به آن اشاره شد، می‌تواند بخشی از این ظرفیت‌ها را به‌طور بالقوه شناسایی نماید و بسیاری از این آثار معماری را به مقاصد ویژه گردشگری تاریخی بدل نماید.

این پژوهش با هدف معرفی ظرفیت‌های شهر کهن تون و جایگاه آن در توسعه گردشگری تاریخی انجام شده است. منطقه فردوس به دلیل قرارگیری در منطقه خاص جغرافیایی در شرق کشور، هم از نظر ارتباطی و هم از نظر اقلیمی، همواره در طول دوران مختلف سکونت انسان دارای اهمیت بوده و شاهد آن وجود آثار قابل‌توجه از دوران پیش از تاریخ تاکنون است. هرچند به‌طورکلی اقلیم این منطق گرم و خشک است، با این حال بخش‌های شمالی به‌واسطه وجود ارتفاعات از آب و هوای مساعدتری نسبت به دیگر مناطق استان خراسان جنوبی برخوردار است. از نظر ارتباطی نیز این شهر در میانه مسیر مرکز و جنوب کشور به شهر مشهد و بارگاه امام رضا^(ع) واقع شده و این خود مزیتی فوق‌العاده از منظر گردشگری است که می‌تواند بر اهمیت گردشگری تاریخی شهر تون بیفزاید. کما اینکه آثار این موقعیت همچنان در این شهر قابل‌مشاهده است، به‌گونه‌ای که فردوس جزء

شهرهای پرتدد در بین شهرهای جنوب خراسان محسوب می‌شود. بافت شهر کهن تون از مهم‌ترین بافت‌های تاریخی خراسان جنوبی است. استان محرومی که اگر به قابلیت‌های این‌گونه خود توجه نماید، از آینده‌ای درخشان برخوردار است. اینجاست که دولت نیز باید توجهی ویژه به این‌گونه شهرها داشته باشد. به‌طورمعمول، اگر شهر یا استانی بتواند بخشی از نیازهای اقتصادی و فرهنگی خود را حل نماید، برای دولت نیز مفید و مثمر ثمر خواهد بود. همه مسئولین می‌دانند که حوزه‌های این‌چنینی جایی است که اگر در آن هزینه شود بی‌تردید آن هزینه قابل‌برگشت خواهد بود. ایران به‌عنوان کشوری در حال توسعه اگر می‌خواهد روبه‌جلو حرکت نماید باید به این حوزه‌ها توجه جدی نماید.

همانطور که ذکر شد، حوزه گردشگری قطب درآمدی برای کشورهای پیشرفته و در حال توسعه است، به‌گونه‌ای که برخی کشورها در حال ساخت هویت و مصادره آثار تاریخی به نفع خود هستند. گردشگری تاریخی موهبتی محسوب می‌شود که کشور ایران به‌عنوان یک منبع تمام‌نشدنی از آن برخوردار است. در این‌گونه حوزه‌ها رشته‌هایی همچون باستان‌شناسی را باید ارج نهاد. رشته‌ای که تمام تلاش خود را معطوف به هویت و آثار کشور می‌کند و می‌تواند منبع درآمدی برای آن کشور بشود، اما در ایران هنوز به نظر می‌رسد حتی مسئولین و نهادها با آن کنار نیامده‌اند. از مشکلات عدیده‌ای که این آثار با آن روبرو هستند ضعف مدیریتی کلان و عدم برنامه‌ریزی مدون و جامع برای حفظ و احیای بافت‌های تاریخی این‌گونه است. آثار، محوطه‌ها و بافت‌های کهنی که هرروز از زیر خاک سر برمی‌آورند و بعضاً به خاطر منافع شخصی تخریب می‌شوند. غافل از آن‌که همین آثار هستند که در روزگار بی‌نفی بخشی از درآمد کشور خواهند بود. این در حالی است که تأثیر گسترده مؤلفه‌های سیاسی مسلط بر گردشگری از یک سو و اقتصاد دولتی متکی بر نفت از سوی دیگر، موجب کم‌رنگ شدن و درنهایت به نادیده انگاشتن گردشگری تاریخی به‌عنوان یک بخش مهم اقتصادی شده است.

به‌طورکلی، مدیریت صحیح آثار فرهنگی-تاریخی می‌تواند هم درآمدزا باشد و هم موجب انتقال میراث فرهنگی به نسل‌های آینده شود. این دو هدف با مواردی همچون جذب

این شورا باید قادر باشد در کلیه مسائل مربوط به بافت کهن دخالت کند و تصمیم‌گیری نماید. لازم به ذکر است که مرمت اصولی بافت نیز بر همین اساس صورت خواهد گرفت.

۳. با توجه به مشارکت در اجرای طرح‌ها و برنامه‌های عمرانی شهری و سیاست‌های کلی اداره امور شهر فردوس، امروزه مشارکت به‌عنوان یکی از پایه‌های اساسی و اهرم‌های موفقیت در هرگونه برنامه‌ریزی شهری به‌ویژه در شهرهای قدیمی و مراکز تاریخی محسوب می‌شود. جلب مشارکت مردم و بخش خصوصی در زمینه‌های مختلف شهر و سهم کردن آن‌ها در تنظیم برنامه‌ها تدوین اهداف و اقدامات اجرایی در بازسازی بافت قدیم شهر نقش کلیدی و مهمی دارد. البته مشارکت باید همه‌جانبه باشد.

۴. استفاده از سیاست‌های تشویقی مناسب برای بهسازی و بازسازی بافت کهن شهر تون. این سیاست‌ها می‌تواند شامل ایجاد تسهیلات بانکی با کارمزد بسیار پایین، عوارض شهرداری، مالیاتی و غیره باشد.

۵. یکی از راه‌های گسترش شهر فردوس، توسعه درون‌زا است. یعنی ایجاد کاربری جدید در محدوده فعلی شهر. بنابراین، یکی از نواحی شهری دارای قابلیت‌های مناسب برای توسعه، بافت کهن شهر تون است.

۶. می‌توان از برخی مکان‌های بافت شهر تون به‌عنوان کاربری‌های فضای سبز (درون حیات برخی خانه‌های بزرگ و باشکوه بافت) و گذران اوقات فراغت مردم شهر و نیز بازارچه‌های شهری متناسب با فضای کالبدی و اجتماعی آن استفاده نمود. بازارچه‌های شهری می‌تواند با حذف واسطه‌ها، امکان عرضه محصولات با قیمت و کیفیت مناسب را فراهم نماید. همچنین در اشتغال‌زایی در سطح محلی کمک نموده و باعث کاهش نرخ بیکاری شود. علاوه بر این، ایجاد بازارچه‌ها در فضاهای تاریخی-فرهنگی، به شناخت هویت ملی، آشنایی با میراث فرهنگی و البته به توسعه فرهنگ بومی کمک می‌نماید. همچنین، راه‌اندازی برخی بناها از قبیل آب‌انبارها می‌تواند مثلاً در تأمین آب شرب شهر نیز مفید باشد. نمونه موفق آن در سراپان مشاهده می‌شود.

گردشگر، برگزاری تورهای آموزشی-فرهنگی، ایجاد فرصت‌های شغلی محلی، سرمایه‌گذاری در حفاظت، آموزش عمومی و همگانی، سیاست‌گذاری هوشمندانه (وضع قوانین مهم در ارتباط با آثار تاریخ و بهره‌گیری از فناوری‌های نوین برای حفاظت آثار) و غیره تحقق پیدا می‌کند. مدیریت اصولی آثار یعنی پیدا کردن تعادل بین نگهداری و حفاظت و بهره‌برداری از آن‌ها. هنگامی که تعادل مربوطه رعایت گردد، علاوه بر نسل امروز، نسل‌های آینده نیز میراث فرهنگی خود را به ارث خواهند برد.

ارائه پیشنهاد: با توجه به مطالب مذکور و نیز با الهام از تجربه‌های متعدد برخی پژوهشگران، برای بهبود در وضعیت کالبدی و اجتماعی بافت کهن شهر تون جهت استفاده مناسب گردشگری موارد زیر از طرف نگارنده پیشنهاد می‌گردد.

۱. دید سیستمی: برای دخالت در بافت‌های قدیم شهر باید دید سیستمی داشت. شهر همانند یک موجود زنده دارای اندام منسجم و یکپارچه است. بافت قدیم نیز بخشی از پیکر و اندام شهر است. بنابراین، بدون اینکه به‌کل شهر توجه شود، هیچ‌گونه برنامه‌ای نباید به‌صورت جدا و مجزا برای بافت قدیم در نظر گرفت. درعین حال، شیوه کار و برخورد با بافت قدیم باید برخوردی سیستمی باشد، به این معنی که برنامه‌ریزی این‌گونه بافت‌ها نوعی برنامه همه‌جانبه در زمینه‌های مختلف جمعیتی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و کالبدی باشد، زیرا مسائل اجتماعی و اقتصادی و ارتقای شرایط ساکنان این منطقه اهمیتی همسان با مسائل کالبدی دارد و تنها توجه به مسائل کالبدی در مطالعات این بافت چاره‌ساز نیست.

۲. تهیه طرح جامع گردشگری: به‌منظور ایجاد مدیریتی هماهنگ برای دخالت در بافت شهر کهن تون باید گروه‌ها و سازمان‌های مختلف که اداره امور شهر و بافت کهن را بر عهده دارند همچون ادارات میراث فرهنگی، شهرداری، مسکن و شهرسازی، آب و فاضلاب، گاز و غیره با یکدیگر هماهنگ شوند و ارتباط بین این سازمان‌ها افزایش یابد. بنابراین، برای مدیریت بهتر نیاز به تشکیل شورایی تحت عنوان شورای بافت کهن تون، متشکل از نمایندگان ادارات استانی و البته برخی متخصصین و پژوهشگران آزاد است.

۷. حفاظت همه‌جانبه از بافت و آثار داخل آن و آموزش به گردشگران و مردم بومی جهت بازدید و استفاده درست از آثار.
۸. جلوگیری از آلودگی‌های زیست‌محیطی.
- References**
- Afzal-ul-Mamalik. (n.d.). *Travelogue of Khorasan and Kerman* (Gh. Rousani, Ed.). Mashhad: University Publication. [In Persian]
- Al-Hamawi, Y. (1983). *The common choice of Yaqut Hamawi* (M. P. Gonabadi, Ed.). Tehran: Amirkabir. [In Persian]
- Anani, B. (2012). The unpublished reports of archaeological survey of Ferdows. *Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts of South Khorasan Province*. [In Persian]
- Anani, B. (2013). *Eastern Iranian interaction sphere based on archaeological evidences of Kalleh Koub, Sarayan, Southern Khorasan* (Master's thesis). University of Sistan & Baluchestan. [In Persian]
- Anani, B., Mohammadian, F., & Sharif Kazemi, Kh. (2014). Historical and inscribed water reservoirs of Ferdows in South Khorasan. *Quarterly Bulletin of Greater Khorasan*, 5(16), 13–25.
- Bayhaqi, A. (1977). *Tarikh-i Bayhaqi* (A. Fayyaz, Ed.). Mashhad: University Publication. [In Persian]
- Behroozifar, D. (2015). *Investigating and studying the tourism industry with a historical and cultural approach (Archaeology)*. Paper presented at the 2nd National Conference on Tourism, Geography and Clean Environment, Hamedan. [In Persian]
- De-Kadt, E. (1976). *Tourism: Passport to development?* Oxford: Oxford University Press.
- Fakhar-Tehrani, F. (1998). *An introduction to foundation building in traditional Iranian architecture*. In *2nd Congress of the History of Architecture and Urban Planning of Iran* (Vol. 4, pp. 229–245). Tehran: Ministry of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts. [In Persian]
- Hataminejad, H., Arooji, H., Shekaroie, N., & Molaie Ghelichi, M. (2014). Survey and evaluation of urban tourism monuments (Case study: Urmia City). *Journal of Tourism Planning and Development*, 3(9), 151–168. [In Persian]
- Heidari-Chianeh, R., Rezatab, Kh., Soltani, N., & Motemedimehr, A. (2013). An analysis of tourism policy making in Iran. *Journal of Tourism Planning and Development*, 2(5), 11–32. [In Persian]
- Ibn Al-Athir, A. (2006). *Al-Kamil Fi Al-Tarikh* (Vol. 4, M. H. Rouhani, Trans.). Tehran: Asatir Publication. [In Persian]
- James, E. (2000). *Tourism politics and public sector management* (M. Jamshidian & A. Mehdipour, Trans.). Isfahan: Mani Publication. [In Persian]
- Jihani, A. bin A. (1989). *Ashkal al-Alam (The forms of the world)* (M. Sotoudeh, Ed.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]
- Juvayni, A. (2006). *Tarikh-i Jahangushay*. Tehran: Donyaye Ketab. [In Persian]
- Khwandamir, G. al-D. (1954). *Tārikh Habib al-Siyar* (1st ed.). Tehran: Khayyam Publications. [In Persian]
- Lewis, B. (1992). *The Assassins: A radical sect in Islam* (F. Badreyi, Trans.). Tehran: Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian]
- Maqdisi, M. ibn A. (1982). *Ahsan al-Taqaqim fi Ma'rifat al-Aqalim* (Part Two, A. N. Monzavi, Trans.). Tehran: Iran Authors and Translators Company. [In Persian]
- McGregor, C. M. (1987). *A description of a journey to the province of Khorasan and northwestern Afghanistan* (M. Mahdizadeh, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi Publications. [In Persian]
- Nahari, M., & Anani, B. (2014). *Ferdows: Climate and Islamic architecture*. Tehran: Fekr-e Bekr Publications. [In Persian]
- Nasir-Khusraw. (1971). *Safarnama (The book of travels)* (N. Vazinpour, Ed.). Tehran: Sherkat Sahami Ketabhaye Jibi & Franklin Press. [In Persian]

- Pirnia, K. (2005). *Introduction to Iranian Islamic architecture* (Gh. H. Memarian, Ed.). Tehran: Soroosh-e-Danesh. [In Persian]
- Rashid Najafi, A. (2010). Investigating the location and condition of the historical baths in Tabriz. *Soffeh*, 20(3-4), 61-74. [In Persian]
- Saremi, N. D. (1995). *Study and research of Islamic buildings and places (Islamic architecture) in Na'in city from the early Islamic period to the Qajar era* (Master's thesis). University of Tarbiat Modarres. [In Persian]
- Stone, P., & Planel, P. (Eds.). (2017). *The Palgrave handbook of archaeology and heritage tourism*. Palgrave Macmillan.
- Sykes, P. M. (1957). *The travelogue of General Sir Percy Sykes or Ten thousand miles in Iran* (H. S. Noori, Trans., 2nd ed.). Tehran: Sina Library. [In Persian]
- Taheri, A. (1969). *Historical geography of Khorasan from the tourist's perspective*. Tehran: Publication of the Central Council of the Imperial Celebration of Iran. [In Persian]
- Torkaman, E. (1971). *Tarikh-e Alam-ara-ye Abbasi*. Tehran: Amirkabir Publication. [In Persian]
- Turner, L. (1976). The international division of leisure: Tourism and the Third World. *World Development*, 4(3), 255-260.
- Unknown Author. (1961). *Hudud al-'Alam min Mashriq ila Maghrib (The regions of the world from East to West)* (M. Sotoudeh, Ed.). Tehran. [In Persian]
- Vladimirovna, S. L. (2007). *The history of the Ismailis in Iran (5th to 7th centuries AH)* (P. Monzavi, Trans.). Tehran: Nashr Eshareh. [In Persian]
- Yahagi, M., & Boozarjehri, Kh. (1995). *Ferdows (Toun)*. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications. [In Persian]



Research article

Identifying the Samarkand Earthenware School in the 3rd to 6th Centuries AH Based on Archaeological Findings from Transoxiana

Azar Moukhah ^(a) 

a. Assistant Professor, Handicrafts Department, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran

Keywords

style, school, Transoxiana, Samarkand, Earthenware

Citation

Moukhah, A. (2025). Identifying the Samarkand earthenware school in the 3rd to 6th centuries AH based on archaeological findings from Transoxiana. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(9), 109-129.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

According to the history of the Samanid period, the peak of the era of earthenware production was at a stage of beauty and creativity, and artists throughout Iran, especially Greater Khorasan, devoted themselves to creating glazed earthenware. The earthenware of this region, regardless of its external beauty and the special techniques used to prepare its glaze, has special characteristics in the type of decoration, and the Transoxiana region, especially the Samarkand region and its dependencies such as Chach, has had this characteristic. This research seeks to answer this question: Based on archaeological findings, can the Samarkand region be considered an independent school in Transoxiana earthenware art? The present research method is genre analysis, a set of qualitative methods, and data collection is done through library methods. Studies show a clear similarity in terms of the type of glaze application and some of the decorations used on the works of the Transoxiana region. However, despite the technical influence of Neyshabur, Samarkand and its neighboring regions, they had a local character and the use of real and mythological themes was of interest to them. On the other hand, due to the presence of some small decorations in the works of Samarkand and neighboring regions and the lack of use of these small decorations in Neyshabur, there is a special distinction between the works of these regions centered on Samarkand and Neyshabur. The results of the research indicated that due to the presence of some special features, both in the type of decorations and in terms of content, Samarkand can be considered as a special style that has a special school.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.547656.1049>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231730.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

A study of works from Transoxiana in the 3rd to 6th centuries AH shows that the productions of artists in this region were shaped under Samanid policy by the influence of commercial and cultural ties with neighboring regions such as Neyshabur, and it is in the shadow of these influences that innovations by artists in their works can be understood. On the other hand, the political strength of the Samarkand region and becoming the capital despite the local rulers elected by the Samanid dynasty show that this region, along with Chach, was an important center for earthenware making. Now the question is, based on archaeological findings, can the Samarkand region be considered an independent school in Transoxiana earthenware art? This research attempts to first focus on the set of characteristics and factors that led to the creation of an independent style in Samarkand earthenware, followed by the transformation of this region into an earthenware school.

Materials / Methods

The present study uses the genre analysis method from a set of qualitative methods. The analysis of the works will be carried out based on the purposive sampling method and comparison with the samples of works from neighboring regions will be made in terms of content and appearance due to the similarity of the works. In this method, the sample size of the works of Transoxiana cannot be estimated and, according to common methods in qualitative research, the sample information is collected until saturation.

Discussion and Findings

Based on the definitions of the school, the earthenware of Samarkand and neighboring regions has common features and suggests the existence of an independent school. As mentioned, the school has a group and collective nature,

and the joint works produced in different workshops by different artists, despite many similarities in different regions, show a kind of unity and integrity in creating motifs. The influences of political (Samani rule and the support of the rulers of this dynasty) - economic (Silk Road commodity exchanges) and also ideological (the influence of Islam) aspects on the creation of these works are undeniable. The great Samanid period is a time of comprehensive elevation of all sciences, especially creativity in earthenware production. Regarding the technical commonality of the earthenware of the region, first of all, it should be said about the glaze and the composition of the glaze materials; the Samarkand artists, like the Neyshabur potters, used rose-colored glaze and green splash glaze in decorating their works. Regarding the decorations, it should be added that the artist used the motif of swirling flowers (Verton), The motif of the open heart, the word "Barkah" in the center of the vessel, palm leaf motifs, dotted motifs with a central dot inside (peacock eye), semicircular motifs on the upper edge of the vessel (mouse teeth), combined with Kufic and semi-Kufic lines, and regarding the use of the decorative motif of a human being, unlike Neyshabur, where the motif of a human being was used without any restrictions in the decoration of earthenware. In most of these regions, human figures are rarely used, and the few human images depicted are related to the narrative of their religious and mythological beliefs. The combination of these features in the vessels and the presence of numerous kilns indicate that these vessels were made in Samarkand. Sometimes, in addition to these decorations, potters from other regions used patterns that Samarkand artists did not use. And as was mentioned in the discussion of the apparent differences between some works in a school with the same artistic and personal style of the artist, this seems natural. For example, the Chach artist, observing the decorative framework

of the region, decorated the outer surface of the vessels with delicate lines resembling the head of a bird. While the outer surface of Samarkand vessels was devoid of glaze and decoration, if there was any decoration, it was repeated in the form of three diagonal lines or leaf-shaped motifs around the vessel, and the outside of the vessels was often covered with engobe. Another example of the stylistic nature of Samarkand works is the presence of red and olive-green colors on most works from Samarkand and sometimes from neighboring regions. Another feature of the use of red in some of the works from Samarkand is in the decoration of inscriptions. On many inscribed pottery, red color is used to arrange dots and accents, and due to the repeated use of this decoration, it is considered part of the decorations of Samarkand. The slight difference in the manner of decoration removes the handmade pottery production of Samarkand artists from the imitative and stereotyped state that leads to mere degradation, and emphasizes the capable hand of the creative Samarkand artist in creating the works. The collection of items we have listed is called the Samarkand style, and according to the definition of the school, these decorations, through the artistic hands of a large number of Samarkand masters, took on the form of rules and laws and were used in all regions of Transoxiana as a school.

Conclusion

The study of the pottery of Greater Khorasan in the Transoxiana region, for political and economic reasons, shows that the technical style of pottery production in Samarkand and nearby centers was a continuation of the technical style of Neyshabur masters, and the works of Samarkand and nearby centers show that some special features can be recognized in the works. The repetition of these items in most works from the Transoxiana region, led by artists from Samarkand and Chach, has led to the name of the Samarkand

school, and throughout the region, these decorations are used and seen only in this region. These features include religious and factual themes and decorative motifs. Regarding decorative motifs, it should be said that some of the external features of the vessels, which are considered minor decorations, are specific to the productions of this region and identify the authenticity of these works with similar examples in other production centers such as Neyshabur. Minor decorations include the extensive use of tomato and olive red glazes in parts of the work or the use of red to highlight the accents and dots of Kufic inscriptions. However, sometimes due to the limitations of materials, the use of glazes gave the works a native quality. For example, the outer body of Samarkand pottery is free of glaze, and in some vessels, lines in the shape of a bird's head have been seen on the outer side of the vessels. The use of peacock eye motifs as well as schematic lines enclosed in unbalanced frames alongside inscriptional and plant decorations inside the vessels, the decorations on the outer part of the bowl, with hatchings in conjunction with short inscriptional and semi-inscriptional compositions, and rat-tooth motifs on the edge of the vessel, all of which are recognized as special features of Samarkand works. Of course, citing the solid reasons mentioned in this article, the Samarkand region can be considered the successor of the Samanid earthenware style and an independent school that had a great influence on neighboring regions except for Neyshabur.

شناسایی مکتب سفال سمرقند در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بر مبنای یافته‌های باستان-

شناسی ماوراءالنهر

آذر موخواه (الف)*

الف) استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران

چکیده

مبنی بر شواهد تاریخی، دوره سامانی اوج عصر تولید سفال در مرحله‌ای از زیبایی و خلاقیت است و هنرمندان در سراسر ایران زمین، به‌ویژه خراسان بزرگ، به آفرینش سفالینه‌های لعاب‌دار همت گماردند. سفال‌های این منطقه صرف‌نظر از زیبایی ظاهری و فنون خاصی که برای تهیه لعاب آن‌ها به‌کار رفته است از ویژگی‌هایی خاص در نوع تزیین برخوردارند و ناحیه ماوراءالنهر، به‌خصوص واحه سمرقند و توابع آن همچون چاچ، دارای این ویژگی بود. این پژوهش در پی پاسخگویی به این سؤال است که بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی، آیا می‌توان منطقه سمرقند را در هنر سفالگری ماوراءالنهر مکتبی مستقل دانست؟ روش پژوهش حاضر مبنی بر تحلیل ژانر از مجموعه روش‌های کیفی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است. بررسی‌ها نشان از شباهت آشکار نوع کاربرد لعاب و برخی تزیینات به‌کار رفته بر آثار ناحیه ماوراءالنهر می‌دهد. البته باوجود تأییدپذیری فنی از نیشابور، سمرقند و نواحی مجاور آن دارای خصلتی بومی بوده و کاربرد مضامین واقعی و اساطیری مورد توجه بوده است. همچنین، به دلیل وجود برخی خرده تزیینات در آثار سمرقند و نواحی مجاور و عدم کاربرد این تزیینات ریز در نیشابور، تمایزی خاص بین آثار این نواحی به مرکزیت سمرقند با نیشابور وجود دارد. نتایج پژوهش مشخص نمود به دلیل وجود برخی ویژگی‌های خاص چه در نوع تزیینات و چه به‌صورت مضمون می‌توان سمرقند را به‌مثابه سبکی ویژه برشمرد که حائز مکتبی خاص است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۱۰۹-۱۲۹

واژگان کلیدی

سبک، مکتب، ماوراءالنهر، سمرقند، سفال

استناد به مقاله

موخواه، آذر. (۱۴۰۴). شناسایی مکتب سفال سمرقند در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بر مبنای یافته‌های باستان‌شناسی ماوراءالنهر. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۳ (۹)، ۱۰۹-۱۲۹.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.547656.1049>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_231730.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

بررسی آثار ماوراءالنهر در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری نشان می‌دهد تولیدات هنرمندان این ناحیه تحت سیاست سامانیان با تأثیرپذیری از ارتباط تجاری و فرهنگی با مناطق مجاور و همسایه همچون نیشابور شکل‌گرفته است و در سایه این تأثیرات ابداعاتی از سوی هنرمندان بر آثار قابل‌درک است. از طرفی، قوت گرفتن سیاسی منطقه سمرقند و پایتخت شدن آن با وجود حاکمان محلی منتخب دودمان سامانی، نشان می‌دهد این ناحیه در کنار چاچ به‌عنوان مرکزی مهم در ساخت سفال مطرح بوده است. حال سؤال این است که بر اساس یافته‌های باستان شناسی، آیا می‌توان منطقه سمرقند را در هنر سفالگری ماوراءالنهر مکتبی مستقل دانست؟ در این پژوهش تلاش می‌شود تا در ابتدا به مجموعه ویژگی‌ها و عواملی که سبب ایجاد سبک مستقل در سفالگری سمرقند است، توجه شود و سپس تبدیل شدن این ناحیه به مکتب سفالگری بررسی شود.

پیشینه پژوهش

با توجه به جایگاه مهمی که ماوراءالنهر در تولید سفال در بازه زمانی سده‌های سوم تا ششم هجری قمری کسب کرده بود، سفالینه‌های سمرقند و نواحی مجاور آن همچون چاچ^۱، اخشیکت^۲ دارای شهرت هستند و پژوهشگران غربی و بسیاری محققین در ازبکستان و روسیه به بررسی و تحلیل توصیفی و تکنیکی آثار این منطقه پرداخته‌اند. از جمله ایتینگهاوزن و یارشاطر (۲۰۰۰) در کتاب *اوج‌های درخشان هنر ایران*، به‌صورت بسیار کوتاه به هنر سفالگری منطقه ماوراءالنهر و تأثیرپذیری از مناطق مجاور و همسایه نظیر ایران، چین و عراق اشاره داشته‌اند. پوپ و اکرم (۲۰۰۸) در جلد چهارم کتاب *سیری در هنر ایران از دوران پیش‌اتاریخ تا امروز*، به مبحث سفال در دوران اسلامی پرداخته‌اند و ویژگی‌ترین-تکنیکی سفالینه‌های سمرقند (افراسیاب) و تاشکند (چاچ) را برشمرده‌اند. نصیری اصل (۲۰۱۹) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی خط نگاره‌های کوفی سفالینه‌های نیشابور و سمرقند در دوره سامانیان قرن دوم تا پنجم ق»، به‌طور

تطبیقی به تحلیل و توصیف شیوه طراحی و ساختار بصری کتیبه‌های کوفی بر سفال مناطق ذکرشده، پرداخته است. ایلیاسوف و همکاران (۲۰۱۶) در کتابی به زبان روسی با عنوان «سرامیک‌های لعاب‌دار واحه تاشکند سده ۳ تا ۶ ق»، مجموعه‌ای از آثار سفالی تاشکند و مناطق مجاور مرتبط با این منطقه را معرفی و ویژگی سفالینه‌ها را شرح داده‌اند. ویلکینسون (۱۹۶۱) در مقاله‌ای با عنوان «سفال‌های لعاب‌دار نیشابور و سمرقند»، به معرفی آثار سمرقندی موجود در موزه متروپولیتن پرداخته و درباره خصوصیات ظاهری و لعاب‌های به‌کار رفته بر آن‌ها مطالب ارزشمندی ارائه داده است. کورت اردمن (۱۹۴۶) در مقاله «سرامیک-های افراسیاب»، به توصیف ویژگی ظروف سمرقند موجود در موزه برلین پرداخته و به‌خوبی ترکیبات رنگی لعاب‌های سده سوم هجری قمری افراسیاب را معرفی کرده است. طبق مطالعات انجام‌گرفته در مورد پیشینه پژوهش حاضر در دیدگاه کلی می‌توان اظهار داشت که پژوهشی پیرامون سبک و ویژگی مکتب سمرقند و مراکز مجاور تاکنون انجام نشده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیل ژانر از مجموعه روش‌های کیفی است. تحلیل آثار بر اساس روش نمونه‌گیری هدف‌دار انجام خواهد شد و تطبیق با نمونه آثار مناطق همجوار از جهت محتوایی و ظاهری به دلیل تشابه آثار صورت خواهد گرفت. در این روش، حجم نمونه آثار ماوراءالنهر قابل تخمین نیست و مطابق روش‌های رایج در پژوهش‌های کیفی تا حد اشباع اطلاعات نمونه جمع‌آوری می‌شود. بر مبنای هدف اصلی این تحقیق که شناسایی انواع آثار سفالی بومی ماوراءالنهر به‌منظور کشف تمایز سفالگری سمرقند از سایر سفالینه‌ها در مراکز یادشده است، در فاصله زمانی سده‌های سوم تا ششم هجری قمری بررسی‌های فوق مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

۱. Shash (نام قدیم تاشکند)

۲. Akhsiket (ناحیه‌ای در نزدیکی چاچ)

مکتب

در *دائرةالمعارف هنر*، مکتب در معانی مختلف تعریف شده است. یکی از معانی به‌طور غیردقیق معطوف به سرزمین خاستگاه اثر هنری فارغ از توجه به هنرمند، سبک، نگرش یا دوره معین برشمرده شده است. در معنای رایج‌تر، به یک شهر یا یک منطقه در کشوری معین و یا به یک سبک مسلط بر دوره معین اشاره دارد. همچنین، این اصطلاح را در مورد شاگردان یک هنرمند خاص نیز به‌کار برده‌اند. همانندی دیدگاه و سبک چند هنرمند هم‌عصر، شاید دقیق‌ترین مصداق این اصطلاح باشد (Pakbaz, 2006, p. 535).

در ابتدای این تعریف، نویسنده اشاره مکتب به حوزه جغرافیایی را معنای غیردقیق دانسته است، درحالی‌که در تمام منابع تاریخ هنر و به‌ویژه هنر اسلامی، دقیقاً همین تعریف کاربرد دارد. اصطلاح مکتب تبریز و شیراز در نگارگری نامی آشنا برای محققین این حوزه است. بنا به تعریفی دیگر «مکتب، در حوزه زیبایی‌شناسی به مجموعه‌ای از قواعد، اصول و سنت‌ها گفته می‌شود که در یک دوره خاص تاریخی بر تولیدات هنری حاکم است و به‌صورت مشترک در آثار طیف وسیعی از ادیبان و هنرمندان آن دوره نمود پیدا می‌کند. در مقابل، سبک، به روش و سیاق شخصی هر هنرمند در دل یک مکتب خاص گفته می‌شود. طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن در دل یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، ذائقه و سلیقه شخصی خویش را هم داشته باشد وگرنه، تولید هنری به امری ماشینی و کی‌برداری و تقلید تنزل می‌یابد. در مجموع، چنین به نظر می‌رسد که در حوزه هنر، سبک هر هنرمند در دل مکتب قرار دارد» (Jalali-Pour & Feyz Sheikh-ol Eslam, 2021, p. 63) در این تعریف نیز رابطه کل و جزء مورد اشاره قرار نگرفته است. مثلاً در سبک امپرسیونیسم، هر هنرمند علاوه بر پیروی از اصول سبک مذکور، سبک شخصی و فردی دارد که عامل تمایز او از سایر امپرسیونیست‌ها است. مثلاً، امپرسیونیسم مونه با امپرسیونیسم رنوار متفاوت است. در اینجا صحبت از سبک فردی می‌شود که زیرمجموعه اصول مربوط به سبک واحدی است. برخی مکتب را مجموعه سنت‌ها، اندیشه‌ها، نظریه‌ها و ویژگی‌هایی که به دلایل اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی دوره‌ای خاص، در ادبیات و

هنر یک یا چند کشور نمود می‌یابد، در نظر می‌گیرند و این مجموعه را که معمولاً در آثار گروهی از صاحبان قلم و هنررخ می‌نماید، باعث تمایز آن‌ها (در سبک) از شاعران و هنرمندان دیگر می‌دانند. در این زمینه منتقدان و پژوهشگران، چنین مجموعه‌ای را می‌یابند و در قالب مشخصه‌های هر مکتب ارائه می‌دهند. در این تعریف، هر مکتب با پیروانی که برای خود می‌یابد، دوره‌ای ویژه (کوتاه یا بلند) را می‌پیماید و سپس بازمی‌ایستد. معمولاً پایه‌گذاران هر مکتب خود نیز از مشخصه‌های آثارشان آگاه نبوده، منتقدان و نظریه‌پردازان شیوه‌های هنری آنان را مشخص و معرفی می‌کنند. البته این اصل جنبه همگانی ندارد، زیرا گاهی بنیان‌گذاران، خود بیانیه‌ای درباره شیوه کارشان صادر می‌کردند. از طرفی لازم است گفته شود گاهی مکاتب از دل مکاتب دیگر شکل می‌گرفته و ادامه و شکل دگرگون‌یافته مکتب پیش از خود یا واکنشی در برابر آن بوده‌اند. از این رو می‌توان گفت که هیچ مکتبی بدون مقدمه پیدا نشده است و نشانی از مکاتب پیش از خود در آن می‌توان یافت. مهم‌ترین عامل پیدایش هر مکتب نوع نگرشی است که ادیبان و هنرمندان هر دوره به زندگی و دنیای پیرامون خود دارند. در نتیجه همین نگرش است که بیان هنری، شکل‌های گوناگونی می‌یابد و ذهنیت و اندیشه دستخوش دگرگونی می‌شود. پیدایش هر مکتب، برآیند شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی در دوره‌ای ویژه است، اما گاه مکاتبی کاملاً متفاوت و تقریباً همزمان باهم سر برآورده، در کنار یکدیگر شکوفا می‌شوند (Anosheh, 2002, p. 1265).

سبک در تاریخ‌نگاری هنر

با توجه به دیدگاه تاریخ‌نگاران هنر، زمان آفرینش هر اثر هنری ارتباطی مستقیم با شکل ظاهری آن یا در یک کلام با سبک آن دارد. به بیان دیگر، سبک هر اثر هنری از دوره تاریخی آن اثر پیروی می‌کند. تاریخ‌نگاری هنر با تفکیک آثار متعلق به معماری، پیکرتراشی و نقاشی به چندین سبک بر پایه شباهت‌های موجود میان آن‌ها و زمان یا دوره‌های آفرینش آن‌ها رأی به ایجاد آن سبک با ذکر ویژگی‌هایش می‌نماید. مطابق یکی از فرض‌های بنیادی تاریخ هنر، آثاری که در یک زمان و البته در یک مکان آفریده شده باشند، عموماً

دارای ویژگی‌های سبک یکسانی خواهند بود. البته کل تاریخ‌نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویدادها از همان زمانی نشأت می‌گیرد که در آن به وقوع می‌پیوندند (Gardner, 2002, p. 13)، اما باید دانست سبک چیست و چه ارتباطی با تولید آثار هنری دارد. سبک در لغت به معنای روش و قاعده و شیوه است. دو نوع سبک وجود دارد ایستا و پویا. «ایستا static، سبک هر طبقه اجتماعی جدا از تغییرات دائمی خود و مداخلات سبک‌های طبقات دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد. پویا dynamic، جریان سبک-ها و طبقات اجتماعی از لحاظ تحولات داخلی خود و مناسبات متقابلی که با یکدیگر و نیز با سایر شئون زندگی عملی و نظری جامعه دارند بررسی می‌شوند» (Aslani et al., 2012, p. 204). سبک یا style شیوه هنری، خصلت‌های ظاهری و ساختاری مشخص شده در یک اثر یا گروهی از آثار هنری است و لازمه آن داشتن پیوند درونی و ارتباطی اندام‌وار در بین اجزای آن است. به تعبیری باید نشانه‌های بیان یک واحد کامل را عرضه بدارند. مثلاً ویژگی‌هایی مانند صور پویا یا سطح‌های روشن و تاریک یا ترکیب‌بندی غیرمتمرکز، هرکدام جداگانه معرف سبک نقاشی بارک نیستند، بلکه جمیع این خصایص صوری و ساختاری است که نقاشی‌های این دوره را مشخص می‌کند). هر سبک در بطن خود، نشانی از دوره تاریخی معین و یا مردمی معین دارد. با این حال، اصطلاحاتی مانند «کلاسیک»، «ارگانیک»، «انتزاعی» و غیره که غالباً به‌عنوان «سبک» به‌کار برده می‌شوند، شامل این حکم کلی نیستند که هر سبک به زمان و مکان معینی بستگی دارد. گاه اصطلاح سبک را در مورد سیاق اجرای اثر هنری در برابر موضوع و یا نحوه سازمان‌بندی آن به‌کار می‌برند که با أسلوب اشتباه می‌شود (Pakbaz, 2006, p. 298). در این تحقیق، تعریف پیشرو از سبک مورد توجه است و تلاش می‌شود در معرفی کاربرد اصول زیبایی‌شناسانه مورد استفاده قرار گیرد. سبک عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود آید. قدر مسلم این است که در تمام تعریف‌ها تأکید بر وجود زبانی ویژه است، اما اختلاف نظرهایی در اینکه این زبان ویژه تحت چه عاملی شکل می‌گیرد، وجود دارد. آیا حاصل ادراک هنرمند از واقعیت

پیرامون و بازتاب آن بر اثر است؟ آیا بازتاب ذات هنرمند است؟ آیا انحراف از سبک هنری رایج و معیار است؟ آیا مصداق شرایط محیطی هنرمند (تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی دوره‌ای خاص) یا سبک شیوه خاص یک اثر یا همانندی دیدگاه چند هنرمند هم‌عصر است. بنا به نظر جیمز اکرمین مفهوم سبک در هنرهای تجسمی راهی است برای توصیف روابط میان آثار هنری که در همان زمان یا مکان توسط شخص یا گروهی در زمانی واحد ساخته شده باشد، درحالی‌که لئونارد مایر اعلام کرد سبک تکرار الگوسازی، چه در رفتار و چه در مصنوعات تولیدشده توسط رفتار انسان است (Ross, 2003, p. 286).

سبک به‌عنوان ابزار فردیت

طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن درون یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، ذائقه و سلاقی شخصی خویش را بر اجرای اثرش اعمال می‌دارد. در غیر این صورت، تولید هنری به امری کپی‌برداری تنزل می‌یابد. از طرفی، آزادی هنرمند به‌تنهایی در اینکه از پیش سبکی را برگزیند به ظهور نمی‌رسد، مگر در مخالفت با خصایصی که نظراً آن را تعریف و با قواعدی که در عمل معرف آن هستند، جلوه‌گر شود. این کار از طریق ابداع خصایص و قواعد جدید صورت می‌گیرد. بدین گونه، ممکن است انواع تازه آفریده شوند و جانشین انواع کهنه گردند، اما آنچه در این خصوص مورد توجه صاحب سبک است، لحظه ابداع یعنی همان لحظه عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبک‌ها هرچه می‌خواهد باشد. این عمل لزوماً کار فرد نیست (هرچند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است). اعتبار یک هنر با میزان فردیت آن سنجیده می‌شود و آثار دون‌پایه استاندارد شده (قالبی) هستند و در آنها مهر صانع بر مصنوع مشاهده نمی‌شود. با ذکر این اوصاف، عمل هنرمندان سبک‌ها را به حرکت درمی‌آورد و در نهایت، سبک را باید فردی دانست و آن را فردیت‌ساز تعریف کرد. با این حال، تفرّد سبک لزوماً مستلزم فروپاشی قواعد مکتب نیست، بلکه حداقل لازمه آن فقط درجه‌ای از آزادی در عمل به این قواعد است (Dufren, 2003, pp. 90-91).

تفاوت مکتب و سبک

در بیان تفاوت مکتب با سبک در متون تاریخ هنر و سایر حوزه‌های ادبی و فلسفی دقت در منظور نویسنده از این اصطلاحات بسیار مهم است. باید دریافت که تعبیر نویسنده از سبک و مکتب چیست. گاهی نویسنده یا مترجم، شیوه‌های رایج در یک دوره و قواعد آن را «مکتب» فرض نموده و فردیت هنرمند در شیوه شخصی را سبک آن هنرمند دانسته و به این ترتیب سبک را زیرمجموعه مکتب معرفی می‌کند. فردیت هنرمند می‌تواند هم در مکتب و هم در سبک توجیه شود. همان‌طور که قبلاً مثال زده شد، سبک شخصی هنرمندان تابع یک سبک در هنر نوین غرب که به فردیت بهاداده می‌شود، عامل تمایز آثار هنرمندان از یکدیگر است. این نکته درباره شیوه‌های بومی رایج در یک منطقه جغرافیایی نیز صادق است. به همین دلیل در این تحقیق سبک فردی هنرمند تابع سبک غالب دوران که در جغرافیای وسیعی مطرح است و همچنین مکتبی که به آن تعلق دارد، معرفی می‌شود، اما در شکل کلان مکاتب زیرمجموعه سبک‌هایی هستند که در دوران تاریخی و در جغرافیای وسیعی مطرح می‌شوند. به‌طور مثال در هنر نگارگری می‌توان سبک صفوی را مطرح کرد. در این سبک، هنرمندان مکتب تبریز با هرات در سده دهم هجری قمری تابع سلیقه صفویان آثارشان را می‌آفرینند. تفاوت این دو مکتب در خصلت‌های محلی است که گاهی قدمتی دیرین دارد. حال در این دو مکتب تفاوت‌هایی در شیوه هنرمندان مشاهده می‌شود. به‌طور مثال، سلطان محمد و قاسمعلی در شیوه خود متمایزند و صاحب سبک فردی هستند. در تاریخ‌نویسی هنر این اصل کاملاً رعایت می‌شود. مثلاً از سبک فراگیر باروک صحبت می‌شود که از ایتالیا شروع شده و در سرتاسر اروپا گسترش می‌یابد. حال از باروک هلند صحبت می‌شود که شامل چند مکتب محلی از جمله، آمستردام، دلف و هارلم است. این مورد را می‌توان به زبان مشترکی تشبیه کرد که با لهجه‌های محلی تلفظ می‌شود. در این مثال، زبان، سبک غالب و لهجه، مکتب محلی است. این روش با سنت تاریخ‌نگاری هنر اسلامی پیوند دارد. تاریخ‌نگاران هنر اسلامی در تمامی رشته‌های هنر اسلامی، همواره از اشاره به موقعیت‌های جغرافیایی و مکاتب بحث کرده‌اند؛ مکتب بغداد، مکتب

تبریز، مکتب شیراز. در این پژوهش به‌طور مثال صحبت از سبک سفالگری سامانی است. در ذیل این سبک مکاتب نیشابور، سمرقند، گرگان مطرح است. تلاش، تشخیص این موضوع است که مکتب سمرقند دارای ویژگی‌های متمایز از سایر مکاتب هست یا خیر.

سفالگری مکتب سمرقند و مصداق‌های آن

قرن سوم هجری قمری، آغازگر تلاش فرهنگی و اقتصادی در حیات جامعه اسلامی ایران بوده است. بعد از حذف تجمل‌گرایی و گرایش به ساده‌زیستی در دو قرن اول هجری قمری، به یکباره زمینه‌های رشد و شکوفایی فعالیت‌های اجتماعی ایرانیان آغاز شد. مواردی همچون، توجه به علوم و ترجمه کتب، توسعه هنر سفالگری و شناخت اکسیدهای فلزی (تحقیق بر تنظیم فرمول و ترکیبات آن‌ها، برای تهیه رنگ لعاب، با تنوع بسیار چشمگیر)، تجربه و ممارست بر پخت سفال و شیوه کنترل حرارت و طراحی کوره‌ها جهت پخت و تولید سفال، تحول عظیمی در رخدادهای این دوره را نشان می‌دهد. بنا به نظر توحیدی، سفال قرن سوم و چهارم هجری قمری را به نام سفال سامانی می‌توان شناسایی کرد و ویژگی فنی و تزئین موسوم به لعاب گلی را به این دوره باید نسبت داد. این گروه از سفال‌ها بیشتر در شمال شرق ایران در مراکز مانند نیشابور، سمرقند و جرجان مرسوم بوده است (Tohidi, 2014, p. 257). سفالگران خراسان بزرگ در دروه سامانی با الهام از نقوش بجای مانده از ادوار گذشته (ساسانی و سغدی) (Shojaei & Marasy, 2013, p. 73). در ترکیب با خلاقیت‌های هنری‌شان که ترکیبی از هنر واقعی و انتزاعی است و نشان از توجه هنرمند به دنیای اطرافش است، با تلفیق جهان‌بینی اسلامی مجموعه تزئیناتی را بر بستر سفالینه‌ها نشانند که تا آن زمان مشاهده نشده بود. این تزئینات و فن لعابی که بر آثار اعمال می‌گردید، باعث شد به‌صورت سبک و روشی خاص خود را نمایان کند و نمونه آثار بجا مانده گواهی می‌دهد ویژگی مشترکی در تزئینات سمرقند و تحت تأثیر این ناحیه در دیگر مراکز مجاور نیز آثاری با همین ویژگی خلق شد. سبک سامانی که نمایانگر لعاب گلی است در زیرمجموعه خود مکتب سمرقند را پرورش داد. در این مکتب خرده تزئیناتی بر آثار نشسته است که در هیچ

مرکز تولید سفالی این تزیینات مشاهده نشده و خاص سمرقند است. با این اوصاف با توجه به اهمیت سیاسی-اقتصادی سمرقند می‌توان دریافت که این ناحیه به‌عنوان یک مکتب و مرکزی مهم در تولید سفال قرن سوم تا ششم هجری قمری با اخذ ویژگی بومی منطقه تأییراتی بر مراکز تولید سفال در ناحیه ماوراءالنهر به‌جز نیشابور داشته است. در بیان تشریح این موارد به دلیل وجود برخی شباهت‌ها و تفاوت‌ها به‌صورت مؤجز به سبک هنری سفال نیشابور که به‌طور همزمان به‌خصوص در عصر سامانی به‌عنوان مرکزی فعال در تولید سفال بوده است، مقایسه‌هایی ترتیب داده می‌شود. برای دستیابی به این هدف، ارائه دلایل سیاسی، مذهبی و اقتصادی الزامی می‌نماید.

بنا بر تعاریف مذکور، مکتب به مجموعه‌ای از قواعد، اصول و سنت‌های محلی گفته می‌شد که در یک دوره خاص تاریخی بر تولیدات هنری حاکم بوده است و به‌صورت مشترک در آثار طیف وسیعی از هنرمندان آن حوزه جغرافیایی نمود یافته است. در بیان اجزای این عناصر قراردادی محلی طبیعی است که هر هنرمند، ضمن قرار گرفتن درون یک مکتب و پیروی از اصول و قواعد کلی آن، سلیقه شخصی خویش را هم بتواند داشته باشد تا هنرش تقلیدی تلقی نشود. با این اوصاف، تعدد آثار بجای مانده با یک سبک و سیاق و یا با شباهت بسیار زیاد در ناحیه سمرقند و مناطق مجاور ملاک قرار داده می‌شود. مجموعه آثار سفالی لعاب‌دار سمرقند و مناطق همجوار همچنین منطقه نیشابور به‌خصوص بشقاب‌های کتیبه‌ای که بسیار فراوان از دوره سامانی تا به امروز بجای مانده‌اند، بهترین مصداق مکتبی بودن این آثار را نشان می‌دهند. حال برای رسیدن به این عقیده باید موارد اجتناب‌ناپذیری را بیان کرد. علاوه بر دلایل ذکرشده، مواردی وجود دارد که بر ایجاد نقوش تأثیرگذار بوده و برآیند شرایط زمانه هنرمند است. در این مورد باید گفت، بین منتقدان اختلاف‌نظرهایی در پیدایش مکاتب وجود دارد. درحالی‌که عده‌ای شرایط اجتماعی و سیاسی را عامل پیدایش یا افول مکتب می‌دانند، برخی بر نقش افکار و عقاید تأکید کرده و تعدادی هم تغییر و تحول مکتب را ناشی از فرسودگی درونی عناصر هنری معاصر هنرمند می‌دانند. با این وجود، هیچ‌یک از این عوامل به‌تنهایی باعث پیدایش یا

افول یک مکتب نمی‌شود، اما مجموعه عوامل ذکرشده می‌تواند در جابجایی مکاتب مؤثر باشند. با این حال، نقش هر یک از این عوامل یا عناصر در مورد مکاتب مختلف متفاوت است. با برشمردن دلایل فوق با ویژگی مشترکی که در ظاهر این آثار مشاهده می‌شود، از جمله نقطه مرکزی در وسط ظرف و کتیبه کوفی که گرداگرد ظروف را فراگرفته‌اند و همچنین محتوای آموزشی-تربیتی که از احادیث و بیانات ارزنده بزرگان دینی می‌توان در آن‌ها یافت، نشان می‌دهد خصوصیات فوق که ویژگی مشترک این آثار است، به‌نوعی انعکاس شرایط حاکم بر جامعه قرن سوم تا ششم هجری قمری از نظر سیاسی و یا روابط تجاری را آشکار می‌نماید. همان‌طور که در بحث روی کار آمدن مکتب از اوضاع سیاسی-اجتماعی، افکار و عقاید و فرسودگی درونی عناصر هنری معاصر هنرمند سخن به میان آمد، باید گفت در شرایطی این‌گونه نوشتار گرداگرد ظروف را در برگرفت که اولاً اسلام سراسر سرزمین خراسان بزرگ به‌خصوص دو منطقه نیشابور و سمرقند را دربرگرفته و رقابت و کشمکش از نظر اعتقادی در نیشابور به وجود آمده بود. احتمالاً این نقوش به‌نوعی برای تبلیغ شیعه در برابر توجه حکمرانان سامانی به جلب نظر خلیفه بغداد که مخالف سرسخت شیعه بود، شکل‌گرفته است. علت این تحول در تزیین سفال‌ها می‌تواند نقش دوم ایجاد مکتب که همانا انعکاس عقاید و افکار حاکم بر جامعه قلمداد می‌شد در نظر گرفته شود. از طرفی بنا به نظریه بولیت، زمانی ترسیم نوشته‌های عربی بر سفال مرسوم شد که تمایل شدیدی به سُنن پارسی شکل‌گرفت و بین جناح‌ها به‌خصوص در نیشابور جدال درگرفته بود. در برخی ظروف حروف کوفی منفرد بر سینه ظروف نشسته و از نظر پژوهشگران این متون، مذهبی یا اندرگونه نیستند و بیشتر آن‌ها به پیغام‌های سُرّی و محرمانه شبیه هستند (Grube).

(47, p. 2005) یا توجه به اینکه در دوره سامانی هر دو منطقه نیشابور و سمرقند تحت حمایت حکمرانان سامانی قرار داشت، در اثر ارتباط سیاسی و همچنین ارتباط تجاری (جاده ابریشم) نشانه‌هایی از این ارتباطات در شباهت نقوش درک می‌شود. در کنار تشابه تزیینی سفال این مناطق، تزیینات معماری نیز قابل‌ذکر است (Wilkinson, 1987, pp. 20-244). در سمرقند و نیشابور، کاسه‌ها و

به‌کاررفته و سفال‌هایی با ظرافت کم‌تر در بدنه و طرح در بسیاری از مراکز استانی منطقه خراسان تولید شده است (Grube, 2005, p. 46).

بشقاب‌های بزرگ که دارای لعاب سفید یا ارغوانی تیره مایل به مشکی هستند تولید می‌شده‌اند. در این دو مکان، رنگ قرمز برای تزیین و گاه در بخشی از دست‌نوشته‌های سفالی



تصویر ۱: نیشابور قرن سوم و چهارم هجری قمری (Gouchani, 1985, p. 135)



تصویر ۲: بشقاب ماوراءالنهر (Ильясов, 2016, p. 406)

برآیند انعکاس مذهب و عقیده گروه‌های مختلف را عیان می‌سازند. با بررسی محتوای کتیبه‌ها مورد بررسی مشخص می‌شود هنرمند نیشابوری بیشتر از بیانات امام علی^(ع) در آرایش کتیبه‌ای بهره برده است. همان‌طور که اشاره شد در نیشابور گرایش به شیعه و توجه به کاربرد بیانات امام علی^(ع) در بین آثار مشهود است. گسترش تشیع در ایران با شهادت زید بن علی^(ع) و فرزند بزرگوارشان یحیی شدت یافت و ایرانیان را تحت تأثیر قرارداد، چنانکه مردم خراسان مدت هفت روز برای شهادت زید^(ع) عزاداری کردند و در آن سال نام فرزندان ذکور، زید یا یحیی نام‌گذاری شد (Masudi, 1986, p. 216). این روایت تاریخی نشان می‌دهد تا چه حد اهل خراسان به ائمه معصومین ارادت داشته‌اند و انعکاس این علاقه در آفرینش‌های هنری آنان نمود یافته بود. بنا به تحقیقات نگارنده، قوچانی که خوانش مجموعه عظیمی از سفالینه‌های نیشابور و سمرقند را انجام داده است، از بین ۱۴۰ ظرف نوشته‌دار روی ظروف نیشابور، ۱۱ کلمه قصار منقوش بر ظروف از احادیث امیر مؤمنان^(ع) تشخیص

حقیقی به نقل از اسلین رابطه مشابهت عناصر مشترک در یک سبک هنری و علل آن را در جو روحی زمان معاصر هنرمند و سُنن مشترک بین آفرینندگان هنر می‌داند که هیچ هنرمندی را توان گریز از آن نیست. این عناصر مشترک به‌نوبه خود از پس‌زمینه‌های مشترک تأثیر هنری و تشابهات بنیادین و سنت مشترک سر برمی‌آورد (Haghighi, 2000, p. 7). از سویی دیگر در خصوص کاربرد کتیبه‌های کوفی نظرات متفاوتی برای تزیین ظروف اعلام شده است. به باور ریچارد بولیت، احتمال اینکه این ظروف خوشنویسی شده از جانب طبقه‌ای خاص که قصد ترویج دین اسلام را داشته‌اند تولید شده باشد، وجود دارد و گمانه‌هایی از جانب تِرزا فیتزِر برت مبنی بر این عقیده که این ظروف جنبه صرفاً تزیینی داشته است نیز مطرح شده است (Grube, 2005, pp. 45-46). علاوه بر جنبه‌های سیاسی و فرهنگی و دادوستدهای بین مراکز که بر خلق اثر هنری تأثیرگذار بود، هم‌زمانی خلق آثاری با شباهت بسیار زیاد در چندین مرکز به‌خصوص دو منطقه مورد بحث نیشابور و سمرقند-همان‌طور که گفته شد-

داده شده و تعداد ۲۵ اثر را شامل می‌شود و این بیانات به تکرار بر آثار مختلف کتیبه‌نگاری شده است. از بیانات ایشان که به‌طور مشترک در بین آثار نیشابور و بعضاً در برخی آثار سمرقند آمده است می‌توان به این فرمایشات اشاره نمود (ارقام ذکرشده در ذیل، کتیبه‌هایی است که بر ظروف نیشابور شمارش شده است): ۱. اشرف الغنی ترک المنی (۵ اثر). ۲. التدبیر قبل العمل یؤمنک من الندم (۵ اثر). ۳. الحرّ حرّو إن مسّه الضرّ (۸ اثر). ۴. الحرّ العلامه (علانیه). الفقر (۴ اثر). ۵. الرزق مقسوم (۳ اثر). ۶. الصبر مفتاح الفرج (۲ اثر). ۷. من یقن بالخلف جاد بالعطیّه (۳ اثر). ۸. من صبر قدر (۲ اثر). ۹. من کساء الحیا توبه خفی عن العیون عیبه (۱ اثر). ۱۰. یا طالب الدنیا و الموت یطلبه (۱ اثر). ۱۱. یقال قد خاطر من استغنی برأیه (۱ اثر) (Gouchani, 1985, pp. 7-9). این حجم از کاربرد احادیث امام علی (ع) در آثار نشان از شیعه‌گرایی نیشابوریان و برای عدالت‌خواهی با بیانی رمزآمیز بر آثار اجرا می‌شده است تا به این طریق پیام خود را به دوستان حق و مهم‌تر از همه احیای حبّ خود به ولایت نشان داده باشند.

مصداق‌های سفال مکتب سمرقند در سبک سامانی

سفالینه‌های لعاب‌دار گلی قرن سوم و چهار هجری قمری خراسان بزرگ که تحت حکومت سامانیان، به‌عنوان سبک سامانی شناخته شده است، اشاره به رشد تولید آثاری دارد که در این دوره تاریخی در شهرهای مختلف ماوراءالنهر بخصوص سمرقند شکل‌گرفته است و وجود سنت‌های ریز و ظریف تزئینی و اعتقادی محلی سمرقندیان آذینگر سفالینه‌های این واحه شده، باعث ایجاد مکتب سمرقند گردید. به دلیل دستیابی محققان به آثار فراوان و متعددی از قرن سوم و پنجم هجری قمری، احتمالاً تولید آثار در قرن سوم و چهارم حتی قرن پنجم هجری قمری نسبت به آثار تولیدی در قرن ششم هجری قمری بیشتر بوده است. این نتیجه بر اساس آثار یافت شده از مراکز حفاری و کمتر در دسترس قرار گرفتن آثار قرن ششم هجری قمری قابل توجیه است. با تحقیقات و بررسی تاریخی نگارنده دلیل این رونق، حمایت حاکمان سامانی از جنبه اقتصادی (تجارت از طریق راه ابریشم با ملل دیگر همچون بغداد، چین و ایران) و سیاسی (پایتخت قرار دادن سمرقند در عهد عباسیان و حمایت خلیفه بغداد) ذکر

شده است (Nafisi, 2003, p. 21). متأسفانه در قرن ششم هجری قمری باوجود نام و آوازه سمرقند و تولیدات ناب سفالی که داشته است، رکود تولید و افت کیفیت آثار رخ داد. احتمالاً بنا به دلایلی همچون کمبود مواد و مصالح یا گرانی آثار تولیدشده و یا عدم توانایی مالی مردم در تهیه این ظروف کاربردی و در اندک مواردی نمایشی (صرفاً تزئینی) بوده است. این جریان می‌تواند به دلیل از هم پاشیدن سلسله سامانی به دست سلسله ایلک‌خانیان (قراخانیان) در ۳۹۵ق به همیاری اقوام ترک‌تبار همسایه و به دنبال آن تغییر پایتخت از سمرقند و بخارا به کاشغر و تضعیف فرهنگ ایرانی در این منطقه بوده باشد. بالطبع شرایط نامطلوبی بعد از این جنگ‌ها پیش آمد و شرایط نامساعدی جهت تولید و استفاده از این هنر-صنعت به وجود آورد (Souck, 2000, p. 83). شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهد آثار یافت شده از این دوره بنا به نظر باستان‌شناسان ترمیم و دوباره استفاده شده است (Shishkina, 1986, p. 289). برای مرمت سفالینه‌های این دوره و کاربرد مجدد آن‌ها جز عدم توانایی مردم در تهیه این ظروف نمی‌توان دلیل توجیه‌پذیر دیگری یافت. آثار قرن ششم هجری قمری زمخت و فاقد تزئینات و با لعاب بدون کیفیت و عموماً تک‌رنگ سبز، تولید می‌شده است (Henshaw, 2010, p. 57). در این مکتب هنری، در دوره باشکوه سامانیان شیوه‌ای هنری شکل می‌گیرد که از طریق استادکاران سمرقند به دیگر مراکز منتقل می‌شود. البته به دلیل گستردگی منطقه و نمونه آثار بجای مانده می‌توان دریافت امکان اینکه در بین هنرمندان این مکتب تنوع دید هنرمندان در اجرای اثر محرز و هنرمند از ذوق ذاتی با دید فردی خویش به آفرینش اثر هنری با حفظ چارچوب اصلی همت گمارد، وجود دارد. با این حال، مجموعه آثاری که تحت قوانین این مکتب در سبک سامانی آفریده شد، از محدوده سمرقند و شهر و ایالت‌های مجاور آن فراتر نرفت. باوجود این، تزئینات یکسان با اندک تفاوتی در نحوه اجرا بر آثار مناطق مجاور سمرقند قابل‌رؤیت است. این تزئینات در محدوده سمرقند و نواحی مجاور مشاهده شده و نمونه تولید این نقش‌مایه‌ها بر سفال‌های نیشابور مشاهده نشده است. از طرفی بر مبنای تکرار مکرر ویژگی ظاهری تزئینات سفالینه‌ها می‌توان رأی بر معیار و قضاوتی بر

بیان واقعی دارد. بنا به تعریفی از سبک، سبک ادراکی از واقعیت و بازتاب آن ادراک در اثر هنری است. این تعریف به نحوه اجرای نقش گیاهی شکوفه انار به طور واقعی و به تصویر کشاندن واقعه ماه‌گرفتگی (تصویر ۳) و یا تصویرگری صحنه شفا بخشی مربوط به آداب مسیحیان قابل‌تعمیم است (تصویر ۴).



تصویر ۴: مراسم مذهبی (Pyasov & Imamberdiev, 2017, p. 18)

سبک حاکم بر آثار اعلام نمود، به طوری که با توجه به این موارد و بر طبق دسته‌بندی آثار سفالی بر مبنای ویژگی ظاهری و محتوایی آن‌ها، اگر شیوه سفالینه‌های مکتب سمرقند و نواحی مجاور را با توجه به تنوع انواع نقوش ترتیبی از گیاهی گرفته تا نقوش جانوری و انسانی در دو حیطه نقوش انتزاعی و مضامین واقعی، تقسیم‌بندی شود، درمی‌یابیم سبک غالب در اجرای آثار سفالی این منطقه بیشتر گرایش به شیوه



تصویر ۳: ماه‌گرفتگی واحه چاچ (Ильясов, 2016, p. 539)

نمایش گذاشته است. در جدول شماره ۱، این نقش ترتیبی در آثار سمرقند و نواحی مرتبط مشاهده می‌شود.

این نقوش در چندین صحنه از سفالینه‌ها تکرار شده است و در نمایش تصویر شکوفه انار، هنرمند به طبیعت رجوع و عیناً تصاویری از مراحل رشد شکوفه انار را در اثر خود به

جدول ۱: قطعات ظرف با نقش انار

	
کاسه (Ильясов, 2016, p. 218)	کاسه، چاچ (Ильясов, 2016, p. 225)
	
بشقاب سمرقند (Wilkinson, 1961, p. 365)	بشقاب (Ильясов, 2016, p. 212)

مسلمان به دنیای پیرامونش بازمی‌گردد که خالق یکتا را آفرینشگر این‌همه کمال و زیبایی می‌داند و عدم توجه به

در آثار سمرقند گرایش به مضامین واقعی به تکرار مشاهده می‌شود. این برداشت هنرمند از طبیعت به ارادت انسان

تصویرگری نقش انسان به‌طور خاص در تصویرگری سفالینه‌های این عهد، احتمال رعایت قانون شریعت اسلام مبنی بر تحریم تصویرگری انسان دارد. در سبک سامانی هنرمندان مکتب سمرقند شیوه خاصی را در کاربرد مصالح بومی همچون کاربرد لعابی خاص همچون گلابه‌ای و مجموعه‌ای از تزیینات را با توجه به علاقت مردم منطقه در زیباسازی اثر به‌کار برده‌اند. این جریان باعث شده آن نقوش تزیینی آنچنان از

جانب عموم موردپسند باشد که در اکثر آثار منطقه تکرار شود، مانند نقش انار بر اکثر آثار سمرقند و کاربرد پرتکرار رنگ قرمز و زیتونی بر آثار این ناحیه و تأثیر به‌کارگیری این نقوش توسط مناطق دیگر نیز مورد پیروی واقع شده است. از دیگر تزیینات، کاربرد پرتکرار نقش تزیینی برگ نخلی موردعلاقه ساکنین فرغانه و کاربرد آن توسط ساکنین مراکز دیگر است (جدول ۲).

جدول ۲: نقش برگ نخلی

		
اششیکت (Henshaw, 2010, p. 75)	چاچ (Ильясов, 2016, p. 246)	سمرقند (Ильясов, 2016, p. 311)
		
اششیکت (Henshaw, 2010, p. 73)	خراشکت (Ильясов, 2016, p. 299)	افراسیاب (Wilkinson, 1961, p. 564)

آثار مشاهده می‌شود). این لعاب‌های رنگی بر زمینه‌های سیاه و یا سفید صورت می‌پذیرفت. دسته‌ای از این سفالینه‌ها که متعلق به تاشکند تشخیص داده شده، ظاهری غیرمعمول با دیگر آثار این مناطق دارد. از عجایب این ظروف لعاب پوشش داده به رنگ بنفش بر زمینه این ظروف است. البته مواردی نادر از پوشش لعاب به رنگ زرشکی بر آثار این مناطق گزارش و ثبت شده بود. ترکیب رنگ‌های نامرسوم زرشکی، یاسی و بنفش که گاهی به‌صورت رنگ صورتی-خاکستری بر ظروف ظاهر شده‌اند، باعث حیرت برخی محققین گردیده، تا آنجا که ساخت این ظروف متعلق به قرن سوم و چهارم هجری قمری را محصول دست هنرمندان قرن بیستم میلادی دانسته‌اند (Ilyasov, 2014, p. 51) (تصویر ۵).

در تصاویر، چند نمونه اثر از قرن چهارم و پنجم هجری قمری این منطقه با ویژگی منحصربه‌فردش در ترکیب با عبارات کوتاه قابل مشاهده است. این آثار شباهت زیادی به آثار تولیدشده در سمرقند دارد. احتمالاً این‌گونه تزیینات در تأثیرپذیری از سبک غالب در سمرقند تولید شده‌اند (Ильясов, 2016, pp. 298-299).

با بررسی نگارنده، آثار مکتب سمرقند با مشخصات زیر قابل‌شناسایی هستند: در آثار سمرقند و تاشکند از لعاب و آنکوب جهت روکش کردن و یا تزیین نقوش استفاده می‌شده است و در آخر با لایه‌ای از لعاب شفاف سربی سطح‌رویی ظرف را می‌پوشانده‌اند. تزیین با لعاب بارنگ غالب زیتونی-سبز، قرمز-گوجه‌ای و سیاه انجام می‌گرفته است (البته در موارد بی‌شماری رنگ‌های بادمجانی، ارغوانی و صورتی نیز بر



تصویر ۵: ظروف لعاب گلی (Ilyasov, 2014, p. 50)

در اکثر آثار، آنگوب برای بخش‌های بدون لعاب به‌کار گرفته می‌شد (سطح بیرونی آثار سمرقند فاقد لعاب و تزئینات است) (تصویر ۶).



تصویر ۶: پوشش بدون لعاب کاسه مخروطی (Ильясов, 2016, p. 393)

در نمونه‌های بسیاری بر آثار چاق تزئینات بگی شکل شبیه سر پرنده در کنار تزئینات کتیبه‌ای و شبه‌کتیبه‌ای در سطح بیرونی ظرف مشاهده می‌شود (تصاویر ۷ الف، ۷ ب، ۸، ۹).



تصویر ۷ ب: کاسه چاق (Ильясов, 2016, p. 388)



تصویر ۷ الف: پشت بشقاب، چاق (Ильясов, 2016, p. 293)



تصویر ۹: کاسه، سمرقند (Ilyasov, 2011, p. 15)



تصویر ۸: کاسه، چاق (Ильясов, 2016, p. 385)

که به صورت تکه‌ای در اطراف کتیبه‌ها قرار گرفته‌اند. این خطوط آریب در اکثر سفالینه‌های سمرقند و چاچ وجود دارد. در تصویر ۱۰، پر کردن زمینه با نقطه‌های فراوان خاص آثار سمرقند بوده است (تصویر ۱۱).

علاوه بر موارد فوق، خُرده تزییناتی در سفالینه‌های سمرقند به‌کار رفته است که ویژگی خاص بودن این مکتب را آشکار می‌سازد. در بین تزیینات کتیبه‌ای با خطوط هاشوری آریب ظریفی که در قابی کوچک محبوس گردیده مواجه می‌شویم



تصویر ۱۰: تزیینات ریز داخل ظرف، سمرقند (Wilkinson, 1961, p. 108)



تصویر ۱۱: چاچ (Ильясов, 2016, p. 411)

همچنین، بر حاشیه لبه بالایی ظروف سمرقند اعم از کاسه و بشقاب نقوش هلالی شکل نیم‌دایره‌ای (دندان‌موشی) ترسیم می‌شده است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: سمرقند (Ильясов, 2016, p. 416)

مشاهده شده و جزو ویژگی سفال سمرقند محسوب می‌شود (تصویر ۱۳).

استفاده از دایره‌های کوچک که در مرکزشان نقطه‌های سیاه وجود دارد (معروف به نقوش چشم طاووسی) نیز از خُرده تزییناتی است که بر اکثر آثار کتیبه‌ای سمرقند و همچنین چاچ



تصویر ۱۳: نقش چشم طاووسی، چاچ (Ильясов, 2016, p. 292)



تصویر ۱۴: سمرقند، نقوش شبه کتیبه (Wilkinson, 1961, p. 108)

سبک گلابه‌ای و نقش پاشیده سبز بر آثار، ابتدا در نیشابور و سپس در سمرقند تولید می‌شوند (Henshaw, 2010, p. 55). سبک گلی که به‌طور آشکار تأثیر تکنیک لعاب سفید چین بر نیشابور است، با تغییراتی که از جانب هنرمندان نیشابور به دلیل محدودیت در کاربرد کائولن بود، به‌کار گرفته شد و هنرمندان با استفاده از قلع آثاری فاخر از خود بجای نهادند (Grube, 2005, p. 45). رنگ غالب آثار نیشابور رنگ کرمی و قهوه‌ای بر زمینه سفید است. به‌طور خاص در آثار سمرقند همچنان رنگ قرمز و ترکیبات رنگ زیتونی-سبز و سیاه و همچنین لکه‌های سبز در بین تزیینات لعابی بر اکثر آثار آشکار است. در خصوص تزیینات باید افزود، هنرمندان از نقش گل‌های چرخشی (ورتون)، موتیف قلب باز، واژه «برکه» در مرکز ظرف، نقوش برگ نخلی، نقوش خال‌خالی با نقطه مرکزی در داخل (چشم طاووسی)، نقش‌های نیم دایره‌ای حاشیه بالایی ظرف (دندان‌موشی)، در تلفیق با خطوط کوفی و شبه کوفی بهره برده‌اند. درباره کاربرد نقش تزیینی انسان، برخلاف نیشابور که نقش انسان بی‌هیچ محدودیتی در تزیین سفال‌ها به‌کار می‌رفته در اکثر این مناطق از نقش انسان بسیار کم استفاده شده و محدود تصاویر انسانی مصور شده مربوط به روایتگری اعتقادات مذهبی و اساطیری ایشان بوده است. نقش انسان در سمرقند به‌صورت واقع‌گرایانه اجرا و تصویرگری این آثار بیشتر به واقعیت نزدیک است. درحالی‌که در نیشابور نقوش انسانی حالتی مصنوعی و کارتونی دارند. در بیان کاربرد تصاویر انسانی در نیشابور گفته شده که تأثیر سبک هنری ساسانی بر اجرای آثار آشکار است و گاهی نقش انسان برای بیان و به تصویر کشیدن صور فلکی و نجومی در

تمامی موارد فوق با اندک تفاوت‌هایی بر آثار مناطق مجاور سمرقند بر اثر تأثیرگذاری این ناحیه بر آثار قابل‌شناسایی است.

مصداق‌های تفاوت سبک سفال مکتب سمرقند با سبک سفال نیشابور^۱

بر مبنای تعاریف ذکر شده، سفالینه‌های سمرقند و مناطق مجاور دارای ویژگی‌های مشترکی هستند و وجود مکتبی مستقل را القا می‌نماید. همان‌طور که گفته شد، مکتب حالت گروهی و دسته‌جمعی دارد و آثار مشترک تولید شده در کارگاه‌های متفاوت توسط هنرمندان مختلف با وجود تشابهات فراوان در مناطق گوناگون، نوعی اتحاد و یکپارچگی در ایجاد نقوش را نشان می‌دهند. تأثیرات جنبه سیاسی (حکومت سامانی و حمایت حکام این سلسله)، اقتصادی (تبادلات کالایی جاده ابریشم) و همچنین اعتقادی (تأثیر اسلام) بر آفرینش این آثار غیرقابل انکار است. دوره باعظمت سامانی، زمان اعتلای همه‌جانبه تمامی علوم به‌خصوص خلاقیت در تولید سفال است. در خصوص اشتراک تکنیکی سفال منطقه، ابتدا درباره لعاب و ترکیب مواد لعابی باید بیان داشت، هنرمندان سمرقندی مانند سفالگران نیشابوری از لعاب گلابه‌ای و لعاب پاشیده سبز در تزیین آثار استفاده نموده و علت این اشتراک تکنیکی در تأثیر ارتباطات تجاری-سیاسی خلیفه بغداد با چین قابل‌ذکر است که انعکاس این ارتباط در تولید سفال را نشان می‌دهد (Kiyani-Asl, 1978, p. 40). چین از راه ابریشم مسیر سمرقند و نیشابور را طی نموده و با تأثیرات دوجانبه‌ای که بین مناطق مذکور با چین شکل گرفت بر خلاقیت تولید و تنوع آثار تأثیر قابل‌توجهی نهاد. این‌چنین است که نمونه آثار فراوانی به

۱. این بحث را به‌صورت مشروح در مقاله‌ای با عنوان مطالعه تطبیقی ویژگی‌های فن‌شناسی، طرح و نقش ظروف سفالی سمرقند و نیشابور در

سده سوم تا ششم ق در نشریه خراسان بزرگ ش ۴۴ پاییز ۱۴۰۰ از نویسنده این مقاله می‌توان دید. (موخواه و مرانی)

کنار نقوش حیوانی و گیاهی مزین‌کننده سفال‌ها بوده است. از دیگر عناصر مضامینی و محتوایی بر آثار نیشابور، توجه به بازگشت فرهنگی ایرانیان و به‌کار بردن نمادهای زرتشتی، میتراپی و زروانی در کنار این عناصر تزئینی است و تداوم کاربرد این تزئینات، دنباله‌روی هنرمندان نیشابوری از سنت‌های باستان که یکی از مهم‌ترین حلقه‌های واسطه هنر ایران قبل و بعد از اسلام است را تأیید می‌کند ([Hampartian, 2003, p. 147](#)).

در بیان علت استفاده از این تزئینات مواردی ارائه می‌شود. مهم‌ترین علت، وجود سفالینه‌های منقوش نخودی است که به‌طور خاص بیشترین درصد کاربرد را در منطقه باستانی تپه مدرسه نیشابور را دارا بوده و همچنین کاربرد لعاب با پاش‌های سبز را می‌توان ذکر نمود. هنرمندان نیشابوری با ابتکار خود این نوع سفال را از لعاب سانسای چین اخذ و تغییراتی همچون خراش‌کاری بر سفال و تنوع رنگی لعاب‌ها را در آن اعمال کردند، به‌نحوی که این سبک لعاب‌زنی خاص منطقه نیشابور خوانده می‌شود ([Hejabri & Akbari, 2014, p. 7](#)) بنا به تحقیقات بولیه، تزئینات سفالینه‌های نیشابور به دو دسته تقسیم می‌شود: نقوش انسانی-جاندار و تزئینات کتیبه‌ای. دلیل وجود تزئینات ظروف نخودی را که سرشار از نقوش انسانی و گیاهی و حیوانی است با نقوش روی سفال‌های کتیبه‌ای که بیشتر از بیانات بزرگان و ائمه^(ع) در بیان آداب اجتماعی و فردی حکمت‌هایی به‌صورت کتیبه-ای در تزئین سفال‌ها استفاده می‌شده است را برآیند تأثیر شرایط اجتماعی نیشابور می‌داند. در این ارتباط به وجود دو گروه مختلف در نیشابور اشاره می‌کند. دو گروه بزرگ متخاصم و رقیب، نخبه سالارها (اولین گروه گروندگان به اسلام) و مردم‌سالارها (نوادگان اشراف و هواداران سنت قبل از اسلام). گروه دوم که دیرتر به اسلام گرویده بودند به اسلام بیشتر به‌عنوان یک باور جهانی و مردم‌سالارانه می‌نگریستند و هدفشان تجدید قدرت و عظمت پیشین ایران بود. آنان بر سفال‌های نخودی نقش‌های زمینی و مادی‌تر (جاندار و بی‌جان) نقش می‌کرده‌اند ([Hampartian, 2003, p. 154](#)). در یک جمع‌بندی می‌توان این‌گونه نظرات بولیه را در تزئینات مشخص نمود که بیشترین تأکید او بر پیدایش سبک‌های گوناگون نقش‌پردازی و تزئین سفال‌ها و

نحوه پراکندگی آن‌ها که عدم انسجام نقوش را شامل می‌شود، ریشه در همین اختلاف عقیدتی آنان داشته و این ویژگی نقطه مخالف سفالینه‌های سمرقند است که اکثراً دارای نوعی انسجام تزئینی است. باوجود این خصوصیات، بررسی آثار باستان‌شناسی نشان می‌دهد سمرقند بر مراکز دیگر تأثیرگذار بود. به‌واسطه آبادانی منطقه و حمایت حاکمان وقت، سمرقند به‌عنوان مرکزی مهم در ساخت سفال مطرح بود و بر آثار همجوار خود (به‌جز نیشابور) به دلیل ارتباطات سیاسی و تجاری تأثیراتی نهاد و متعاقباً تأثیراتی را دریافت نمود.

تجمع این ویژگی‌ها در ظروف و وجود کوره‌های فراوان نشان از ساخت این ظروف در سمرقند دارد. گاهی علاوه بر این تزئینات، سفالگر مناطق دیگر از نقوشی استفاده می‌نموده که هنرمندان سمرقندی آن را به‌کار نمی‌برده‌اند. همان‌طور که در بحث تفاوت ظاهری برخی آثار در یک مکتب با یک شیوه یا همان سبک هنری و شخصی هنرمند گفته شد، این اتفاق امری طبیعی به نظر می‌رسد. به‌عنوان مثال، هنرمند چاچ با رعایت چارچوب تزئینی منطقه، سطح خارجی ظروف را با خطوط ظریفی که شبیه سر پرنده بوده آذین می‌نمود، در صورتی که سطح بیرونی ظروف سمرقندی عاری از لعاب و تزئین بود و اگر هم به‌ندرت تزئینی وجود داشت به‌صورت خطوط مورب سه‌تایی و یا به‌صورت نقوش برگ‌ی شکل، گرداگرد ظرف تکرار و اغلب بیرون ظروف با انگوب پوشیده می‌شد. این ویژگی عدم رنگ‌گذاری بر سطح خارجی ظروف نوعی نشانه و علامت برای آثار سمرقند شناخته شده است. مثال دیگر برای سبک‌دار بودن آثار سمرقند، برخورداری از رنگ قرمز و زیتونی-سبز بر اکثر آثار سمرقند و گاهی مناطق مجاور است. باوجود تشابه زیاد برخی آثار نیشابور با سمرقند، کارشناسی که با آثار سمرقند سروکار داشته است از روی کاربرد رنگ‌ها به بومی بودن اثر در مناطق ذکرشده آگاهی می‌یابد. سفال نخودی خاص سفالینه‌های نیشابور و حتی یک نمونه از این سفال در سمرقند یافت نشده است. ویژگی دیگر در زمینه کاربرد رنگ قرمز در بخشی از آثار سمرقند در تزئین کتیبه‌هاست. بر بسیاری از سفال‌های کتیبه‌ای، رنگ قرمز برای آرایش نقطه و تشدیدها به‌کار رفته و به دلیل تکرار کاربرد، این تزئین جزو تزئینات سمرقند محسوب




آثار تأکید می‌نماید. مجموعه موارد مذکور، سبک سمرقند خوانده می‌شود و با توجه به تعریف مکتب، این تزیینات توسط نگرش هنرمندانۀ تعداد کثیری از استادکاران سمرقندی حالت قاعده و قانون به خود گرفته و در تمامی مناطق ماوراءالنهر در قالب یک مکتب استفاده می‌شده است.

می‌شود. از سویی، سفالینه‌های نیشابور تماماً لعاب داده می‌شدند و اگر اثری با این نوع لعاب‌زنی در سمرقند یافت شود، شکی باقی نمی‌گذارد که این اثر وارداتی و متعلق به نیشابور بوده است. تفاوت اندک در نحوه تزیینات، تولید سفالینه‌های دست‌ساز هنرمندان سمرقندی را از حالت تقلیدی و قالب‌گونه که باعث تنزل صرف می‌شود، دور ساخته و دست توانای هنرمند خلاق سمرقندی را بر آفرینش

جدول ۳: خرده تزیینات سفالینه‌های سمرقند و مناطق همجوار (Ильсов, 2016)

بدنه خارجی ظرف فاقد لعاب	تزیینات پشت ظرف چاچ	تزیینات دندان‌موشی لبه ظرف	تزیینات نقطه‌چینی محبوس در کادر
			
			
			
pp.472415 449	pp. 139 580 124	pp. 139 78 81	pp. 75 87 86

جدول ۴: تزئین ظروف دارای کتیبه کوفی با رنگ قرمز

		
(Ильясов, 2016, p. 416)	(Ильясов, 2016, p. 453)	(Ильясов, 2016, p. 446)

جدول ۵: نقوش موسوم به چشم طاووسی

		
(Ильясов, 2016, p. 527)	(Ильясов, 2016, p. 105)	(Ильясов, 2016, p. 94)

نتیجه‌گیری

مطالعه سفالینه‌های خراسان بزرگ ناحیه ماوراءالنهر با دلایل سیاسی و اقتصادی نشان می‌دهد سبک فنی تولید سفال در سمرقند و مراکز مجاور، ادامه سبک فنی استادکاران نیشابوری بوده و در آثار سمرقند و مراکز مجاور برخی ویژگی‌های خاص در آثار قابل‌بازشناسی است. تکرار این موارد در اکثر آثار ناحیه ماوراءالنهر به رهبری هنرمندان سمرقند و چاچ باعث شده است عنوان مکتب سمرقند به خود گرفته و در سراسر منطقه این تزئینات صرفاً در این ناحیه به‌کار گرفته و مشاهده شود. این ویژگی‌ها شامل مضامین اعتقادی و واقعی و نقش‌مایه‌های تزئینی است. درباره نقش‌مایه‌های تزئینی، برخی ویژگی ظاهری ظروف که خرده تزئینات محسوب می‌شود خاص تولیدات این ناحیه است و اصالت این آثار را با نمونه‌های مشابه خود در دیگر مراکز تولید همچون نیشابور مشخص می‌نماید. خرده تزئینات

شامل کاربرد فراوان لعاب قرمز گوجه‌ای و زیتونی در بخشی از اثر یا کاربرد رنگ قرمز برای مشخص‌سازی تشدید و نقطه‌های کتیبه‌های کوفی، البته گاهی به دلیل محدودیت مصالح، کاربرد لعاب کیفیتی بومی به آثار می‌بخشید. به‌عنوان مثال، بدنه بیرونی سفال‌های سمرقند فاقد لعاب و در برخی ظروف وجود خطوطی به شکل سر پرنده در دیواره بیرونی ظروف مشاهده می‌شود. کاربرد نقوش چشم طاووسی و همچنین خطوط شماتیک محصورشده در قاب‌هایی نامتوازن در کنار تزئینات کتیبه‌ای و گیاهی در داخل ظروف، تزئینات بخش بیرونی کاسه با هاشورهایی در هم‌نشینی با ترکیبات کوتاه کتیبه‌ای و شبه‌کتیبه‌ای و نقوش دندان‌موشی در حاشیه لبه ظرف، تمامی جزء ویژگی‌های خاص آثار سمرقند شناخته شده است. البته با ذکر دلایل متقن که در این پژوهش به آن اشاره شد، می‌توان ناحیه سمرقند را ادامه‌دهنده سبک سفال سامانی دانست و

Jalali-Pour, B., & Feyz Sheikh-ol Eslam, F. (2021). *Creativity in art*. Academic Publishing Center – Comprehensive Applied Scientific University.

Kiyani-Asl, M. Y. (1978). *A study of Iranian pottery*. Nakhost Waziri. (In Persian)

Masudi, A. al-H. A. ibn H. (1986). *Muravvej al-zahahab* (A. Payandeh, Trans.; Vols. 1–2). Scientific and Cultural Publications.

Moukhah, A., & Marasy, M. (2021). Comparative study of the technical features of design and decoration of Nishapur and Samarkand pottery from the 3rd to 6th centuries AH. *Research Journal of Greater Khorasan*, 44, 211-228. (in Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22034/jgk.2021.142489>

Nafisi, S. (2003). *Moheet, life, state, and poems of Rudaki*. [Publisher not listed].

Nasiri Asl, R., & Jahangard, A. (2019). *A comparative study of Kufic calligraphy on pottery in Neyshabur and Samarkand during the Samanid period, 2nd to 5th centuries AH* (Master's thesis, Institute of Higher Education in Art, Shiraz).

Pakbaz, R. (2006). *Encyclopedia of art*. Contemporary Culture.

Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art* (N. Daryabandari, Trans.; Vol. 4). Elmi-Farhangi Publishing. (Original work published 1938)

Ross, S. (2003). Style in art. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford handbook of aesthetics* (pp. 286–302). Oxford University Press.

Shishkina, G. V. (1986). *Handicraft products of medieval Sogdiana*. Tashkent.

Shojaei, H., & Marasy, M. (2018). Study of pottery and textile patterns of the Samanid and Buyid periods in comparison with Sassanian art. *Fine Arts Journal*, (73), 73–82. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22059/jfava.2017.225641.665588>

Soucek, S. (2000). *A history of Inner Asia*. Cambridge University Press.

Tohidi, F. (2014). *Fine and art of pottery*. SAMT.

Wilkinson, C. (1961). The glazed pottery of Nishapur and Samarkand. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 102–115.

به‌عنوان مکتبی مستقل برشمرده که تأثیر مشهودی بر مناطق همجوار به‌جز نیشابور داشته است.

References

- Anousheh, H. (2002). *Persian literary encyclopedia* (Vol. 2). Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Aslani, M., Moradpour, M., & Nahardani, Z. (2012). *Art workshop* (Vol. 2). Gooyesh-e No Publishing.
- Dufren, M. (2003). Style (A. Samiei [Gilani], Trans.). *Academy Letter*, (21), 86–102.
- Erdman, K. (1946). Afrasiab ceramic wares. *Bulletin of the Iranian Institute*, 6(1–4), 7(1), 102–110.
- Ettinghausen, R., & Yarshater, E. (1990). *The brilliant peaks of iranian art* (H. Abdollahi & R. Pakbaz, Trans.) Agah.
- Gardner, H. (2002). *Art through the ages* (M. T. Faramarzi, Trans.). Agah.
- Gouchani, A. (1985). *Inscriptions on Nishapur pottery*. Reza Abbasi Museum. (In Persian)
- Grube, E. J. (2005). *Islamic art* (F. Haeri, Trans.). Karang Publishing. (Original work published 1994)
- Haghighi, M. (2000). The rise and fall of literary schools. *Journal of Literary Text Research*, (12), 1–14. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22054/ltr.2000.6227>
- Hampartian, T. (2003). *Human, animal, and plant motifs on Nishapur pottery of the 4th and 5th Islamic centuries* (Master's thesis). Faculty of Fine Arts, Modarres University.
- Hejabri, E., & Akbari, A. (2014). A study of the splashed glaze technique in ceramics of Iran and China. *Journal of Applied Arts*, (4).
- Henshaw, C. (2010). *Early Islamic ceramics and glazes of Akhsiket, Uzbekistan* (Doctoral dissertation). University College London.
- Ilyasov, J. (2011). Glazed ceramics of the 10th–11th centuries Chaganian. *The Art of History, Sanat Art*, (3), 4–7.
- Ilyasov, J. (2014). On a new group of glazed pottery of the 10th and 11th century. *Journal of the David Collection and Authors*, 4, 50–83.
- Ilyasov, J., & Imamberdiev, R. (2017). Glazed bowl with anthropomorphic image from Eastern Kashkadarya. *San'at Art*, 15–19.

Wilkinson, C. (1986). *Nishapur: Pottery of Islamic period*. The Metropolitan Museum of Art.

Wilkinson, C. (1987). Nishapur: Some early Islamic buildings and their decoration. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*.

ИльсOVA, С. Р., & ИльсO, Дж. (2016). Глазурованная керамика Ташкентского оазиса IX–XII веков [Glazed ceramics of the Tashkent oasis 9th–12th centuries]. Fond Mardghani.

Contents

Continuity of the Seljuk Tradition in Eastern Greater Khorasan: A Case Study of Two Ghurid Brick Monuments in Chisht-e Sharif Akram Hosseini	1
A Critical Re-reading of Khwāja Kalān Khurāsānī’s Treatise in the Context of Safavid Musical Literature Sahand Soltandoost, Amirhossein Davoodvandi	23
Analysis of the Illumination Structure in the Manuscript Quran at the Chester Beatty Museum of Dublin Maryam Aziminezhad, Mohamad-Amin Hajizadeh	41
Analysis of the Tombstone Inscriptions of Maulana Zainuddin Abu Bakr Taybadi Monireh Gaziki-Nezhad	63
Historical Tourism in South Khorasan with an Archaeological Approach: A Case Study of the Historical Urban Fabric of Toun/Ferdows Bahram Anani, Elnaz Eshghi, Morteza Nahari	85
Identifying the Samarkand Earthenware School in the 3rd to 6th Centuries AH Based on Archaeological Findings from Transoxiana Azar Moukhah	109



Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Imamreza International University

Vol. (3), No. (9), spring 2025

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: *Dr. 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: *Dr. Ahmad Salehi kakki (Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran)*

Manager: *Dr. Qadir Siaami (Faculty member of Imamreza international University)*

Editorial Board:

- Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran
- Dr. Mohammad Taghi Ashuri, Professor of University of Art, Tehran, Iran
- Dr. Hassanali Pourmand, Associate Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University, Mashhad, Iran
- Dr. Ahad Nejad Ebrahimi, Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, University of Tabriz, Tabriz, Iran
- Dr. Ali Vandsheari, Associate Professor, Carpet Department, Faculty of Carpets, University of Tabriz, Tabriz, Iran
- Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh, Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran
- Dr. Samad Samanian, Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
- Dr. Roghieh Behzadi, Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran
- Dr. Afsaneh Ghanizadeh, Associate Professor, Department of English, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University, Mashhad, Iran
- Dr. Ghadir Sayami, Assistant Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Literature and Humanities, Imam Reza International University, Mashhad, Iran
- Dr. Bernard Okin, Professor, Department of Arab and Islamic Civilizations, Faculty of Historical Studies, American University in Cairo, Cairo, Egypt
- Dr. Christoph U. Werner, Professor, Chair of Iranian Studies, Faculty of Humanities and Cultural Studies, University of Bamberg, Bamberg, Germany

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: Mustafa Lal Shateri

Latin Editor: Khadije Andishe

Cover Designer: Amir Farid

<p>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.</p>
