تصویر روی جلد: *قالی پرده‌ای دورو با طرح محرابی _ درختی.*
شماره اموال ۳۴۸ محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی.

۲

دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای «زرین‌فام»
موزهٔ آستان قدس رضوی
سال دوم، شمارهٔ دوم، بهار و تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
مدیر مسئول: مهدی قیصری نیک
سردبیر: حکمت‌اله ملاصالحی
مدیر داخلی: ماندانا یمینی

ویراستار: اصغر ارشاد سرابی؛ مترجم: احمد رضوانی؛ طرح لوگو: خط محمدعلی فراستی؛ طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما نقوی

اسامی هیئت تحریریه به ترتیب الفبا:
دکتر پیراوی ونک، مرضیه (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر تقوی‌نژاد، بهاره (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر خسروی بیژائم، فرهاد (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر صالحی کاخکی، احمد (استادتمام دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر طبسی، محسن (دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر عظیم‌زاده طهرانی، طاهره (دانشیار بازنشسته دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر لاله، هایده (دانشیار بازنشسته گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران)؛ دکتر لباف خانیکی، میثم (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران)؛ دکتر مرتضایی، محمد (دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی)؛ دکتر ملاصالحی، حکمت‌اله (استادتمام گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران).
هیئت تحریریه بین‌المللی: بلر، شیلا (استاد هنر اسلامی و آسیایی؛ دانشگاه نورما ژان کالدروود کالج بوستون و کرسی هنر اسلامی بن خلیفه در دانشگاه مشترک‌المنافع ویرجینیا)؛ ریتر، مارکوس (استاد تاریخ هنر اسلامی، مؤسسه تاریخ هنر، دانشگاه وین)؛ کنبی، شیلا، سرپرست بازنشسته دپارتمان هنر اسلامی موزه متروپولیتن).
اعضای مشورتی هیئت تحریریه: حبیبی قاینی بایگی، مریم (مسئول گنجینه قرآن موزه رضوی)؛ دکتر خزاعی، رضا (مدرس دانشکده هنر دانشگاه بیرجند)؛ دکتر صحراگرد، مهدی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر طاهری، صدرالدین (استادیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ کفیلی، حشمت(باستان‌شناس)؛ لباف خانیکی، رجبعلی (باستان‌شناس، مدیر مؤسسه فرهنگی کهن‌بوم خراسان)
داوران این شماره: مژگان اسماعیلی، پریوش اکبری، علیرضا بهرمان، مصطفی پیرمرادیان، رضا دبیری‌نژاد، روشنک سعادتی، منا سلطانی، محمدامین سعادت‌مهر، محمدتقی صفار، زهره طباطبایی جبلی، محسن طبسی، طاهره عظیم‌زاده‌طهرانی، مهنوش غفوریان، حشمت کفیلی، رجبعلی لباف خانیکی، فریبا مجیدی، محمد مرتضایی، عادل مطوری حسین.

همکاران این شماره: سید محسن ناجی نصرآبادی، حشمت کفیلی، عادل مطوری حسین

* زرین‌فام، مقالات پژوهشگران را در موضوع و محورهای پژوهشی این نشریه می‌پذیرد. * مقالات منتشرشده لزوماً نقطه‌نظر این نشریه نیست، بلکه بیانگر دیدگاه نویسندگان است. * استفاده از مطالب و تصاویر این نشریه با ذکر مآخذ بلامانع است. * مقالات این نشریه در سایت http://museum.aqr-libjournal.ir نمایه شده است. * پروانه انتشار نشریه زرین‌فام با ترتیب انتشار دوفصلنامه، با گستره سراسری در تاریخ ۱۴۰۰/۱۱/۲ به شماره ثبت ۹۱۳۱۹ توسط کمیسیون هیئت نظارت بر مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر شده است. * شاپا چاپی: ISSN: 2980-924X

نشانی: حرم مطهّر رضوی، بست شیخ طوسی، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
نشانی دفتر نشریه: مشهد، حرم مطهّر رضوی، صحن کوثر، موزهٔ آستان قدس رضوی، اداره مطالعات و معرفی آثار
تلفن مدیر مسئول: ۳۲۲۴۱۱۰۵-۰۵۱ تلفن دفتر نشریه: ۳۲۲۳۲۰۰۴-۰۵۱ داخلی ۳۲۹۲

نشانی سایت: museum.aqr-libjournal.ir | پست الکترونیک: zarrinfaam.journal@gmail.com | zarrinfaam@library.razavi.ir

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای «زرین‌فام»

- هدف دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای «زرین‌فام»، انتشار پژوهش‌ها و تجربه‌های علمی در زمینه مطالعات موزه‌ای به‌ویژه در زمینهٔ باستان‌شناسی و هنرهای ایرانی از آغاز تا عصر حاضر است.
- نوشتارهای پژوهشی، تحلیلی، گزارش‌های علمی در محورهای پژوهشی نشریه ذکرشده در سایت «http://museum.aqr-libjournal.ir» برای درج پذیرفته شده و پس از داوری و تصویب هیئت تحریریه چاپ و منتشر خواهد شد.
- عنوان مقاله باید کوتاه، روان و گویای موضوع تحقیق و حداکثر ۱۵ کلمه باشد.
- مشخصات کامل نویسنده (نویسندگان) با ذکر نویسنده مسئول، در صفحه اول درج شود، نام و نام خانوادگی نویسنده (نویسندگان) همراه با مشخصات علمی و وابستگی سازمانی و رایانامه آن‌ها مشخص شود. (نویسنده مسئول مقاله با علامت ستاره (*) از سایر نویسندگان متمایز شود).
- مقاله باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش تهیه شده باشد.
- مقاله با حروف نازنین ۱۳، در هر صفحه ۲۰ سطر و تعداد صفحات مقاله کمتر از ۲۰ صفحه A4 و به صورت فایل وورد ارسال شود. (حداقل تعداد کلمات ۴۰۰۰ و حداکثر ۸۰۰۰).
- مقاله ارسالی باید دارای عنوان، چکیده و واژگان کلیدی (فارسی و انگلیسی به‌صورت جداگانه)، مقدمه، روش تحقیق، پیشینه تحقیق، بدنه تحقیق (شامل بحث، تحلیل و یافته‌ها)، نتیجه، ارجاع درون متنی، منابع و مأخذ باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف (حداکثر ۳۰۰ کلمه) به ترتیب شامل بیان مسأله، اهداف و سؤال‌های اصلی پژوهش، روش تحقیق و شیوه جمع‌آوری اطلاعات و روش تجزیه‌و تحلیل، نتیجه پژوهش و واژگان کلیدی باشد. همچنین چکیده انگلیسی نیز باید ضمن مطابقت با متن فارسی حداکثر ۸۰۰ کلمه (با توجه به اختلاف تعداد کلمات نسبت به فارسی) باشد.
- واژگان کلیدی باید حداکثر شش کلمه و به ترتیب الفبایی باشد.
- مقدمه به ترتیب شامل: شرح مبسوط‌تر مسأله پژوهش، اهداف، ضرورت و اهمیت تحقیق است و باید بدون ارجاع و مستقلاً توسط نویسندگان نگاشته شود.
- روش تحقیق بعد از مقدّمه باید به ترتیب شامل: روش تحقیق، شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات، ابزار گردآوری اطلاعات، جامعه آماری، تعداد نمونهٔ مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات باشد.
- پیشینهٔ پژوهش برای کلیه مقالات الزامی و باید اختلاف پژوهش‌های مقالهٔ ارسالی با پژوهش‌های دیگران به صورت شفاف بیان گردد با ذکر مشخصات منابع ذکر شده:

الف) درج مشخصات مقاله: نام نویسنده (نویسندگان)، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره و سال نشر؛

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین‌فام

ب) درج مشخصات پایان نامه ارشد/رساله دکتری:نام دانشجو، عنوان،نام استاد راهنما، نام دانشگاه و مقطع و سال دفاع؛
ج) درج مشخصات کتاب: عنوان کتاب، نام مؤلف(مؤلفین)، سال نشر.

- نتیجه‌گیری باید به‌گونه‌ای منطق و مستدل و روشن‌کننده بحث و یافته‌ها و بویژه پاسخ به سؤال‌های اصلی مقاله باشد.
- کلیه تصاویر باید دارای رزولوشن ۳۰۰ dpi، فرمت jpg و باکیفیت مناسب و شماره‌گذاری مسلسل با ذکر توضیح و مأخذ در زیر تصاویر باشد. جای تصاویر باید با ذکر شماره در متن مشخص شود.
- کلیه جداول و نمودارها به‌صورت مسلسل شماره‌گذاری و با درج مشخصات و مأخذ آن‌ها در بالای جدول یا نمودار تنظیم گردد. شماره جدول باید در متن باشد.
- منابع بر اساس شیوه‌نامه انجمن روان‌شناسی آمریکا فارسی شده با عنوان «شیوه‌های استناد درون متنی در فصل دوم کتاب: شیوه‌های استناد در نگارش‌های علمی، رهنمودهای بین‌المللی» تألیف عباس حرّی و اعظم شاهبداغی، صفحات ۱۴۷-۲۱۵ تنظیم شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌گردد.
- ترتیب مطالب مقاله در فایل وورد به صورت زیر باشد: ابتدا عنوان انگلیسی، مشخصات سازمانی نویسندگان، چکیده انگلیسی، کلیدواژه‌های انگلیسی؛ در صفحه بعد به ترتیب: عنوان فارسی، مشخصات سازمانی نویسندگان به فارسی، چکیده فارسی، کلیدواژه‌های فارسی، متن مقاله، منابع فارسی، مراجع انگلیسی با ذکر واژه انگلیسی References در عنوان.
- معادل‌های غیر فارسی اصطلاحات و مفاهیم غیر رایج در پانویس همان صفحه آورده یا شرح داده شود.
- تعداد شکل‌ها، عکس‌ها، نمودارها و جدول‌ها مجموعاً بیشتر از ۲۰ عدد نباشد.
- کلیه جداول و آمار باید قبل از نتیجه باشد.
- مقالات فقط از طریق سامانه «http://museum.aqr-libjournal.ir» قابل دریافت است.
- قبل از ارسال مقاله، جهت کسب اطلاع از فرایند پذیرش مقالات، شیوه‌نامه و اصول اخلاق و...، مطالب درج شده در سایت با دقت مطالعه شود و در صورت نیاز به راهنمایی بیشتر با شماره‌های ذکر شده تماس حاصل نمایند.
- لازم است برگه تعهد نویسندگان و تعارض منافع از سامانه دریافت تکمیل و به همراه اصل مقاله ارسال شود.
- مسئولیت محتوایی نوشتارهای علمی با نویسنده (نویسندگان) است.

فهرست مطالب

سخن سردبیر ۶

حکمت‌اله ملاصالحی

تداوم سنت‌های هنری ساسانی در تزیینات معماری بناهای دوران اسلامی خراسان تا پیش از حملهٔ مغول ۸

میثم لباف خانیکی

خاستگاه طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران (نمونه موردی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی) ۳۳

حسین کمندلو

بررسی و شناسایی سکه‌های افشاری گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی ۶۰

فاطمه جهان‌پور

مطالعه ویژگی‌های فرم و نحوه ساخت دکمه‌های پوشاک همسانِ کارکنان و خدام آستان قدس رضوی، موجود در مجموعهٔ «صابری» ۷۸

سینا صابری

پژوهشی سکه‌شناختی در دوران عصیان لیلی‌بن‌نعمان (در نیشابور ۳۰۸-۳۰۹هـ.ق.) ۹۲

محمدامین سعادت‌مهر

تأثیر محتوا و فرمِ نقاشی مذهبی جهان مسیحیت بر نقاشی دورهٔ قاجار (مطالعه موردی قلمدان‌ها) ۱۰۴

ملیحه صحراگرد، مصطفی لعل‌شاطری، پیمان ابوالبشری

بررسی و بازشناسی شمایل‌های مذهبی دربار قاجار (مطالعه اسنادی) ۱۴۴

سید مسعود سیدبنکدار، مهناز کمالوند[۲]

مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نبرد رستم و اشکبوس ۱۷۱

مجید مزیدی شرف‌آبادی، سحر ذکاوت، دکتر علی زارعی

سخن سردبیر

مایهٔ خشنودی و موجب خرسندی ست که دومین شماره دوفصلنامه مطالعات موزه ای «زرین فام» به همت وبه دست توانا و به پشتکاری و پیگیری پیوسته دوستان و همکاران گران‌قدر ما در دفتر مجله، از محضر مبارک مخاطبان گرامی و علاقه‌مند به پژوهش‌های موزه‌ای و موزه شناختی می‌گذرد.

زرین‌فام یک نام بر پیشانی یک نشریه نیست. زرین‌فام اشاره و استعاری از شناختن و شناساندن و معرفی یک جهان سنت و صنعت و هنر و دیانت و معنویت و تاریخ و فکر و فرهنگ و ذوق و زیبایی و ادب و اخلاق و آداب زندگی و علم و عمل یکی از غنی‌ترین و پرمایه‌ترین ادوار تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری ما نیز هست.

دورانی که ایرانیان در صف مقدم پدیدآوردنش ایستاده‌اند.البته وصد البته تقسیم‌بندی ادوار فرهنگی زندگی بشر چه با رویکرد تاریخی و چه باستان‌شناختی ماهیتی ابزاری دارد و با این نیت طراحی و فراخوانده شده است تا به فکر و عقل و فهم ما مدد برساند؛ شاید بتوانیم رخدادها و دگرگونی‌ها و فرایندها وبرآیندهایی را که در تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری ما به‌وقوع می‌پیوسته و دم‌به‌دم به‌وقوع می‌پیوندند؛ آسان‌تر و روان‌تر ببینیم و بشناسیم و بفهمیم. تاریخ جریانی پیوسته است و چونان رود هیراکلیتوس جاریست. هربارخروشان‌تر و موج‌خیزتر و پرتحرک‌تر از پیش مسیرهای تازه‌ای گشوده است .به تعبیر عارف و شاعر نامدار بلخی خراسانی ما:

آن یار همانست اگر جامه دگر شد — آن جامه دگر کرد و دگربار برآمد
آن باده همانست اگرشیشه بدل شد — بنگرکه چه خوش برسر خماربرآمد.

نکته‌های ظریف و نغز ودلنشینی که در کلام مولانا در دیوان غزلیات شمس او هرچند به زبان شعر بیان شده‌اند لیکن یک جهان پیوستگی تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری ما را باهمه رنگارنگی و کثرت و تعدد مسیرهای گشوده و طی‌شده تاریخی بیان و بازنمایی می‌کنند. نسبت تاریخ و فرهنگ، جامعه و جهان و سنت و میراث نبوی وغنی ایران باستانی ما با ایران در یک هزاره و نیم عهد دولت اسلام و قرآن چنین است. نسبت پیوند و پیوستگی‌های ستبر میان دو سنت و میراث نبوی.متأسفانه گاه به دلیل بی‌خبری و تاریخ‌ناشناسی و گاه از سر عناد این پیوستگی ژرف و ستبر میان دو دوران، میان دو میراث، میان دو سنت نبوی مورد انکار واقع شده است. مقالات دوستان گران‌قدر ما علی‌الخصوص مقاله آقای دکتر میثم لباف خانیکی مؤید و مصداق پیوستگی و تداوم تاریخ و فرهنگ و سنت معنوی و نبوی و میراث غنی و پرمایهٔ عهد باستان ایرانی در عهد دولت اسلام و

قرآن است. بار دیگر تأکید می‌کنم متأسفانه نسبت استوار و پیوستگی ستبر و چندگونه و چندسویه‌ای که یا کم‌تر به آن توجه شده است ویا از سرعناد و بی‌خبری مورد انکار قرار گرفته است.

باری شماره‌ای که اینک از محضر خوانندگان گرامی و علاقه‌مند ما می‌گذرد؛ به قلم توانای پژوهشگرانی به رشته تحریر درآمده است که سال‌هاست سرمایهٔ عمر گران‌قدرشان را به پای چنین اهداف بلندی هزینه کرده و ریخته‌اند وهمچنان در مسیر تحقق بیش از پیش آن گام برمی گیرند وره می سپارند.

در این شماره هشت مقاله پس از داوری و غربالگری هوشمندانه داورانِ دادور و گران‌قدر ما پذیرفته شده و به چاپ رسیده و منتشر شده است که از محضر خوانندگان گرامی و گران‌قدر می‌گذرد.

در پایان دست یک به یک همکاران و دوستان معزز و پژوهشندگان صاحب قلم و صاحب نظر را که در تحریر و تدوین وچاپ و انتشار شماره دوم دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای «**زرین‌فام**» یاری داده‌اند گرم و صمیمانه می‌فشاریم. عمر با عزت و صحت جمعشان افزون باد!

آمین!

حکمت‌اله ملاصالحی

تداوم سنت‌های هنری ساسانی در تزیینات معماری بناهای دوران اسلامی خراسان تا پیش از حملهٔ مغول

میثم لباف خانیکی[1]

چکیـده

ورود اسلام به خراسان و تغییر کاربرد برخی بناها و یا تأسیس مجموعه‌های معماری نو، به معنای فروپاشی ساختارهای فکری و هنری خراسان و ایران پیش از اسلام نبود. آنچه هنرمندان دورهٔ ساسانی در زمینهٔ آفرینش‌های فکری و هنری تجربه کرده بودند و در قالب تزیینات گچبری و نقاشی بر دیوارهٔ کاخ‌ها و معابد به تصویر کشیده بودند، مبانی و اصول هنر اسلامی را در اجرای تزیینات معماری تشکیل داد. هنرمندان مسلمان خراسانی نه فقط در فن و روش؛ بلکه در فرم و ترکیبات هنری همان اسلوب ساسانی را در پیش گرفتند و با استفاده از آموزه‌های فرهنگی جدید چون هندسه و جهان بینی اسلامی در هم آمیختند. به این ترتیب شیوه‌ای نو در هنر تزیینات معماری اسلامی خراسان پدید آمد که از یک‌سو حامل و ناقل سنت‌های هنری پیش از اسلام بود و از سوی دیگر با پذیرفتن جریان‌های فکری نوظهور، شیوه‌ای بدیع و به‌روز را در هنر خراسان مطرح می‌ساخت. در این مقاله با رویکردی تحلیلی-تطبیقی به نقش سنت‌های هنری ساسانی در تدوین و تعریف تزیینات معماری بناهای دوران اسلامی خراسان می‌پردازیم.

واژگان کلیدی

تزیینات معماری، هنر اسلامی، هنر ساسانی، گچبری، نقاشی دیواری، باستان‌شناسی خراسان.

۱. دکتری باستان‌شناسی دوران تاریخی دانشیار و عضو هیأت علمی گروه باستان شناسی دانشگاه تهران labbaf@ut.ac.ir

مقدمه

آنچه در تزیینات معماری بناهای خراسان در طول شش قرن ابتدایی دوران اسلامی دیده می‌شود، آیینهٔ تمام نمای افکار و اندیشهٔ هنرمندانی است که در جغرافیای این سرزمین زیسته‌اند و از تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خراسان خاطره اندوخته و تأثیر پذیرفته‌اند. همان‌گونه که تزیینات نقاشی و گچبری در مجموعه‌های معماری خراسان پیش از اسلام تحت عنوان «تصویرگری خراسانی» قابل تعریف است (Labbaf-Khaniki, 2021)، دور از انتظار نیست که تداوم سنّت‌ها، روش‌ها و فنون تصویرسازی و تصویرگری خراسان در اوایل دوران اسلامی به خلق الگویی خاص در پردازش عناصر تصویری انجامیده باشد. بدون شک در کنار تداوم سنت‌های هنری، رویدادهای تاریخی نقش انکارناپذیری در بروز خصوصیات، اجزا و عناصر نگاره‌ها و نقش‌مایه‌ها دارند. همان‌گونه که در نگاره‌های ساسانی خراسان ردپای سنت‌های کوشانی، هلنی و ایرانی به روشنی رخ می‌نماید، در دورهٔ اسلامی باید به دنبال تبلور اندیشه‌های اسلامی و بروز هنر و فرهنگ اقوامی باشیم که مجال حضور و سلطه بر خراسان را در شش سدهٔ آغازین دوران اسلامی یافتند. این بازهٔ زمانی از یک‌سو نشانگر حیات جاری فرهنگ قدرتمند پیش از اسلام و از سوی دیگر شاهد ورود و امتزاج عناصر نظری و بصری جدید با گفتمان هنری خراسان و ایران است. خراسان به دلیل موقعیت خاصی که در ناحیهٔ اتصال حوزه‌های فرهنگی ایران، چین و آسیای مرکزی داشته بستر شکل گیری گفتمان فرهنگی بوده که از هم‌آمیزی و هم‌جوشی سنت‌های مختلف فکری، هنری و ادبی پدید آمده است. این گفتگو میان فرهنگ‌های مختلف در خراسان بود که بستر خلق اندیشه‌های متعالی را فراهم می‌آورد و به عنوان عضو قدرتمند و توانایی از پیکرهٔ فرهنگ ایرانی، هویت این سرزمین را شخصیت بخشیده و موجبات تعالی و تکامل آن را فراهم می‌ساخت. شناخت نقش مؤثر خراسان در تعریف فرهنگ و هویت ایرانی، از گذر تتّبع در بنیان‌ها و مطالعهٔ روندِ تحول عناصر فرهنگی این سرزمین حاصل می‌شود. در گفتار پیش رو با همین رویکرد، علل و نشانه‌های تاریخی تزیینات معماری خراسان در قرون ابتدایی دوران اسلامی مرور خواهد شد.

تزیینات معماری؛ دلایل و کاربردها

شاید پیش از آنکه معماری ـ به معنای فضای مصنوع ـ ابداع شود، تزیینات معماری توسط بشر شناخته شده بود. نقاشی‌هایی که بر بدنهٔ غارهای پیش از تاریخ از ۶۴۰۰۰ سال قبل به این سو شناخته شده،[۱] از آن جمله است. در غارهای پیش از تاریخ اثری از «معماری» دانسته نیست؛ ولی جدار جایی که فضای طبیعی زندگی گروهی از انسان‌ها را تشکیل می‌داد به نگاره‌هایی از انسان ها، حیوانات و نقوش متوالی و تکراری دست آراسته شده بود. این نگاره‌ها سرمشقی برای انسان قرار گرفت تا بعدها جایی را که خود و نه طبیعت برای سکونت و عبادتش فراهم آورد با تصاویری بیاراید. یک سطح صاف و هموار، چه بدنهٔ غار باشد چه نمای یک دیوار خشت و گلی، عرصه‌ای را در اختیار انسان قرار می‌داد که آزادانه بتواند به بیان و ابراز اندیشهٔ خود بپردازد. با این عمل، همچنین، سطح یکنواخت و کسل کنندهٔ دیواری که او را محاط می‌کرد، قابل تحمّل و بلکه لذت‌بخش و مایهٔ آرامش حال و خیال می‌شد.

۱. قدیمی ترین دیوارنگاره‌ای که انسان بر بدنهٔ غارها خلق کرده، نقش یک دست است که در غار مالتراویسو (Maltravieso) اسپانیا شناسایی شده است (Hoffmann et al. , 2018).

تزیینات معماری از زمان استفاده از رنگ و نقوش هندسی ساده بر دیوارهای فضاهای معماری دورهٔ نوسنگی[1] تا کاشی‌کاری‌های فاخر بناهای مجلل دورهٔ اسلامی راه پرفراز و نشیبی را پیموده است. امّا همهٔ نمونه‌های شناخته شده از تمام دوره‌های تاریخی و پیشاتاریخی در یک ویژگی اشتراک دارند و آن اینکه هر چه شأن یک اثر معماری والاتر بوده و هرچه بیشتر از لحاظ معنوی یا سیاسی در مرتبهٔ بالاتری قرار داشته اند، از تزیینات مفصل تر و استادانه تری برخوردار می‌شده‌اند. این واقعیت با نگاهی به تزیینات معماری معابد و کاخ‌های ایران، بین النهرین و ماوراءالنهر به روشنی قابل دریافت است. نکتهٔ دیگری که از مرور تزیینات معماری به ذهن متبادر می‌شود آن است که با تأسیس و استقرار حکومت ها، تزیینات معماری همدوش خودِ معماری، به ابزار و رسانه‌ای برای انتقال اغراض، نیّات و آمال فرمانروایان و سلاطین بدل شد. در تزیینات معماری که اغلب از حمایت و پشتیبانی مادی و معنوی دستگاه سیاسی حاکم بهره می‌بردند می‌توان تا حدود زیادی به طرز فکر و آبشخور فکری و فرهنگی حاکمان یک جامعه در یک دورهٔ خاص پی برد و شیوهٔ تعامل آنان را با ساختارهای بومی و چارچوب‌های فرهنگی آن جامعه درک نمود و البته تأثیر قالب‌های سنتی و تاریخی آن منطقه را در آفرینش‌های هنری دریافت. در بناهای تاریخی خراسان، اگرچه موضوع و مایهٔ اصلی تزیینات معماری با توجه به کاربرد مجموعه‌ها و فضاهای معماری انتخاب می‌شود، ولی جزییات آن تزیینات مستقیماً از منویّات و دغدغه‌های کاربران و سفارش دهندگان تأثیر می‌پذیرد. آنان که هنرمندی را به خدمت گرفته‌اند و تزیین طاق‌ها و ستون‌ها و دیوارهای عمارت خویش را به او سپرده‌اند، زاییدهٔ یک بستر فرهنگی خاص بوده‌اند که ماهیّت و هویّتش در جریان تاریخ شکل گرفته بود. این تاریخ مشحون از رویدادهای متنوّع و مملوّ از برخوردها، تعاملات، منازعات و مرافقت‌های فرهنگی بین اقوام و ملل گوناگون بود. لذا تزیینات معماری علاوه بر اینکه می‌تواند به بازشناسی کاربری یک فضای فراموش شده یاری رساند، آیینهٔ تمام نمای هویّت، فکر و فرهنگ مردمانی است که در آن فضاها زیسته‌اند و به خلق آن تزیینات همّت گماشته‌اند.

آنچه در سرزمین پرتلاطم خراسان از تزیینات معماری شش قرن ابتدایی دوران اسلامی پیش از حملهٔ مغول به یادگار مانده، یا مربوط به کاخ‌ها و خانه‌های اشرافی است و یا در مساجد و مقابر و مناره‌ها باقی مانده است. در شکل اول، بالطّبع با شکلی دنیایی و روزمرّه از هنر مواجهیم و در شکل دوم شاهد تبلور معنوی و روحانی اندیشهٔ هنری مردمان خراسان در قالب رنگ ها، نقش‌مایه‌ها و گاهی کتیبه‌ها هستیم. فارغ از نیّت نهفته در پس خلق این آثار، همهٔ این‌ها شواهد مادّی از فرهنگ آن بازهٔ زمانی محسوب می‌شوند که اشتراک در کیفیتِ عناصرِ تشکیل دهندهٔ آنها، الگویی فراگیر و مشخص را فراروی دیدگان پژوهشگران هنر قرار می‌دهند. تشخیص و تعریف این الگو و شناخت ریشه‌ها و خاستگاه‌های آن‌ها از گذر مروری تحلیلی ـ تطبیقی بر آثار شاخص آن دوره میسّر است.

نمای دیوارها، عرصه‌ای برای معرّفی افراد و روایت رویدادها

فرمانروایان مسلمان که از سال ۲۲ هـ. /۶۴۲ م. دروازهٔ خراسان را گشودند و در شهرهایی چون نیشابور، مرو، هرات، بلخ و... رحل اقامت افکندند (حاکم نیشابوری، ۱۳۷۵؛ البلاذری، ۱۳۶۴) بدون شک قدم در عمارت‌هایی گذاشتند

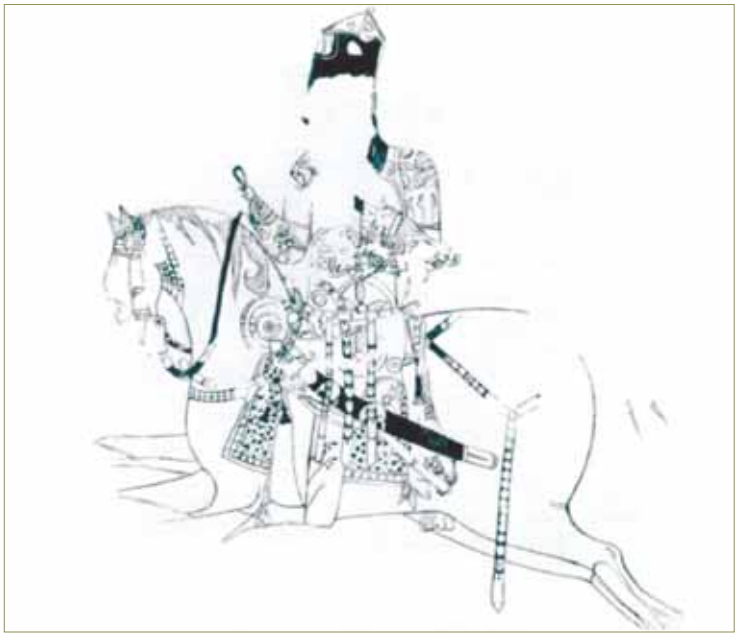
۱. در روستای نوسنگی تپه زاغه بوئین زهرا، مربوط به حدود ۷۲۰۰ سال پیش، نقوش تزیینی بر روی دیوار شناسایی شده است. نقوش تزیینی دیوارهای زاغه را عناصر هندسی تشکیل می‌داد که با رنگ‌های قرمز، سیاه، سفید و زرد برای رنگ آمیزی اشکال استفاده شده بود (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۳۲۶).

که پیشتر اقامتگاه والیان و حاکمان ساسانی بود. آنگونه که از اقامتگاه‌های پیشااسلامی کوه خواجه، بندیان، چهل برج، ورخشا و پنجکند معلوم است، تالارها و فضاهای نشیمن این مجموعه‌های اشرافی با دیوارنگاره‌هایی به شکل گچبری و یا نقاشی تزیین شده بود (لباف خانیکی، ۱۴۰۱: ۴۶، ۲۱۱، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۰). موضوع این نگاره ها، برگرفته از آنچه در فضاهای معماری جریان داشت و آنچه در خاطر کاربران و سفارش دهندگان می‌گذشت، مشتمل بر صحنه‌هایی از زندگی درباری، ضیافت، شکار، عبادت و تاخت و تاز در میان رزم بود. گاه به تأسی و تقلید از این دیوارنگاره ها، بدنهٔ استودان ها، خاکستردان‌ها و ظروف سفالی با صحنه‌هایی مشابه مصوّر می‌شدند (Frumkin, 1970: 147-148; Abdullaev et al. , 1991: 66-70). باری، این دیوارنگاره‌های مجلّل که عمدتاً با رنگ‌های چشم نواز قرمز، سبز، لاجوردی، زرد و نارنجی رنگ آمیزی شده بودند، پیشاروی دیدگان امرای تازه وارد مسلمان قرار می‌گرفت. گرچه در مواردی شمایل شکنی و تخریب این نگاره‌ها در بدو ورود مسلمانان به ولایات تازه فتح شده، بالاخصّ در حوزهٔ تمدّن بیزانس گزارش شده،[1] ولی پس از گذشته اندک زمانی همین شیوه در تزیین اقامتگاه سلاطین مسلمان پی گرفته شد و در کاخ‌ها و امارت‌های اشرافی نگاره‌هایی هم به شکل نقاشی دیواری و هم به صورت گچبری اجرا گردید.

اجرای تزیینات معماری در خراسان اسلامی گویای تداوم جریان اندیشه و تفکر ایرانیانی است که توانسته بودند به سرعت آموزه‌ها و فرهنگ اسلامی را تحت تأثیر جریان قدرتمند فرهنگی قرار دهند که بنیانی هزاران ساله داشت و نتیجهٔ قرن‌ها تکامل فکری و تمدنی بود. امرای مسلمان ایرانی از همان بدو استقرار در نیشابور، دیوار عمارت‌های اشرافی را به نقاشی‌هایی آراستند که شباهت نزدیکی با شمایل بزرگان و اشراف ساسانی داشت. در دیوارنگاره‌ای که طی کاوش‌های باستان شناسی موزه متروپولیتن در سال ۱۹۳۷ م. در کاخی نزدیک آرامگاه خیام در نیشابور شناسایی شده سواره‌ای به تصویر کشیده شده که به روشنی سبک هنری دورهٔ ساسانی را نشان می‌دهد. این نگاره که در اوایل قرن ۹ میلادی ترسیم شده، قوشچی سواره‌ای ملبس به ردایی مجلل را نمایش می‌دهد که با یک دست افسار اسب را گرفته و بر روی دست دیگرش یک پرندهٔ شکاری نشسته است. گذشته از ترکیب اسب و سوار و نمایش اسب در حالت تاخت که یادآور هنر ساسانی است (تصویر ۱)، استفاده از نقش‌مایه‌های مدور بر روی لباس نیز ترکیب شناخته شده‌ای از هنر ساسانی را تداعی می‌کند. در این نگاره عناصری از هنر آسیای مرکزی شامل سرپوش مخروطی و کمربند مزین به آویزه‌هایی بلند با هنر ساسانی ترکیب شده و شکل خاصی از هنر را در قرون ابتدایی دوران اسلامی پدید آورده است (Hauser and Wilkinson, 1942: 116-118) (تصویر ۲).

تصویر ۱. نمونه‌هایی از نمایش شاه سواره در هنر فلزکاری ساسانی (Harper and Meyers, 1981)

۱. مقولهٔ شمایل شکنی (Iconoclasm) در اسلام، مبانی فکری، مصادیق تاریخی و نیز شواهد باستان شناختی آن مبنای چندین پژوهش قرار گرفته است. برای مطالعهٔ بیشتر رک: Lammens, 1915; Creswell, 1946; Grabar, 1975; King, 1985; Elias, 2012; Sahner, 2021



تصویر ۲. دیوارنگارهٔ قوشچی سوار بر اسب در نیشابور (Hauser and Wilkinson, 1942)

همچنین بر روی قطعات گچ مکشوفه از تپه سبزپوشان نیشابور که در اواخر قرن ۸ و اوایل قرن ۹ میلادی دیوارهای یک عمارت اشرافی را می‌آراسته، بخش‌هایی از صورت مردان و زنان شناسایی شده که از سبک و شیوهٔ تصویرگری دورهٔ ساسانی پیروی می‌کنند (Labbaf-Khaniki, 2021: 79-82) (تصویر ۳). این صورت‌ها عمدتاً نمایشگر چهرهٔ زنان هستند و تنها چهرهٔ یک مرد قابل تشخیص است (تصویر ۴). دو چهره به دلیل استفاده از رنگ‌های تند و دو شاخ که از میان ابروانشان برآمده، متعلق به صورت دیوان معرفی شده‌اند (تصویر ۵) و مربوط به دیوارنگاره‌ای با موضوع نبرد رستم با دیوان دانسته شده‌اند که در زمینه‌ای قرمز رنگ به نمایش درآمده بود. در چین و شکن لباس‌ها از طیف‌های مختلف رنگی استفاده شده بود و آنگونه که در تصویر یکی از زن‌ها پیداست، وی لباسی به رنگ آبی بر تن داشته و چین‌های لباسش با آبی تیره نمایش داده شده بود. در نگارهٔ مرد نیز آثار رنگ سفید بر جامه‌ای با چین‌های خاکستری پیداست. چهرهٔ برخی از زن‌ها در حال گریه نشان داده شده که قطرات اشک از چشمانشان جاری است. بر سر زنان شالی بسته است که از زیر آن جعد موهاشان بر پیشانی معلوم است. بر گرد سر تمامی این افراد هاله‌ای تصویر شده که بر اساس سنت‌های آسیای غربی، حداقل از دورهٔ ساسانی به بعد، نمادی از جایگاه و شأن والای اجتماعی افراد است. ویژگی‌های شمایل شناختی چهره‌های شناسایی شده از نیشابور به وضوح نمایشگر سنت ایرانی در تصویرگری است. چشمان درشت، ابروان پرپشت و مشکی، دهان کوچک و صورت گرد و پهن یادآور سنت پارتی و ساسانی در نمایش چهره‌های انسانی است. از سوی دیگر، لباس‌ها به پیروی از سنت هلنیستی با چین و شکن فراوان به شکلی واقع گرایانه نمایش داده شده تا حرکت بدن را بتواند القا کند (Dimand et al. , 1938: 12-14).

تصویر ۳. بازسازی چهرهٔ افراد صاحب منصب دورهٔ ساسانی بر اساس قطعات گچبری به دست آمده از قلعه دختر بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2021).

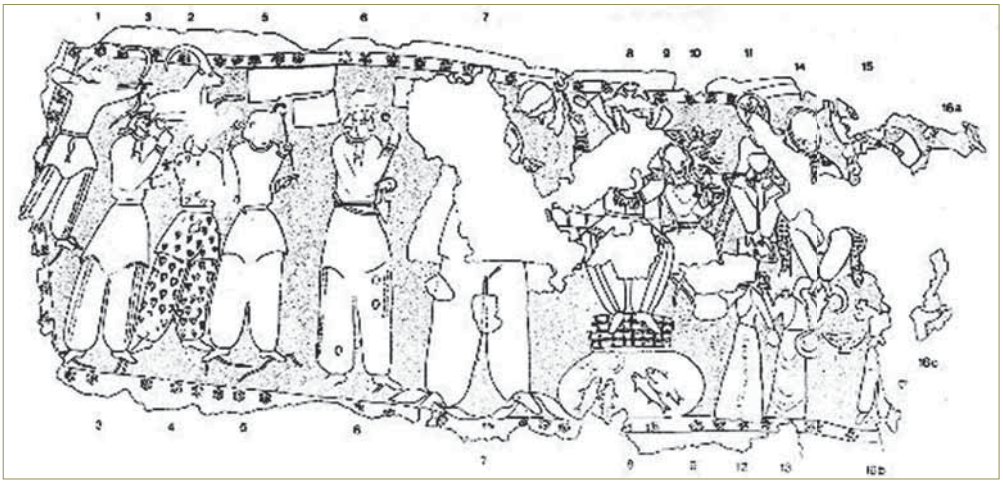
تصویر ۴. نگارهٔ چهرهٔ دو زن و یک مرد که زمانی دیوارهای یک بنای اشرافی را در نیشابور می‌آراسته است (Wilkinson, 1986).

تصویر ۵. بخش‌هایی از نقاشی دیواری به دست آمده از نیشابور که مربوط به صورت دو دیو دانسته شده‌اند (Wilkinson, 1986).

یکی از موضوعات مرسوم در تزیینات معماری دورهٔ ساسانی، نقوش انسانی است که در هیأت تصاویری از چهره اشراف و بزرگان حاضر در مجالس بزم و رزم، افراد را به شکل تمام قد نمایش می‌دادند. نمونه‌های متعدّدی از

تصویرگری چهرهٔ بزرگان در مجموعه‌های معماری دورهٔ ساسانی کیش و مداین عراق، پایکولی کردستان، بیشاپور، حاجی آباد فارس و حصار دامغان در قالب گچبری، نقاشی دیواری و یا موزاییک شناسایی شده است (لباف خانیکی، ۱۴۰۱). اما آنچه در تزیینات بناهای ساسانی خراسان از نقوش انسانی شناخته شده، اغلب مشتمل بر صحنه‌هایی است که گروهی از افراد، عمدتاً بزرگان و نجیب زادگان، را در حال شکار، عیش و نوش، نیایش و یا باریابی به پیشگاه حاکم نمایش می‌دهد. آنچه از گچبری‌های بندیان (Rahbar, 1998) و آتشکده قلعه دختر بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2021: 80-81) شناخته شده، به خوبی کاربرد این شیوه را در نمایش نقوش انسانی نمایندگی می‌کند. علاوه بر صحنه‌های رزم و شکار در بندیان که افرادی سوار بر اسب در حال تاخت و تاز می‌باشند، در یکی از صفحات گچبری ردیفی از بزرگان و اشراف به ردیف ایستاده‌اند (Rahbar, 2008: 222) (تصویر ۶). مشابه این ترکیب در نقاشی‌های دیواری غلبیان افغانستان که آن هم به دورهٔ ساسانی منسوب است، دیده می‌شود (لباف خانیکی، ۱۴۰۱: ۳۴۱) (تصویر ۷). این شیوهٔ نمایش افراد که اساساً بن مایه‌ای غیر دینی و درباری دارد، در دیوارنگارهٔ تالار بارعام مجموعهٔ معماری لشکری بازار بست، پایتخت زمستانی غزنویان شناسایی شده است. در مجموع ۴۴ فرد بر دیوارهای این فضا قابل تشخیص است که احتمالاً شمارشان در اصل به ۶۰ می‌رسیده است (تصویر ۸). بدن این افراد از روبرو و پاهایشان به شکل نیم رخ تصویر شده است. چهرهٔ ایشان، که متأسفانه غالباً محو شده، توسط هاله‌ای احاطه شده و به شکل سه رخ نمایش داده شده است. لباس‌ها شامل ردای بلندی است که به نظر می‌رسد از پارچه‌های نفیس گرانبها با نقوش متنوع و رنگ‌های شفاف و درخشان دوخته شده بود. هر ردا در میان توسط کمربندی بسته شده که نوارهایی از آن آویزان است. آستین‌ها نیز مزین‌اند و در بالای آرنج نوارهای تزیینی یا بازوبند بسته شده است (تصویر ۹). کفش‌ها نظیر آنچه هنوز هم در ترکستان مرسوم است، ساده و بی پیرایه‌اند. برخی افراد سلاحی در دست دارند یا بر شانهٔ راست آویخته‌اند (Schlumberger, 1952: 261-262). به نظر اشلومبرژه، کاوشگر لشکری بازار، افراد نمایش داده شده در این فضا همان محافظان ترک تبار سلطان محمودند که وصفشان در طبقات ناصری جوزجانی آمده است (Schlumberger, 1952: 264). اشلومبرژه اعتقاد دارد که این سبک و شیوه در نمایش افراد در فضاهای اشرافی، ادامهٔ سنّت دیوارنگاره‌های افغانستان پیش از اسلام است و سابقهٔ آن را به نقش برجسته‌های هخامنشی شوش و تخت جمشید رسانده است (Schlumberger, 1952: 270).

تصویر ۶. بقایای گچبری تزیینی به دست آمده از بندیان درگز که ردیفی از بزرگان را ایستاده در پیشگاه یک فرد صاحب منصب نشان می‌دهد (Rahbar, 1998).



تصویر ۷. دیوار نگاره‌های ساسانی غلبیان (Berdimuradov and Samibaev, 2001)

تصویر ۸. نمایی از بقایای نقاشی دیواری شناسایی شده در لشکری بازار بست که ردیفی از نگهبانان شاهی را نمایش می دهد (Schlumberger, 1952).

تصویر ۹. طرح و تصویر دو تن از افرادی که در تالار بارعام کاخ لشکری بازار بر دیوار نقش شده‌اند (Schlumberger, 1952).

نمایش تصویر بزرگان یا نزدیکان امرای مسلمان در قالب تزیینات معماری، با بهره گیری از گچبری و پیکره‌های گچی در شادیاخ نیشابور مربوط به دورهٔ سلجوقی نیز شناسایی شده است. در نتیجهٔ کاوش‌های باستان شناسی در یکی از مجموعه‌های اشرافی شادیاخ در بخش تالار مرکزی یا تالار بارعام تعداد قابل توجّهی قطعات گچی مربوط به پیکره‌های انسانی و حیوانی یافت شد. قطعات مختلف پیکره‌های انسانی از جمله سر، تنه، پا، دست و قطعاتی که نشان دهندهٔ بخشی از پوشاک می‌باشند این امکان را مطرح ساخته که این پیکره‌ها در اندازه‌های مختلف و حالت‌های متفاوت نمایش داده شده بودند و حالت‌های مختلف چهره‌های انسانی در کنار بخش‌هایی از پیکرهٔ اسب حاکی از آن است که موضوعات حیوانی و انسانی در مجموع، صحنه‌هایی از نمایش یک واقعه را به تصویر می‌کشیدند. از جمله قطعات انسانی، بخشی از نیم تنهٔ پایینی یک فرد است که ردایی بر تن دارد و انسانی را در حال راه رفتن تجسم می‌دهد. همچنین بخشی از پیکرهٔ یک انسان یافت شد که فقط قسمت‌هایی از پا و دامن و دست او پیداست و بر روی زمینه‌ای گچبری با نقوش اسلیمی نصب بوده است (تصویر ۱۰). صاف بودن پشت این قطعات بیانگر آن است که این قطعات به عنوان تزیینات گچبری زمانی بر دیوار نصب بوده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰: ۵۹۰-۵۹۱؛ ۶۰۰-۶۰۱؛ ۶۵۵-۶۵۸). مهمترین قطعات گچبری انسانی شادیاخ را مجموعه‌ای از سر پیکره‌های گچی تشکیل می‌دهد که به نظر می‌رسد نمایشگر شخصیت‌های متفاوت هستند (تصویر ۱۱). در حالیکه کلاه نیم کروی و صورت یکی از این پیکره‌ها با چشمان کشیده، گونه‌های برآمده و بینی پهن یادآور چهرهٔ ترکانی است که بر سفال‌های زرین فام و مینایی دورهٔ سلجوقی نیز ظاهر می‌شوند، در چهره‌ای دیگر می‌توان خصوصیات کاملاً ایرانی به شکل چشمان نسبتاً درشت، ریش پرپشت و سبیل تابیده به دو سو را تشخیص داد.

تصویر ۱۰. بخش‌هایی از دو پیکرهٔ گچی مکشوفه از تالار بارعام شادیاخ نیشابور (لباف خانیکی، ۱۴۰۰)

تصویر ۱۱. سر دو پیکرهٔ گچی از شادیاخ که زمانی بر روی دیوار نصب بوده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰).

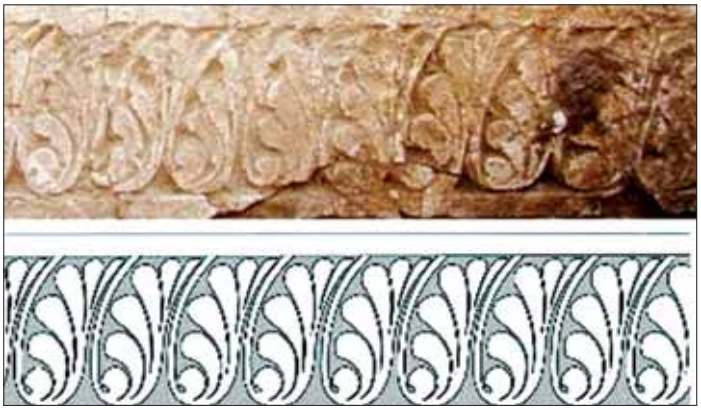
تحول نقوش گیاهی و نمادهای جانوری در تزیینات معماری از دورهٔ ساسانی تا پیش از حملهٔ مغول

نه فقط در نگاره‌های انسانی، بلکه در نقش‌مایه‌های گیاهی که بر دیوارهای بناهای قرون اولیهٔ دوران اسلامی نیشابور تصویر شده نیز می‌توان تداوم سبک تصویرگری ایرانی را دید. بر سطح داخلی عناصری طاقچه مانند که احتمالاً تاسه‌های یک مقرنس را تشکیل می‌داده اند، نقش‌های گیاهی با رنگ‌های درخشان قرمز، زرد، آبی، سفید و مشکی ترسیم شده بود (تصویر ۱۲). در مرکز یکی از این نمونه‌ها که به اواخر قرن ۸ میلادی تاریخگذاری شده، نقوش برگ‌نخلی و در نمونه‌های دیگر گل‌های شش پر در ترکیبی متقارن تصویر شده است. در حالیکه در پیچ و تاب شاخه‌ها و ترکیب سه تایی گل‌های رز می‌توان نشانه‌های هنر ساسانی را دنبال کرد، نقش‌های برگ‌نخلی نمایشگر سنتی ساسانی ـ هلنی است که در هنر پیش از اسلام از آشور و مصر الهام گرفته شده بود. همچنین نقش‌مایه‌های چشمی شکل را در برنزهای سلسلهٔ هان و نیز بر کیلکس‌های یونان باستان می‌توان یافت. در بخش دیگری از تزیینات گیاهی نقاشی‌های نیشابور، آنجا که گل و برگ‌های رنگارنگ از بخش پایینی طاقچه‌های تزیینی رسته است، تشابهاتی با تزیینات جرزهای چهارگوش به دست آمده از عکّا فلسطین مربوط به دورهٔ بیزانس دریافت می‌شود (Dimand et al. , 1938: 9-11).

تصویر ۱۲. قسمت‌هایی از مقرنس‌های گچی منقوش به نقوش گیاهی به دست آمده از نیشابور (Wilkinson, 1986)

علاوه بر نقاشی دیواری، گچبری‌های نیشابور نیز نشانه‌های روشنی از تداوم هنر ساسانی را در تزیین بناهای اسلامی ارائه می‌دهد. تکرار نقش‌های موسوم به برگ‌نخلی در گچبری‌های فضاهای مسکونی تپه سبزپوشان (Wilkinson, 1986: 229-242) دلیلی است بر مدعای فوق (تصویر ۱۳). کمتر تفاوتی می‌توان بین ترکیب هندسی این نقوش با نمونه‌هایی یافت که در گچبری‌های بازه هور و بندیان شناسایی شده است (تصاویر ۱۴ و ۱۵).

تصویر ۱۳. استفاده از نقوش برگ‌نخلی در گچبری‌های تزیینی تپه سبزپوشان نیشابور (Wilkinson, 1986)



تصویر ۱۴. تصویر و طرح گچبری‌های تزیینی با نقش برگ‌نخلی‌های متوالی که بر بدنهٔ یکی از ستون‌های آتشکده بازه هور نصب بوده است (Labbaf-Khaniki, 2021).

تصویر ۱۵. برگ‌نخلی‌های متوالی که حاشیهٔ یکی از گچبری‌های بندیان درگز را می‌آراید (Rahbar, 1998).

تأکید فراوان هنرمندان ساسانی بر نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی و سپس رواج آن در دورهٔ اسلامی موجب شده که عمدتاً از این نقش به مثابه یکی از شاخصه‌های اصلی هنر اسلیمی یاد شود (سمسار یزدی، ۱۳۹۹: ۱). یکی از مساجد قرون نخستین اسلامی خراسان که بقایای گچبری‌های تزیینی اش نمایشگر این گونه از نقوش است، مسجد شهر تاریخی

توس مربوط به قرون ۵ و ۶ هجری است (لباف خانیکی و صابر مقدم، ۱۳۸۵: ۱۷). در قطعه گچبری که از این مسجد یافت شده نقوش برگ‌نخلی با همان سبک و سیاق هنر ساسانی، با ساقه‌های در هم تابیده بر گرد یک نقش گیاهی مرکزی نمایش داده شده‌اند (تصویر ۱۶). نکتهٔ جالب توجه در این قطعهٔ تزیینی آن است که مجموعهٔ نقوش فوق بر زمینه‌ای به شکل برگ تاک تصویر شده‌اند.

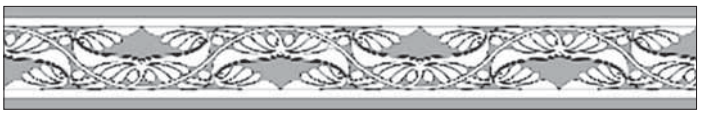
تصویر ۱۶. قطعه‌ای از یک گچبری تزیینی با نقوش برگ‌نخلی بر زمینهٔ برگ تاک به دست آمده از مسجد تاریخی شهر توس (لباف خانیکی، ۱۳۸۵)

از حاشیهٔ مزین به برگ‌نخلی‌های متوالی در گچبری‌های رباط شرف، مربوط به دورهٔ سلجوقی، نیز به شیوه‌ای هنرمندانه استفاده شده است (تصویر ۱۷). برگ‌نخلی‌های رباط شرف به شیوه‌ای مسبک تنها با سه برگ و در دو طرف ساقه‌ای که حرکت مواج دارد تصویر شده است.

تصویر ۱۷. نمایش نقوش برگ‌نخلی در گچبری‌های رباط شرف (نگارنده)

در گچبری‌های ساسانی خراسان، از جمله در نمونه‌هایی که در بندیان و بازه هور شناسایی شده است (تصاویر ۱۸ و ۱۹)، گاه در تزیین حاشیهٔ قاب‌های گچبری از نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی متقارن بهره گرفته شده است. به این معنی که در دو سوی ساقه‌ای مواج دو برگ‌نخلی که بر یک ساقه مشترک تکیه زده‌اند تصویر شده است. این الگو با پذیرفتن نظم هندسی و قواعد ریاضی که بر طراحی نقش‌مایه‌های تزیینی در دورهٔ اسلامی حاکم شد، به شکلی تحول پیدا کرد که در مسجد فریومد دیده می‌شود (تصویر ۲۰). در ترتیب برگ‌نخلی‌های متقارن فریومد، هنرمند آزادی عمل دورهٔ ساسانی را نداشته و در اجرای این نقش‌مایه از یک الگوی هندسی تغییرناپذیر تبعیت کرده است. در همین مسجد فریومد حاشیهٔ مزین به برگ‌نخلی‌های منفرد که قابی تزیینی از شمسه‌های در هم تابیده را در میان گرفته، نیز به ساده‌ترین شکل خود تقلیل پیدا کرده و به نخل‌هایی با تنها دو برگ مختصر شده است (تصویر ۲۱).

تصویر ۱۸. تزیینات برگ‌نخلی متقارن بر حاشیه‌های تزیینی گچبری‌های بندیان درگز (Rahbar, 1998)



تصویر ۱۹. تزیینات برگ‌نخلی متقارن بر حاشیه‌های تزیینی گچبری‌های آتشکده بازه هور (نگارنده)

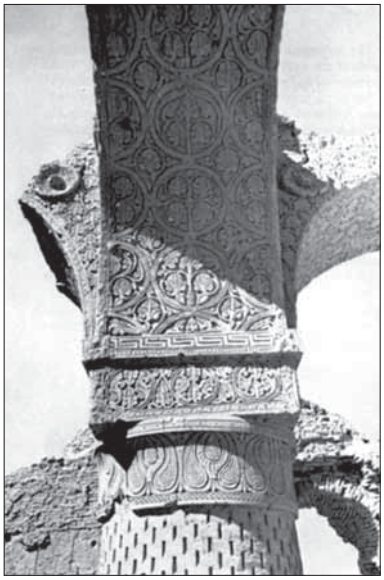
تصویر ۲۰. تحول تزیینات برگ‌نخلی متقارن در حاشیه پردازی نگاره‌های مسجد فریومد (نگارنده)

تصویر ۲۱. برگ‌نخلی‌های متوالی در تزیینات معماری مسجد جامع فریومد (نگارنده)

بهره گیری از نقش‌مایهٔ برگ تاک و خوشهٔ انگور نیز یکی از عناصر تزیینی مرسوم در هنر دورهٔ ساسانی بود که به اشکال و انحا مختلف در هنر دوران اسلامی خراسان به حیات خود ادامه داد. آنچه در تزیین آتشکدهٔ قلعه دختر بازه هور از قرن ۵ و ۶ میلادی (تصویر ۲۲) و کاخ حاکم بخارا در ورخشای ازبکستان (Abdullaev et al. , 1991: 59) (تصویر ۲۳) بناهای دینی و دنیوی را می‌آراست در تزیین مساجدی همچون نه گنبد بلخ از دورهٔ سامانی مورد الهام واقع شد (تصویر ۲۴). نکتهٔ جالب توجه آن است که هم در آتشکدهٔ ساسانی بازه هور و هم در مسجد اسلامی نه گنبد از این نقش‌مایه در تزیین سطح زیرین طاق‌ها استفاده شده است. گلمبک نقش‌مایهٔ تاک‌های نه گنبد را قابل مقایسه با نمونه‌های مشابه در بین النهرین ساسانی و آنچه در مسجد نایین یزد وجود دارد، دانسته است (Golombek, 1969: 179). اما با کشف اخیر نمونه‌های بازه هور، مبدأ الهام هنرمندان خراسانی در دورهٔ اسلامی را باید همین حوزهٔ فرهنگی خراسان معرفی کرد. در ازاره‌ای که بالاترین بخش ستون‌های شبستان نه گنبد را می‌آراید، نیز نقش‌های متوالی و موزونی گچبری شده که در نگاه نخست نقش‌مایهٔ ساسانی بال‌های متقارن را به خاطر می‌آورد.

تصویر ۲۲. بخشی از تزیینات گچبری به شکل برگ تاک و خوشه انگور که زمانی زیر طاق ورودی آتشکدهٔ بازه هور را می‌آراسته است.

تصویر ۲۳. تزیینات گچبری کاخی در ورخشا (Abdullaev et al., 1991)



تصویر ۲۴. تزیینات زیر طاق مسجد نه گنبد بلخ (Golombek, 1969)

استفاده از نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن یکی از عناصر بنیادین در هنر تزیینی ساسانی به شمار می‌آید (تصویر ۲۵). این نقش که به اشکال مختلف و در مقاطع گوناگونی از دورهٔ ساسانی در گچبری ها، نقوش برجسته، ظروف فلزی و سکه‌های ساسانی نمایش داده شده است (کروگر، ۱۳۹۶: ۳۶۴-۳۶۸)، گاه نماد ایزد بهرام (چهری، ۱۴۰۱: ۱۵۲) و گاه نماد فرهٔ ایزدی دانسته شده است (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۶: ۲۴؛ سودآور، ۱۳۸۳: ۲۱-۲۲). شاید بیش از هنر عنصر دیگری، همین نقش‌مایه است که تداوم هنر ساسانی را در دورهٔ اسلامی نمایندگی می‌کند. از مسجدی متعلق به قرن ۹ میلادی و پیش از حضور سامانیان در تپهٔ مدرسهٔ نیشابور گچبری‌هایی به دست آمده (Hauser and Wilkinson, 1942: 96) که بهره گیری از این نقش‌مایه ساسانی را به وضوح نمایش می‌دهند. در بقایای یکی از این پنل‌های گچبری، قاب‌های مدوری مشاهده می‌شود که بال‌های متقارن با انتهای برگشته به داخل را در خود جای داده‌اند (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۵. اشکال مختلف دو بال متقارن در هنر ساسانی (کروگر، ۱۳۹۶)

تصویر ۲۶. نمایش بال‌های متقارن در گچبری‌های به دست آمده از تپه مدرسهٔ نیشابور (Hauser and Wilkinson, 1942)

بر جدار داخلی ایوان کاخی که در تپه مدرسهٔ نیشابور مورد کاوش باستان شناسان امریکایی قرار گرفت همچنین تزیینات گچبری شناسایی شد که علاوه بر آنکه شیوهٔ گچبری‌های سامرا را در اوایل قرن ۹ میلادی به خاطر می‌آورد (Hauser and Wilkinson, 1942: 98)، از نقش‌مایه‌ای به شکل دو بال یا دو بته جقهٔ متقارن نیز در آن‌ها استفاده شده است (تصویر ۲۷). در یکی از فضاهای مسکونی همان کاخ، ازاره‌ای مزین به نقاشی دیواری شناسایی شد که استفاده از بال‌های متقارن را به شکل بسط یافته‌ای نمایش می‌دهد (Hauser and Wilkinson, 1942: 99) (تصویر ۲۸).

تصویر ۲۷. نقش دو بال متقارن در یک قاب لوزی شکل که بر تزیینات خانه‌ای اشرافی در تپه مدرسهٔ نیشابور شناسایی شده است (Hauser and Wilkinson, 1942).

تصویر ۲۸. ترکیب پیچیده‌ای از نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن در یک نقاشی دیواری از تپه مدرسهٔ نیشابور (Wilkinson, 1986)

در تزیینات گچبری رباط شرف مربوط به دورهٔ سلجوقی، استفاده از نقش‌مایه‌های ساسانی به کرّات دیده می‌شود. گرچه این مجموعه بیشتر به عنوان یک کاروانسرا معرفی شده ولی تزیینات مجلل معماری آن سبب شده که فضاهای داخلی آن بسان یک کاخ جلوه کند (گدار و دیگران، ۱۳۷۱: ۱۹۱). در رباط شرف از تزیینات معماری با نقش‌مایهٔ انسانی خبری نیست ولی آنچه در تزیین دیوارها و طاق‌های آن به چشم می‌خورد یادآور تزیینات معماری بناهای مجلل پیش از اسلامی خراسان است. صریح ترین نمایش هنر ساسانی در رباط شرف، بر نمای دو نیم ستون تزیینی در دو طرف ورودی اصلی دیده می‌شود. در قاب‌های مربع شکل متوالی که در حد فاصل ردیف‌های آجر تعبیه شده، نقش‌مایهٔ شناخته شدهٔ بال‌های متقارن جلب توجه می‌کند (تصویر ۲۹). گرچه اینجا شکل ساده شده‌ای از نقش‌مایه‌های مشابه ساسانی را می‌بینیم ولی عناصر اصلی چون پیچش بخش تحتانی بال ها، اتصال دو بال در محل یک پایهٔ میانی، و انحنای رو به داخل بخش فوقانی بال‌ها تردیدی در اقتباس از هنر ساسانی باقی نمی‌گذارد. دایره‌ای که فضای خالی بین دو بال را پر کرده، در گچبری‌های رباط شرف گاه به شکل یک گل پنج پر و گاه به صورت ساده به شکل دایره‌ای با حفره‌ای در بخش فوقانی نمایش داده شده‌اند.

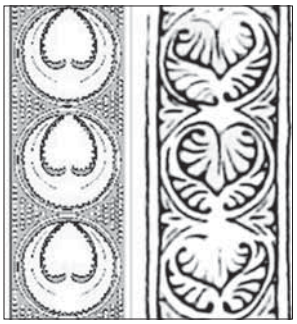
تصویر ۲۹. نقش‌مایهٔ دو بال متقارن بر نمای ورودی رباط شرف (نگارنده)

به نظر می‌رسد ترکیب دو بال متقارن نقش‌مایه‌ای مطلوب و مورد علاقه برای گچبرانی محسوب می‌شد که در رباط شرف به هنرنمایی مشغول بودند. بر بالای ورودی به صحن دوم رباط شرف سه طاق‌نمای تزیینی اجرا شده که در حد فاصل طاق‌نمای میانی و سمت راست دوباره همان نقش‌مایه دیده می‌شود (تصویر ۳۰). در اقتباسی مستقیم از هنر ساسانی محل اتصال این دو بال به شکل پایهٔ کوتاهی که متصل به یک نقش گیاهی است نمایش داده شده و

تصویر واژگونی از دو نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی در میان دو بال گچبری شده است. در بخش فوقانی دو طاق‌نمای جانبی نقشی بر روی گچ نقر شده که در نگاه اول غریب به نظر می‌رسد و سابقه‌ای در هنر ایران ندارد (تصویر ۳۰). این نقش مرکب است از دو دایره تو در تو که از ناحیهٔ فوقانی با یکدیگر مماس شده‌اند. حفره دایره‌ای شکل کوچکی نیز در بخش فوقانی دایره میانی ایجاد شده است. با توجه به شباهت ترکیب هندسی این نقش با نقوشی که بر نمای طاق ورودی رباط شرف مورد بررسی قرار گرفت (تصویر ۲۹) می‌توان این تصویر را طرح اولیه و الگوی خلق نقشی مشابه دانست. به عبارت دیگر این نقش، به احتمال زیاد نیمه تمام رها شده و قرار بوده نهایتاً به صورت نقش‌مایهٔ دو بال متقارن تصویر شود.

تصویر ۳۰. نقش‌مایهٔ دو بال متقارن در حدفاصل دو طاق‌نمای ورودی رباط شرف و نیز طرح دوایر متداخل که به نظر می‌رسد ناتمام رها شده است (نگارنده)

نقش‌مایهٔ دو بال متقارن در گچبری‌های ساسانی بندیان درگز منبع الهام هنرمندان رباط شرف را نشان می‌دهد. در تزییناتی که در حاشیهٔ گچبری‌های بندیان خلق شده شکل اولیهٔ نمونه‌های مشابه در رباط شرف دیده می‌شود. بر اساس آنچه در گچبری‌های قلعه دختر بازه هور شناسایی شده، گاه نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن در همان دورهٔ ساسانی ساده شده و به شیوه‌ای مسبّک به صورت دو خط منحنی متقارن با لبهٔ دالبری در دو سوی یک قاب مدور نمایش داده می‌شدند؛ به نحوی که حدفاصل آن‌ها به شکل یک قلب واژگونه به نظر می‌آمد (تصویر ۳۱). این نقش‌مایه که در بازه هور با استفاده از گچبری اجرا شده، در کتیبهٔ ازارهٔ فوقانی دیوار مقبرهٔ ارسلان جاذب سنگ بست به عنوان عنصری تزیینی لابلای حروف و عبارات کوفی نقاشی شده است (تصویر ۳۲).



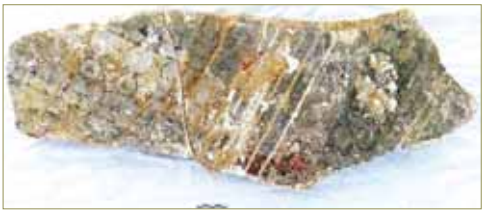
تصویر ۳۱. نقش‌مایه دو بال متقارن در تزیین حاشیهٔ گچبری‌های بندیان (راست) (Rahbar, 1998) و بازه هور (چپ) (نگارنده)

تصویر ۳۲. استفاده از نقش‌مایه بال‌های متقارن در کتیبه‌های کوفی آرامگاه ارسلان جاذب سنگ بست (نگارنده)

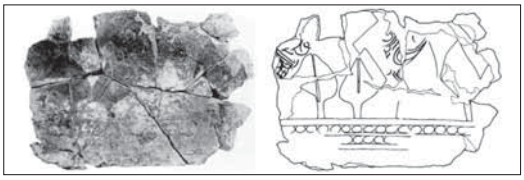
حاشیه پردازی با دوایر متوالی؛ تحول یک نقش‌مایه در گذار از دورهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی

استفاده از دوایر متوالی در قاب‌بندی نقوش نیز یکی از شیوه‌هایی است که در تزیینات نقاشی و گچبری دوران اسلامی، اقتباس از هنر ساسانی را به خوبی می‌نمایاند. همانند آنچه در گچبری‌ها و نقاشی‌های ساسانی محوطه‌هایی چون شیلگان تپه و بازه هور پیداست (تصاویر ۳۳ و ۳۴)، بهره گیری از این سبک حاشیه آرایی را می‌توان در دیوارنگاره‌های به دست آمده از تپه سبزپوشان (Wilkinson, 1986: 250) و قنات تپهٔ نیشابور (Wilkinson, 1986: 285) (تصاویر ۳۵ و ۳۶) و ارگ سمرقند از دورهٔ سیطرهٔ قراختاییان (Karev, 2005: 63, 65)(تصویر ۳۷) مربوط به قرون ۱۱ و ۱۲ میلادی مشاهده کرد. از همین شیوه در تزیین حاشیهٔ دیوارنگاره‌های سغدی پنجکنت مربوط به قرون ۷ و ۸ میلادی نیز استفاده شده است (Azarpay, 1981: 46, 55, 68, 75, 97, 111, 122, Pls. 4-20) (تصویر ۳۸).

تصویر ۳۳. قاب‌بندی با حاشیهٔ دوایر متوالی در گچبری‌های ساسانی شیلگان تپه (راست) و بازه هور (چپ) (Labbaf-Khaniki, 2021)

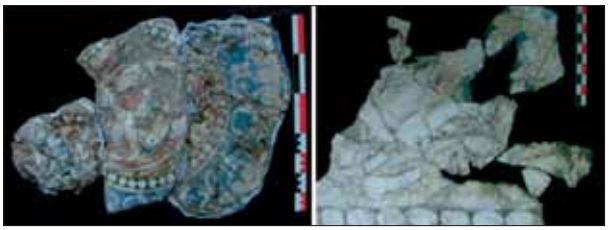


تصویر ۳۴. استفاده از دوایر متوالی در حاشیه پردازی نقاشی‌های دیواری بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2023)



تصویر ۳۵. طرح و تصویر بخشی از یک نقاشی دیواری که از تپه سبزپوشان نیشابور به دست آمده است (Wilkinson, 1986).

تصویر ۳۶. طرح بخشی از یک نقاشی دیواری که از قنات تپهٔ نیشابور به دست آمده است و صحنه‌ای از نزاع دو جنگاور را به تصویر کشیده است (Wilkinson, 1986).



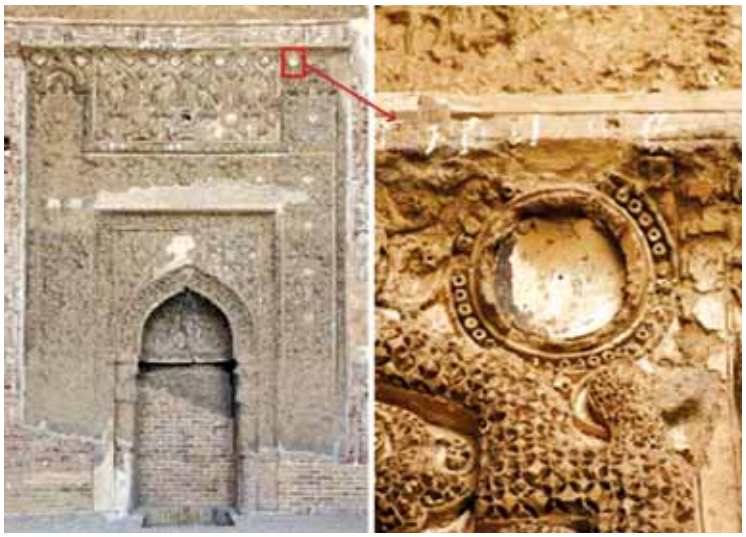
تصویر ۳۷. دوایر متوالی در تزیین حاشیهٔ نقاشی دیواری ارگ سمرقند (Karev, 2005)

تصویر ۳۸. حاشیه پردازی نقاشی دیواری‌های پنجکند با دوایر متوالی (Azarpay, 1981)

در تأسی از سبک هنری ساسانیان در حاشیه پردازی، بهره گیری از دوایر متوالی در تزیینات گچبری به امری متداول در آرایه‌های معماری دورهٔ اسلامی تبدیل شد. با این تفاوت که بر خلاف دوایر توپُری که در حاشیه‌های تزیینی ساسانی دیده می‌شود، دوایر تزیینی در گچبری‌های و نقاشی‌های دوران اسلامی عموماً به شکل میان‌تهی نمایش داده می‌شوند. آنچه در تزیینات گچبری محوطهٔ هلبک، تختگاه بانیجوریان (۹۶۳-۸۴۷ میلادی) در ولایت ختّل جنوب تاجیکستان دیده می‌شود نمونه‌ای از شیوهٔ نمایش دوایر را در حاشیهٔ تزیینی یک قطعه گچبری در این ناحیه از خراسان بزرگ نشان می‌دهد (Siméon, 2012: 404) (تصویر ۳۹).

تصویر ۳۹. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیین حاشیه گچبری‌های کاخ‌های هلبک (Siméon, 2012)

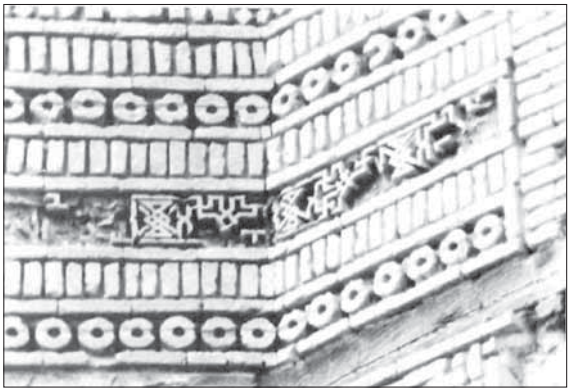
بر اسپر فوقانی محراب مسجد فریومد، چهار قاب مدور با همین شیوه حاشیه پردازی شده که یکی از آن‌ها از بین رفته است. متأسفانه آنچه در داخل این قاب‌ها نصب بوده، کاملاً محو شده ولی می‌توان حدس زد نقش‌مایهٔ خاصی بوده که هنرمند با تأکید بر تزیینات حاشیهٔ آن قصد داشته نظر مخاطب را جلب کند (تصویر ۴۰).



تصویر ۴۰. قاب‌های گچبری با حاشیهٔ مزین به دوایر متوالی میان‌تهی بر فراز محراب اصلی مسجد جامع فریومد (نگارنده)

استفاده از دایره‌های متوالیِ میان‌تهی در تزیین قاب‌بندی نقوش را همچنین می‌توان در تزیینات ورودی یکی از کاخ‌های شاهجوار واقع در ناحیهٔ تاشکند مربوط به قرن ۱۲ میلادی مشاهده کرد (تصویر ۴۱). در قطعاتی از این تزیینات علاوه بر دوایر متوالی، شکل مختصر شده‌ای از نقوش برگ‌نخلی به صورت فشرده و در هم تابیده آمده است که یادآور نقش‌مایه‌ای است که در دورهٔ ساسانی ابداع شد و سپس در گسترهٔ جهان اسلام تداوم پیدا کرد (Abdullaev et al., 1991: 186-187). حاشیهٔ مزین به دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات آجرتراش منارهٔ بهرام شاه غزنه مربوط به قرن ششم هجری نیز از همین زمره است (Hillenbrand, 2000: 196) (تصویر ۴۲).

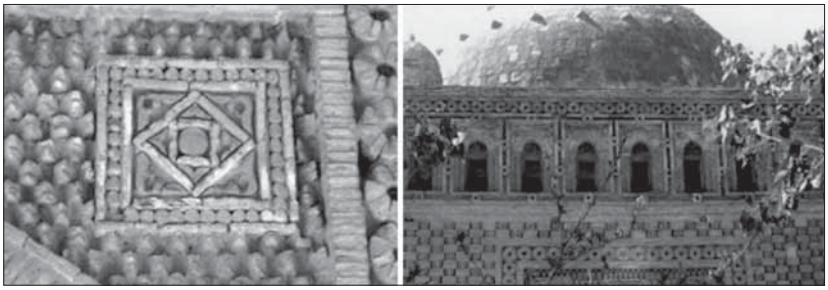
تصویر ۴۱. تزیین قاب‌بندی‌های ستاره‌ای با دوایر میان‌تهی در شاهجوار تاشکند (Abdullaev et al., 1991)



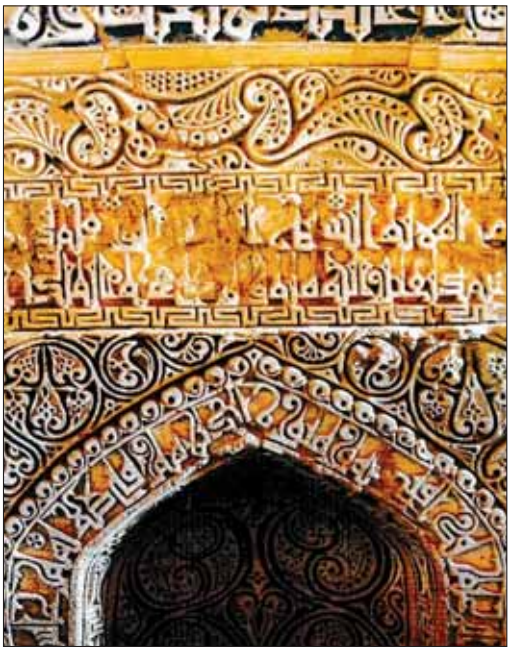
تصویر ۴۲. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیین حاشیه‌های آجرکاری منار شاه بهرام غزنه (Hillenbrand, 2000)

استفاده از دوایر میان‌تهی در تزیین حاشیهٔ نقوش، بر نقاشی دیوارهٔ خزینهٔ حمامی مربوط به قرن ۱۲ میلادی که از شادیاخ شناسایی شده نیز دیده می‌شود (تصویر ۴۳). این نقاشی‌ها با استفاده از رنگ سفید بر زمینه‌ای قرمز رنگ ترسیم شده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰: ۵۸۷؛ ۶۶۴-۶۶۵). تجلی ردیف دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات بنای آرامگاه امیر اسماعیل سامانی در بخارا به اوج خود می‌رسد. اینجاست که در کنار استفاده از شکل سنتی دوایر متوالی توپُر در قالب تزیینات حاشیه ای، این نقش‌مایه به عنوان یکی از عناصر اصلی تزیینات آجرکاری نیز در نمای بیرونی و همچنین داخل بنا خودنمایی می‌کند (تصویر ۴۴). تحول استفاده از دوایر متوالی در حاشیه پردازی محراب مسجد سلجوقی زوزن به روشنی قابل دریافت است. در اینجا دوایر متوالی جای خود را به خطوط منحنی متوالی داده‌اند که از یک سو باز شده و به شکل بعدی می‌پیوندند. در تزیینات این محراب، تکامل تزیینات نقش‌مایه‌های ایرانی را نه فقط در دوایر متوالی، بلکه در جزء جزء عناصری که نمای محراب را آراسته‌اند می‌توان مشاهده کرد. از آن جمله نقوش برگ‌نخلی که گاه در ترکیب با دوایر متوالی و گاه در امتداد یکدیگر الگویی پیچیده و مطنطن را آفریده‌اند. محراب مسجد زوزن را می‌توان نمایندهٔ تکامل هنر تزیینات معماری پیش از حملهٔ مغول به شمار آورد (تصویر ۴۵).

تصویر ۴۳. دوایر متوالی میان‌تهی در قاب عمودی نقاشی دیواری شناسایی شده در شادیاخ نیشابور (لباف خانیکی، ۱۴۰۰)



تصویر ۴۴. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات آجری نما و فضای داخلی آرامگاه امیر اسماعیل سامانی در بخارا (Michailidis, 2014)



تصویر ۴۵. بخشی از محراب مسجد سلجوقی زوزن (لباف خانیکی، ۱۳۷۸)

بحث و نتیجه‌گیری

تداوم فرهنگ و تمدن ساسانی در دوران سیطرهٔ امرای مسلمان بر ایران واقعیتی انکارناپذیر است. همانگونه که اندیشه، سیاست، اقتصاد، دیوانسالاری و حتی جهان بینی ایرانیان پیش از اسلام قرائتی ایرانی از فرهنگ اسلامی پدید آورد، ادبیات، موسیقی، نگارگری و معماری ایرانی نیز شخصیتی ایرانی به هنر اسلامی بخشید. مسلمانان که با ورود به دنیای فرهنگ ایرانی، در همان بدو امر با شاهکارهایی هنری چون کاخ خسرو و تزیینات معماری اش در مدائن مواجه شده بودند، بدون شک از همان آغاز، مسحور و مغلوب فرهنگی شدند که شهر به شهر هیبت و عظمت خود را به رخ آنان می‌کشید؛ هرچه برای تلقین شکوه شاهانه لازم بود و هر آنچه برای تدارک عبادت و درک عظمت آفریدگار نیاز بود را در کاخ‌ها و معابد بین‌النهرین و خوزستان و فارس و خراسان و ماوراءالنهر می‌دیدند. همهٔ آنچه معماران و هنرمندان ساسانی در مجموعه‌های اشرافی و آیینی گردآورده بودند حاصل سده‌ها تجربهٔ موفق بود

که از مناسبات و مراودات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ایرانیان و تعامل ایشان با تمدن‌های گوناگون اندوخته شده بود. به همین خاطر بود که خلفای اموی و عباسی الگویی پیراسته تر از کاخ‌های ایرانی در بنای عمارت‌های مجللی چون اخیضر و مشتی و قصرالحیر و سامره نیافتند و ایرانیان مسلمان همان گنبدخانه‌ها و تالارهای ستوندار معابد پیش از اسلام را برای تدوین و تعریف کالبد مساجد به خدمت گرفتند. بهره‌گیری معماران مسلمان از تجربیات ایرانی به نقشه و ساختار معماری ختم نشد بلکه تزیینات معماری هم از همان رویهٔ ساسانی پیروی کرد. تزیینات معماری کاخ‌های دوران اسلامی با تغییراتی اندک همان مشخصات قبل از اسلام را، چه در شکل و چه در مفهوم، ادامه دادند. صحنه‌های جلوس و شکار و عیش و نوش‌گاه به شکل گچبری و گاه در قالب نقاشی، دیوارهٔ کاخ‌ها را می‌آراست و تأثیر چندانی از ارزش‌ها و اصول اسلامی در آن‌ها دیده نمی‌شد. آنجا که باید نور الهی می‌تابید و معنویات حکم می‌راند، در مساجد، از نقش‌مایه‌هایی بهره گرفته شد که یگانگی آفریدگار را به خاطر می‌آورد و پیچ و تاب نقوش گیاهی (که بعداً به اسلیمی شهرت یافت) آن بهشتی را برای مسلمانان تداعی می‌کرد که به پاداش کار نیکشان وعده داده شده بود. گرچه در مساجد از نقوش انسانی خبری نیست، ولی نقش‌های گیاهی همان است که توسط هنرمندان ساسانی خلق شده بود و با اندکی تغییر به محراب‌ها و طاق‌ها و طاقنماهای مساجد انتقال یافت.

تزیینات معماری که در خراسان پیش از اسلام، کاخ‌ها و معابد را می‌آراست از ویژگی‌های خاصّی برخوردار بود. در این خطه، به فراخور مصالحی که در دسترس بود از آجرکاری و گچبری و نقاشی استفاده می‌شد. در خراسان بر خلاف نواحی غربی ایران که عمدتاً از صخره‌ها و کوه‌ها بهره می‌برند، نقر تزیینات معماری بر بلوک‌های سنگی یا استفاده از نقش برجسته‌های صخره‌ای امری نادر بود. در عوض گستردگی معادن سنگ‌هایی چون لاجورد و شنگرف در خراسان، امکان تولید و بهره گیری از رنگ‌های شفاف و درخشان را برای هنرمندان تسهیل می‌کرد. با همین رنگ‌های چشم نواز، نقاشی‌های الوان خلق می‌شد. همچنین برون‌زدهای گستردهٔ سنگ گچ در نقاط مختلف خراسان، مواد اولیهٔ تولید گچبری را به وفور در اختیار هنرمندان قرار می‌داد. گچبری‌ها را نیز گریزی از رنگ‌های الوان نبود. نقاشی و گچبری که دو عنصر اصلی تزیینات معماری در خراسان پیش از اسلام بودند، با همان سبک و سیاق در معماری دورهٔ اسلامی به حیات خود ادامه دادند. آنچه در نتیجهٔ مواجههٔ هنرمندان ساسانی با نقش‌مایه‌های چینی و بودایی و کوشانی و هندی و یونانی در قالب نگاره‌های انسانی و گیاهی و هندسی انعکاس یافته بود، به همان ترتیب به هنر دورهٔ اسلامی انتقال یافت. اما جریان‌های فرهنگی تازه واردی چون ترکی و عربی نیز به خراسان دورهٔ اسلامی راه یافته بود که بر ذخیرهٔ فرهنگی پیش از اسلام خراسان افزوده شد. کتیبه‌های کوفی وارد تزیینات معماری اسلامی شد، ولی در زمینه‌ای از نگاره‌های ساسانی به نمایش درآمد؛ خرّمیِ بهشت با شاخ و برگ تاک‌هایی نشان داده شد که برای ساسانیان مظهر برکت و کام‌بخشی بود؛ اگر لباس‌های مردمان آسیای مرکزی و زیورآلات ایشان بر بدن نگاره‌های انسانی پوشانده شد، با طرح پارچه‌های ساسانی و چین و شکن آشنای لباس‌های ساسانی تصویر شد و هر آنچه که حامل خاطرات ایرانی ـ اسلامی بود در قاب‌های ساسانی با ردیفی از دوایر متوالی گنجانده شد. تزیینات معماری خراسان در شش قرن ابتدایی دوران اسلامی همان روزگاری را از سرگذراند که ادبیات ایران طی کرد. با ورود اعراب مسلمان به ایران، همانگونه که زبان فارسی فراموش نشد و شماری از بزرگترین آثار ادبی ایران چون شاهنامهٔ فردوسی، شاهنامهٔ ابومنصوری، تذکره الاولیای عطار، هفت پیکر نظامی و تاریخ بیهقی در این دوره خلق شدند، معماران و نگارگران ایرانی نیز ضمن سازش با جریان‌های فرهنگی تازه وارد از ریشه‌ها و مبانی خویش غافل نشدند و به انحا مختلف، هرجا که فرصت دست می‌داد، به بازگویی و یادآوری اجزا و عناصر دیرینهٔ خویش

می‌پرداختند. بدین ترتیب با ورود اسلام به خراسان، نه تنها فرهنگ و هنر ایران پیش از اسلام فرونمرد بلکه با پذیرش عناصر جدید و هضم جریان‌های نو، سیر تکامل خویش را ادامه داد و حتی در کوران اتفاقات مهیب بعدی همچون حملهٔ مغول مسیر تعالی و پویایی خویش را پیمود.

کتاب‌نامه

۱. ایرانی ارباطی، غزاله و محمد خزایی، (۱۳۹۶)، «نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی»، ***فصلنامهٔ نگره*** ۴۳: ۲۹-۱۹.

۲. البلاذری، احمدبن یحیی، (۱۳۶۴)، ***فتوح البلدان: بخش مربوط به ایران***، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تصحیح محمد فرزان، تهران: سروش.

۳. چهری، محمداقبال، (۱۴۰۱)، «نمودهای ایزد بهرام برروی گچبری‌های دورهٔ ساسانی»، ***پژوهشهای باستانشناسی ایران*** ۱۲(۳۵): ۱۲۷-۱۵۸.

۴. حاکم نیشابوری، ابوعبدالله، (۱۳۷۵)، ***تاریخ نیشابور***، ترجمه محمد بن حسین خلیفه نیشابوری، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: نشر آگه.

۵. سمسار، محمدحسن، (۱۳۹۹)، «اسلیمی»، ***دائرة المعارف بزرگ اسلامی***، https://cgie.org.ir/fa/article/235397، تاریخ دسترسی: ۱۹ مهر ۱۴۰۲.

۶. سودآور، ابوالعلاء، (۱۳۸۳)، ***فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان***، هوستون: میرک.

۷. کروگر، ینس، (۱۳۹۶)، ***تزیینات گچبری ساسانی***، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و سمت.

۸. گدار، آندره، یدا گدار و ماکسیم سیرو، (۱۳۷۱)، ***آثار ایران***، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدّم، جلد ۲، مشهد: آستان قدس رضوی.

۹. لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۴۰۰)، ***شادیاخ و نیشابور در عرصه تاریخ و باستان‌شناسی***، تهران: انتشارات امید مجد.

۱۰. لباف خانیکی، رجبعلی و فرامرز صابر مقدم، (۱۳۸۵)، ***مساجد خراسان از آغاز تا دوران معاصر***، تهران: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.

۱۱. لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۳۷۸)، ***سیمای میراث فرهنگی خراسان***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۲. لباف خانیکی، میثم، (۱۴۰۱)، ***باستان شناسی ایران ساسانی***، تهران: سمت و دانشگاه تهران.

۱۳. ملک شهمیرزادی، صادق، (۱۳۸۲)، ***ایران در پیش از تاریخ: باستان شناسی ایران از آغاز تا سپیده دم شهرنشینی***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۴. هروی، جواد، (۱۳۸۲)، ***تاریخ سامانیان (عصر طلایی ایران بعد از اسلام)***، تهران: امیرکبیر.

15. Abdullaev, K. A., E. V. Rtveladze, G. V. Shishkina (eds.), (1991), Culture and Art of Ancient Uzbekistan, Vol. 2, Moscow: Institute of Archaeology of the UzSSR et al.

16. Azarpay, G., (1981), Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

17. Berdimuradov, A. and M. Samibaev, (2001), "Une nouvelle peinture murale sogdienne dans le temple de Dzartepa II," Studia Iranica 30: 45-66.

18. Creswell, K. A. C., (1946), "The Lawfulness of Painting in Early Islam," Ars Islamica 11/ 12: 159–66.

19. Dimand, S., W. Hauser, J. M. Upton, C. K. Wilkinson, (1938), "The Īrānian Expedition, 1937: The Museum's Excavations at Nīshāpūr," The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 33, No. 11, Part 2, pp. 1–23.
20. Elias, J., (2012), Aisha's Cushion: Religious Art, Perception, and Practice in Islam, Cambridge, MA and London: Harvard University. Press.
21. Frumkin, G., (1970), Archaeology in Soviet Central Asia, Leiden and Koln: E. J. Brill.
22. Golombek, L., (1969), "Abbasid Mosque at Balkh," Oriental Art 15: 173–189.
23. Grabar, O., (1977), "Islam and Iconoclasm," in Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, A. Bryer and J. Herrin (eds.), Birmingham: University of Birmingham, pp. 45–57.
24. Harper, P. O. and P. Meyers, (1981), Silver Vessels of the Sasanian Period. Vol. 1, Royal Imagery, New York: Metropolitan Museum of Art.
25. Hauser, W. and C. K. Wilkinson, (1942), "The Museum's Excavations at Nīshāpūr," The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 37, No. 4.
26. Hillenbrand, R., (2000), "The Architecture of the Ghaznavids and Ghurids," in The Sultan's Turret: Studies in Persian and Turkish Culture in Honour of Edmund Bosworth, C. Hillenbrand (ed.), Leiden: Brill, pp. 124–206.
27. Hoffmann, D. L., C. D. Standish, M. García-Diez, P. B. Pettitt, J. A. Milton, J. Zilhão, J. J. Alcolea-González, P. Cantalejo-Duarte, H. Collado, R. de Balbín, M. Lorblanchet, J. Ramos-Muñoz, G. -Ch. Weniger, A. W. G. Pike, (2018), "U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art", Science 359 (6378): 912–915.
28. Karev, Y., (2005), "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations," Muqarnas 22: 45–84.
29. King, G. R. D., (1985), Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, 1985, Vol. 48, No. 2, pp. 267–277.
30. Labbaf-Khaniki, M., (2021), "The Sasanian Stuccoes of Notheastern Iran: Khorasanian Imagery in Late Antiquity," Studia Iranica 1(50): 69–98.
31. Lammens, H., (1915), "L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés," Journal asiatique 6: 274–79;
32. Michailidis, M., (2014), "Dynastic Politics and the Samanid Mausoleum," Ars Orientalis 44: 20–39.
33. Rahbar, M., (1998), "*Découverte d'un monument d'époque sassanide* à *Bandian, Dargaz (Nord Khorassan)*," Studia Iranica 27: 213-250.
34. Sahner, C. C., (2021), "Images and Iconoclasm in Islam, ca. 600-850," in A Companion to Byzantine Iconoclasm, Brill, pp. 497–537.
35. Schlumberger, D., (1952), "Le Palais ghaznévide de Lashkari Bazar," Syria 29: 251–270.
36. Schlumberger, D., (1978), "Lashkari Bazar: une Résidence Royale Ghaznévide et Ghoride," Mémoires de la Délégation Archéologique Française, XVIII, Vol. 1, Paris: Boccard.
37. Wilkinson, C. K., (1986), Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration, New York: Metropolitan Museum of Art.

خاستگاه طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران
(نمونه موردی قالی محرابی درختی - پرده‌ای دو رو، محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی)

حسین کمندلو[1]

چکیده

طرح محرابی از نقوش قدیمی و اصیل فرش‌بافی ایران است. این طرح به احتمال در ابتدا برای تزیین سجاده‌های نماز و در ابعاد کوچک به‌کار می‌رفته، و با گذشت زمان به خصوص از دوران قاجاریان به بعد، در ابعادی بزرگ‌تر و با ترکیب‌های متفاوتی بافته می‌شده است. به نظر بیشتر کارشناسان، طرح محرابی با تأثیرپذیری از هنر معماری، وارد هنرهای تزیینی ایران شد و تولیدکنندگان فرش همچون سایر هنرمندان هنرهای صناعی، از آن برای تزیین انواع فرش‌ها همچون گلیم، نمد، قالی و زیلو استفاده کردند. برخی از محققان بر این اعتقادند که نقش محراب، الگو گرفته از محراب مساجد اسلامی است؛ اما با توجه به الگوها و نمونه‌هایی که از نقش طاق در هنر پیش از اسلام وجود دارد سابقه بیشتری برای آن می‌توان در نظر گرفت.

فرش‌بافی در مشهد مقدس از اواسط حکومت قاجاریان (۱۲۱۰-۱۳۴۳ ق/ ۱۷۹۶-۱۹۲۵م.) رونقی دوباره می‌یابد. برخی از بافته‌های به یادگار مانده از این دوران به‌خصوص آثاری که در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند گواهی می‌دهند که طراحان، بافندگان و تولیدکنندگانی که از نقاط مختلف ایران به‌واسطهٔ مضجع شریف حضرت علی بن موسی‌الرضا(ع) در این شهر گردآمده بودند، تلاش فراوانی در احیای سنت فرش‌بافی مشهد داشته‌اند. قالی محرابی درختی_ پرده‌ای دو رو، با توجه به نوع بافت، طراحی و از همه مهم‌تر کتیبه‌های که در خود دارد، یکی از آثار شاخص محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی است که با مطالعه و بررسی آن می‌توان اطلاعات گران‌بهایی در مورد تاریخ فرش مشهد به‌دست آورد. هدف از این پژوهش علاوه بر جمع‌آوری اسناد مکتوب و معتبر برای شناخت بهتر طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران، معرفی یکی از آثار شاخص عصر قاجار و اقوامی است که در کنار یکدیگر سنت قالی‌بافی را در مشهد مقدس احیا کردند.

مهم‌ترین سؤال این پژوهش این است که خاستگاه طرح محراب چه بوده و چگونه وارد هنرهای صناعی ایران از جمله فرش‌بافی شده است؟ همچنین قالی محرابی درختی_ پرده‌ای دو رو چه ویژگی‌هایی دارد و تحت تأثیر چه الگویی طراحی و بافته شده است؟ این نوشتار به روش توصیفی_ تحلیلی و با مطالعه اسنادی و میدانی انجام گرفته است. با مطالعه ساختار و کتیبه‌های موجود در فرش، این نتایج حاصل شد که، هنرمندان و صنعتگران مشهدی، تبریزی و کرمانی با همکاری یکدیگر و تکیه بر سنت‌های قدیمی فرش‌بافی مشهد توانستند علاوه بر احیای فرش، دومین دوران باشکوه فرش‌بافی این منطقه را، پس از عصر صفویان ایجاد کنند. همچنین، به احتمال ایوان‌های حرم مطهر رضوی، الگوی طراحان برای اجرای ترکیب‌بندی قالی محرابی درختی_ پرده‌ای دو رو بوده است.

واژگان کلیدی

قالی، محراب، مشهد، مهر، موزهٔ فرش آستان قدس رضوی.

۱. مربی گروه آموزشی فرش دانشکده هنر دانشگاه سمنان h.kamandlou@semnan.ac.ir

مقدمه

طرح محرابی از نقوش اصیل ایرانی است که به احتمال در ابتدا برای تزیین سجاده‌های نماز و در ابعاد کوچک در کارگاه‌های شهری، روستایی و عشایری بافته می‌شده است. باگذشت زمان به خصوص از دوران قاجاریان به‌بعد، این طرح مورد استقبال مردم قرار گرفت و در ابعاد بزرگ‌تر و با ترکیب‌بندی‌های متنوعی از جمله محرابی گلدانی، درختی، قندیلی، ستون‌دار، تصویری و غیره، طراحی و بافته می‌شد. طرح محرابی با تأثیرپذیری از طاق و طاق‌نماهای معماری، در سده‌های آغازین اسلام وارد هنرهای تزیینی شد، و با گذشت زمان، طراحان و تولیدکنندگان فرش آن‌را برای تزیین انواع دست‌بافت‌ها همچون گلیم، نمد، قالی و زیلو به‌کار بردند. طراحان ایرانی براساس فرهنگ و تمدن خودشان، انواع مختلفی از آن را با نقوش جذاب اسلیمی و ختایی بر روی انواع زیراندازها اجرا کردند. برخی از محققان براین اعتقادند که نقش محراب، الگو گرفته از محراب مساجد اسلامی است، اما با توجه به الگوها و نمونه‌هایی که از نقش طاق در هنر پیش از اسلام وجود دارد می‌توان قدمت بیشتری برای آن در نظر گرفت[1].

واژۀ محراب در فرهنگ‌های فارسی، عربی، کتاب‌های معماری و آیات قرآنی به صورت‌های مختلفی تعبیر و تفسیر شده است، اما با مطالعه و بررسی تعاریف گوناگونی که از نقش محراب وجود دارد و مطالعه شواهد برجای مانده از روزهای آغازین اسلامی به‌خصوص در مورد مساجد اولیه مسلمانان که در مدینه ساخته شده بود، می‌توان گفت این تعاریف کاربرد چندانی ندارند. به احتمال، اعراب تازه مسلمان در روزهای آغازین اسلام، با تأثیرپذیری از فرهنگ عرب پیش از اسلام و یا سنت‌های اقوام یهودی از نمادهای ساده‌تری برای مشخص کردن جهت قبله استفاده می‌کردند. اما از دوران اُمویان به بعد با تأثیرگذاری هنر ایرانی در ساخت مساجد، کاخ‌ها، رواق‌ها، سردرهای ورودی و غیره، الگوی کلی محراب‌های اسلامی شکل، مورد پذیرش عموم مسلمانان قرار گرفت. به احتمال همین الگو در گذر زمان با استقبال سایر هنرمندان صناعی مواجه شد، و از آن برای تزیین آثار نگارگری، تذهیب، فلزکاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، پارچه‌بافی و قالی‌بافی بهره بردند.

اصلی‌ترین سؤال پژوهش این است که خاستگاه طرح محراب چه بوده و چگونه وارد هنرهای صناعی از جمله فرش‌بافی شده است؟ همچنین قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو چه ویژگی‌هایی دارد و تحت تأثیر چه الگویی طراحی و بافته شده است؟ هدف از پژوهش علاوه بر جمع‌آوری اسناد مکتوب و معتبر برای شناخت بهتر طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران، معرفی یکی از آثار شاخص عصر قاجار و اقوامی است که در کنار یکدیگر سنت قالی‌بافی را در مشهد مقدس احیا کردند.

پیشینۀ پژوهش:

پژوهش‌های مختلفی در مورد محراب در هنرهای ایرانی شده که شاخص‌ترین آن کتاب *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول* (۱۳۷۵) تألیف علی سجادی است. همچنین در منابع دیگری از جمله *مبانی*

۱. بر روی لیوان سفالینی که از شوش به دست آمده و متعلق به ۳۵۰۰ ق.م است می‌توان نقش طاق را مشاهده کرد (برای مشاهده تصویر نک: پوپ، بی‌تا: ۱۱). شکل طاق و طاق‌نمای تزیینی در درگاه ورودی معبد چغازنبیل، و همچنین مذبح ورودی این بنا، قابل رویت است. همچنین دو آتشدان با طاق‌نمای تزیینی در محوطه نقش رستم قرار دارد که متعلق به سدۀ ۳-۴ ق.م است (برای مشاهده تصویر نک: ویت، حیدری، ۱۳۷۶: ۱۱۷).

طراحی سنتی در ایران (۱۳۸۱) نوشته علی حصوری به طرح محراب در هنر فرش‌بافی اشاره شده است. اما در مورد خاستگاه اصلی طرح محراب در هنرهای اسلامی پژوهش مستقلی انجام نشده است، در این پژوهش سعی خواهد شد با تاکید بر یکی از فرش‌های خاص عصر قاجار که در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود به این مهم پرداخته شود. در مورد این دست‌باف که با نام قالی محرابی ـ درختی پرده‌ای دو رو شناخته می‌شود، تاکنون پژوهشی مستقل و جامع انجام نگرفته است. در کتاب ***نگاهی به موزهٔ مرکزی (۱۳۷۱)*** تألیف سید علی اردلان جوان و جهان اینانلو تصویر قالی پرده‌ای دورو با طرح افشان قندیلی آمده است. در کتاب ***فرهنگ جامع فرش ایران*** (۱۳۷۴) تألیف احمد دانشگر، تصویر همین قالی با اطلاعات مختصری در مورد فرش‌های پرده‌ای آمده است. حسین کمندلو در پایان‌نامه خود با عنوان ***معرفی و بررسی قالی‌ها و قالیچه‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی*** (۱۳۸۷) به راهنمایی محمدعلی رجبی در بررسی قالی‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، این فرش را معرفی کرده است. همچنین در مقالهٔ ***نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق (۱۳۸۸)*** نوشته حسین کمندلو، اشاره مختصری به این دست‌باف شاخص عصر قاجار شده است. در این نوشتار سعی شده با توجه به اسناد و مدارک مستند علاوه بر ریشه‌یابی الگوی محراب در هنرهای اسلامی چگونگی بافت، طراحی و رنگ‌بندی اثرمورد نظر، معرفی و بررسی شود.

روش تحقیق:

روش کار در این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوایی است، جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای با ابزار فیش‌برداری و همچنین میدانی انجام‌شده است. جامعه آماری با توجه به عنوان مقاله، تنها قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی است. در ابتدای مقاله برای آشنایی بیشتر، واژه مهر و محراب در فرهنگ‌ها ایرانی و قرآنی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا علاوه بر ریشه‌یابی محراب، وابستگی‌های طرح محرابی با الگوی اولیه مشخص گردد.

معنی واژه مهر

مهر در سانسکریت میتر[1] در اوستا و فارسی باستان میثرا[2] در پهلوی میتره یا میثره[3] از ریشه میث[4] سانسکریت به معنی پیوستن است. اغلب خاورشناسان معنی اصلی مهر را واسطه و میانجی ذکر کرده‌اند. واسطه و رابط میان فروغ محدث و فروغ ازلی و به عبارت دیگر واسطه میان آفریدگار و آفریدگان (دهخدا، ۱۳۷۴: مدخل مهر). برخی دیگر از محققان او را میانجی بین اهورمزدا و اهریمن می‌دانند و این که او میانجی نیرومندی بین نیکی و بدی است (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۶). در ریگ‌ودا او را رابط میان خدایان و انسان می‌دانند و نقش پیامبرگونه داشته است (رستگار فسایی، ۱۳۸۲: ۱۸۵). برخی معتقدند که مهر به معنی خورشید و روشنایی است (فره‌وشی، ۱۳۵۸: ۳۸۱ و ۳۸۲). مهر قبل از ظهور زرتشت نام یکی از خدایان بوده و آن‌را رب‌النوع آفتاب می‌دانستند (عمید، ۱۳۸۹: مدخل مهر)، و

1. Mitr
2. Mithra
3. Mitr and Mithr
4. Mith

با عباراتی همچون هور، خور، خورشید و آفتاب نیز شناخته می‌شود[1] (انعطاف‌پور، ۱۳۷۰: ۱۱۴۱ و ۱۱۴۲). هاشم رضی در این مورد می‌نویسد «ایرانیان تمام عناصر نیک و سودرسان طبیعت را می‌ستودند. خورشید را نیز برای اهمیت و سود ویژه‌اش در زندگی مادی ستایش و محترم می‌دانستند... مهر با خورشید یکی نیست مهر ایزدی است و خورشید ایزدی دیگر و این موضوع با وضوح از خود اوستا بر می‌آید» (رضی، ۱۳۴۴: ۱۰۴). نام میترا در لوحی قدیمی مربوط به حدود ۱۵ قرن ق.م به عنوان یکی از خدایان آمده است. این الواح در سال ۱۹۰۷ م. در کاپاتوکا[2] در منطقه بغازکوی پیدا شده است. متن این لوح‌ها پیمانی است میان هیتی‌ها و میتانی‌ها و در آن از میترا و وارونا دو خدای بزرگ هند و ایرانی کمک خواسته شده است. هاشم رضی در مورد این دو خدا چنین می‌نویسد «...آمده است که وارونا که آسمان خدای آسمان است. رب‌النوع شب می‌باشد میترا نیز خدای روشنایی و نور و خدای موکل روز است و این دو خدای شب و روز مراسم مشترکی در عبادت دارند» (رضی، ۱۳۸۱: ۱۴۳).

معنی واژه محراب در ادبیات فارسی

در فرهنگ‌های مختلف فارسی برای محراب تعریف‌های متعددی آمده: بالاخانه، حجره، غرفه، خانه، صدر مجلس، پیشگاه خانه، صدر اطاق، جای نشستن پادشاهان که از مردمان دور و ممتاز باشند. مقصوره، شاه‌نشین شریف‌ترین جای نشستن، اِستادنگاه امام در مسجد، جای امام در مزکت (نمازخانه، مسجد، خانه خدا، بیت‌الله) طاق درون که به طرف قبله باشد، چون طاق مزکور آلت حرب شیطان است لهذا محراب نام کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل محراب). جایگاه شیر (عمید، ۱۳۸۹: مدخل محراب). آتشدان، مجمره (شمیم، ۱۳۷۹: مدخل محراب). علت اینکه آن را حجره، بالاخانه یا غرفه نامیده‌اند به آیه ۳۷ از سوره آل عمران بر می‌گردد. در تفاسیر آمده، حضرت زکریا(ع) برای مریم(س) بالای معبد، مسجدی ساخت به‌طوری که او با نردبان وارد آن می‌شد (طبرسی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). همچنین تخت شاهان ایرانی در کسری، در انتهای طاق به‌نحوی قرار داشت، که از مردم دور و ممتاز باشد و موقعیتی برتر برای شاه ایجاد کند. سواژه معتقد است که محراب نمونه‌ای کوچک از «صدر» تالارهای تشریفات که معمولاً جای نشستن حکام بود و تالارهای قصرهای اموی نیز ادامه دهندهٔ همین سنت هلنی است. پس انتخاب چنین شکلی برای تعیین جای استقرار پیامبر طبیعی بوده است (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۰). مقصوره خانهٔ کوچکی است که در مقدم معبدشان درست می‌کنند و دارای دری است که به وسیله نردبان کوچکی وارد آن می‌شوند. کسی‌که در آن باشد اهالی میان معبد او را نمی‌بینند، اتخاذ مقصوره در اسلام را از آنجا می‌دانند (طباطبایی، بی‌تا: ۳۱۲).[3]

علت این که محراب را جایگاه شیران دانسته‌اند به خاطر گوشه‌نشینی شیر است. زیرا شیر در جایی که دور از

---

۱. در کتاب *اصل و نسب دین‌های ایرانیان باستان* نظری بر خلاف نظرات فوق مطرح شده، میتر در هیأت خورشید نمایان نمی‌شود و خورشید نیست بلکه روشنایی و انوار زرین خورشید است (رضایی، ۱۳۶۸: ۸۸).

۲. Kapatuka/ یا کاپادوکیه، یکی از شهرهای آسیای صغیر است. در کتاب *اصل و نسب دین‌های ایرانی* تاریخ این الواح را ۱۴۰۰ سال ق.م. ذکر شده است (رضایی، ۱۳۶۸: ۷۸)، و در منبعی دیگر، تاریخ ۱۳۵۰ ق.م آمده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹).

۳. در تاریخ اسلام به دلیل رواج خلیفه‌کشی، در دوران معاویه ابوسفیان، مقصوره وارد معماری مساجد گردید و حایلی بود تا از ورود و دسترسی افراد ناشناس و عامی به سمت محراب جلوگیری کند. در مسجد قرطبه عمق فرو رفتگی محراب به حدی رسید که آن را به صورت یک طاق کوچک درآورد ولی این نمونه انحرافی تداوم نیافت. به دلیل آنکه معنای نمادین محراب را تغییر ماهیت می‌داد (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۳).

دسترس باشد جایگاه خود را می‌سازد و این تعبیر با معنایی که در مورد جایگاه پادشاهان (دور و متمایز از مردم) آمده است، مطابقت دارد (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۶). به این دلیل محراب را آتشدان و مجمره دانستند که آتش در ایران مقدس بوده و برای شعله مقدس که با چوب و عطر در آتشکده‌ها همیشه فروزان نگهداری می‌شده، احترام خاصی قائل بوده‌اند. آتشدان فروزان در پرستشگاه‌ها به منزله محراب پیروان مزدیسنا بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۷). فردوسی حماسه‌سرای بزرگ ایرانی در ***شاهنامه*** می‌سراید:

به یک هفته پیش یزدان بُدند — مپندار که آتش‌پرستان بُدند
که آتش بدان‌گاه محراب بود — پرستنده را دیده پُر آب بود

آتشدان چاله یا پیش‌آمدگی است که در آن به‌منظور گرما یا روشنایی آتش بیافروزند. ظرف و پایه‌ای که معمولاً سنگی است و آتش مقدس آتشکده در آن می‌سوزد (سیدصدر، ۱۳۸۰: ۱۵).[۱] در خانهٔ ایرانیان محراب یا نیایش‌گاهی قرار داشت که در اجاق آن آتش همیشه می‌سوخت و نخستین فرزند پسر، سرپرستی آن را بر عهده داشت و اگر نبود این اجاق خاموش و شیرازه خانواده از هم می‌پاشید. (رضی، ۱۳۸۲: ۳۲).

معنی واژه محراب در ادبیات عرب

در جلد پنجم **فرهنگ نفیسی** اشاره شده که ریشه کلمه محراب در زبان عربی است (نفیسی، ۱۳۴۴: مدخل محراب). این واژه در عرب پیش از اسلام معروف بوده، چنان‌که از عدی بن زید، شعری بر این لفظ نقل شده است که:

هی العاج فی المحاریب او کالغو — و من الارض زهر مستطیر

عدی پیش از اسلام در گذشت و مراد وی از محراب آن جای بت‌خانه است که در آن مجسمه عاج می‌گذارند (شعرانی، ۱۳۹۸ق: ۱۶۵-۱۶۴)[۲] اصل واژهٔ محراب در زبان عربی «حَرب» است که به معنی تاراج و غارت و ربودن غنایم در جنگ است. سپس هر تاراجی حرب نامیده شد، اشتقاق معنی حرب یعنی کارزار و ربودن غنائم و خشمگین شدن از مصدر الحرب است. (خسروی حسینی، بی‌تا: ۴۶۵-۴۶۴). «حرب» به معنی لباسی است که در میدان جنگ از تن دشمن گرفته شود چرا که انسان در معبد باید پوشش افکار دنیوی و پراکندگی خاطر را از خود برگیرد (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۳۹). همچنین محراب از مصدر «محاربه» گرفته شده، به‌جهت این‌که نمازگزار هنگام نماز با شیطان جنگ می‌کند و در هنگام نماز با حضور قلبش با نفسش مبارزه می‌کند (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۵). محراب کلمه‌ای بر وزن مفعال است و واژه‌هایی که بر این وزن ساخته می‌شوند، نقش ابزاری به خود می‌گیرند. مانند مفتاح،

---

۱. خداوند زرتشت نیازی به قربانی کردن ندارد، مگر از «خود گذشتن»، محمد مقدم در مورد واژهٔ آتشدان می‌نویسد «در این بزم مزدائی آتش افروخته بر «آدران» بود که زردشت آن را نماد یزدانی می‌دانست و گرد آن نیایش می‌کرد... آدران همان آتشدان است که به لاتین/ atrium و به انگلیسی/ altar است. که از کلمه آدر، آتش گرفته شده است» (مقدم، ۲۵۳۷: ۹). در کتاب ***فرهنگ ادیان جهان*** واژه افرگنیو/ Afarganyo به جای آتشدان به کار رفته، افرگنیو ظرف‌های سفالین یا فلزی هستند که به اشتباه آن را محراب‌های آتش خوانده‌اند (هینلز، ۱۳۸۵: ۳).

۲. در هنر یونانی، هلنی، رومی و بیزانسی پیکره‌های مورد احترام را معمولاً در جلو فرورفتگی دیوار (طاقدیس یا طاقچه) قرار می‌دادند که نقش قاب یا زمینه را ایفا می‌کرد، و هرگاه پیکره‌ای عظیم بود، فرورفتگی به غرفه‌ای بزرگ تبدیل می‌شد؛ ولی معمولاً این فرورفتگی‌ها متناسب با پیکره‌ها ساخته می‌شدند (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۱).

به معنی کلید، میزان به معنی ترازو، مصباح به معنی چراغ و غیره، بنابراین محراب ابزار یا وسیله‌ای است برای جنگ یا نمادی از جنگ است همچنین محراب را مکان و زمان نبرد نیز می‌دانند زیرا بر همین وزن میلاد و میعاد آمده است (میرزایی، ۱۳۸۵: ۶۹).

واژه «حرب» در قرآن کریم به چهار صورت آمده است: ۱-کافر شدن (بحرب آیه ۲۷۹ از سوره بقره) ۲-کارزار (الحَرب آیه ۵۷ از سوره انفال و آیه ۶۴ از سوره مائده) ۳-محراب مسجد (المحراب آیه ۱۱ سوره مریم و آیه ۲۱ سوره ص) ۴-قبله (المحراب آیه ۳۹ از سوره آل عمران) (دامغانی، ۱۳۶۱: ۱۵۱). در ۵ آیه از آیات قرآن کریم کلمه محراب به معنی پرستشگاه آمده است:

۱- آیه ۳۷ سوره آل عمران: زَکَریّا کُلَما دَخَل عَلَیها زَکریا المِحرابَ وَجَدَ عِندها رزقاً (هر وقت زکریا به‌صومعه عبادت مریم می‌آمد روزی شگفت‌آوری می‌یافت). طبق *تفسیر جوامع الجامع* حضرت زکریا(ع) برای مریم(س) در بالای معبد در بهترین جای بیت‌المقدس مسجدی ساخت به طوری که با نردبان وارد آن می‌شد (طبرسی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). مراد از محراب در این آیه همان مذبح یا مقصوره اهل کتاب است (طباطبائی، بی‌تا: ۳۱۱).

۲- آیه ۳۹ سوره آل عمران: فَنادَتْه المَلائِکه وَ هَو قائِم یُصّلی فِی المِحراب (پس زکریا را فرشتگان ندا کردند هنگامی که در محراب عبادت به‌نماز ایستاده) در این آیه محراب به‌معنی محل عبادت آمده، در *تفسیر المیزان* در شرح آیه، کلمه محراب به‌مکانی مخصوص عبادت چه در مسجد و چه در خانه ترجمه شده است. (طباطبایی، بی‌تا، ۳۱۲). کلمه محراب در این آیه در *قاموس قرآن* به معنی قبله آمده است (دامغانی، ۱۳۶۱: ۱۵۱).

۳- آیه ۱۱ سوره مریم: فَخَرَجَ عَلی قُومِهِ مِنَ المِحرابِ فَاَوحی إلَیهِم أنْ سَبِّحوا بُکرةً و عَشِیّاً (پس ما به زکریا در آنجایی‌که از محراب (عبادت) بر قومش بیرون آمد و به آنان اشاره کرد همه صبح و شام به تسبیح خداوند قیام کنند). در این آیه نیز همچون دو آیه قبلی، محراب به‌عنوان محلی برای عبادت معنی شده است.

۴- آیه ۲۱ سوره ص: وَ هَل أتکَ نَبَؤُا الخَصْم إذ تَسَوَّرُوا المِحراب (و ای رسول آیا حکایت آن دو خصم به تو نرسیده است که از بالای غرفه عبادتگاه بر او وارد شدند). در *تفسیر المیزان* کلمه تسور به معنای بالا رفتن بر (سور) دیوار بلند است. مانند کلمه (تسنم) که به معنی بالا رفتن بر سنام (کوهان شتر) و کلمه (تذری) به معنای بالا رفتن بر (ذروه) بلندی کوه است و کلمه محراب در این آیه، به‌معنی بالاخانه و شاه‌نشین است (طباطبایی، ۱۳۶۳: ۳۰۱). در *تفسیر نمونه* برخلاف نظر علامه طباطبایی به عبادتگاه ترجمه شده «حضرت داود (ع) ساعات خود را با برنامه منظم تقسیم می‌کرد و جز ساعات خاصی ارباب رجوع را نمی‌پذیرفت. روزی دو نفر که قصد قتل او را داشتند خواستند نزد او آیند در حالی که داود (ع) در محراب به عبادت پروردگار مشغول بود. از فرصت استفاده کرده و از محراب او بالا رفتند هنگامی که نزد او آمدند محافظان را در اطراف او مشاهده و ترسیدند. (مکارم شیرزای، ۱۳۶۴: ۳۵۸)[۱]

۵- آیه ۱۳ سوره سبا: یَعْلَمونَ لَه ما یَشآءُ مِن مَحاریبَ وَ تَماثیلَ وَ جِفانٍ کالجَواب (آن دیوان بر او هر چه می‌خواست از کاخ و عمارت و معابد عالی و ظروف بزرگ مانند حوض‌ها و نقوش و مثال‌ها و دیگ‌های عظیم که بر زمین کار گذاشته بودی همه را ساختند). از قول ابن‌عباس آمده «اجنه برای حضرت سلیمان صورت‌های پیامبران و پارسایان را در مساجد تصویر می‌کردند تا مردم آن‌ها را تماشا کنند و به عبادت خداوند تشویق شوند» (سجادی،

۱. در جایی دیگر آمده است که بنی‌اسراییل محراب را از سطح زمین بالاتر می‌ساختند به‌طوری که چند پله می‌خورد و اطراف آن با دیوارهای اطاق مانند محفوظ می‌شد (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۳۹۹).

۱۳۷۵: ۴۹). کلمه محاریب جمع محراب است که به معنی نمازگاه و محل عبادت است کلمه تماثیل جمع تمثال است که به معنای مسجد از هرچیز است (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹). علت نام‌گذاری معابد به «محراب» این است که، محل محاربه و جنگ با شیطان و هوای نفس است و یا اینکه انسان در آنجا از پریشانی خاطر دور، و با سرگرمی‌های دنیوی در ستیز است (شریعتمداری، ۱۳۷۲: ۴۷۵- ۴۷۴).

در تمامی آیات فوق محراب به معنی محل عبادت ترجمه شده، و برخی محققان و مفسران در این مورد نوشته‌اند: مراد از محراب در آیات شریفه تمام مسجد است نه فقط محراب آن (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹).[۱] به‌هر حال در عرف و جامعه اسلامی به فرو رفتگی خاص داخل دیوار سمت قبله (مکه) که امام برای نمازگزاردن در آن یا مقابل آن می‌ایستد و نمازگزاران پشت سر وی قرار می‌گیرند محراب می‌گویند (مصاحب، ۱۳۸۱: مدخل محراب).

مهراب یا محراب در هنر معماری

به پرستشگاه مهردینان، مهرابه، مهرکده یا خرابات می‌گویند که به معنی پایگاه و معبد مهر یا خورشید است. محمد مقدم در مورد کلمه مهراب می‌نویسد «آب، آبه، آوه، آو به معنی ساختمان، خانه و امثال آن است. سرداب یعنی خانه سرد، گرمابه یعنی خانه گرم، مهراب یعنی خانه مهر (پرستشگاه مهر)» (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۵). در ***دایرةالمعارف معماری و شهرسازی*** «آبه» به معنی جای گود و گرم آمده است (سیدصدر، ۱۳۸۰: ۱۲). اما هاشم رضی معتقد است که پسوند «آبه» و «آوه» به معنای جای مسقف با سقفی ضربی هلالی و قوس‌دار است که مهرابه‌ها را نیز چنین بنا می‌کردند (رضی، ۱۳۸۱: ۲۶۹).[۲] معمولاً مذبح یا رواق در انتهای تالار مستطیل‌شکل همراه با طاق قوسی، مهرابه‌ها قرار داشته است و این رواق مقداری از سطح زمین بلندتر بنا می‌شد و شکل دهانه غار را مجسم می‌ساخت. در زمینه دیوار کشته شدن گاو[۳] به دست میترا با نقاشی یا مجسمه، نشان داده می‌شد (تصویر ۱)، (رضی، ۱۳۸۱: ۲۷۰). شایان ذکر است مذهب رومیان بیشتر مهرپرستی و این آیین از ایران عصر پارتی و ساسانی به آنجا منتقل شده بود.[۴] از سال ۴۰۰ م. تحت تأثیر آیین مسیحیت، مهرپرستی به کلی از رونق افتاد؛ اما تأثیر آن بر آموزه‌ها و باورهای مسیحی انکارناپذیر است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹). آیین پرستش مهر به مدت دو هزار سال دیگر آیین‌ها (یهود، مسیح و زرتشت) را تحت‌الشعاع خود قرار داد (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۴).

---

۱. نکتهٔ جالب در آیات فوق این است که تمامی آن‌ها در مورد پیامبران بنی‌اسرائیل نازل شده است و در بیت‌المقدس محراب (قدس الاقداس) جایی بود که تابوت سکینه را در آن قرار می‌دادند و پیامبران وحی را در آنجا می‌شنیدند (شعرانی، ۱۳۹۸ق: ۱۶۵- ۱۶۴).

۲. این واژه در زبان فرانسوی به صورت Abbaye و در انگلیسی به شکل Abbey به معنای دیر و معبد است (رضی، ۱۳۸۱: ۲۶۹).

3. Tauroctony

۴. برخی معتقدند که آیین مهرپرستی از زمان اردشیر دوم، به کشورهای آسیای صغیر و روم کشیده شد (پاشنگ، **۱۳۸۱:** مدخل مهر) ولی برخی دیگر بر این اعتقادند که با سقوط هخامنشیان در ۳۳۱ ق.م آیین میترایی به آسیای صغیر منتقل شد. همچنین به نقل از پلوتارک آیین سری مهرپرستی در ۶۷ ق.م توسط دزدان دریایی کیلیکیا که از متحدان مهرداد چهارم پادشاه پونتوس بودند وارد ایتالیا شد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹). در سال ۱۰۷ تا شمال بالکان این آیین پیش‌رفت و همچنین در رومانی، ایتالیا، آلمان، اطریش و فرانسه طرفدارانی پیدا کرد (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۸). برای مطالعه بیشتر نک: رضی، ۱۳۸۱: ۴۰.

تصویر۱: میترا در حال ذبح گاو در زیر طاق محراب قرار گرفته و روزنه‌ای جهت داخل شدن نور خورشید بالای سر اوست. (مأخذ تصویر: رضی،۱۳۸۱:۱).

روبرت هلین برند معتقد است که محراب اسلامی در واقع کوچک شده محراب[1] کلیسای مسیحی است که مذبح[2] را در خود جای داده است. این محراب یادآور طاق‌نمای عمیق و بزرگ معابد یونانی و رومی است که مجسمه آیینی را در خود داشته و یا در کاخ‌های متأخر عتیق رومی شخص امپراتور را در خود جای می‌داده است (برند،۱۳۸۰: ۴۶- ۴۵). لازم به‌ذکر است که به محراب کلیسای مسیحی زاویه یا مکان مقدس[3] می‌گفتند و آن بخشی از کلیسا بود که مذبح یا محراب اصلی را در خود جای می‌داده، و در آن تصاویر خدایان طراحی می‌شد و به عنوان مکانی مقدس‌تر از دیگر بخش‌ها بوده و اصطلاحاً به آن محراب اصلی[4] می‌گفتند (اسمیت، ۱۳۷۹: ۱۹۴- ۱۹۳). محراب یا مذبح در هنر مسیحی با توجه به تصاویر موجود (تصویر۲) مشابه محراب‌های بین‌النهرینی است.[5]

1. apse
2. Altra
3. Sanctuory
4. high altar

۵. در *فرهنگ‌نامه خدایان دیوان و نمادهای بین النهرینی* در مورد محراب آمده است «محراب شئی به‌طور عمودی ایستاده است که عمل قربانی و پیشکش/ sacrifice and offering بر رو، یا نزدیک آن، به‌طور حقیقی یا نمادین انجام می‌گیرد و به این طریق محوری‌ترین مسألهٔ آیین پرستش بیان می‌شود. احتمالاً در مراسم پرستش که در بین‌النهرین در هوای آزاد انجام می‌شده از صخره طبیعی یا توده ریگ، یا خاک استفاده می‌شده ولی با توسعهٔ معابد و زیارتگاه‌ها، محراب‌های مشخص‌تری از خاک رس، سنگ یا آجر به وجود آمده‌اند... محراب‌ها می‌توانستند نسبتاً ساده باشند یا تزیینات ظریفی بر آن‌ها صورت گرفته باشد (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۵۵ - ۵۴).

تصویر ۲: مکان مقدس (محراب) در کلیسای سن آپولینار، راونا ۵۳۳-۵۴۹م. (مأخذ تصویر: جنسن، ۱۳۷۹: مقابل ۱۹۷)

اگر به تفسیر تیتوس بورکهارت در مورد محراب‌های اسلامی توجه کنیم مشابهت‌هایی بین محراب اسلامی و مهرابه‌های مهری مشاهده خواهیم کرد «شکل آن طاق‌های نمودار آسمان و کف آن بر زمین طاقچه با فرو رفتگی همانند «غار دنیا» است. مظهر الوهیت است. خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی، یا غار مقدس در همه روایت‌های شرقی بر اهمیت این امر دلالت دارند و سند امپراطور در پرستشگاه‌های کهن رومی همانا سرمشقی بود برای این پدیده که در آن امپراطور جایگزین ذات الوهیت شده بود» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۹۷).

طرح و نقش طاق به‌عنوان محراب در هنر اسلامی

در به‌وجود آمدن محراب به‌عنوان نمادی برای نشان دادن جهت قبله روایت‌های گوناگونی وجود دارد. اما با توجه به شواهد می‌توان گفت که پیامبر اسلام(ص) به سنت بادیه‌نشینان از وسایل در دسترس، برای نشان دادن جهت قبله استفاده می‌کردند. در کتاب *معماری اسلامی* آمده «حضرت محمد(ص) در مصلایی در حوالی مدینه نمازهای جماعت را برپا می‌کردند. ایشان نیزه خود را در جهت مکه بر زمین می‌نشاندند و خود در پس آن و در جلو مؤمنان قرار می‌گرفتند و آنان در ردیف‌های طویل صف می‌کشیدند که بیشتر در جهت عرض بود تا عمق...» (دوپولو، ۱۳۶۸: ۱۰). همان‌طور که مشاهده می‌شود در آغاز اسلام، پیامبر اکرم (ص) هیچ نیازی به معماری و یا شکل نمادین برای ادای فرایض دینی نداشتند و به سادگی مراسم را بر پا می‌کردند. اولین محراب یا نشانه به‌احتمال زیاد، سنگ صافی بود، که در مسجدالنبی نصب شده بود.[1] خلیفه سوم در هنگام بازسازی مسجدالنبی در دیوار قبله لوحه‌ای نصب کرد تا جهت قبله معلوم شود (اسین، ۱۳۵۸: ۱۲۳). هنگامی که لشکریان اسلام شروع به گسترش امپراتوری کردند بر اساس همان سنت نبوی برای نشان دادن جهت قبله از نیزه استفاده کردند و بعدها نیزه به عنوان نخستین شاخص

۱. استفاده از سنگ صاف و بدون تزیین به‌احتمال ریشه در سنت اقوام یهودی دارد، جیمز هاکس در مورد مذبح در دین یهود چنین می‌نویسد: مذبح عبارت از کومه مربعی از سنگ یا تلی خاک بود، چنان‌که آن مذبحی را که یعقوب در بیت‌ایل بنا نمود همان سنگی بود که شب از آن بالین ساخته بود (سفر پیدایش۱۱:۲۸). خداوند به موسی امر کرد مذبحی از خاک برای او ترتیب دهد (سفر خروج) و باید از سنگ‌های نتراشیده باشد و حجاری و نقاشی بر آن جایز نبود مبادا به منزله صور و تمثیل پرستیده شود (جیمز هاکس، بی‌تا: ۷۸۸).

عبادی اسلام معرفی گردید. در کتاب *معماری جهان اسلام*، به این قضیه همراه با مدرک مستند اشاره شده است، روی سکه‌ای از زمان عبدالملک نیزه‌ای رو به بالا نقش بسته که در داخل کاو دیوار یا طاقچه‌ای قرار گرفته است (تصویر ۳)، از این زمان، به‌احتمال به‌صورت شاخص عادی و عبادی درآمده است (گروبه، ۱۳۸۰: ۳۴).

تصویر ۳: سکه متعلق به خلافت عبدالملک (۷۰۵-۶۸۵م/ ۱۰۲-۸۲ق) تصویر نیزه به همراه طاق در آن دیده می‌شود (مأخذ تصویر: گروبه، ۱۳۸۰: ۱۵)

نکتهٔ جالب‌توجه در این سکه ایجاد یک طاق به عنوان مفهوم جدیدی از محراب است که به احتمال مربوط به ساختن اولین محراب در بنای مسجد جامع دمشق است که شباهت بسیاری به طاق‌های ایرانی دارد. اگر سخن موریس اسون دیماند را بپذیریم که بیان کرده، مسجد دمشق به وسیله یک معمار ایرانی طرح‌ریزی شده است و کاشی‌سازان سوری در تزیین آن کار کرده‌اند و همچنین با توجه به پیشینهٔ دیرینه ایرانیان در ساخت طاق و تأثیری که بر کشورهای همسایه به خصوص در دوران ساسانی داشتند، می‌توان تأثیر هنر ایرانی را در فرهنگ اسلامی از همان سال‌های آغازین به‌خصوص در طراحی و ساخت محراب مشاهده کرد.

از دوران امویان به‌بعد بدون شک شکل ظاهری مسجد دست‌کم تاحدی در میان سنت‌های هزار ساله مناطق خاور نزدیک و مدیترانه پایه‌ریزی گردید. مسجد با شکل اولیه خود نیازی به این گونه ضمایم نداشت؛ اما بدون شک این الحاقات طرح مسجد سبب شد که تکامل بعدی این نوع بنا غنی گردد (براند، ۱۳۷۷: ۸۳-۸۲). محراب مسجد الخاصکی نمونه دیگری از تأثیر هنر و فرهنگ ایران قبل از اسلام است. این محراب که بنا به دستور خلیفه عباسی «منصور» از سوریه به مسجد جامع خود در بغداد منتقل شد، بر روی یک قطعه سنگ مرمر نقش شده که قسمت بالای آن به شکل صدفی توخالی است (تصویر۴)، تاریخ ساخت آن‌را قرن ۱ق/ ۷م. می‌دانند (اعلام، ۱۳۸۲: ۵۶). لازم به‌ذکر است که صدف از نمادهای مهری است و همانندی بارور شدن دوشیزه در آب و بارور شدن صدف و پروراندن مروارید در آب برای پیروان مهر قابل توجه بوده است. در پرستشگاه‌های مهری سنگابی که برای شستن و پاکیزه ساختن گذاشته می‌شد مانند صدف تراش داده می‌شد. همچنین طاق‌نمای مهری نیز به‌شکل صدف ساخته می‌شده، چنان‌که نمونه‌های آن در پرستشگاه‌های بزرگ مهری در بعلبک و در کلیسای کهن دیده می‌شود.[۱]

۱. برای مشاهده تصویر نک: رضی، ۱۳۸۱.

تصویر ۴: محراب مسجد الخاصکی، بغداد، ۱۴۵ق/ ۷۴۸ م (مأخذ تصویر: سجادی، ۱۳۷۵: ۲۴۵)

در کتاب *معماری اسلامی* آمده است «در کاخ مشاطه شکل طاقی اتاق تختگاه که در انتهای محور شرف‌یابی قرار گرفته است نزدیک‌ترین شباهت‌ها را به کلیسای جامع و قصر قرن ششم م. اسقف بصری در جنوب سوریه دارد. شکل معماری در هر سه مورد یکسان است، هر چند که طاق‌نمای بزرگ مرکزی در هر یک از سه مورد برای کارکرد متفاوتی در نظر گرفته شده است. اولی برای مذبح دومی و سومی به ترتیب برای تخت اسقف و خلیفه. عاقبت‌الامر همان شکل یا محرابی که در طاق نمای مرکزی قرار داده شده است در الگوی مسجد وارد شد» (برند، ۱۳۸۰: ۴۶-۴۵). قابل ذکر است که کاخ مشتّیٰ (قصر الحیر، قصیر امره و خربة المفجر) بر اساس سنت ایرانی ساسانی به دست امویان در حاشیه بیابان برای اقامت در فصل‌های بارانی یا شکار ساخته شده بود.

آرتور پوپ در مورد محراب‌های ایرانی می‌نویسد «محراب‌های ایرانی بیشتر کار خود طراحان بود. در واقع این آثار متعلق به چند گروه کاملاً مشخص است که هر گروه نماینده سبک واحد و احساس مشابهی است. ولی تفاوت میان این گروه‌ها ناشی از یک توالی موقت نیست. در عوض آن‌ها نشانه‌ای از استدلال هنری و سرزندگی هستند» (پوپ، ۱۳۷۰: ۱۵۶). ارنست گروبه معتقد است که این محراب نیست که تقدس دارد بلکه تقدس آن از جهت‌گیری رو به قبله ناشی شده و دقیقاً به همین دلیل است که محراب تقدس خارق‌العاده پیدا کرده است (گروبه، ۱۳۸۰ : ۳۴). در پایان لازم به ذکر است که محراب‌های ایرانی، از لحاظ جنس و مصالح ساخته‌شده به پنج گروه تقسیم شده‌اند: ۱- محراب‌های گچ‌بری، که نمونه شاخص آن‌ها محراب مسجد جامع اصفهان (محراب الجاتیو) است (تصویر ۵). ۲-محراب‌های چوبی، ۳-محراب‌های آجری، ۴-محراب‌های سنگی، ۵-محراب‌های کاشی که از نمونه‌های شاخص آن‌ها می‌توان به محراب زرین‌فام حرم حضرت امام رضا (ع) اشاره کرد (تصویر ۶) (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۲۷).

تصویر ۵: محراب گچ بری مسجد اولجایتو، مسجد جامع اصفهان، قرن ۸ق/ ۱۴م (مأخذ تصویر: نوربختیار، ۱۳۷۲: ۹۰).

تصویر ۶: محراب کاشی زرین‌فام حرم مطهر رضوی ۶۱۲ ق/۱۲۰۳م. موزهٔ آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر: سجادی، ۱۳۷۵: ۲۸۰).

محراب در مساجد اسلامی کارکردهای مختلفی داشته که عبارت است از: ۱- مشخص کردن جهت قبله و تعیین جهت نماز ۲- مشخص کردن جایگاه امام در مسجد تا مجبور نباشد هر روز برای پیداکردن حد وسط مسجد به دقت و جستجو بپردازد. ۳- رساتر کردن صدای امام در مسجد که محراب‌های چند طاقچه‌ای مناسب‌تر هستند ۴- وسیله‌ای برای شناسایی امام جماعت در مسجد ۵- عامل وحدت و وسیله‌ای برای اتحاد مسلمانان (سجادی، ۱۳۷۵: ۵۹ - ۵۹). علت اینکه محراب‌ها اندکی پائین‌تر از سطح زمین است این می‌دانند که، در امام حالت خشوع و خضوع ایجاد کند و باعث شود که امام خود را برتر از دیگران نداند، اما برخی محققان بر این اعتقادند که محراب به این خاطر پایین‌تر از سطح است تا معیاری باشد که مردم پشت سر او از این حد پایین‌تر قرار نگیرند و در قسمت‌های بالاتر نماز خواندن جایز بوده است ولی پایین تر از این سطوح جایز نیست. شاید هم این گودی، ریشه در آیین مهرپرستی و اشاره‌ای به غارهای مهرپرستان داشته باشد که لازم به تحقیق بیشتر است. با توجه به مشخص شدن الگوی محراب در هنرهای اسلامی در ادامه به معرفی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو می‌پردازیم.

قالی پرده‌ای دو رو ـ محرابی ـ درختی

الگوی محراب با توجه به گستردگی و حضور آن در بناهای مذهبی، مورد توجه هنرمندان صناعی قرار گرفت و از آن برای تزیین آثارشان بهره بردند. هنر فرش‌بافی از این قاعده مستثنی نبود و از نقش محراب در ابتدا برای تزیین سجاده‌ها استفاده شد که چندین نمونه آن از روزگار صفویان به‌یادگار مانده است. اما در عصر قاجار این الگو، علاوه بر قالی‌های کوچک‌پارچه در قالی‌های با ابعاد بزرگ (همچون قالیچه، ۲×۳ و ۳×۴) مورد استفاده قرارگرفت، که به احتمال مفهوم محراب مساجد در آن کم‌رنگ و بیشتر یادآور طاق‌نماهای تزیینی یا مدخل و ورودی بناهای مذهبی و آرامگاهی است. هنرمندان مشهدی با پیروی از این جریان، آثار متنوعی را خلق کردند.

قالی پرده‌ای دو رو با طرح محرابی ـ درختی، برشی در وسط دارد که با توجه به ابعاد قالی، برای ورودی رواق‌ها و محل عبور زائرین حرم امام رضا(ع) استفاده می‌شده است. سیسیل ادواردز در کتاب خود به این‌گونه قالی‌ها اشاره کرده «...از بعضی از آن‌ها برای مفروش کردن اطاق‌های ساختمان‌هایی که در محوطهٔ آستانه قرار دارد استفاده شده بود. متأسفانه آن‌ها را به مدت زیادی زیرپا گسترده بودند و هیچ یک از متصدیان را مأمور مراقبت از آن‌ها نکرده بودند. بعضی از آن‌ها تکه‌تکه شده بود و کرک برخی دیگر از بین رفته بود... چند تخته قالی را از طول دو نیم کرده تا به جای پرده از آن استفاده کنند» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹۳).

با بررسی این قالی و دو نمونهٔ دیگر محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، که یکی متعلق به مشهد و دیگری اصفهان است، متوجه می‌شویم که این قالی‌ها از طول به دو نیم نشده بلکه به صورت پرده‌ای و چاک‌دار بافته شده‌اند. قالی به شماره شناسایی ۰۴۱ ردیف ۳۸ و شماره اموال ۳۴۸ در موزه فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (تصویر۷). ابعاد آن ۴۱۰×۳۰۰ سانتی‌متر و تاریخ بافت آن با توجه به کتیبه روی آن ۱۳۲۰ق. (اوایل قرن۱۴ق/ ۲۰م.)[۱] است. این فرش در مشهد مقدس بافته شده، جنس تار و پود (ضخیم و نازک) از پنبه و پرز از پشم است. در هر ۶/۵ سانتیمتر آن ۴۰ گره نامتقارن (فارسی) زده شده، طول ساق گره بین ۵ تا ۴ میلی‌متر است. پس از هر رج بافت، پود ضخیم و نازک عبور داده شده، قالی به شیوه تمام لول[۲] بافته شده است. نوع رنگ‌ها شیمیایی و گیاهی است و طیف رنگ‌های به‌کار رفته در آن عبارتند از: کرم، نارنجی، آبی، قرمز لاکی، سورمه‌ای، آبی روشن، قرمز روشن، خاکستری، سبز روشن، سبز زیتونی، زرد سبز آبی و... شیرازه در اطراف قالی به صورت متصل بافته شده است. همچنین بافت شیرازه در قسمت‌های طولی وسط فرش نیز مشاهده می‌شود تا در هنگام عبور زائرین به نقوش و طرح آن لطمه‌ای وارد نشود. به دلیل شیوه بافتی که در قالی به‌کار رفته، به قالی پرده‌ای دو رو معروف شده است. قسمت‌هایی از فرش دچار صدماتی از قبیل پارگی، ساییدگی، بیدزدگی و دورنگی است که نیاز به مرمت دارد.

۱. کتیبه‌ای در بالای فرش در حاشیه اصلی دیده می‌شود که قدری ناخواناست و تاریخی به احتمال ۱۳۲۲ در آن دیده می‌شود. اما در دو کتیبه دیگر که در ترنج پیشانی (پشت و روی) فرش مشاهده می‌شود تاریخ ۱۳۲۰ آمده است.

۲. در شیوهٔ تمام لول، چله‌ها کاملاً به‌هم چسبیده و پهلو به پهلوی هم قرارگرفته است و به‌علت تراکم چله‌ها، فرش بسیار سفت و محکم و بادوام بافته می‌شود (دانشگر، ۱۳۷۲: ۴۸۹).

تصویر ۷: نمای اصلی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، محفوظ در موزه فرش آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر نگارنده).

توصیف اثر

قالی دارای چهار قسمت: الف: حاشیه ب: لچک‌ها ج: متن د: پیشانی بالای قالی است و مشخصات و عناصر تزیینی به‌کار رفته در هر کدام به شرح زیر است:

الف. حاشیه

در حاشیه فرش هشت نوار تزیینی قابل مشاهده است که به ترتیب عبارتند از: ۱-ساده‌بافی یا لَوَر ۲-زنجیره اول ۳-حاشیه فرعی اول ۴-زنجیره دوم ۵-حاشیه اصلی (حاشیه بزرگ) ۶-زنجیره سوم ۷-حاشیه فرعی دوم ۸-زنجیره چهارم.

۱- ساده‌بافی یا لَوَر: لَوَر یا لَوار حاشیه ساده‌ای است که دور تا دور قالی بافته می‌شود. این حاشیه در طرفین مجاور شیرازه‌پیچ و در بالا و پائین فرش، بعد از گلیم‌باف قرار دارد (دانشگر، ۱۳۷۲: ۱۹۶). در این دست‌باف، لَوَر به رنگ قرمز لاکی هم‌رنگ متن قالی بدون طرح و نقش بافته شده است.

۲- زنجیره اول: متن این زنجیره به رنگ نارنجی (پوست پرتقالی) است و بر روی آن نقوش ختایی بر روی بند ختایی قرار گرفته و به صورت واگیره تکرار شده است.

۳- حاشیه فرعی اول: متن حاشیه به رنگ کِرم است. در هر واگیره یک گل گرد همراه با گل شاه‌عباسی برگ کنگری مشاهده می‌شود. در قسمت بالا و پایین گل‌های اصلی، اسلیمی ماری یا ابر چینی طرح شده و گل‌ها با شاخهٔ ختایی به یکدیگر متصل و فضای بین آن‌ها با غنچه‌ها و برگ‌های ختایی تزیین شده است (تصویر ۸).

تصویر ۸: حاشیه فرعی اول که با گل گرد، گل برگ کنگری و اسلیمی ابری تزیین شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

۴- زنجیره دوم: تشخیص رنگ متن زنجیره به دلیل شلوغی و در هم رفتگی عناصر بسیار سخت است. ولی می‌توان در آن حرکت زنجیروار یک ترکیب ظریف گل و برگ ختایی را مشاهده کرد.

۵- حاشیه اصلی: رنگی که در حاشیه اصلی به‌کار رفته هم رنگ متن و لَور دورتادور قالی است. استفاده از یک رنگ (قرمز لاکی) برای متن و حاشیه اصلی از شاخص‌های رنگ‌بندی این فرش به حساب می‌آید، چون معمول رنگ‌بندی منطقه خراسان به‌ویژه شهر مشهد این است که در صورت انتخاب رنگ لاکی برای متن قالی، از رنگ سورمه‌ای یا کِرم جهت حاشیه اصلی استفاده شود. طرح حاشیه الگوبرداری از طرح‌های مداخل است؛ اما چون طراح هر دو فضای مثبت و منفی را یک رنگ انتخاب کرده، جلوهٔ چندانی نیافته، در صورتی که با انتخاب دو رنگ متفاوت نتیجه کار بهتر می‌شد. شیوه کار به این صورت است که بند اسلیمی (به احتمال اسلیمی ابری) با ظرافتی خاص به صورت قطری و مورب در واگیره ترسیم شده است، تکرار آن در طول حاشیه حالتی زیگزاگی (یا هفت و هشت) به وجود آورده که در اصطلاح طراحان فرش به آن مداخل می‌گویند. در فضای مثبت و منفی ایجاد شده یک گل شاه عباسی فرفره‌ای و یک گل شاه عباسی برگ کنگری بافته شده، و همچنین گردش ساقه همراه با نقش‌مایه‌های ظریف ختایی میان دو گل اصلی را پُر کرده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹: حاشیه اصلی قالی محرابی درختی _ پرده‌ای دو رو با طرح مداخل (مأخذ تصویر: نگارنده).

لازم به ذکر است که طرح مداخل با کیفیتی بسیار بهتر و ترکیب‌یافته با نقوش جانوری در برخی از قالی‌هایی عصر صفوی مشاهده می‌شود. به‌عنوان مثال قالی ترنجی درختی بافت شمال غرب ایران (به احتمال تبریز) که در موزهٔ هنر پنسلوانیا نگهداری می‌شود، دارای همین حاشیه اما با اسلوب بهتر و طراحی دقیق‌تر است. تاریخ بافت قالی اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶م/ ۹ و۱۰ق ذکر شده است[۱]. قالی دیگری با همین نقش در حاشیه در اواخر قرن ۱۶ م/۱۰ق در کرمان بافته شده است. هنرمند طراح در داخل فضای مثبت دو طاووس متقابل و در فضای منفی دو ماهی که بر

۱. برای مشاهدهٔ تصویر نک: pop,1977: 1129

پشت مرغابی سوارشده‌اند، را به صورت متقابل اجرا کرده است. این قالی در ابعاد ۲۵۱×۲۶۱ سانتیمتر در موزه ارمیتاژ[1] نگهداری می‌شود[2]. اما جذاب‌ترین نقش متعلق به قالی چند ترنجی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن است که با نام چلسی[3] شناخته می‌شود. حاشیه این قالی با ترکیب مداخل، گواهی بر ظرافت و خلاقیت هنرمند عصر صفوی است، به‌طوری‌که در یک فضا نقش سیمرغ و اژدها در مقابل یکدیگر به تصویر درآمده و در فضای مثبت سمت چپ و راست آن، دو ترکیب متفاوت از گرفت‌وگیر اجرا شده، در یکی شیری بر پشت گاو جهیده و در دیگری، پلنگی قوچی را شکار کرده است (تصویر۱۰).

تصویر۱۰: قالی چند ترنجی معروف به چلسی، نقش مداخل همراه با ترکیب‌های متفاوت از نقوش جانوری برای تزیین داخل آن استفاده شده، قالی بافت تبریز اوایل سدهٔ ۱۶م/ ۱۰ق. (مأخذ تصویر: pop, 1977: 1132)

حاشیه اصلی قالی پرده‌ای دو رو، فاقد ظرافت‌ها و خلاقیت‌های دو نمونه مورد اشاره از عصر صفویان است و طراح در نهایت سادگی آن‌را ترسیم کرده است. در بالای فرش (قسمت عرضی قالی) قابی مستطیل‌شکل به رنگ سورمه‌ای مشاهده می‌شود که در آن نام کارگاه تولیدی و تاریخ بافت، به‌خط نستعلیق بافته شده است (تصویر۱۱).

عمل استاد محمد کرمانی ۱۳۲۲

تصویر۱۱: کتیبه به خط نستعلیق با عبارت «عمل استاد محمد کرمانی ۱۳۲۲» (مأخذ تصویر: نگارنده).

۶- زنجیره‌ی سوم: این زنجیره از نظر طرح و رنگ‌بندی همانند زنجیره دوم است.

۷- حاشیه‌ی فرعی دوم: این حاشیه همانند حاشیه فرعی اول طراحی و رنگ‌بندی شده است.

1. Hermitage Museum

۲. برای مشاهدهٔ تصویر نک: pop,1977: 1204

۳. گویا این قالی از یکی از تجار خیابان کینگز در منطقه چلسی در غرب لندن خریداری شده و به این نام شهرت یافته است، برای دیدن تصویر کلی قالی و مطالعه بیشتر نک: گانزرودن، ۲۵۳۷: ۳۷-۳۶.

۸- زنجیره‌ی چهارم: این زنجیره همانند زنجیره اول است.

لازم به ذکر است که حاشیه‌های اصلی و فرعی در سه سمت (دو طرف طول و بالای فرش) چرخیده است و در قسمت پایین فرش، فقط ساده‌بافی (لَوار) و زنجیره اول بافته شده است.

ب. پیشانی

طراحی و اجرای پیشانی فرش به احتمال ریشه در تزیینات ایوان در معماری بناهای مذهبی دارد، به‌احتمال الگوی طراح قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، ایوان‌های حرم مطهر رضوی بوده است. معماران رضوی به‌طور معمول در بالای ایوان‌ها قابی مستطیل‌شکل ایجاد می‌کردند و در داخل قاب به خط ثلث احادیث یا آیات قرآنی را جای می‌دادند. از جمله آثار شاخص می‌توان به پیشانی ایوان طلای صحن عتیق اشاره کرد که با خط علیرضا امامی در سال ۱۰۸۵ق/ ۱۶۷۴م تزیین شده است (تصویر ۱۲). مشابه این الگو را در یکی از سجاده‌های به یادگارمانده از عصر صفوی می‌توان مشاهده کرد، این اثر که در اوایل قرن ۱۷م/ ۱۱ق. در شمال غرب ایران بافته شده، سابقاً در مجموعه دولتی ترکیه نگهداری می‌شده، در قسمت بالای طاق محراب، قابی مستطیل‌شکل طرح‌شده که درون آن با خط ثلث تزیین شده است. ظاهر متفاوت این سجاده با دیگر سجاده‌های باقی‌مانده از عصر صفوی[1] این احتمال را می‌رساند که الگوی طراح برای تزیین اثر، تزیینات شاخص معماری عصر صفوی بوده است. وجود دو لچک در پایین قالی که یادآور چلیپاهای به‌کار رفته در کاشی‌کاری مسجد کبود تبریز و مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان است، بر این تأثیرپذیری گواهی می‌دهد (تصویر۱۳). احتمال این‌که الگوی طراح قالی پرده‌ای، ایوان حرم مطهر رضوی باشد بیشتر است، او نیز همچون کاشی‌کار صفوی، زنجیرهٔ چهارم را به سمت داخل به حرکت درآورده و قابی مستطیل شکل ایجاد کرده، با این تفاوت که آیات و روایات را داخل قالیچه‌ای با نقش لچک و ترنج جای داده است (تصویر ۱۴).

تصویر۱۲: پیشانی مستطیل‌شکل مزیّن به خط ثلث، اثر استاد محمدرضا امامی ۱۰۸۵ق/ ۱۶۷۴م. که در بالای طاق ایوان طلای صحن عتیق حرم مطهر رضوی قرار دارد (مأخذ تصویر: مرکز آفرینش‌های آستان قدس رضوی).

۱. در سجاده‌های که از عصر صفوی به‌یادگار مانده، به‌طور معمول کتیبه‌ها در حاشیه فرعی اول، حاشیه اصلی و حاشیه فرعی دوم، و گاهی اوقات درون طاق محراب و نوار دورتادور محراب، به خط ثلث یا نستعلیق طراحی و بافته می‌شدند. برای مشاهده تصاویر نک: pop,1977: 1165-1169

تصویر ۱۳: سجاده متعلق به قرن ۱۷م/ ۱۱ق، بافت شمال غرب ایران. در قسمت بالای طاق محراب کتیبه‌ای به خط ثلث در قاب مستطیل شکل بافته شده است (مأخذ تصویر: pop, 1977: 1170).

تصویر ۱۴: قالیچه‌ای که با طرح لچک و ترنج در پیشانی قالی پرده‌ای دو رو طراحی و بافته شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

لچک‌های طرح شده در قالیچه پیشانی، در امتداد طول و عرض به یکدیگر متصل شده است و حالت دور لچک را به صورت ضعیفی به‌وجود آورده‌اند. متن لچک‌ها به رنگ آبی روشن و درون آن با قاب اسلیمی و عناصر ختایی تزیین شده است. متن قالیچه به رنگ قرمز لاکی است، و از عناصر ختایی برای تزیین آن استفاده شده است. اما ترنج در تضاد کامل با لچک‌ها و متن است. معمولاً در محراب‌ها یا ایوان‌ها، عبارات و ادعیه در داخل پیشانی به صورت یک نوار افقی نوشته می‌شود، اما در این اثر، ادعیه در داخل ترنج لوزی‌شکل، پیشانی به خط ثلث روشن بر زمینه سورمه‌ای بافته شده‌اند. نوع چیدمان خطوط درهم و برهم و بی‌قاعده است، به‌طوری که قسمتی از آن شلوغ و قسمتی دیگر خلوت است. در ترنج فرش عبارت زیر مشاهده می‌شود (تصویر۱۵):

قال النبی علیه صل الله/ [انما] مَثل اَهل بَیتی کَمثل سَفینه النوحی مَن فَقَد رَکَبها نجا و من ترکها عنها غرق[1]/ از دستگاه اقل الحاج عبدالله تبریزی/ وقفه [یا شاید مقیم به] مشهد مقدس/ فی ۱۳۲۰

تصویر ۱۵: ترنج لوزی‌شکل همراه با کتیبه‌ای به خط ثلث روشن که علاوه بر حدیث نبوی نام بانی و تاریخ بافت فرش نیز در آن دیده می‌شود (مأخذ تصویر: نگارنده).

با توجه به متن کتیبه، این احتمال وجود دارد که هزینه بافت قالی توسط شخص یا صاحب‌منصبی به نام حاج عبدالله تبریزی پرداخت شده است. این قسمت از قالیچه، حاوی اطلاعاتی در مورد طراح فرش نیز هست، به‌طوری‌که دو سرترنجی که در سمت چپ و راست ترنج قرار گرفته، کتیبه‌ای به خط ثلث روشن بر زمینهٔ سورمه‌ای دارد که عبارت زیر در آن بافته شده است (تصویر ۱۶):

عمل اقل حاج محمد نقاش مشهدی

تصویر ۱۶: سرترنج قالیچه طرح شده در پیشانی فرش، با کتیبهٔ «عمل اقل حاج محمد نقاش مشهدی» (مأخذ تصویر: نگارنده).

ج. طاق محراب

حرکت ساده بند اسلیمی قطور و ضخیم که بر روی آن تزیینات برگی و چنگ اسلیمی نقش شده شکل لچک را ساخته، و تکرار آن در سمت مخالف، طاق یا محراب فرش را ایجاد کرده است. رنگ این قسمت از فرش آبی تیره است در درون لچک دو قاب اسلیمی در داخل هم طرح شده‌اند. قاب بزرگ و اصلی با حرکت اسلیمی دهن اژدری

۱. متن کامل این حدیث مشهور در برخی از منابع به صورت زیر آمده است:
قال سَمِعتُ اباذَر یَقولُ سَمِعتُ رسول‌الله یَقول إنّما مَثَل اَهْل بَیتی فیکُم مَثَل سَفینه نوحٍ مِن رَکَب فی‌ها نجی وَ مَن تَخَلّف عَنْ‌ها غَرَقَ إنّما مَثل اَهل بَیتی فیکم باب حِطه مِن دَخَل غَفَر لَه وَ مِن لَم یَدخل لم یَغفر له فَإنّ‌ها لَیسَت مِن فِئَه تَبلغ مِائه إلی یَوم القیامَه الا أنا اَعرفُ ناعِقها و سابِقُها و عَلم ذلک عِند اَهل بَیتی بِعِلمه کَبیرهم و صَغیرهُم. (فرخ الصفار، ۱۳۶۲: ۳۱۷).

شکل گرفته و قاب کوچک‌تر به شکل مستطیل و به رنگ زرد آجری، در درون قاب اصلی قرار گرفته است که در آن حدیثی از حضرت رسول اکرم (ص) به خط ثلث و با رنگ تیره مشاهده می‌شود (تصویر ۱۷):

بین الجبلین ریاضه من ارض الجنه و

تصویر ۱۷: تکرار لچک در بالای متن قالی، طاق محراب را می‌سازد. در داخل قاب لچک حدیث «بین الجبلین ریاضه من ارض الجنه و» از حضرت رسول اکرم بافته شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

از بالای قاب کتیبه‌دار شاخهٔ ختایی خارج، و در تمام طول و عرض لچک به حرکت درآمده و فضای این قسمت را عناصر ختایی (گل‌های شاه‌عباسی، برگ‌ها و غنچه‌ها) تزیین کرده است. لچک سمت چپ قالی مشابه همین لچک است با این تفاوت که حدیث فوق به صورت معکوس قرار گرفته است.

ج. متن

متن قالی به رنگ قرمز لاکی است و در دو سمت کناری متن دو نیم ستون دیده می‌شود، فضای بین این دو نیم ستون با درخت تنومند و پُر شاخ و برگی همراه با درختچه‌های کوچک تزیین شده است (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸: متن قالی به رنگ قرمز لاکی است، و سطح آن با درخت بزرگ و تنومندی همراه با درختچه‌های کوچک و ظریفی تزیین شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

دو نیم ستون در طرفین درخت قابل مشاهده است که بر روی پاستون ساده‌ای قرار گرفته‌اند. سطح ستون‌ها با تکرار یک گل شاه‌عباسی، اسلیمی برگ چدنی و غنچه‌ای کوچک تزیین شده است. لازم به‌ذکر است که ستون از قدیمی‌ترین یادمان‌های پرستش و دارای اصل و منشأ پیش از تاریخی است. ستون را به این دلیل می‌ساختند تا آسمان را نگه دارد زیرا در غیر این‌صورت آسمان فرو می‌افتاد و بشر را نابود می‌ساخت. بخش فوقانی ستون را بعدها جایگاه خدای آسمان می‌دانستند و ستون را برای نگهداری او برپا می‌کردند (هال، ۱۳۸۰: ۱۴۸). ستون، پاستون و سرستون که معمولاً همراه هم هستند نشانهٔ درخت زندگی‌اند. پاستون نشانه ریشه داشتن است، از این‌رو ستون نشانهٔ تنهٔ درخت است و سرستون حکم شاخ و برگ را دارد (شوالیه، گربران، ۱۳۸۲: ۵۵۰).

نقش درخت در قالی پرده‌ای دو رو به صورت قرینه طرح‌شده، و بیشتر فضای متن به وسیله درخت بزرگی که شاخه‌هایش در سرتاسر متن حرکت کرده، تزیین شده است. شاخه‌های آن از وسط تنه به دو قسمت تقسیم شده و در دو جهت مختلف به حرکت درآمده‌اند و دوباره در بالای قالی در زیر یک گل شاه‌عباسی بزرگ که می‌تواند یادآور قندیل در فرش‌های محرابی باشد به یکدیگر متصل شده‌اند[۱] (تصویر ۱۹). بر روی شاخه‌های درخت انواع گل‌های شاه‌عباسی و برگ‌های شعله‌سان[۲] مشاهده می‌شود. در قسمت پایین فرش سه درختچه کوچک طراحی و بافته شده، که شاخه‌های دوتای آن‌ها با حرکت اسپیرالی به سمت بالا حرکت نموده و فضای بین شاخه‌های درخت اصلی را با گل‌های شاه‌عباسی پُر کرده‌اند. به‌احتمال الگوی طراح فرش برای استفاده از گل‌های شاه‌عباسی در لابه‌لای شاخه‌های درخت طرح‌های افشان یا هراتی است که بافت آن‌ها از عصر صفویان تا دوران معاصر در مشهد رواج داشته است.

اما در مورد نظری که سیسیل ادواردز در مورد پاره نمودن این فرش‌ها از وسط داده‌اند، با نگاه دقیق‌تر می‌توانیم گفته ایشان را رد کرد. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، در یک سمت قالی مقداری از نقش طرف دیگر بافته شده و هنگامی که این دو بر روی هم می‌افتند، شکل طرح کامل می‌شود در صورتی که اگر دو لبه فرش را (به‌صورت اورلب) در کنارهم قرار دهیم، قسمت اضافه‌ای که بافته‌شده، تقارن وسط فرش را از بین می‌برد. همین امر نشان می‌دهد قالی پاره نشده بلکه به‌همین صورت و برای ورودهای رواق‌های حرم مطهر رضوی بافته شده است. بر روی تنه درخت در قسمت پایین فرش عبارت «حسن... ۱۳۲۱» دیده می‌شود، که شاید نام مرمت‌کار قالی، یا کسی است که مراحل تکمیلی فرش را انجام داده است (تصویر ۲۰)، همین عبارت در محل تقاطع دو لچک بالایی و درون قسمت آبی‌رنگ دیده می‌شود.

---

۱. در فرهنگ *مصور نمادهای سنتی* درخت‌های با این نوع از طراحی این‌گونه تعبیر شده است «... گاهی درخت کیهانی به این صورت تصویر شده است که شاخه‌هایش مقسم و در عین حال اتصال دهنده هستند. یا دو تنه و یک ریشه دارند و شاخه‌های آن‌ها به هم متصلند. این تصاویر مظهر عالم متعین. از وحدت به کثرت رسیدن و دوباره به وحدت بازگشتن و اتحاد زمین و آسمان است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۴).

۲. برگ‌های کنگری بزرگ و به‌مانند از مشخصات قالی‌های اصیل بافت مشهدند و در بازار به نام «شعله» معروفند.

تصویر ۱۹: گل شاه‌عباسی برگ کنگری در قسمت بالایی فرش همراه با برگ‌های شعله‌سانی که در دوسمتش طراحی شده‌اند. شکل گل با روی هم افتادن یک سمت قالی بر سمت دیگر کامل می‌شود (مأخذ تصویر: نگارنده).

تصویر ۲۰: بافته شدن عبارت حسن ... ۱۳۲۱ بر روی تنه درخت (مأخذ تصویر: نگارنده).

پشت قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو

پشت قالی طرحی مشابه با روی قالی دارد با این تفاوت که با رنگ‌بندی متفاوت بافته شده است. رنگ حاشیه اصلی، لچک‌های داخل متن، ترنج و سرترنج اجرا شده در قالیچه پیشانی کِرم است. رنگ متن قالی و متن پیشانی فرش سورمه‌ای و رنگ حاشیه‌های فرعی و لچک‌های پیشانی فرش لاکی است (تصویر۲۱).

تصویر ۲۱: پشت قالی پرده‌ای درختی _ دو رو، محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر نگارنده).

در ترنج وسط قالیچه‌ای که در پیشانی مستطیل‌شکل بالای طاق محرابی قرار گرفته، حدیثی از امام محمد باقر(ع) به خط ثلث بافته شده است، متن حدیث به رنگ تیره بر زمینه کِرم، به صورت زیر خوانده شد:

قال الباقر علیه السلام/ یخرج رجل من ولدی موسی اسمه اسم امیرالمومنین / فتدفن بارض خراسان من زاده عارفا بحقه/ اعطاه الله/ فی ۱۳۲۰ (تصویر۲۲).

تصویر۲۲: کتیبه به خط ثلث تیره بر زمینه کِرم که در ترنج قالیچه طرح شده در پیشانی قرار دارد (مأخذ تصویر: نگارنده).

حدیثی که در کتیبه قالی آمده است عین حدیث فوق نیست[۱] و برخی از کلمات آن حذف و یا نوشته نشده، ولی به‌صورت کلی همان مفهوم استنباط می‌شود. همچنین در کتیبه فرش نام امام محمد باقر (ع) به‌عنوان راوی حدیث آمده است ولی در کتاب شیخ صدوق نام امام جعفر صادق (ع) به‌عنوان راوی حدیث ذکر شده است. دیگر کتیبه‌هایی که در پشت فرش مشاهده می‌شود مشابه کتیبه‌های روی قالی است[۲].

نتیجه:

واژه مهر در ادبیات سانسکریت، اوستا و فارسی باستان به معنی پیوستن است. مهر قبل از ظهور زرتشت نام یکی از خدایان بوده و آن‌را رب‌النوع آفتاب می‌دانستند. در فرهنگ‌های فارسی برای واژهٔ محراب تعریف‌های گوناگونی همچون: بالاخانه، حجره، غرفه، خانه، صدر مجلس، پیش‌گاه خانه، صدر اتاق، مقصوره، شاه‌نشین، استادنگاه امام در مسجد، طاقی که به طرف قبله باشد، جایگاه شیر، آتشدان و مجمره آمده است. اصل واژهٔ محراب در زبان عربی «حَرب» است که به معنی تاراج و غارت و ربودن غنایم در جنگ است. پنج آیه از آیات قرآن کریم کلمه محراب به معنی پرستش‌گاه آمده است و در تمامی آیات، واژه محراب به معنی محل عبادت ترجمه شده است.

در عرف و جامعه اسلامی به فرو رفتگی خاص داخل دیوار سمت قبله، که امام برای نمازگزاردن در آن یا مقابل آن می‌ایستد و نمازگزاران پشت سر وی قرار می‌گیرند، محراب گویند. از طرف دیگر به پرستشگاه مهردینان، مهرابه،

---

۱. حدیث فوق در کتاب عیون اخبار الرضا (ع) به صورت زیر آمده است:
ابا عَبدالله جَعفر بن محمد الصادق (ع) یقول: یَخْرُجُ رَجل مِن وَلد ابنی مُوسی اِسمُهُ اِسم امیر المؤمنین(ع) إلی اَرض طوس و هِیَ بخراسان یَقتل فیها بِالسّم فَیَدفَنَ فیها غَریباً مِن زاره عارفاً بِحَقّه اعطا الله عَزوجل اجر من انعق مِن قَبل الفَتح و قاتل. (ابن باویه، ۱۳۷۲: ۶۲۷).

۲. در قسمت بالای حاشیه اصلی فرش نام کارگاه تولیدی فرش در کتیبه‌ای مستطیل شکل قابل مشاهده است، همچنین در دو سرترنج طرح شده در قالیچه وسط پیشانی نام طراح فرش بافته شده است؛ اما در ترنج قالیچه عبارت «از دستگاه اقل الحاج عبدالله تبریزی» دیده نمی‌شود و به احتمال فراوان این قسمت پشت قالی است.

مهرکده یا خرابات می‌گویند که به معنی پایگاه و معبد مهر یا خورشید است. با توجه به شواهد می‌توان گفت که پیامبر اسلام (ص) به سنت بادیه‌نشینان از وسایل در دسترس همچون نیزه، برای نشان دادن جهت قبله استفاده می‌کردند. اولین محراب یا نشانه به احتمال زیاد سنگ صافی بود، که در مسجدالنبی به دست خلیفه سوم در دیوار قبله نصب شده بود. با گذشت زمان و آشنایی با ملل دیگر از جمله ایرانیان نقش نیزه و طاق به عنوان نماد محراب در نظر گرفته شد. در محراب‌های قرون اولیه اسلامی شکل صدف به عنوان طاق محراب، آشکارا سنت‌های مهرپرستان را به‌یاد می‌آورد.

الگوی محراب با توجه به گستردگی و حضور آن در بناهای مذهبی، مورد توجه طراحان هنرهای صناعی قرار گرفت و از آن برای تزیین آثارشان بهره بردند. هنر فرش‌بافی از این قاعده مستثنی نبود و از نقش محراب در ابتدا برای تزیین سجاده‌ها استفاده شد که چندین نمونه آن از روزگار صفویان به‌یادگار مانده است. اما در عصر قاجار این الگو، علاوه بر قالی‌های کوچک‌پارچه در قالی‌های با ابعاد بزرگ نیز مورد استفاده قرارگرفت، که به احتمال مفهوم محراب مساجد در آن کم‌رنگ و بیشتر یادآور طاق‌نماهای تزیینی، ایوان‌ها یا ورودی بناهای مذهبی است. فرش‌بافان مشهدی با پیروی از این الگو، اثر شاخصی همچون قالی پرده‌ای دو رو با طرح محرابی- درختی را خلق کردند.

قالی پرده‌ای دو رو محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی، با توجه به کتیبه روی آن در سال ۱۳۲۰ و در عصر قاجاریان بافته شده است. شیوه بافت اثر (دو رو) بسیار سخت و پیچیده است؛ اما با توجه به کاربرد قالی کاملاً اصولی و منطقی است. نکته شایان توجه در چگونگی بافت قالی این است که بر خلاف نظر صاحب‌نظران این فرش از وسط پاره نشده، بلکه به صورت استادانه‌ای در دو نیمه مجزا بافته شده، به‌طوری‌که یک طرف قالی مقداری از نقش طرف دیگر را دارد و هنگامی که این دو بر روی هم می‌افتند، شکل طرح کامل می‌شود.

ابعاد بزرگ قالی (۴۱۰×۳۰۰ سانتی‌متر) و طراحی پیشانی فرش به‌احتمال ریشه در سنت تزیین ایوان در بناهای مذهبی از جمله حرم مطهر رضوی دارد. معماران رضوی به‌طور معمول در بالای ایوان‌ها، قابی مستطیل‌شکل ایجاد می‌کردند و در داخل قاب با خط ثلث احادیث یا آیات قرآنی را جای می‌دادند. لازم‌به ذکر است مشابه این الگو در یکی از سجاده‌های عصر صفوی مشاهده شد، اما در دسترس بودن این طرح در بناهای مذهبی، این احتمال را می‌رساند که طراح قالی براساس معماری حرم مطهر رضوی، قالی را طراحی کرده است.

با توجه به شواهد و قراین فرش‌بافی در مشهد مقدس در طی حکومت قاجاریان (۱۳۴۳-۱۲۱۰ ق/ ۱۹۲۵-۱۷۹۶م.) به همت تجار و تولیدکنندگان داخلی که از نقاط مختلف ایران به‌واسطه‌ی مضجع شریف حضرت علی بن موسی‌الرضا(ع) در این شهر گردآمده بودند، احیا گردید. از کتیبه‌های موجود در قسمت بالای حاشیه اصلی استنباط می‌شود قالی در کارگاه استاد محمد کرمانی بافته شده، همچنین دو کتیبه موجود در ترنج و سرترنج طرح شده در پیشانی مستطیل‌شکل بالای طاق محراب، نشان می‌دهد که طراح آن حاج محمد نقاش مشهدی، و هزینه بافت قالی توسط حاج عبدالله تبریزی تامین شده است. متن این کتیبه‌ها گواهی بر همکاری هنرمندان و صنعتگران مشهدی، تبریزی، کرمانی است. هنرمندان مورد اشاره با این همکاری توانستند علاوه بر احیای سنت فرش‌بافی در مشهد مقدس، دومین دوران باشکوه فرش‌بافی خراسان، پس از عصر صفویان را ایجاد کنند.

کتاب‌نامه

۱. *قرآن کریم*، (۱۳۸۰)، ترجمه مهدی الهی قشمه‌ای، تهران: گلبان.
۲. ابن باویه، شیخ صدوق، (۱۳۷۲)، *عیون الاخبار امام رضا (ع)*، ترجمه حمید رضا مستقید و علی اکبر غفاری، تهران: نشر صدوق.
۳. ادواردز، سیسیل، (۱۳۶۸)، *قالی ایران*، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
۴. اردلان جوان، سید علی، اینانلو، جهان، (۱۳۷۱)، *نگاهی به موزهٔ مرکزی*، مشهد: اداره موزه‌های آستان قدس رضوی.
۵. اسمیت، ادوارد لوسی، (۱۳۷۹)، *فرهنگ اصطلاحات هنری*، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
۶. اسین، امل، (۱۳۵۸)، *مکه مکرمه، مدینه منوره*، مترجم احمد آرام، تهران: امیر کبیر.
۷. اعلام، نعمت اسماعیل، (۱۳۸۲)، *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی*، ترجمه عباس‌علی تفضلی، مشهد: به‌نشر.
۸. انعطاف‌پور، غلامرضا، (۱۳۷۰)، *فرهنگ کامل فارسی*، تهران: زوار.
۹. بلک، جرمی، گرین،آنتونی، (۱۳۸۳)، *فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین النهرینی باستان*، ترجمه پیمان متین، تهران: امیرکبیر.
۱۰. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۶)، *ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی*، ترجمه سید حسین نصر، از: *مجموعه مقالات هنر معنوی*، (و) علی تاجدینی، تهران: سوره.
۱۱. پوپ، آ (۱۳۷۰)، *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران: فرهنگان.
۱۲. پوپ، آرتور اپهام، (بی‌تا)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: فرانکلین.
۱۳. حصوری، علی، (۱۳۸۱)، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، تهران: چشمه.
۱۴. جنسن، ه. و، جنسن، دورا جین، (۱۳۷۹)، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۵. خسروی حسینی، سید غلام‌رضا، (بی‌تا)، *مفردات الفاظ قرآن (ج ۱)*، تهران: مرتضوی.
۱۶. دامغانی، حسین بن محمد، (۱۳۶۱)، *قاموس قرآن*، بی‌جا: چاپخانه مزدک.
۱۷. دانشگر، احمد، (۱۳۷۲)، *فرهنگ جامع فرش ایران*، تهران: دی.
۱۸. دوپولو، پاپا، (۱۳۶۸)، *معماری اسلامی*، ترجمه حشمت جزئی، تهران: فرهنگی رجاء.
۱۹. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۲)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
۲۰. رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۲) پیکرگردانی در اساطیر ایران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱. رضایی، عبدالعظیم، (۱۳۶۸)، *اصل و نسب دین‌های ایرانیان باستان*، بی‌جا: مؤلف.
۲۲. رضی، هاشم، (۱۳۴۴)، *ادیان بزرگ جهان*، بی‌جا: آسیا.
۲۳. ــــــــــ، (۱۳۸۱)، *تاریخ آیین رازآمیز میترایی (ج ۱)*، تهران: بهجت.
۲۴. ــــــــــ، (۱۳۸۲)، *جشن‌های آتش*، تهران: بهجت.
۲۵. سجادی، علی، (۱۳۷۵)، *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول*، تهران: میراث فرهنگی.
۲۶. سیدصدر، سیدابوالقاسم، (۱۳۸۰)، *دایره‌المعارف معماری و شهرسازی*، تهران: آزاده.
۲۷. شریعتمداری، جعفر، (۱۳۷۲)، *شرح و تفسیر لغات قرآن (ج ۱)*، مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۸. شعرانی، حاج میرزا ابوالحسن، (۱۳۹۸ق)، ***نثر طوبی (ج۱)***، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.
۲۹. شمیم، علی اصغر، (۱۳۷۹)، ***فرهنگ شمیم (ج۱)***، تهران: مدبر.
۳۰. شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۸۲)، ***فرهنگ نمادها (ج۳)***،ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
۳۱. طباطبایی، سید محمدحسین، (۱۳۶۳) ***تفسیر المیزان (ج ۱۷)***، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری نشر فرهنگی رجاء و امیر کبیر.
۳۲. طباطبایی، سید محمدحسین، (بی‌تا) ***تفسیر المیزان (ج ۳)***، ترجمه عبدالکریم خیری بروجردی، بی‌جا: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری نشر فرهنگی رجاء.
۳۳. طبرسی، امین‌السلام ابوعلی فضل بن حسن، (۱۳۷۷)، ***تفسیر جوامع الجامع (ج۱ و ۱۷)***، مترجمین علی عبدالحمیدی، عبدالعلی صاحبی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
۳۴. عمید، حسن، (۱۳۸۹)، ***فرهنگ عمید***، تهران: پارمیس.
۳۵. فرخ الصفار، ابوجعفر محمدبن حسن، (۱۳۶۲)، ***من تراث الشیعه بصائر الدرجات الکبری فی فضائل***، بی‌جا: بی‌نا.
۳۶. فره‌وشی، بهرام، (۱۳۵۸)، ***فرهنگ زبان پهلوی***، تهران: دانشگاه تهران.
۳۷. قدیانی، عباس، (۱۳۷۴)، ***تاریخ ادیان و مذاهب در ایران***، تهران: انیس.
۳۸. کمندلو، حسین، (۱۳۸۷)، ***معرفی و بررسی قالی‌ها و قالیچه‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، به راهنمایی محمدعلی رجبی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.***
۳۹. ــــــــــ ، (۱۳۸۸)، ***نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، ۳۹-۱۹.***
۴۰. کوپر، جی. سی، (۱۳۷۸)، ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
۴۱. گانزرودن، اروین، (۲۵۳۷)، ***قالی ایران- شاهکار هنر***، بی‌جا: اتکا.
۴۲. گروبه، ارنست، (۱۳۸۰)، ***معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)*** ترجمه یعقوب آژند، تهران: بی‌نا.
۴۳. گیرشمن، رمان، (۱۳۷۱)، ***هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی***، مترجم بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۴. مقدم، محمد، (۲۵۳۷)، ***جستاری درباره مهر و ناهید***، بی‌جا: انتشارات مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها.
۴۵. مصاحب، غلامحسین، (۱۳۸۱)، ***دایره‌المعارف فارسی***، تهران: امیر کبیر.
۴۶. مکارم شیرازی، ناصر، (۱۳۶۱)، ***تفسیر نمونه (ج۲ و ۱۴ و۱۸)***، تهران: دارالکتب اسلامیه.
۴۷. میرزایی، کریم، (۱۳۸۵)، ***تجزیه و تحلیل نظری فرش‌های محرابی با توجه به بستر فرهنگی آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای کاربردی.
۴۸. نفیسی، علی‌اکبر، (۱۳۴۴)، ***فرهنگ نفیسی***، تهران: چاپ رنگین.
۴۹. نوربختیار، رضا، (۱۳۷۲)، ***اصفهان موزه همیشه زنده***، بی‌جا: رضا نوربختیار.
۵۰. ویت، جیمز، حیدری جمیله (۱۳۷۶)، ***از چهارگوشه ایران***، تهران: یساولی.
۵۱. هاکس، جیمز، (بی‌تا)، ***قابوس کتاب مقدس***، ترجمه میرزا اسماعیل صدیقی نوذری، تهران: طهوری.
۵۲. هال، جیمز، (۱۳۸۳)، ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: معاصر.
۵۳. هلین براند، روبرت، (۱۳۷۷)، ***معماری اسلامی***، ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

۵۴. هلین برند، روبرت، (۱۳۸۰)، معماری اسلامی، ترجمه دکتر باقرآیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.
۵۵. هیلنز، جان آر، (۱۳۸۵)، ***فرهنگ ادیان جهان***، ویراستار ع. پاشایی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات.
۵۶. یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: معاصر.
57. Pop, Arthur upham, (1977), A survey of Persian art, Tehran: Soroush press

بررسی و شناسایی سکه‌های افشاری
گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی[1]

فاطمه جهان‌پور[1]

چکیـده

دوران حکومت افشاریان اگر چه کوتاه بود؛ اما توجه نادر و جانشینانش به ضرب سکه، سبب شد تعداد کثیری سکه از او و شاهان پس از وی در سراسر کشور پراکنده شود. نادر پس از لشکرکشی به هند و تصرف مناطق شمالی همچون ترکستان، نظام پولی ایران و هند را ترکیب نمود و ساختار پولی جدید با واحدهای متنوع و نام‌های گوناگون همچون قِران نادری، بیستی، فلوس، عباسی، اشرفی را رواج داد. با مرگ نادر به‌تدریج نظام پولی از هم گسیخته شد؛ اما جانشینان وی همچنان به ضرب سکه اهتمام ورزیدند زیرا یکی از وجوه مشروعیت حکومتی ایشان، سکه بود. این مقاله ضمن معرفی و شناسایی سکه‌های افشاری موجود در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی، در پی پاسخ به چند پرسش است: نظامات پولی دورهٔ افشاری چگونه بوده است؟ فتح هند چه تأثیری بر ساختار پولی این دوره گذاشت؟ واحدهای پولی این دوره چه بود؟ ویژگی‌های ظاهری این سکه‌ها چیست و عبارات منقور بر آن‌ها حاوی چه مضامینی است؟ با بررسی این سکه‌ها به نظر می‌رسد اگر چه نادر و جانشینانش وارث حکومتی با اقتصادی ویران بودند و بلندپروازی‌های آنان برای کشورگشایی، زمینهٔ جنگ‌های طولانی مدت را فراهم آورد؛ اما هیچ کدام سبب نشد تا از ضرب سکه غافل بمانند و در این دوران سکه‌های بسیار با تنوع فراوان و عیار و اوزان مختلف در قالب فلزاتی همچون طلا و نقره و مس ضرب کردند که در سراسر قلمرو حکمروایی آنان پراکنده گشت. برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های مطرح شده، این پژوهش رویکردی توصیفی- تحلیلی داشته و مبتنی بر دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. در شیوه کتابخانه‌ای، منابع نوشتاری مطالعه و فیش‌برداری شد و در روش میدانی از طریق مشاهده و بررسی عینی سکه‌ها و استفاده از کارت‌برگه‌های شناسایی و خوانش سجع آن‌ها، اطلاعات مربوط به ویژگی‌های ظاهری سکه‌ها به دست آمد.

واژگان کلیدی

حکومت افشاری، نادرشاه، گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی، قران نادری، فلوس، شاهی، عباسی، اشرفی، بیستی، روپی.

۱. این مقاله بر پایهٔ پیمایش سال‌های ۱۳۹۵- ۱۳۹۶ و ۱۴۰۲ انجام یافته است. نویسنده بر خود لازم می‌داند از محبت‌ها و همکاری‌های دوستان بزرگواری که وی را در ارائهٔ اطلاعات شناسنامه‌ای سکه‌ها و تهیهٔ تصویر از آن‌ها یاری دادند، سپاسگزاری نماید: جناب آقای محمدحسین یزدی‌نژاد مسئول و ابوابجمعدار گنجینهٔ تمبر، اسکناس و سکهٔ موزهٔ رضوی و همکارشان سرکار خانم زهره قاسمی کارشناس سکه، جناب آقای مطوری رئیس ادارهٔ مطالعات و معرفی آثار موزهٔ رضوی و همکارانشان آقای اسدی و سرکار خانم خانی‌زاده، و جناب آقای هادی معافیان رئیس دفتر معاونت موزهٔ رضوی.

۱. کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران
fjahanpour@gmail.com

مقدمه

سکه‌های رایج در هر دورهٔ تاریخی، منبعی ارزشمند برای شناخت تاریخ، سیاست، اقتصاد، مذهب و فرهنگ اجتماعات بشری است که می‌تواند زوایای گوناگون و گاه پنهان جوامع را آشکار سازد. سکه‌های دورهٔ افشاری نیز از این منظر مورد توجه است. از آنجا که دوران نسبتاً کوتاه حکومت افشاری (۱۱۴۸ _ ۱۲۱۰ق.) در میانهٔ دو سلسلهٔ نامدار و طویل‌المدت صفویه (۹۰۷ _ ۱۱۷۹ق.) و قاجاریه (۱۱۹۳ _ ۱۳۴۴ق.) قرار گرفته است، توجه به جنبه‌های مختلف این حکومت به‌ویژه مقولهٔ اقتصاد و مشخصاً سکه‌های این دوره، اغلب تحت‌الشعاع سلسله‌های پیش و پس از خود قرار دارد.

به دلیل نقش مهمی که سکه علاوه بر ساختار اقتصادی، در ثبات و مشروعیت حکومت‌ها ایفا می‌کند، دولت افشاری از این موضوع غافل نماند و در ضرب سکه با عیارهای گوناگون و واحدهای متنوع تلاش نمود. از آنجا که مشهد پایتخت رسمی افشاریان بود، بدیهی است پراکندگی سکه‌های این سلسله در این شهر و پیرامون آن بسیار باشد و موزهٔ آستان قدس رضوی یکی از مهم‌ترین مراکز جمع‌آوری و نگهداری آن‌هاست. این موزه با دارا بودن بیش از ۲۰۰ سکه از این دوره، از جمله موزه‌هایی است که اغلب سکه‌های شاهان این سلسله را داراست.

پیشینهٔ پژوهش:

بسیاری از کتاب‌ها و مقالاتی که به بررسی سکه‌های ایران در قرون دهم تا چهاردهم هجری پرداخته‌اند، عمدهٔ توجهشان معطوف به دوران صفویه و قاجار بوده و کمتر به سلسلهٔ افشاری عنایت داشته‌اند و به ندرت کتابی خاص سکه‌های این دوره منتشر شده است. از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: کتاب ***راهنمای سکه‌های ضربی (چکشی) ایران مربوط به دوران صفویه تا قاجار*** اثر هوشنگ فرح‌بخش که تصاویر سکه‌ها را به همراه ویژگی‌های آن‌ها همچون وزن، واحد، عنوان، محل ضرب ذکر نموده و در آلمان به سال ۱۳۵۴ منتشر شده است. کتاب ***سکه‌های ایران از آغاز تا زندیه*** اثر علی اکبر سرفراز و فریدون آورزمانی که به معرفی سکه‌های تمامی ادوار تاریخی ایران، از پیش از اسلام تا دوران زندیه پرداخته و بخشی بسیار کوچک را به سکه‌های افشاریه اختصاص داده است. این کتاب اولین بار در سال ۱۳۷۹ چاپ شد. کتاب ***سکه‌ها، مدال‌ها و مُهرهای شاهان ایران از صفویه تا قاجار*** اثر رابینو که در سال ۱۹۴۵ منتشر شده است. کتاب ***کاتالوگ سکه‌های شاهان ایران از دوره صفویه تا قاجاریه موجود در موزهٔ بریتانیا*** تألیف استورات پل که در سال ۱۸۸۷ چاپ شد و به معرفی و خوانش سجع سکه‌ها پرداخته است. کتاب ***دارالضرب‌های ایران در دورهٔ اسلامی*** اثر عبدالله عقیلی، منتشر شده در سال ۱۳۷۷ که ضراب‌خانه‌ها و موقعیت جغرافیای آن‌ها را معرفی کرده است. کتاب ***فرهنگ تاریخی سنجش‌ها و ارزش‌ها*** جلد دوم نقود و مسکوکات، اثر ابوالحسن دیانت که در سال ۱۳۶۷ منتشر شده و به واژه‌شناسی لغات این حوزه پرداخته است. کتاب ***شعارهای سکه‌های دورهٔ اسلامی تألیف محمد باقر الحسینی*** ترجمهٔ عبدالله قوچانی که در سال ۱۳۹۳ چاپ شد و ضمن معرفی سجع‌های منقور بر سکه‌های سلسله‌های اسلامی، به تعدادی از نوشته‌های مربوط به سکه‌های شاهان افشاری هم پرداخته است. کتاب ***دنانیر، سیر دینار در تاریخ پولی ایران*** تألیف منصوره وثیق منتشر شده در سال ۱۳۸۷ که در بخش نخست به معرفی مسکوکات طلای ضرب شده در دوران اسلامی پرداخته و در بخش دوم نظامات پولی ایران از عصر مغول تا دوران معاصر را مد نظر داشته است. کتاب ***تاریخ پولی ایران از صفویه تا قاجاریه*** اثر رودی

مته و دیگران که تاریخ پولی ایران را در پیوند با دولت‌ها و سیاست‌های آنان بررسی کرده است. این کتاب در سال ۲۰۱۴ موفق به دریافت جایزهٔ پژوهشی در حوزهٔ مطالعات ایرانی شد و در سال ۱۳۹۶ به فارسی ترجمه و منتشر گردید. کتاب ***سکه‌شناسی شاهان افشار***اثر یوسف افتخاری (سال ۱۳۹۴) از معدود کتاب‌هایی است که مشخصاً به معرفی مسکوکات و ضراب‌خانه‌های این دوره پرداخته است. علاوه بر این، مقالاتی در معرفی سکه‌های افشاریه، خوانش و بررسی مضامین آن‌ها نیز نوشته شده است: مقالهٔ «سکه‌های نادرشاه افشار» اثر محمد مشیری مربوط به سال ۱۳۵۰ که به معرفی تعدادی از مسکوکات نادرشاه، سجع آنها، محل و تاریخ ضرب و محل نگهداری آن‌ها پرداخته است. مقالهٔ «سنت‌گرایی و نوآوری در نقوش سکه‌های افشاریه» اثر سیاوش امرایی و دیگران مربوط به سال ۱۳۹۸ که در آن اسلوب و روش‌های ضرب سکه و تحول نقوش و سجع آن بررسی شده است. مقالهٔ «مضامین و شعائر مذهبی منقور بر سکه‌های دورهٔ افشاریه (۱۱۴۸_۱۲۱۰ق.)» تألیف جواد موسوی دالینی مربوط به سال ۱۳۹۸ که در آن به میزان تأثیرپذیری عبارات سکه‌ها از مذهب توجه شده است. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی شعائر، قاب‌بندی و نقوش مسکوکات ادوار حکومت نادرشاه افشار و کریم‌خان زند» تألیف سمانه کاکاوند مربوط به سال ۱۴۰۱ که با مقایسهٔ نوشته‌های مسکوکات ضرب شده در دورهٔ نادر و کریم‌خان زند، تفاوت‌های میان آن‌ها را مورد مطالعه قرار داده است. مقالهٔ «سکه‌های ضرب شده در ایروان» اثرشاهن هوسپیان سال ۱۳۸۷ که در معرفی سکه‌های ضرب شده در ایروان، به تعدادی از مسکوکات دورهٔ افشاریه هم پرداخته است. این کتاب‌ها و مقالات به معرفی ساختار و ویژگی‌های سکه‌های دوران افشاریه که در موزه‌ها و مجموعه‌ها نگهداری می‌شوند، پرداخته‌اند.

در میان این منابع نوشتاری، گهگاه و به طور پراکنده به سکه‌های افشاری که در موزهٔ سکه رضوی نگهداری می‌شود اشاره شده است، اما هدف مقالهٔ پیش رو آن است تا با بررسی میدانی و دیدار از این موزه و استفاده از برگه‌های شناسایی یکایک سکه‌های افشاری، ضمن مروری بر تاریخ این سلسله و ویژگی‌های اقتصادی و نظامات پولی این دوره، به معرفی مجموع سکه‌های افشاری که تا این زمان در این موزه نگهداری می‌شود، بپردازد و تصاویر تعدادی از این سکه‌ها را به همراه اطلاعات مربوطه عرضه نماید.

نظامات پولی در دورهٔ افشاری

اگر امنیت سیاسی و آرامش نسبی در جامعه را اساسی‌ترین شاخصهٔ بهبود وضعیت اقتصادی بدانیم، با نگاهی گذرا به دوران پر فراز و نشیب عصر افشاری، در میانهٔ آن همه جنگ‌ها و تجاوزاتِ قدرت‌های خارجی و شورش‌های فرقه‌ها و گروه‌های داخلی و آشفتگی و عدم یکپارچگی در درون ساختار قدرت حکومت و نیز فشارهای اقتصادی و نظامی بر قاطبهٔ مردم، توقع اقتصادی پویا و سروسامان یافته و ساختار نظام‌مند و منسجم پولی در ایران آن روز، انتظاری سخت بیهوده و بی‌جاست. به واقع نادر وارث حکومتی با اقتصادی ویران بود. بحران‌های سیاسی و اجتماعی و اقتصادی سال‌های پایانی حکومت صفویان که افول آنان و تهاجم افغان‌ها به ایران را در پی داشت، سبب افلاس مردمان شهرها و روستاها شد. فعالیت‌های تولیدی همچون کشاورزی و تجارت رو به قهقرا گذاشت. ناامنی راه‌ها، سقوط ارزش پول، کاهش جمعیت، افزایش مالیات، نابودی منابع تولیدی همه و همه نتیجه‌ای جز فروپاشی بنیان‌های اقتصادی جامعه به همراه نداشت. در این میان جنگ‌های طولانی‌مدت نادر و آرزوهای بلندپروازانهٔ وی برای کشورگشایی و حمله به سرزمین‌های اطراف، توانی برای بازیابی دوباره و شکوفایی اقتصادی این کشور باقی نگذاشت. نادر برای تحقق اهداف جاه‌طلبانهٔ نظامی‌اش نیاز به سپاهی پرشمار، قوی، منسجم و آشنا

به سلاح‌های جنگی زمانه داشت و برای رسیدن به آن، باید نیروی انسانی زیادی را به خدمت می‌گرفت و به آنان آموزش‌های نظامی می‌داد. این امر موقوف بر آن بود تا هزینه‌های ارتش اعم از دستمزد سپاهیان، آذوقه و البسه آنان و نیز ادوات جنگی و مهمات و سایر اقلام به موقع تأمین شود. این هزینه‌ها با توجه به اوضاع نابسامان اقتصادی آن روز، تنها از طریق اخذ مالیات از مردم ممکن می‌شد و چنین نیز شد و بر مشکلات و مصائب مردم فقیر و گرسنه افزود. (احسانی و دیگران، ۱۴۰۰، ص ۲۰)

نادر که از اهمیت سکه در تقویت و مشروعیت پادشاهی آگاه بود و خوب می‌دانست که به قول خواجه رشیدالدین فضل‌الله «از نوامیس پادشاهان این است که خطبه و سکه به نام ایشان باشد» (فضل‌الله، ۱۹۴۰، ص ۲۸۲)، به محض تکیه زدن بر اریکهٔ سلطنت، ضرب سکه را به عنوان بخشی از سیاست اقتصادی خویش مورد توجه قرار داد. اگرچه در آغاز، همان مسکوکات دوره صفوی ضرب و مبادله می‌شد (وثیق، ۱۳۸۷، ص ۱۶۰)، اما کمی بعد سکه‌هایی با مضامین مورد تأیید و همسو با اهداف و خواست پادشاه جدید رواج یافت. علاوه بر آن کشورگشایی‌های نادر، ضرورت اصلاحات اساسی در نظام پولی کشور را نیز موجب شد. به‌خصوص پس از فتوحات در هند و تصرف سرزمین‌های شمالی همچون ترکستان، به تصور و امید اینکه روزی نادر خواهد توانست امپراتوری گسترده‌ای از هند تا قسطنطنیه تشکیل دهد، تصمیم گرفت نظام پولی در این مناطق را یکسان کند. او نخست نظام پولی ایران و هند را با هم ادغام نمود و در آرزوی رسیدن به همان اهداف بلندپروازانه‌اش، زمانی‌که در سال ۱۱۵۱ ق. در شهر دهلی جشن پیروزی‌اش را برگزار کرد، دستور داد سکهٔ روپیه ضرب شود. این سکه از نظر قیمت و ارزش با دیگر روپیه‌های خوب برابر بود. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۱۸۵ و ۲۰۷-۲۰۸) گویا همین سکه را «قران نادری» می‌خواندند (وثیق، ۱۳۸۷، ص ۱۶۰) که ارزش آن معادل ۵۰۰ دینار بوده است. (جمال‌زاده، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴) نادر برای رسیدن به چنین سیاستی، در سال ۱۱۵۳ ق. از آنجا که واحد پول در هند روپیه، در عثمانی قروش و جالوت، در ترکستان آتچه یا آقچه بود، دستور ضرب سکهٔ ۵ محمودی داد که آن را «سکه نادری» نامیدند و استفاده از نام عباسی، تومان و غیر آن ممنوع شد. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۸) جنس سکه‌های این دوره از طلا، نقره و مس بود. به دلیل کمبود نقره، استفاده از سکه‌های مس با اقبال زیادی روبه‌رو شد. هر چند، نتیجه آن کمبود فلز مس در کشور شد. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۱) به این سکه، فلوس یا پیسه یا قازبکی می‌گفتند. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۱۹۴)

نادر پس از رسیدن به قدرت، عباسی‌های جدید به وزن ۵/۳۷ گرمی و برخی پول‌های خرد شامل ۱، ۶، ۱۰ و ۲۰ شاهی به نام «نادر» ضرب کرد. سکهٔ ده‌شاهی را نادری می‌نامیدند و سکهٔ بیست‌شاهی از این نوع برابر با یک تومان بود. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۱۹۸) نادر پس از فتح قندهار در سال ۱۱۵۰ ق. به ثروت و غنایم عظیمی دست یافت و دستور داد تا به میمنت این پیروزی، سکه‌های نقره جدید در اصفهان و قندهار ضرب شود. این سکه‌ها تنها در همین دو شهر اجازه ضرب شدن داشت (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۴). او پس از پیروزی در هند نیز یک نشان از جنس طلا به ارزش صد تومان برای پرداخت به سپاهیانش ضرب کرد (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۸). همچنین نادر در راستای ادغام و همانندسازی نظام پولی هند و ایران، در حدود سال ۱۱۵۲ ق. به جای نظام پولی هشت ریالی اسپانیایی که آن زمان در معاملات خارجی مورد استفاده بود، نظام پولی جدید به نام مُهور طلایی مغولان یا مُهور اشرفی که تقریباً ۱۱ گرم (دو مثقال و ۹ نخود) وزن داشت (جمال‌زاده، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴؛ وثیق، ۱۳۸۷، ص ۱۶۱) و نیز یک تومان نقره ایرانی را که برابر با ۲۰ روپیهٔ نقره، هر روپیه ۱۱/۵ گرم و در مجموع به وزن ۲۳۰/۵ گرم نقره بود، رواج داد و امر فرمود تا اصطلاحات هندی کرور (ده میلیون) و لاخ (صد میلیون) مورد استفاده قرار گیرد (مته و دیگران، ۱۳۹۶،

ص ۲۰۸-۲۰۹). اشرفی‌های نیم، ربع، و هشت مُهره نیز افزوده شد. ربع اشرفی از حدود سال ۱۱۷۰ ق. تا زمان رسیدن معیار تومان به طلا در سال ۱۲۰۱ ق. سکهٔ طلای اصلی بود. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۹-۲۱۰)

آرامش نسبی کشور پس از مرگ نادر با بروز بحران بر سر جانشینی وی، به پایان رسید و اوضاع اقتصادی و نظامات پولی را دچار آشفتگی کرد. جانشینان نادر البته همان الگوی هندی را ادامه دادند و به ضرب انواع سکه‌ها پرداختند. مشکل کمبود پول در بازار مانعی عمده بر سر تجارت و داد و ستد میان تجار ایرانی و خارجی بود. گاهی پول چنان کمیاب می‌شد که تجار خارجی در بندرعباس و کرمان برای پرداخت هزینه‌های روزانهٔ خود و دستمزد کارگران و خدمه‌شان دچار مشکل می‌شدند. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۱۸) این مسائل تا پایان دوران افشاریه ادامه داشت و گویا هیچ چشم‌انداز امیدوارکننده‌ای برای حل آن متصور نبود.

با بررسی واحدهای پولی دورهٔ افشاریه، به نام‌ها و عناوین متنوعی برمی‌خوریم که می‌توان به برخی از آن‌ها اشاره کرد. سکه‌هایی از جنس طلا مانند سکهٔ دومشهدی، دوبخارا، دوکات ونیزی که هر یک ۱۸۰۰ دینار ارزش داشتند؛ عباسی معمولی به ارزش ۲۰۰ دینار؛ دوشاه سلطان‌حسین به ارزش ۵/۴۴ دینار؛ دوشاه‌صفی به ارزش ۷/۷۷ دینار؛ سکه‌های نقره مانند تومان که ارزش ده هزار دینار و وزن ۵۰ مثقال داشت؛ بیستی به ارزش بیست دینار(نیم شاهی) که برخی جنس آن را مس نوشته‌اند؛ سکهٔ مسی قازبکی که ارزشش پنج دینار بود (جمال‌زاده، ۱۳۷۶، ص ۱۷۳-۱۷۴؛ وثیق، ۱۳۸۷، ص ۱۶۱-۱۶۲؛ مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۱۲-۲۱۳).

ویژگی‌های ظاهری سکه‌های شاهان افشاری با تکیه بر گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی:

در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی بیش از دویست سکه از دوران حکومت افشاریه موجود است که برخی از آن‌ها به نمایش گذاشته شده است. در این مجموعه تعدادی سکه از نادرشاه، عادلشاه، ابراهیم، شاهرخ و نادر دوم که شامل انواع واحدهای پولی این دوران مانند اشرفی، شاهی، نیم‌شاهی، عباسی، شش‌شاهی، روپی، دو روپی، هزاردیناری و فلوس را می‌توان دید که در ضراب‌خانه‌های مختلفی ضرب شده‌اند. البته تعدادی سکهٔ ناشناخته هم وجود دارد (پیمایش).

ویژگی‌های سکه‌های نادرشاهی و سجع آنها:

نادر از همان آغاز جوانی که در خدمت حاکم ابیورد بود و افکار بلندپروازانه و جاه‌طلبی‌های آشکاری داشت و چه بسا آرزوی پادشاهی و تکیه زدن بر تخت سلطنت ایران را در سر می‌پروراند، به اهمیت و جایگاه ضرب سکه به عنوان یکی از ارکان اصلی مشروعیت سیاسی پی برده و از آن غافل نماند. به‌طوری‌که حتی پیش از آنکه به پادشاهی رسد، در زمانی‌که نخستین همکاری‌ها با حکومت صفوی در فقرهٔ رفع غائلهٔ ملک محمود سیستانی را داشت و توانست در سایهٔ جسارت و توانایی‌های شخصی خود از جانب تهماسب دوم به لقب «تهماسب قلی‌خان» مفتخر گردد، بلافاصله اقدام به ضرب سکهٔ نقره به نام خود و با چنین سجعی کرد که تأییدی بر این مسأله است:

شاید به فلک ساید از اقبال رکابم　　تهماسب قلی‌خان شده از شاه خطابم

(حدیث نادرشاهی، ۱۳۷۶، ص ۲۱؛ مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۱۹۱). اگر چه مؤلف فواید الصفویه این عبارت را به صورت:

سایه به فلک از ره اقبال رکابم　　طهماسب قلی‌خان شده از شاه خطابم

را سجع مُهر نادر می‌داند، نه سکه‌ای که نادر در این زمان ضرب کرده باشد (قزوینی، ۱۳۶۷، ص ۸۴). پس از آن هم وقتی نادر در سال ۱۱۴۵ ق. تهماسب دوم صفوی را از سلطنت خلع و عباس سوم را جانشین وی کرد و خود را نایب‌السلطنهٔ ایران خواند، باز هم با بهره‌گیری از عنصر «سکه‌زنی» در جهت تثبیت و تقویت جایگاه خویش برآمد و فرمان داد تا ضرب سکه به نام شاه تهماسب در خراسان ممنوع شده و به جای آن سکه به نام شاه خراسان حضرت رضا(ع) زده شود. عبارت نقر شده بر روی این سکه چنین بود:

در خراسان سکه بر زر شد به توفیق خدا　　نصرت‌وامدادشاه‌دین‌علی‌موسی‌الرضا

(حدیث نادرشاهی، ۱۳۷۶، ص ۲۵؛ سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۴۱). ضرب این سکه نشان از اعتماد به نفس نادر نسبت به خود، و برنامه‌هایی که برای آیندهٔ سیاسی خویش در نظر گرفته بود، داشت. البته این بیت شعر، پیشتر بر روی سکه‌های تهماسب دوم هم آمده، و تنها از تاریخ درج شده روی سکه می‌توان دریافت که متعلق به کیست. در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی یک نمونه از این سکه موجود است که چون تاریخ آن ناخواناست، نمی‌توان به درستی ادعا کرد آیا از آنِ تهماسب دوم است یا عباس سوم؟ البته در پشت سکه عبارت «لااله‌الاالله، محمد رسول‌الله، علی ولی‌الله» آمده که نشان می‌دهد این سکه در ادامهٔ همان سنت سجع‌نویسی دوره صفویه ضرب شده است (سکهٔ شاهی به شمارهٔ س۳۵۴، ردیف ۳۴۵۸، به وزن ۴/۳۴ گرم).

با آغاز پادشاهی نادر، وی دستور ضرب سکه با نام خود را داد و در طی هجده سال پادشاهی، کثیری سکه با سجع‌ها و اوزان مختلف در سراسر قلمرو پادشاهی‌اش ضرب کرد. اما کمی پیش از آنکه اقدام به ضرب سکه با سبک و سلیقهٔ خود کند، چند صباحی ناگزیر شد از سکه‌های پیشین که در دوران حکومت اشرف افغان (۱۱۳۷ _ ۱۱۴۲ق.) ضرب شده بود، استفاده کند و تنها با افزودن واژهٔ «رایج» آن را رسمیت داد و به اصطلاح سورشارژ کرد. در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی، نمونه‌ای از این سکه که از جنس نقره و به وزن ۴/۲۵ گرم است وجود دارد (سکه به شمارهٔ س۱۱۲۸، ردیف ۱۵) و سجع آن چنین است:

ز الطاف شاه اشرف حق شمار　　به زر نقش شد سکهٔ چهار یار

در پشت سکه عبارت «لااله‌الاالله، محمد رسول‌الله، رایج» آمده است. در اینجا واژهٔ «چهار یار» اشاره به خلفای راشدین و برخاسته از دیدگاه مذهبی اشرف افغان دارد.

عناوینی که در سکه‌های نادر به عنوان لقب پیش یا پس از نام وی ذکر شده، چنین است: «شاه شاهان»، «خسرو گیتی‌ستان»، «نادر ایران‌زمین»، «نادر ایران»، «السلطان نادر»، «شاه غازی»، «اسکندر صاحبقران»، «نادر صاحبقران»، «سلطان بر سلاطین»، «سلطان السلاطین»، «شه گیتی‌پناه». برخی می‌گویند نادر در آغاز برای آنکه اختلاف میان اهل تسنن و تشیع کمتر شود، دستور داد جملات شهادتین، نام دوازده امام و لفظ «علی ولی‌الله» از سکه‌ها حذف شود و عبارت «خلدالله ملکه» و یا «الخیر فیما وقع ۱۱۴۸» که ماده تاریخ جلوس وی بود، به عنوان سجع سکه‌ها به‌کار رود (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۳). گروهی دیگر این امر را ناشی از گرایش‌های ملی‌گرایانهٔ نادر دانسته و تأکید بر واژگانی همچون «ایران»، «خسرو»، «شاه شاهان» را که در القاب و عناوین وی قید شده و خاص دوران اوست و تا آن زمان سال‌ها بود که از یاد رفته بود، دلیل این مدعا ذکر کرده‌اند. (امرایی و دیگران، ۱۳۹۸، ص ۱۱۹- ۱۲۰، ۱۲۷؛ موسوی دالینی، ۱۳۹۸، ص ۱۵۷ - ۱۵۸؛ Poole, 1887, P: 72 - 74)

سکه‌های این دوران، از فلزات مختلف طلا، نقره، مس و با اوزان متنوع و نام‌های گوناگون ضرب شده است همچون فلوس، پول، شاهی، نیم‌شاهی، دوشاهی، چهارشاهی یا همان عباسی، شش‌شاهی، ده‌شاهی که به روپی معروف بود، بیست‌شاهی، بیستی، نیم اشرفی، اشرفی و مُهره اشرفی. بر روی سکه‌ها، عبارات مختلف و شعارهای متنوعی نوشته شده که همگی مضامینی در ستایش نادر، جهانگیری‌های او و اعتراف به سروری وی بر دیگر پادشاهان دارد. در پشت سکه‌ها نیز معمولاً تاریخ جلوس نادر بر تخت سلطنت، محل ضرب سکه و نیز تاریخ ضرب آمده است. عمده‌ترین عبارات نوشته شده بر روی سکه‌های نادرشاه چنین است:

ـ هست سلطان بر سلاطین جهان شاه شاهان نادر صاحبقران
ـ سکه بر زر کرد نام سلطنت را در جهان نادر ایران زمین و خسرو گیتی‌ستان
ـ داده زیب تازه رو بر مهر و ماه سکهٔ نادر شه گیتی‌پناه
ـ نگین دولت و دین رفته بود ز جا به نام نادر ایران قرار داد خدا
ـ جلوس میمنت مأنوس الخیر فیما وقع
ـ سکهٔ مبارک پادشاه غازی نادرشاه
ـ سکهٔ مبارک صاحبقران پادشاه نادرشاه
ـ السلطان الاعظم نادرشاه
ـ السلطان نادر خلدالله ملکه
ـ السلطان نادر
ـ بتاریخ الخیر فیما وقع.

(مشیری، ۱۳۵۰، ص ۲۲۵ - ۲۵۲؛ امرایی و دیگران، ۱۳۹۸، ص ۱۲۲ _ ۱۲۳؛ Rabino di Borgomale, 1945, P: 51 – 53; Poole, 1887, P: 72 - 73) این عبارت به حروف ابجد تاریخ بر تخت‌نشینی نادر است.

با نگاهی به نام ضراب‌خانه‌ها می‌توان آشکارا دید که تعداد زیادی از شهرهای ایران از جمله شیراز، تبریز، اصفهان، مشهد، خوی، کرمان، مراغه، مازندران، قزوین، قصر شیرین تا برخی از سرزمین‌های افغانستان و هندوستان و حوزهٔ قفقاز و آسیای میانه همچون ایروان، بخارا، بهکر، پیشاور، احمدآباد، تفلیس، دربند، داغستان، سند، دیرجات،شاه جهان‌آباد، کابل، گنجه، عظیم‌آباد، لاهور، مولتان، مرشدآباد، نادرآباد، نخجوان، هرات، قندهار، محل ضرب سکه‌های این دوره بوده است. (فرح‌بخش، ۱۳۵۴، ص ۶۰؛ افتخاری، ۱۳۹۴، ص ۶۰ - ۶۱؛ هوسپیان، ۱۳۸۷، ص ۱۶؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۳؛ پیمایش؛ Poole, 1887, P: 74 - 84). بی‌تردید این پراکندگی ضراب‌خانه‌ها، نشان از گستردگی قلمرو تحت نفوذ نادر است و گویا هدف او نیز چیزی جز اصرار و تأکید بر این امر نبوده است.

بر اساس پیمایش انجام شده در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی، بیش از صدوسی سکه از نادر شناسایی و ثبت شده است که در میان آن‌ها تعدادی سکهٔ شاهی، نیم‌شاهی، عباسی، شش‌شاهی، روپی، دو روپی و هزار دیناری می‌توان دید. اغلب این سکه‌ها در شهرهای اصفهان، مشهد، یزد، تبریز، شیراز، قندهار، تفلیس، نادرآباد (شهری در نزدیکی قندهار)، شاه جهان‌آباد، سند، پیشاور و بهگر ضرب شده‌اند. سجع‌های نقر شده بر سکه‌های نادرشاه در این مجموعه چنین است:

ـ هست سلطان بر سلاطین جهان　　شاه شاهان نادر صاحبقران
ـ سکه بر زر کرد نام سلطنت را در جهان　　نادر ایران زمین و خسرو گیتی‌ستان
ـ السلطان نادر خلدالله ملکه
ـ به تاریخ جلوس میمنت‌مأنوس الخیر فیماوقع
ـ به تاریخ الخیر فیما وقع (پیمایش).

ویژگی‌های سکه‌های عادل‌شاه و سجع آن‌ها:

پس از مرگ نادر، برادرزاده‌اش علی‌قلی معروف به عادل‌شاه به قدرت رسید و با وجود آنکه تنها یک‌سال فرصت حکومت‌داری یافت (۱۱۶۰- ۱۱۶۱ ق.)، تعداد زیادی سکه به نام خود ضرب کرد. این سکه‌ها اغلب در همان اوزان و واحدهایی که پیشتر در زمان نادر رایج بود، ضرب شد. سکه‌های شاهی، عباسی، روپی، بیست‌شاهی و اشرفی از جنس فلزات نقره و طلا، آماده و ساخته شدند. (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴؛ سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۵۶) به نظر می‌رسد برای عبارت روی سکه‌ها، مشخصاً ابیاتی انتخاب شده که با آوردن نام علی (منظور علی‌قلی) و تأکید بر پادشاهی وی پس از نادر، نه تنها مُهر تأییدی بر حکومت وی باشد، بلکه با تشبه به نام «شاه دین علی» و حکومت عدالت‌محورش که گمان می‌رود منظور اشاره به حضرت علی(ع) است، از یک‌سو ارادت پادشاه نورسیده را به مذهب تشیع نشان دهد و از دیگر سو حکومت خود را دنبالهٔ حکومت امام نخست شیعیان قرار داده و به این وسیله به هدف غایی خویش که مشروعیت دینی است، دست یابد. این نکته را، جملات شهادتینی که در پشت اغلب سکه‌های این دوره آمده و نیز ذکر نام امامان معصوم، تأیید می‌کند. سجع سکه‌های عادل‌شاه چنین است:

ـ یا علی بن موسی الرضا
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله
ـ یا خیرالرازقین
ـ گشت رایج به حکم لم یزلی　　سکهٔ سلطنت به نام علی
ـ زبعد نادر دوران عدالت سکه بر زر شد　　به‌نام شاه‌دین سلطان علی عالم منور شد
ـ زفیض حضرت باری و سرنوشت قضا　　رواج یافت به زر سکهٔ امام رضا

(امرایی و دیگران، ۱۳۹۸، ص ۱۲۳؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴؛ Rabino di Borgomale, 1945, P: 53 - 54; Poole, 1887, P: 86 - 88). تاریخ ضرب سکه و محل ضراب‌خانه نیز در پشت سکه‌ها دیده می‌شود. قابل توجه آن است که با دقت در نام شهرهایی که سکه‌های عادل‌شاه در آن ضرب شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که عمدهٔ قلمرو تحت نفوذ و قدرت این پادشاه، از حدود شهرهای تبریز و شیراز تا مازندران و اصفهان و کرمان و قزوین و مشهد و هرات بوده است (فرح‌بخش، ۱۳۵۴، ص ۶۶) که در مقایسه با پراکندگی ضراب‌خانه‌های دورهٔ نادر، قلمرو بسیار کوچک‌تری را نشان می‌دهد.

در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی تعدادی از سکه‌های شاهی، عباسی، روپی و هزاردیناری مربوط به دوران حکمروایی عادل‌شاه موجود است که در شهرهای مشهد، مازندران، هرات، قزوین، شیراز و اصفهان ضرب شده‌اند. عبارات نقر شده بر روی این سکه‌ها چنین است:

ـ گشت رایج به حکم لم یزلی　　سکهٔ سلطنت به نام علی
ـ زبعد نادر دوران عدالت سکه بر زر شد　　به نام شاه دین سلطان علی عالم منور شد
ـ یا علی بن موسی الرضا
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله (پیمایش).

ویژگی‌های سکه‌های ابراهیم و سجع آن‌ها:

ابراهیم پس از به قتل رساندن برادرش عادل‌شاه، چند صباحی ادعای پادشاهی کرد (۱۱۶۱ _ ۱۱۶۲ ق.) و به ضرب سکه به نام خود پرداخت و در این امر همان رویهٔ شاهان پیشین را ادامه داد. سکه‌های شاهی، دوشاهی، عباسی، شش‌شاهی، سه‌عباسی، ربع مُهر اشرفی و اشرفی از جنس نقره و طلا و با همان ارزش نقدی پیشین، پول رایج کشور بود. سجع سکه‌ها علاوه بر نام بردن از ابراهیم به عنوان پادشاه، حاوی مضامین دینی با گرایش‌های شیعی است. بر روی دیگر سکه نیز عبارات شهادتین و نام ائمهٔ معصومین به همراه تاریخ و محل ضرب سکه، آمده است. شهرهای گنجه، تبریز، تفلیس، شیراز، استرآباد، مازندران، قزوین و رشت محل ضرب سکه در این دوران بود (فرح‌بخش، ۱۳۵۴، ص ۶۸؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴؛ الحسینی، ۱۳۹۳، ص ۱۰۴-۱۰۵؛ پیمایش). عمده‌ترین سجع‌های نقر شده بر سکه‌های ابراهیم عبارتند از:

ـ السلطان ابراهیم خلدالله ملکه
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله به همراه نام ائمهٔ معصومین
ـ یا صاحب‌الزمان ادرکنی
ـ یا علی بن موسی الرضا
ـ بنشست چو آفتاب نقش زر و سیم　　تا یافت شرف ز سکهٔ ابراهیم
ـ زفیض حضرت باری و سرنوشت قضا　　رواج یافت به زر سکهٔ امام رضا
ـ سکهٔ صاحبقرانی زد به توفیق اله　　همچو خورشید جهان افروز ابراهیم شاه

(سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴؛ امرایی و دیگران، ۱۳۹۸، ص ۱۲۳ _ ۱۲۴؛ Rabino di Borgomale, 1945, P: 54 – 55; Poole, 1887, P: 89 - 90).

در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی تعدادی سکهٔ عباسی و شش‌شاهی از ابراهیم موجود است که در استرآباد ضرب شده‌اند. سجع آن‌ها چنین است:

ـ السلطان ابراهیم خلدالله ملکه
ـ زفیض حضرت باری و سرنوشت قضا　　رواج یافت به زر سکهٔ امام رضا
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله به همراه نام ائمهٔ معصومین (پیمایش).

ویژگی‌های سکه‌های شاهرخ و سلیمان دوم و سجع آن‌ها:

اندکی پس از ابراهیم، شاهرخ به قدرت رسید. او که نوهٔ نادرشاه و پسر رضا قلی میرزا بود، زمانی که سنین کودکی

را پشت سر می‌گذاشت، از طرف پدربزرگش به حکومت هرات منصوب شد. (سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۴۱) به افتخار چنین رویدادی، نادر فرمان ضرب سکه به نام وی را داد:

امر شد از شاه شاهان نادر صاحبقران　　سکه یابد در هرات از شاهرخ نام و نشان

(مته و دیگران، ۱۳۹۶، زیرنویس، ص ۲۱۸) اما چندی نگذشت که سید محمد متولی معروف به سلیمان دوم بر تخت سلطنت جلوس کرد. اگر چه این حکومت برای او خیری نداشت و دولتی مستعجل بود و تنها چهل روز انوار فره شاهانه بر پیشانی وی درخشید، اما از او سکه‌هایی باقی مانده است با این سجع:

زد از لطف حق سکه کامرانی　　شه عدل‌گستر سلیمان ثانی

(سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۶۲) از آنجا که دوران حکومت سلیمان دوم کوتاه و سایهٔ قدرتش کم‌دوام بود، غالباً نشانی از سکه‌های او در موزه‌ها و کتاب‌های مربوطه دیده نمی‌شود. در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی نیز خبری از سکه‌های این پادشاه گمنام نیست. (پیمایش)

پس از سید محمد متولی، شاهرخ که اینک نابینا شده بود، دوباره بر تخت سلطنت نشانده شد. حکومت شاهرخ در واقع قدرتی محلی محسوب می‌شد و او تنها حاکم بر مشهد بود. زیرا از یک طرف، احمد شاه افغان دُرانی بر قندهار و هرات تسلط داشت و از سویی دیگر، کریم خان زند غرب کشور را زیر سلطه خود گرفته بود. شاهرخ به دلیل ناتوانی جسمی و ناکارآمدی در امر حکومت‌داری، به شدت زیر نفوذ فرزندانش نصرالله میرزا و نادرمیرزا، خوانین خراسان و سرداران قوم ترکمان بود. او نیابت و ریاست بر شهر را به نادرمیرزا سپرد که همین امر زمینهٔ آشفتگی‌ها و درگیری‌های زیادی را فراهم آورد. در این مدت، بارها مشهد مورد تجاوز افغان‌ها قرار گرفت به‌طوری‌که سکنهٔ شهر از جنگ‌ها، تجاوزات و غارتگری‌های آنان به ستوه آمده بودند. شاهرخ در دوران حکومت، از ضرب سکه به نام خود غفلت نورزید و با تکیه بر میراثی که از نادرشاه برایش باقی مانده بود، سکه‌های زیادی با همان نام‌ها و واحدهای رایج دوران افشاری و از جنس طلا و نقره، در قالب سکه‌های شاهی، چهارشاهی، ده‌شاهی، اشرفی و مُهر اشرفی ضرب کرد. مهم‌ترین ضراب‌خانه‌های این دوران در شهرهای تبریز، گنجه، تفلیس، ایروان، شیراز، اصفهان، رشت، استرآباد، قزوین، هرات و مشهد قرار داشت. (هوسپیان، ۱۳۸۷، ص ۱۶؛ فرح‌بخش، ۱۳۵۴، ص ۷۱؛ الحسینی، ۱۳۹۳، ص ۱۰۵؛ پیمایش) سجع سکه‌های شاهرخ متنوع است:

ـ السلطان شاهرخ خلدالله ملکه
ـ یا علی بن موسی الرضا
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله
ـ سکه زد در جهان به حکم خدا　　شاهرخ کلب آستان رضا
ـ سکه زد از سعی نادر ثانی صاحبقران　　ـ سکه زد از سعی نادر ثانی صاحبقران
کلب سلطان خراسان شاهرخ شاه جهان　　کلب سلطان خراسان شاهرخ اندر جهان
ـ امر شد از شاه شاهان نادر صاحبقران　　سکه یابد در هرات از شاهرخ نام و نشان
ـ به زر تا شاهرخ زد سکهٔ صاحبقرانی را　　دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را
ـ یافت از الطاف احمد پادشاه　　شاهرخ بر تخت شاهی جایگاه

ـ آنکه باشد کلب سلطان خراسان شاهرخ　　روز و شب بر درگهش سایند مهر و ماه رخ
ـ دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را　　به نام شاهرخ زد سکهٔ صاحبقرانی را

(امرایی و دیگران، ۱۳۹۸، ص ۱۲۴ _ ۱۲۵؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴؛ پیمایش؛ Rabino di Borgomale, 1945, P: 55 – 56; Poole, 1887, P: 91- 97). دربارهٔ سجعی که نام احمد پادشاه آمده، برخی آن را سجع مُهر شاهرخ می‌دانند (سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۷۶). گویا منظور از احمدشاه، احمدشاه افغان دُرانی از سرداران نادر است که به سرورش خیانت نمود (استرآبادی، ۱۳۶۱، ص ۴۲۶) و در زمان شاهرخ بارها به مشهد حمله کرد (سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۶۵-۲۷۵). این شعر زمانی بر روی سکه و یا مُهر شاهرخ پدیدار شد که احمدشاه دُرانی پس از محاصره چند ماههٔ مشهد (سال‌های ۱۱۶۷-۱۱۶۸ق.)، به نتیجه نرسید و با شاهرخ مصالحه کرد و با زیرکی تمام یکی از سرداران خود را به پیشکاری و نیابت سلطنت شاهرخ گماشت و به این ترتیب شاهرخ را منت‌دار خود ساخت و به تمکین خود ناچار نمود (سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۶۸-۲۶۹).

سکه‌های شاهرخ پس از نادر، بیشترین حجم مسکوکات دوره افشاری در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی را تشکیل می‌دهدکه شامل اشرفی، شاهی، عباسی، شش‌شاهی، روپی، هزاردیناری است که در شهرهای مشهد، شیراز، اصفهان، قزوین، استرآباد و رشت ضرب شده‌اند. البته یک سکهٔ فلوس ضرب تبریز و به تاریخ ۱۱۶۲ق. با تصویر شیر در حال حرکت هم موجود است که دقیقاً روشن نیست مربوط به دوران حکومت ابراهیم است یا شاهرخ (سکه به شمارهٔ اموالی ۱۳۳۶، ردیف ۲۱، به وزن ۱۷/۴۰ گرم). عبارات نقر شده بر روی سکه‌های شاهرخ مربوط به این مجموعه عبارتند از:

ـ یا علی بن موسی الرضا
ـ لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله
ـ السلطان شاهرخ خلدالله ملکه
ـ سکه زد در جهان به حکم خدا　　شاهرخ کلب آستان رضا
دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را　　به نام شاهرخ زد سکهٔ صاحبقرانی را
سکه زد از سعی نادر ثانی صاحبقران　　کلب سلطان خراسان شاهرخ اندر جهان

(پیمایش) همزمان با ضرب سکه‌های شاهرخ، در گوشه وکنار قلمرو حکومت وی و از سوی افراد مختلف که داعیهٔ قدرت داشتند، سکه‌های گوناگونی ضرب می‌شد که آشکارا نشان از بی‌سروسامانی کشور و عمق آشفتگی‌های آن دوران است. شاهد این گفتار سکه‌های محمدحسن‌خان از سرداران قاجار است که مقارن با حکومت شاهرخ، نواحی مازندران و رشت و استرآباد تا حدود دامغان را در اختیار گرفته بود و در مجموعهٔ سکه‌های موجود در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی، دو نمونه نگهداری می‌شود. این سکه‌ها در سال ۱۱۷۰ و ۱۱۷۱ ق. در ضراب‌خانه‌های مازندران و رشت ضرب شده‌اند. عبارات مکتوب بر روی آن‌ها چنین است:

به زر سکه از میمنت زد قضا　　بنام علی بن موسی الرضا

ضرب مازندران، ضرب رشت، لااله‌الاالله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله (سکه‌هایی به شماره ۳۲۴۲ و ۳۲۴۳، پیمایش).

ویژگی‌های سکهٔ نادر دوم و سجع آن‌ها:

همان‌طور که پیش‌تر ذکرش رفت، هم‌زمان با روی کار آمدن شاهرخ، از آنجا که وی نابینا و در امر مُلک‌داری ناتوان بود، پسرانش نقش مهمی در وقایع تاریخ خراسان و مشهد ایفا کردند. نادرمیرزا، از طرف پدر وکیل او و نیابت و ریاست بر شهر را به عهده داشت. گویا همین مسئولیت سبب شد تا نادرمیرزا به نام خود سکه ضرب کند که یک عدد از آن در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی موجود است. این سکه از جنس نقره و روپی است و عبارت روی سکه چنین است: «السلطان نادر» و در پشت سکه عبارت «ادام‌الله دولته ضرب مشهد مقدس ۱۲۱۶» آمده است. (پیمایش، سکه شمارهٔ ۳۷۹)

ضراب‌خانه‌های این دوران:

از موارد قابل توجه در مجموعهٔ سکه‌های دوران افشاری، تعدد شهرهایی است که نقش ضراب‌خانه‌ها را داشتند. عمده‌ترین ضراب‌خانه‌های دورهٔ افشاری شهرهای اصفهان، مازندران، مشهد، سمنان، تبریز، شیراز، تفلیس، استرآباد، ایروان، احمدآباد، بخارا، بیهار، خوی، تاته، داغستان، دربند، دهلی، دیرجات، شاه‌جهان‌آباد، عظیم‌آباد، کرمان، گنجه، لاهور، مراغه، مولتان، نخجوان، هرات، قزوین، رشت بود. (مته و دیگران، ۱۳۹۶، ص ۲۰۰؛ سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۰، ص ۲۶۴) در سال‌های آغاز حکومت نادر، اغلب ضرب سکه در ضراب‌خانه‌های مازندران، مشهد و سمنان انجام می‌شد. با لشکرکشی نادر به هند و تصرف قسمت‌هایی از آن سرزمین، برخی از شهرها مانند بخور، پیشاور، دراجت، کابل و سند به مجموعهٔ ضراب‌خانه‌های وی افزوده شد. پراکندگی شهرهایی که به ضرب سکه‌های نادر می‌پرداخت محدودهٔ وسیعی از خراسان و مازندران و تبریز و شیراز تا نواحی شرقی و شمالی ایران (افغانستان، پاکستان، هندوستان، ازبکستان، آذربایجان، داغستان، گرجستان، ارمنستان) را شامل می‌شد.

به نظر می‌رسد نادر عامدانه سکه‌هایش را در پهنه وسیعی از سرزمین‌های متصرفی خود ضرب می‌کرد تا قدرت و اقتدار و حوزهٔ تصرفات و سلطنت خود را به رخ رقیبان و همسایگان بکشد. و با این روش رویای برپایی دوبارهٔ شاهنشاهی ایران را محقق سازد. اما این بلندپروازی‌ها در میان جانشینان او ادامه نیافت و ما شاهد چنین گستره‌ای از شهرهایی که نقش ضراب‌خانه را داشته باشند حداقل در حوزهٔ هندوستان، ازبکستان، افغانستان نیستیم. می‌توان گفت جانشینان نادر که نتوانسته بودند مانند وی دست به فتوحات زنند و نه تنها قلمرو کشور را گسترده‌تر نکردند؛ بلکه چه بسا بسیاری از سرزمین‌های مفتوحهٔ پیشین را در نتیجه اشتغال به جنگ‌های داخلی، از دست داده و واگذار کرده بودند، تنها در نواحی داخلی کشور امکان ضرب سکه را داشتند. البته سکه‌ای از شاهرخ در ایروان ضرب شده است (هوسپیان، ۱۳۸۷، ص ۱۶)، که اگر چه ظاهر امر نشان از حوزهٔ قلمرو پادشاهی وی در منطقهٔ قفقاز است؛ اما برخی وجود این سکه را نتیجه پیوستن و حضور سرداری گرجی به نام فریدون‌خان در دربار شاهرخ می‌دانند که توانسته بود اعتماد شاهرخ را به دست آورد و برای مدتی نیابت او را در مشهد بر عهده بگیرد. هرچند بعدها مورد حسادت فرزندان شاهرخ واقع شد و جان بر سر آن داد. (سیدی، ۱۳۷۸، ص ۲۷۰-۲۷۱)

نتیجه‌گیری:

گرچه نادر و جانشینانش سرزمینی با اقتصادی ویران تحویل گرفتند و بلندپروازی‌های آنان برای جهان‌گیری و گسترش قلمرو، زمینهٔ جنگ‌های طولانی‌مدت را فراهم آورد که نتیجهٔ آن چیزی جز فقر و تنگدستی مردم نبود؛ اما هیچ یک از این مسائل سبب نشد تا از ضرب سکه و تحول در ساختار پولی کشور غافل بمانند. هر چند در نخستین روزهای برآمدن این حکومت همچنان سکه‌های صفوی رواج داشت؛ اما به تدریج ضرورت ضرب سکه مبتنی بر سیاست‌های جدید و مضامین مورد نظر شاهان نوبرآمده، مورد توجه قرار گرفت و بلافاصله انواع سکه‌ها با عیار متنوع و واحدهای گوناگون، ساخته شده از فلزاتی همچون طلا، نقره، مس و فلزات دیگر رواج یافت. از سوی دیگر گسترش قلمرو به سرزمین‌های مجاور و تصرف مناطق افغانستان و هندوستان و بخش‌هایی از آسیای مرکزی در شرق تا ارمنستان و گرجستان و آذربایجان در غرب، زمینهٔ پیدایی نظام پولی یکسان را پدید آورد و سکه‌هایی با عناوین قران نادری، تومان، اشرفی، پیسه (قازبیکی) و بسیاری دیگر ضرب و تولید شد.

از ویژگی‌های سکه‌های این دوره فقدان تصویر شاه بر آن‌هاست. آنچه این سکه‌ها را زینت داده است شعارها و عباراتی اغلب به خط نستعلیق است که به واسطهٔ آن می‌توان خط مشی فکری و سیاسی حکومت را دریافت. سکه‌های نادر از این منظر متمایز از سکه‌های جانشینانش است. در این سکه‌ها عباراتی با تأکید بر مضامین ملی مبتنی بر کیش شخصیت جلب نظر می‌کند و مضامین مذهبی را کمتر می‌توان در آن‌ها دید. القابی همچون خسرو گیتی‌ستان، شاه صاحبقران، شاه شاهان، سلطان سلاطین، نادر ایران زمین، نشان از گرایش وی به مفاهیم ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه داشته و تلاشی است در جهت نسبت دادن خود به شاهان قدرتمند و یگانه که خاطرهٔ آن‌ها در حافظهٔ جمعی ایرانیان کم و بیش حضور داشت. در حالی‌که در سکه‌های جانشنیان وی توجه به مضامین مذهبی و ذکر نام خدا و پیامبر و ائمهٔ معصومین از اهمیت زیادی برخوردار است. جانشین نادر، علی‌قلی معروف به عادل‌شاه با دستاویز قرار دادن نام حضرت علی (ع) در سکه‌هایش، سعی داشت علاوه بر اینکه خود را مرید امام نشان دهد، حکومت خود را نیز به حکومت عدالت‌محور این امام تشبیه نماید و جایگاه استوارتری در قلوب رعیت داشته باشد. در سکه‌های ابراهیم و شاهرخ نیز همین توجه به مضامین مذهبی دیده می‌شود. البته شاهرخ ارادت خود را به امام رضا(ع) آشکار کرده و با شعار «کلب آستان رضا» خود را مطیع و منقاد آن حضرت معرفی می‌کند.

از دیگر نکات مهم سکه‌شناسی دوران افشاریه، گستردگی مراکز ضرب سکه است که در زمامداری نادر و جانشینانش متغیر می‌باشد. در سال‌های نخست این سلسله، با کشورگشایی‌های نادر، پراکندگی ضراب‌خانه‌ها بیشتر است و از هندوستان و افغانستان در شرق تا گرجستان و ارمنستان در غرب را در بر دارد؛ اما هر چه به اواخر این حکومت نزدیک‌تر می‌شویم، این گستره کوچک‌تر شده و به نواحی داخل کشور محدود می‌شود.

گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی با بیش از ۲۰۰ عدد سکه از این دوران، مجموعه‌ای متنوع از سکه‌های افشاری را در واحدهای پولی مختلف همچون اشرفی، شاهی، روپی، پیسه و... دارد. سکه‌های نادرشاه، عادل‌شاه، ابراهیم، شاهرخ و نادر دوم در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته و معرفی شده است.

معرفی تعدادی از سکه‌های افشاری موجود در گنجینهٔ سکهٔ موزهٔ رضوی:

نام شاه	شماره اموالی و ردیف	وزن (گرم)	جنس	واحد	تاریخ (قمری)	سجع رو	سجع پشت	تصویر
نادر	۱؛۱۰۱	۴/۶۴	نقره	عباسی	۱۱۵۰	سکه بر زر کرد نام سلطنت را در جهان/ نادر ایران زمین و خسرو گیتی‌ستان ضرب تبریز	تاریخ جلوس میمنت مأنوس الخیر فیماوقع	
نادر	۶؛۷۶۸	۱۱/۴۴	نقره	روپی (پانصد دینار)	۱۱۵۱	هست سلطان بر سلاطین جهان/ شاه شاهان نادر صاحبقران	خلدالله ملکه ضرب دارالخلافهٔ شاه‌جهان‌آباد ۱۱۵۱	
نادر	۷؛۷۶۸	۱۱/۴۵	نقره	روپی (پانصد دینار)	۱۱۵۲	هست سلطان بر سلاطین جهان/ شاه شاهان نادر صاحبقران	ضرب تفلیس ۱۱۵۲	
نادر	۱۲۶۲؛ ۹۰۹	۱۱/۳۸	نقره	روپی(پانصد دینار)	۱۱۵۴	هست سلطان بر سلاطین جهان/ شاه شاهان نادر صاحبقران	خلدالله ملکه ضرب پیشاور ۱۱۵۴	
نادر	۶۶۹؛ ۲۳۴	۵/۳۲	نقره	عباسی	۱۱۴۹	سکه بر زر کرد نام سلطنت را در جهان/ نادر ایران زمین و خسرو گیتی‌ستان ضرب مشهد	بتاریخ الخیر فیماوقع ۱۱۴۹	

نادر (سکهٔ سورشارژ)	۱۲۶۲؛ ۹۰۵	۶/۷۵	نقره	شش‌شاهی	۱۱؟؟	السلطان نادر رایج	خلدالله ملکه ضرب تبریز؟؟۱۱؟	
نادر (سکهٔ سورشارژ)	۱۱۲۸؛ ۱۵	۴/۲۵	نقره	عباسی	؟	ز الطاف شاه اشرف حقشمار/ به زر نقش شد سکهٔ چهاریار	لااله‌الاالله محمد رسول‌الله	
نادر	۱۳۶۳	۱۱/۰۱	طلا	مهر اشرفی	۱۱۵۸	هست سلطان بر سلاطین جهان/ شاه شاهان نادر صاحبقران	ضرب دارالسلطنهٔ اصفهان ۱۱۵۸	
عادل‌شاه	۱؛۳۵۷	۲۴/۱۴	نقره	دو دوپی (هزار دینار)	۱۱۶۱	گشت رایج به حکم لم‌یزلی/ سکهٔ سلطنت به نام علی ضرب مشهد ۱۱۶۱	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	
عادل‌شاه	۱۱۰۸؛ ۱۵	۱۱/۵۶	نقره	روپی	۱۱۶۱	ز بعد نادر دوران عدالت سکه بر زر شد/ به نام شاه دین سلطان علی عالم منور شد ضرب مازندران ۱۱۶۱ق.	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	

عادل‌شاه	۲؛۱۲۶۳	۱۱/۵۸	نقره	روپی	۱۱۶؟	یا علی بن موسی الرضا ضرب مشهد مقدس ۱۱۶؟	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	
ابراهیم شاه	۱۸۳	۴/۵۳	نقره	عباسی	ندارد	ز فیض حضرت باری و سرنوشت قضا/ رواج یافت به زر سکهٔ امام رضا	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله (در حاشیه)محمد علی حسن حسین	
ابراهیم شاه	۲؛۲۳۷	۶/۸۸	نقره	شش‌شاهی	۱۱۶۲	السلطان ابراهیم	خلدالله ملکه ضرب استرآباد ۱۱۶۲	
شاهرخ	۶۶۹؛ ۲۴۲	۴/۴۶	نقره	عباسی	؟	سکه زد در جهان به حکم خدا/ شاهرخ کلب آستان رضا ضرب شیراز	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	
شاهرخ	۶۶۹؛ ۲۴۶	۲۲/۵۲	نقره	دو روپی (هزاردینار)	۱۱۶۱	السلطان شاهرخ	خلدالله ملکه ضرب مشهد۱۱۶۱	

شاهرخ	۲۲؛۹۹۲	۰/۵۸	نقره	شاهی	؟	دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را/ به نام شاهرخ زد سکهٔ صاحبقرانی را	ضرب مشهد مقدس	
شاهرخ	۲۱؛۵۲۶	۰/۹۸	نقره	شاهی	ندارد	سکه زد از سعی نادر ثانی صاحبقران/ کلب سلطان خراسان شاهرخ اندر جهان	ضرب مشهد مقدس	
شاهرخ	۸؛۱۱۲۷	۳/۹۵	نقره	عباسی	۱۱۶۱	یا علی بن موسی الرضا ضرب اصفهان ۱۱۶۱	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	
شاهرخ	۱۳۶۳	۱۰/۶۳	طلا	مهر اشرفی	ندارد	سکه زد در جهان به حکم خدا/ شاهرخ کلب آستان رضا	ضرب مشهد مقدس	
نادر دوم	۱۹؛۳۷۹	۱۱/۳۵	نقره	روپی	۱۲۱۶	السلطان نادر	ادام‌الله دولته ضرب مشهد مقدس ۱۲۱۶	
محمدحسن خان قاجار	۲؛۳۵۷	۱۱/۴۶	نقره	روپی	۱۱۷۰	به زر سکه از میمنت زد قصا/ به نام علی بن موسی الرضا ضرب مازندران ۱۱۷۰	لاالاله‌الله محمد رسول‌الله علی ولی‌الله	

منابع:

۱. احسانی، اسماعیل و علی اکبر جعفری و مرتضی نورایی (۱۴۰۰). » تغییرات نهادی گسستهٔ نادرشاه و ارزیابی اوضاع اقتصادی ایران در عصر افشاری با تکیه بر آرای داگلاس نورث"، *فصلنامهٔ علمی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا*، س ۳۱، ش ۵۱، صص ۱۱-۳۷.

۲. استرآبادی، میرزا مهدی خان (۱۳۶۱). *جهانگشای نادری*، به کوشش عبدالله نوری، تهران، انجمن آثار ملی.

۳. افتخاری، یوسف (۱۳۹۴). *سکه‌شناسی شاهان افشار*، تهران، پازینه.

۴. الحسینی، محمدباقر (۱۳۹۳). *شعارهای سکه‌های دوره اسلامی*، ترجمهٔ عبدالله قوچانی، مشهد، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

۵. امرایی، سیاوش و جهانبخش ثواقب و سهم‌الدین خزایی و شهاب شیدانی (۱۳۹۸). «سنت‌گرایی و نوآوری در نقوش سکه‌های افشاریه"، *پژوهش‌نامهٔ تاریخ اسلام*، س ۹، ش ۴۳، صص ۱۱۳-۱۴۳.

۶. جمال‌زاده، محمد علی (۱۳۷۶). *گنج شایگان، اوضاع اقتصادی ایران*، تهران، بنیاد موقوفات افشار.

۷. *حدیث نادرشاهی* (۱۳۷۶). تصحیح رضا شعبانی، تهران، بعثت.

۸. دیانت، ابوالحسن (۱۳۶۷). *فرهنگ تاریخی سنجش‌ها و ارزش‌ها*، تبریز، نیما.

۹. سرفراز، علی اکبر و فریدون آورزمانی (۱۳۸۰). *سکه‌های ایران از آغاز تا دوران زندیه*، تهران، سمت.

۱۰. سیدی، مهدی (۱۳۷۸). *تاریخ شهر مشهد*، تهران، جامی.

۱۱. عقیلی، عبدالله (۱۳۷۷). *دارالضرب‌های ایران در دورهٔ اسلامی*، تهران، بنیاد موقوفات افشار.

۱۲. فرح‌بخش، هوشنگ (۱۳۵۴). *راهنمای سکه‌های ضربی (چکشی) ایران از ۹۰۰ تا ۱۲۹۶ هجری قمری، صفویه، افغان، افشاریه، زندیه، قاجاریه*، آلمان، انتشارات نوین فرح‌بخش و پسران.

۱۳. فضل‌الله، رشیدالدین (۱۹۴۰). *تاریخ مبارک غازانی*، تصحیح کارل‌یان، هرتفرد، ستفن اوستین.

۱۴. قزوینی، ابوالحسن (۱۳۶۷). *فوایدالصفویه*، تصحیح مریم میراحمدی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۵. کاکاوند، سمانه (۱۴۰۱). «مقالهٔ مطالعهٔ تطبیقی شعائر، قاب‌بندی و نقوش مسکوکات ادوار حکومت نادرشاه افشار و کریم‌خان زند، *نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ش ۱۴، صص ۱۰۹-۱۲۴.

۱۶. مته، رودی و دیگران (۱۳۹۶). *تاریخ پولی ایران از صفویه تا قاجاریه*، ترجمهٔ جواد عباسی، تهران، نامک.

۱۷. مشیری، محمد (۱۳۵۰). «سکه های نادرشاه افشار»، *بررسی‌های تاریخی*، س ۶، ش ۱، صص ۲۲۵-۲۵۲.

۱۸. موسوی دالینی، جواد (۱۳۹۸). «مضامین و شعائر مذهبی منقور بر سکه‌های دورهٔ افشاریه (۱۱۴۸-۱۲۱۰ق.)»، *مطالعات تاریخ اسلام*، س ۱۱، ش ۴۰، صص ۱۴۹-۱۷۲.

۱۹. وثیق، منصوره (۱۳۸۷). *دنانیر، سیر دینار در تاریخ پولی ایران*، تبریز، ستوده.

۲۰. هوسپیان، شاهن (۱۳۸۷). «سکه‌های ضرب شده در ایروان"، *فصلنامه پیمان*، ش ۴۴، س ۱۱، صص ۶-۱۹.

21. _ Poole, Reginald Stuart (1887). Catalogue of Coins of The Shahs of Persia, London.

22. _ Rabino di Borgomale, H. L (1945). Coins, Medals and Seals of The Shahs of Iran (1500 – 1941), London.

مطالعه ویژگی‌های فرم و نحوه ساخت دکمه‌های پوشاک همسانِ کارکنان و خدام آستان قدس رضوی، موجود در مجموعهٔ «صابری»

سینا صابری[1]

چکیـده

دکمه‌ها نیز مانند سکه‌های رایج هر دوره‌ای حاوی اطلاعات متنوعی‌اند که بررسی آن‌ها از دیدگاه‌های متفاوت دارای اهمیت است. با ورود نیروهای نظامی و مستشاران کشورهای غربی به ایران، شکل و شمایل لباس کارمندان نهادهای ایرانی، از دورهٔ قاجار به بعد، تغییر یافت. از جملهٔ این تغییرات که به نوعی شناسنامهٔ کارمندان یک مجموعه به‌شمار می‌رفت، دکمه‌های منقّشی بود که زینت‌بخش لباس کارورزان هر نهاد بود. از این منظر، بررسی دکمه‌های البسهٔ کارکنان و خدام آستان قدس رضوی بر اساس نمونه‌های موجود در «مجموعهٔ صابری» می‌تواند ما را با سیر تغییر و تکامل آن‌ها آشنا کند. به‌سبب آنکه تا کنون مقاله و کتابی در خصوص دکمه‌های ایرانی نگاشته نشده و نگارنده انواع نمونه‌ها در مجموعهٔ خود دارد؛ لذا به تحقیق دربارهٔ ورود، محل و ترکیب ساخت، شکل و آلیاژ، کیفیت و تنوع آن‌ها به روش توصیفی ـ تطبیقی ـ تحلیلی پرداخته است.

واژگان کلیدی

دکمه، آستان قدس رضوی، کارکنان، البسه خدّام، نقوش.

۱. نویسنده و مجموعه‌دار
sinass82@ymail.com

مقدمه

از حدود عصر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار تا ابتدای انقلاب اسلامی ایران، دکمه‌های البسه کارمندان یک نهاد و سازمان، مانند نشان‌ها دارای جایگاه ویژه‌ای بوده است به طوری‌که از دوختن آن‌ها بر لباس‌ها در شناساندن هویت، موقعیت و محل خدمت کارمندان استفاده می‌شده است و به نوعی دارنده آن، هویت حضور خود را در یک ارگان یا نهاد نشان می‌داد. این هویت بخشی دکمه‌ها را می‌توان در اکثر نهادهای ایران همچون بانک‌ها، ارگان‌های نظامی، بلدیه و امثال آن مشاهده کرد که بخش جدایی ناپذیر پوشاک کارمندان آن‌ها بوده است. بنابراین، با پژوهش در تاریخ و بررسی چگونگی این اشیای زینتی می‌توان بخشی از تاریخ پوشاک نهادهای ایرانی و به تبع آن بخشی از تاریخ اجتماعی ایران را به تصویر کشید.

آستان قدس رضوی بزرگ‌ترین نهاد مذهبی است که دکمه‌های مختص به خود را به‌سبب قدمت در تاریخ به ثبت رسانده است به‌طوری که از دورهٔ قاجار اولین دکمه‌های مُنقّش به عبارت «آستان قدس» را در مجموعهٔ خود دارد. این تحقیق در صدد بررسی دکمه‌های مختص به این آستان است تا به یاری اسناد باقی‌مانده، سیر تاریخی و ویژگی‌های کلی و تزیینی دکمه‌های مذکور را نشان دهد. از این رو نخستین نوشتار هدفمند و دارای ساختار رسمی در موضوع دکمه‌های ایرانی است که با تکیه بر انواع موجود از دکمه‌های خدام آستان قدس انجام گرفته است. به همین سبب عمده فعالیت پژوهشی نویسنده بر دو نوع از اسناد استوار گردیده که یکی از آن‌ها اسناد مباحث سفارش، تهیه و تولید دکمه‌ها و دیگری دکمه‌های موجود و باقی مانده از آستان قدس رضوی است. با توجه به اینکه نگارنده پس از گذشت سالیان متمادی در حوزه مجموعه‌داری در نهایت از سال ۱۳۹۹ با اخذ مجوز رسمی از میراث فرهنگی به عنوان مجموعه‌دار خصوصی این وزارتخانه به فعالیت علمی و عملی پرداخته است در مجموع بر اساس تنوع ضرب، قالب و سایز، بیش از بیست و چهار نوع دکمه در ذیل عنوان «پوشاک کارکنان آستان قدس» جمع‌آوری و معرفی نموده که از این حیث کامل ترین مجموعه دکمه‌های البسه این نهاد شمرده می‌شود.

قابل یادآوری است به‌سبب آنکه بررسی دکمه‌های البسه در مباحث رشته‌های تاریخ و هنر در سایه و ذیل عنوان‌های دیگر قرار گرفته، توجه پژوهشگران را برنیانگیخته است؛ و هیچ‌گاه تصور به اهمیت آن‌ها وجود نداشته و در حالی‌که توجه همه‌جانبه در اطراف اشیای تاریخی می‌تواند ما را با حجم قابل توجهی از اطلاعات روبه‌رو کند؛ ضمن اینکه فعالیت در بحث مجموعه داری و ایجاد کلکسیون تخصصی از اشیا می‌تواند اطلاعات متعدد و پازل گونه ای از چیستی، هویت و کاربرد اشیای تاریخی ارائه نماید.

پیشینه ساخت و استفاده از دکمه در لباس‌های متحدالشکل کارکنان آستان قدس رضوی

صنعت ساخت دکمه در ایران پیش از اسلام وجود داشته به‌طوری‌که می‌توان دکمه‌های زیبا و باکیفیت مطلوب را در آثار به‌جای‌مانده و همچنین مجموعه دکمه‌های نگارنده مشاهده کرد. این صنعت به حیات خود ادامه داد تا آنکه در عصر فتحعلی شاه به‌خصوص ناصرالدین شاه به واسطهٔ ورود مستشاران نظامی و ایجاد قشون نظامی در ایران رونق گرفت (شمیم، ۱۳۸۷، ص۱۸۱) و رفته‌رفته لباس قشون ایران متحدالشکل شد، همچنان‌که در تصویری از مسعود میرزا پسر ناصرالدین شاه با صاحب‌منصبان فوج جلالی اصفهان مشاهده می‌شود؛ تمامی آن‌ها لباسی مشابه نظامیان اتریشی بر تن دارند که دارای شلوار راسته و درز دکمه خور بالا تنه و سردست‌های نواردوزی شده است و تنها

برخی از تزیینات آنان با لباس اتریشی‌ها تفاوت دارد (مهرمند، خدری‌زاده، ۱۳۵۷).

از این زمان اولین نشانه‌های ساخت دکمه‌های متحدالشکل با قالب مشخص و نوشته‌های مُعیّن پدید آمد که بر سازمان یا ارگان محل خدمت افراد دلالت داشت. پیش از این زمان، دکمه‌ها دارای هویت سازمانی نبود که مُعرّفِ مکان مورد اشتغال دارنده آن لباس باشد؛ بلکه تنها به عنوان وسیله ای برای باز و بسته کردن اجزاء لباس به‌کار می‌رفته‌اند. در این دوران اثری از ساخت قالب دکمه در ایران به چشم نمی‌خورد و آنچه از دکمه‌ها موجود است با نشان ساخت سایر کشورها است. البته ساخت و تولید قالب دکمه‌های دارای هویت سازمانی در اروپا هم عمر زیادی نداشته و به نوعی یک فرهنگ و ساختار نوین محسوب می‌شد.

باب تجارت خارجی از دوران شاه عباس اول گشود شد، اما در میان کشورهای اروپایی، رابطه تجاری ایران و روسیه به علت هم‌جواری قدمت داشت چنان‌که برخی کالاها از ایران به روسیه صادر، و برخی اقلام نیز از آنجا به ایران وارد کشور می‌شد (رنجبر، توکلیان، ۱۳۹۱)؛ اما در این دادوستدها اثری از تجارت دکمه دیده نمی‌شود تا اینکه صنعت ساخت دکمه‌های همسان از دوران قاجار رونق گرفت و آنچه از طبقه‌بندی دکمه‌های آستان قدس رضوی به دست می‌آید این است که در آن دوران اولین دکمه‌های ساخته شده لباس‌های کارکنان بر طبق سفارشی بوده که به امپراتوری روسیه تزاری داده شده بود. از این روی، می‌توان یکی از محصولات وارداتی آستان قدس رضوی را دکمه‌های مورد استفاده لباس کارکنان دانست.

نگاهی به اسناد موجود

بررسی اسناد باقی مانده از موضوعات مرتبط با دکمه‌های آستان قدس، موجود در آرشیو سازمان کتابخانه ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، اطلاعات ارزشمندی در خصوص اهمیت، کیفیت، سفارش ساخت و محل تولید دکمه‌ها بدست می‌دهد که در این مقاله به یازده مورد از آن‌ها که از سال ۱۳۲۱ تا ۱۳۵۳ نگارش یافته ارجاع شده که می‌تواند راهگشای بخشی از پاسخ‌های آینده درباره دکمه‌های موجود باشد.

مطالعه این اسناد حکایت از اهمیت وجود دکمه در البسه مأموران و کارکنان این آستان دارد چنان‌که از سند سال ۱۳۴۲ش به‌دست می‌آید به دلیل سوء استفاده برخی مأموران بازنشسته از لباس، نشان و دکمه آستان قدس، دستوری صادر شده تا اولاً از مأمورینی که اخیراً بازنشسته شده‌اند دکمه‌ها و نشان‌ها پس گرفته شود؛ ثانیاً هر شخصی که از آن تاریخ به بعد بازنشسته یا برکنار می‌شود، ملزم باشد دکمه‌ها و نشان خود را تحویل این سازمان دهد (ساکماق،۱۳۴۲).

همچنین بنا بر محتوای اسناد موجود مشخص می‌شود در ساختار اداری وقت، اهمیت داشتن نشان دکمه به حدی است که اکثر بخش‌های آستان قدس رضوی خواهان دریافت آن بوده‌اند، به‌طوری‌که به سبب فقدان دکمه‌های مخصوص در البسه مأمورین حفظ اراضی آستان قدس رضوی، تهیه و اخذ دکمه‌ها را از مدیر تدارکات آستان درخواست کرده است (ساکماق،۱۳۵۲/۱۲/۱۲). در سندی دیگر به علت آنکه لباس‌های ۴۷ نفر از باغبانان بخش باغات آستان قدس فاقد دکمه بوده درخواست تهیه و اخذ ۴۷ دست دکمه کوچک و بزرگ به مدیریت تدارکات آستان گزارش شده (ساکماق،۱۳۵۳/۱۱/۱۴) و نیز رئیس کتابخانه آستان قدس به‌علت آنکه پس از گذشت چند سال، خدمتگزاران بخش کتابخانه، دکمه دریافت نکرده‌اند از ریاست کارپردازی درخواست دکمه کرده است (ساکماق، ۱۳۵۳/۱۱/۱۶).

برخی اسناد نیز بیانگر هزینه‌های خرید دکمه‌ها است؛ چنان‌که مبلغ ۹۶۶۰۰ ریال در سال ۱۳۵۲ش برای دو نوع دکمه لباس مأمورین تشریفات آستان قدس پرداخت شده است (ساکماق،۱۳۵۲/۱۲/۲۳) که در آن بهای ۲۵۲۰ عدد دکمه سایز بزرگ، به مبلغ ۶۳۰۰۰ ریال و بهای ۱۶۸۰ دکمه کوچک ۳۳۶۰۰ ریال محاسبه شده است (ساکماق، بی تا). این در حالی است که در سال ۱۳۲۶ برای ۱۸۰ دکمه برنجی ۱۸۰ ریال پرداخت شده است (ساکماق،۱۳۲۶/۸/۲۴).

بررسی این اسناد نشان می‌دهد که در سال ۱۳۲۱ وزارت دارایی قراردادی را با یک کارشناس فنی انعقاد کرده تا به تولید نمونه دکمه بپردازد که در صورت تأیید کیفی کارشناسان تهران و مشهد به تولید انبوه آن منجر شود. لکن پس از تولید چند نمونه مشخص گردید که دکمه‌ها از استقامت و مرغوبیت کافی برخوردار نبوده و لذا قرارداد مذکور با پرداخت مبلغی به عنوان دستمزد کارشناس و سایر هزینه‌های تولید، باطل می‌شود (ساکماق، ۳۰۳۲). آنچه در این سند مورد توجه است پاسخ به این پرسش که چرا در میان دکمه‌های مناسب و با ضرب خوب آستان قدس، دکمه‌هایی بی‌کیفیت به چشم می‌خورد؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت که اولاً برخی از دکمه‌ها ممکن است در زمره تولیدات اولیه بوده و به عنوان نمونه ضرب شده‌اند و الزاماً در سطح گسترده در میان کارمندان و مأموران یک نهاد مورد استفاده قرار نگرفته است. ثانیاً به موجب نامه مدیرعامل سازمان نوسازی و عمران آستان قدس رضوی، امکان تولید و تهیه ۷۰۰۰ دکمه در ضراب‌خانهٔ بانک مرکزی منتفی گردیده (ساکماق،۱۳۵۱/۱۲/۱۲)؛ زیرا بانک مرکزی تنها دارای دستگاه ضرب مسکوکات بوده و امکان تولید دکمه را نداشته است (ساکماق،۱۳۵۱/۱۲/۱۰). همچنین احتمال دیگری از وجود دکمه‌های نامرغوب به دست می‌آید که با توجه به ضرورت تولید آن‌ها در برخی موارد که جنس با کیفیت درجهٔ یک در دسترس نبوده، به‌ناچار با همان قالب و آلیاژ موجود، تولیداتی با کیفیت نا مطلوب ساخته شده است؛ چنان‌که در سندی امیرسعید سرداری، مدیر تدارکات آستان قدس، تهیه دکمه‌های مورد نیاز را به فردی به نام «محمدحسین» دستور داده و در انتهای آن، تذکر می‌دهد که در زمان تحویل دکمه‌ها، قالب ساخت دکمه‌ها نیز گرفته شود تا برای سال بعد نگهداری شوند. (ساکماق،۱۳۵۳/۸/۱۴)

طبقه‌بندی دکمه‌های کارکنان و خدام آستان قدس رضوی

دکمه‌های آستان قدس را می‌توان از منظرهای گوناگون طبقه‌بندی، و اطلاعات مربوطه به آن‌ها را ارائه نمود از قبیل: طبقه‌بندی بر اساس وارداتی بودن و یا تولیدات داخلی؛ طبقه‌بندی بر حسب زمان و تاریخ ساخت که در ادوار قاجار، پهلوی و جمهوری اسلامی ساخته شده اند؛ طبقه‌بندی بر اساس شکل ظاهری. سایر اطلاعات نیز از قبیل کمپانی سازنده و جنس آلیاژ به‌کار رفته، می‌تواند بخش دیگری از این طبقه‌بندی‌ها به حساب آید.

با توجه به اینکه دکمه‌ها انواع و اشکال زیادی دارند و از طرفی اطلاعات و آگاهی نسبت به دکمه‌های ایرانی چندان قابل اعتنا نیست، شناخت و تطبیق زمان و مکان ساخت بسیاری از آن‌ها دشوار می‌نماید. همین امر سبب می‌شود که در صورت فقدان درج تاریخ و مکان ساخت، برای به دست آوردن اطلاع بیشتر از شیوه مطابقت ظاهری این دکمه‌ها با سایر دکمه‌های خارجی یا احیانا اشیایی نظیر سکه‌ها و تمبرها استفاده نمود؛ به این عبارت که مثلاً به منظور تشخیص قدمت یک دکمه به شباهت تاج به کار رفته در آن با تمبرها، اسکناس‌ها و سکه‌های مشابه ساخت در یک سال استفاده نمود.

تذکر این نکته ضروری است در جایی که پژوهش‌های نوشتاری در میان آثار تاریخی منقول وجود ندارد، بهترین

راه برای تشخیص و هویت‌یابی آن‌ها جمع‌آوری تعداد زیادی از آثار نسبتاً مشابه است؛ زیرا در برخی موارد که تولیدات متعددی از یک شی وجود داشته، مشاهدات تکمیلی پازل گونه ای را از آن‌ها می‌توان جمع آوری نمود که به اتصال حلقه‌های مفقوده کمک می‌کند. به عنوان مثال در موضوع این مقاله می‌توان به پرسشی اشاره کرد که دکمه‌هایی با عبارت «آستان قدس» مخصوص کارکنان بوده و در لباس خدام آستان رضوی استفاده نشده است؟ پاسخ به این پرسش با نوع هشتم از دکمه‌ها داده خواهد شد که در این دکمه عبارت «مهمانسرای رضوی» درج شده و این نشان می‌دهد که ممکن است هریک از بخش ها، دارای دکمه‌های مخصوص به خود بوده اند و اختصاص دکمه‌هایی با عبارت «آستان قدس» به کارکنان و تمییز آن‌ها از خدّام با شواهد موجود، ناسازگار است؛ و از این رو مشاهده می‌شود که اگر دکمهٔ نوع هشتم در دسترس قرار نمی گرفت، جای آن پرسش و شُبهه وجود می‌داشت.

دکمه‌های نوع اول:

بر اساس شواهد موجود، قدیمی ترین دکمه ساخته شده کارکنان آستان قدس از این گونه می‌باشد که اکنون چهار ضرب مختلف از آن در مجموعه شخصی نگارنده موجود است. تمامی آن‌ها از جنس برنج است و شیوه ساخت آن‌ها ظاهراً از نوع ریختنی می‌باشد. تصویر روی این دکمه‌ها مشترک بوده که عبارت «آستان قدس»حک شده و تنها تفاوت، در زمان ضرب آنهاست؛ به این عبارت که قالب ساخت پشت دکمه‌ها متفاوت است. بنابراین، شکل و نحوه نگارش آن‌ها با یکدیگر یکسان نیست. نوع اول از این چهار ضرب که در تصویر با شماره یک به نمایش درآمده است دارای دو کلمه بوده که عبارت اول «бр.вундерь»است به معنی «برادران وودنر» و اشاره به کمپانی سازنده دارد، چنان‌که برخی دیگر از دکمه‌های دربار قاجار و امپراتوری روسیه تزاری که تصاویر آن‌ها در برخی وب سایت‌ها منتشر شده است توسط همین شرکت ساخته شده اند. کلمه دیگر «спетербург» است که اشاره به شهر سن‌پترزبورگ و شهر تولید این دکمه دارد. شهر سن‌پترزبورگ در سال ۱۰۸۱ش (۱۷۰۳ م) به دستور پترِ کبیر ساخته شد و به عنوان پایتخت امپراتوری روسیه انتخاب گردید. با توجه به اینکه شهر سن پترزبورگ از ۱۲۹۲ تا ۱۳۶۹ش (۱۹۱۴ تا ۱۹۹۱م) نام‌های پتروگراد و لنینگراد را داشته، در نتیجه این دکمه پیش از ۱۲۹۲ش (۱۹۱۴م) تولید شده که یعنی تاریخ ساخت این دکمه لا اقل به دورهٔ سلطنت احمدشاه قاجار برمی‌گردد.

چنان‌که در توضیحات وب سایت «فروشگاه تاریخ نظامی واترلو» آمده، کارخانه «برادران وودنر» در سال ۱۲۵۳ش (۱۸۷۵م) در سن پترزبورگ احداث گردید (www.waterloo-collection.ru). این کارخانه که توسط «الکساندر ایوانوویچ وودنر» تاسیس شده بود ظاهراً نخستین کارخانه در روسیه است که به تولید انبوه دکمه متحد الشکل پرداخته و پیش از آن البسه نظامیان روس با دکمه‌های مختلفی زینت می‌یافته است. پس از مرگ الکساندر ایوانوویچ در ۱۲۶۰ش (۱۸۸۲م) همسر او «لوئیزا»مدیریت کارخانه را به عهده گرفت و پس از مدتی با «ایوان لئونتیویچ» ازدواج کرد اما نام کارخانه را تغییر نداد (www.livejournal.com) همان‌طور که در دکمه‌های تولید شده این کارخانه در سال ۱۲۹۱ش (۱۹۱۳م) مشاهده می‌شود عبارت «برادران وودنر» درج شده است. این کارخانه به تولید دکمه البسه، نشان‌های نظامی، مدال، سلاح و سایر ادوات می‌پرداخت و ظاهراً هم‌زمان با انقلاب اکتبر روسیه تعطیل شده است. در نتیجه می‌توان احتمال داد که این چهار ضرب از دکمه‌ها در حد فاصل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار تا احمد شاه ساخته شده باشند؛ اما نشانه دیگری به منظور تاریخ گذاری دقیق آن‌ها تا کنون به دست نیامده است.

شاید بتوان دکمه تصویر شمارهٔ یک را با توجه به فرسودگی و شکل نسبتاً بی‌نظمی که در سبک قالب پشت آن از جهت ضرب و نوشتار حروف وجود دارد از سایر دکمه‌های این نوع، قدیمی تر دانست.

تصویر شماره ۲، دکمه‌ای را نشان می‌دهد که ساختار کلی قالب آن مشابه تصویر اول است؛ اما به‌لحاظ نوع حروف چینی و فونت، حالت بهتری دارد و در آن تنها عبارت «спетербур» که به معنی سن پترزبورگ است به همراه سه علامت ستاره به نمایش درآمده و نوشته و شکل دیگری در آن مشاهده نمی‌شود. با توجه به قالب ساخت آن احتمالاً مربوط به همان کارخانه برادران وودنر است که پس از دکمه شماره یک به تولید رسیده است.

دیگر از گونه‌های این دکمه با شمارهٔ ۳ در تصویر مشخص شده است. البته پشت این دکمه، کیفیت ضرب بسیار پایینی دارد و نوشته‌های آن به سختی قابل رؤیت است و در برخی موارد ناخواناست که احتمالاً مربوط به دوره ساخت قالب بعدی می‌باشد. در این دکمه سه کلمه به چشم می‌خورد که تنها یکی از آن کلمه‌ها که عبارت سن‌پترزبورگ «Petersburg» است قابل مشاهده است و بر خلاف دکمه‌های قبلی که به زبان روسی ضرب شده اند به انگلیسی درج گردیده.

اما چنان‌که در پشت دکمه تصویر شماره ۴ مشاهده می‌شود شکل، کاملاً منظم و با چیدمان درستی طراحی و ساخته شده است که عبارت‌های «вундерь бр» به معنی «برادران وودنر»؛ «СПБ» مخفف سن‌پترزبورگ و نیز عبارت «дволныя» که به معنی موج است دیده می‌شود. نوع و مُدل قالب پشت این دکمه شبیه به دکمه‌های افسران ارتش روسیه تزاری در زمان نیکلای دوم آخرین تزار روسیه است که در میان سال‌های ۱۲۷۲-۱۲۹۵ش (۱۸۹۴-۱۹۱۷م) حکومت کرده و احتمالاً این دکمه آخرین ضرب از دکمه‌های نوع اول بوده است.

بنابراین، اگرچه قالب روی تمامی این دکمه‌ها یکسان است؛ اما اگر به نوع حروف‌چینی و ضرب حروف آن‌ها توجه شود می‌توان به نوعی از ترتیب ساخت آن‌ها آگاهی یافت.

دکمه‌های نوع دوم:

نوع دیگر دکمه‌های البسه کارکنان از جهت شکل و فرم، کاملاً مطابق با دکمه‌های نوع اول است با این تفاوت که پشت این دکمه، هیچ نشانه ای از مکان و زمان ساخت آن وجود ندارد؛ اما علت این موضوع ظاهراً در این است که در برخی اوقات پس از اینکه شکل، نوع و قالب ساخت دکمه مورد رضایت کشور مقصد و ارگان‌ها قرار می‌گرفت، تصمیم به ساخت آن در کشور خود می‌گرفته و قالب ساخت آن دکمه را از کشور تولیدکننده خریداری کرده و بعد از آن مشخصات پشت دکمه که نشان دهنده مکان یا احیاناً زمان ساخت دکمه در کشور مبدأ بود حذف می‌شد.

این شکل و فرم را در دکمه دیگری از همان دوران نیز می‌توان مشاهده کرد که در تصویر شمارهٔ ۲ مشخص گردیده با این تفاوت که اندازه آن مقداری کوچک‌تر است. علت تفاوت در اندازه به چند موضوع بازمی گردد، نخست اینکه در شیوه ساخت ریختنی به نسبت شیوه ساخت پرسی، دقت کمتری ممکن بود صورت پذیرد که این خود، عاملی برای تفاوت اندازه بود. دوم اینکه هر نوع دکمه‌ای می‌توانست به دفعات متعدد ساخته شود، اما هرگاه قالب‌های ساخت قبلی از بین می‌رفت و نیاز به ساخت دوباره آن‌ها بود، به این علت ممکن بود مقداری تفاوت سایز در قالب‌ها پدید آید. سومین مطلب این است که دکمه‌ها در مکان‌های مختلفی از لباس کاربرد داشته و دارند، به این ترتیب که سایز دکمه‌های جلو لباس معمولاً بزرگ‌تر از دکمه‌های سایر قسمت‌ها همچون شانه یا سر آستین است. در تصویر شماره ۳ نیز پشت این دکمه به نمایش درآمده است.

دکمه‌های نوع سوم:

دکمه دیگری که به سبب شکل و قالب آن احتمالاً مورد استفاده در دوره قاجار بوده است دکمه مربوط به تصویر بالاست که روی آن عبارت آستان قدس با سبکی کاملاً متفاوت از دکمه‌های ساخت سن پترزبورگ درج شده است، چراکه اولاً فونت نوشتاری عبارت این دو با یکدیگر همسان نیست. ثانیا سبک ساخت این نوع مقداری صاف و پهن است؛ حال آنکه در دکمه نوع اول حالتی شبیه به نیم دایره دارد. ثالثاً، وزن این دکمه ۴/۰۴ گرم و وزن دکمه نوع اول و تصویر اول آن ۶/۵۷ گرم است که البته به سبب ریختنی بودن، مقدار اندکی اختلاف در انواع دکمه‌های یک

نوع، طبیعی است. اما نقطه اشتراک این دو نوع آن است که مانند دکمه‌های پیشین، آلیاژ به کار رفته در آن‌ها برنج است و نوع ساخت آن ریختنی بوده و در نحوه نگارش آن هم واژه «قدس» در بالا و «آستان» در پایین درج گردیده است. تمام توضیحات بیانگر آن است که با ظن قریب به یقین این دکمه در ایران و به دست سازندگان ایرانی تهیه شده است.

دکمه‌های نوع چهارم:

سبک دیگری از دکمه‌های البسه کارکنان را، که اولین نوع از روش ساخت پرسی دکمه‌های آستان قدس است، می‌توان از این نوع دانست. همان‌طور که مشاهده خواهد شد این دکمه پایه و اساس شکل اکثر دکمه‌های آینده قرار گرفته، چنان‌که ترکیب «آستان قدس» در کنار هم نگاشته شده و بر بالای آن تصویر یک تاج و در زیر آن ظاهراً دو خوشه گندم که به جناح راست و چپ متمایل است قرار گرفته. در مورد تاج بالای دکمه سخنان مفصلی می‌توان بیان نمود؛ اما در اینجا می‌توان گفت که این تاج مشابه تاج برخی از دکمه‌های عصر قاجار است و هیچ شباهتی به تاج به کار رفته در عصر پهلوی ندارد و احتمالاً این دکمه در عصر قاجار تهیه و تولید شده است.

دکمه‌های نوع پنجم:

نوع پنجم دکمه‌ها در ساختار کلی، شبیه دکمه نوع چهارم است؛ اما ضرب این دو متفاوت است و این تفاوت در سه بخش نمود یافته. اول آنکه نوع فونت و سایز قلم با یکدیگر تفاوت دارند. دوم اینکه لبه‌های دکمه پیشین گو اینکه به روی دکمه آمده حال آنکه در نقطه اتصال این دکمه هیچ لبه ای وجود ندارد. سوم آنکه تاج این دکمه اگرچه مشابه برخی از دکمه‌های قاجاری است؛ اما شکل آن کاملاً با دکمه پیشین متفاوت است.

دکمه‌های نوع ششم:

نوع دیگری از دکمه‌های مشابه نوع چهارم، دکمه‌ای است که در پشت آن عبارت های «ضراب‌خانه شاهنشاهی» و «تهران» درج شده است. این دکمه قطعاً مربوط به عصر پهلوی است و مشابه تاجی است که بر روی دکمه لباس سواره نظام گارد جاویدان شاهنشاهی نقش بسته است. ضراب‌خانه شاهنشاهی در عصر پهلوی اول تأسیس شده است. اگرچه تاریخ دقیق تأسیس این ضراب‌خانه مشخص نیست؛ اما در مجله «بانک و اقتصاد» چنین آمده که «پس از وضع مربوط به واحد و مقیاس پول ایران، ضراب‌خانه به نام ضراب‌خانه شاهنشاهی شروع به کار کرد. سرانجام در مهر ماه ۱۳۴۱ شمسی ضراب‌خانه شاهنشاهی منحل و وظایف آن به بانک مرکزی ایران واگذار شد.» (بی‌نام، ۱۳۷۹). اگر مراد از این سخن، متن «قانون اصلاح قانون واحد و مقیاس پول» باشد این قانون در ۲۲ اسفند ۱۳۱۰ ش به تصویب مجلس رسیده و لذا ضراب‌خانه شاهنشاهی می‌بایست از این تاریخ به بعد آغاز به فعالیت کرده باشد. نکته دیگر آنکه در متن این قانون، عبارت «ضراب‌خانه دولتی» آمده و به نظر می‌رسد که پیش از این چنین عبارتی به صورت رسمی و قانونی به کار نرفته است. مضاف بر این، براساس پرونده ای که تحت عنوان «بازنشستگی یکی از کارمندان اداره ضراب‌خانه شاهنشاهی» در کتابخانه ملی در سال ۱۳۲۱- ۱۳۲۲ شمسی ثبت گردیده این اداره پیش از سال ۱۳۲۱ش فعالیت داشته است (ساکما، بی تا).

دکمه‌های نوع هفتم:

در میان دکمه‌های آستان قدس، دکمه‌ای وجود دارد که عینا مشابه دکمه سابق است با این تفاوت که ساخت دکمه قبلی به صورت پرسی و این دکمه به شکل ریختنی و با کیفیت بسیار پایینی ساخته شده است و اگرچه سعی بر این بوده تا عبارت‌های آن به مانند دکمه نوع قبل تولید شود اما با کم‌ترین موفقیت همراه شده که مثلا از عبارت‌های پشت دکمه تنها واژه «تهران» به صورت خیلی کمرنگ دیده می‌شود و وضعیت روی دکمه نیز نامرغوب است که علت هایی نظیر آنچه در سبب بی کیفیتی دکمه‌ها در بخش اسناد ذکر شد، در این بخش نیز می‌تواند مطرح شود.

دکمه‌های نوع هشتم:

دیگر از انواع دکمه‌های البسه کارکنان آستان رضوی در نوع هشتم مشخص می‌شود که با تمامی دکمه‌های موجود تفاوت در عبارت دارد. در این نوع بر خلاف آنچه در گذشته و آینده مطرح می‌شود عبارت «مهمانسرای رضوی» بر روی آن نقش بسته که علی القاعده مربوط به مهمانسرای حرم بوده است و تاج قرار گرفته بر بالای آن نیز همان تاجی است که در دکمه گذشته به چشم می‌خورد و شیوه ساخت آن پرسی است.

دکمه‌های نوع نهم:

نوع دیگری از دکمه‌ها اختصاص به این مورد دارد که سه تصویر ابتدایی مربوط به دکمه سایز بزرگ و تصویر ذیل آن مربوط به سایز کوچک همین دکمه است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود تصویر روی دکمه مشابه نوع ششم است با این تفاوت که جنس دکمه ششم از برنج و سایز بزرگ این دکمه ظاهراً از مس ساخته شده است و استحکام این دکمه بسیار کمتر از نوع ششم است. اگرچه در ساخت این دکمه از شیوه پرسی استفاده شده است؛ اما جنس آن به نسبت نوع ششم نازک تر بوده و بر روی تمامی دکمه‌های سایز بزرگ این دکمه که در اختیار نگارنده است، تورفتگی ملاحظه می‌شود که احتمالاً این تورفتگی به عمد و با قصد معیوب کردن آن‌ها انجام شده است. نکته دیگر اینکه در تصویر شماره یک از این دکمه، هیچ گونه آبکاری بر روی آن دیده نمی‌شود، اما در تصویر شماره دو اثرات آبکاری وجود داشته که به رنگ متمایل به نقره ای است.

دکمه‌های نوع دهم:

نوع دهم دکمه‌های آستان قدس بر روی آن تاجی پهلوی به همراه عبارت آستان قدس به نمایش درآمده و در پشت دکمه سایز کوچک آن عبارت «ساخت کارخانه نوسازی ثمری» قابل مشاهده است. کارخانه ثمری یکی از پرکارترین کارخانه‌های تولید دکمه در کشور بوده است که دکمه‌های متنوع نظامی و غیر نظامی را تولید کرده و اکنون نمونه‌های مختلفی از آن در اختیار نگارنده است و در نوع بعدی توضیحات بیشتری از این کارخانه ارائه خواهد شد.

دکمه‌های نوع یازدهم:

۱ ۲ ۳

۱ ۲

آخرین نوع از دکمه‌های البسه کارکنان که ضرب آن تنوع زیادی دارد، دکمه‌ای است که ظاهراً در عصر پهلوی دوم در داخل و خارج از کشور ضرب گردیده است. بر خلاف دکمه هایی که سابقاً مشاهده شد برای اولین بار بر روی این نوع از دکمه‌ها عبارت «آستان قدس رضوی» ضرب شده است؛ حال آنکه پیش از این تنها عبارت «آستان قدس» به کار رفته است. این دکمه دارای دو سایز بوده که سایز بزرگ در تصاویر بالا و سایز کوچک در ذیل به نمایش درآمده. این دکمه‌ها با قالب‌های مختلفی ضرب شده که شکل روی آن با یک فونت اما دو گونه وجود دارد که در یک گونه عبارت آستان قدس رضوی کمی ضخامت و درشتی بیشتری دارد؛ اما در پشت این دکمه‌ها چنان‌که مشاهده می‌شود و در تصاویر با شماره یک به نمایش درآمده است آنچه در پشت دکمه با علامت A به عنوان نماد کارخانه ضرب شده، آرم شرکت «Assmann & Söhne» است که یک شرکت ساخت سگک کمربند، دکمه، نشان‌های نظامی و سایر اقلام از این دست بوده که از سال ۱۲۰۴ش (۱۸۲۶م) آغاز به فعالیت کرده و در طول جنگ جهانی دوم یکی از تولیدکنندگان اصلی دکمه‌های البسه آلمان نازی بوده است. در برخی از دکمه‌های ساخت این کارخانه سایز دکمه نیز در پشت آن درج شده است و در نمونه دکمه‌های آستان قدس نیز این موضوع منعکس شده، چنان‌که دکمه سایز بزرگ با عدد ۲۲mm و دکمه سایز کوچک با عدد ۱۵mm به تصویر درآمده است.

کارخانه بعدی که به تولیدات این نوع دکمه پرداخته شرکتی ایرانی است که احتمالاً در دوران پهلوی دوم تأسیس شده که همان سازنده دکمه سابق یعنی کارخانه «ثمری» است. اما نکته ای در خصوص این شرکت وجود دارد که در پشت برخی از دکمه‌ها کلمه «samar» و در برخی دیگر «samari» و «samary » نوشته شده و به سبب آنکه اطلاعات دقیقی از این کارخانه در دست نیست مشخص نمی‌شود که آیا ثمری و ثمر یک کارخانه واحد بوده یا به صورت جداگانه به فعالیت پرداخته‌اند. در هر صورت در پشت دکمه‌های این نوع عبارت‌ها ملاحظه می‌شود: در سایز بزرگ تصویر شماره ۲ «ثمر ـ تهران ـ نارمک ۴۶ متری غربی ـ شماره ۲۲۲ SAMAR»؛ در سایز بزرگ تصویر شماره۳ «A 22M**MADE IN IRAN . SAMARI**» و در سایز کوچک تصویر شماره۲ «SAMAR COMPANY*MADE BY*» و نیز در برخی دیگر از دکمه‌های نظامی این شرکت عبارت «MADE IN_IRAN SAMARI CO» درج شده است.

با اینکه مارک این کارخانه در برخی از دکمه‌های پس از انقلاب هم مشاهده می‌شود، اما نمی‌توان به قطع و یقین بیان داشت که چنین کارگاهی پس از انقلاب و با این نام به فعالیت پرداخته، زیرا ممکن است تنها از قالب‌های دوران پهلوی در ساخت دکمه‌های پس از انقلاب استفاده شده باشد و در این زمینه به غیر از دکمه‌های موجود به هیچ سندی که دال بر وجود این کارخانه باشد دست نیافته ام.

نکته پایانی آنکه در پشت تمامی دکمه‌های این نوع، اثر ضرب مشخصات کارخانه سازنده مشخص نیست و برخی از ضرب‌ها فاقد توضیحات است.

جدول اشتراک کارخانه‌های سازندهٔ دکمه‌های کارکنان آستان قدس با دکمه‌های سایر مراکز		
نام کارخانه یا کارگاه سازنده	نمونه دکمه‌های آستان قدس	نمونه دکمه‌های سایر مراکز و نهادها
برادران وودنر бр.вундерь	 دکمه نوع اول	 دکمه نظامی امپراتوری روسیه (۱۸۵۷-۱۹۱۷م)
ضراب‌خانه شاهنشاهی (تهران)	 دکمه نوع ششم	 دکمه بانک کشاورزی دوران پهلوی
ثمری samari (ایران)	 دکمه نوع یازدهم	 دکمه شرکت نفت دوران پهلوی
Assmann & Söhne همراه با	 دکمه نوع یازدهم	 دکمه ارتش نازی

نتیجه‌گیری

این پژوهش با مطالعه دکمه‌های کارکنان و خدام آستان قدس رضوی براساس نمونه‌های موجود در «مجموعه صابری» به انجام رسیده و ما را به فرآیند تولید، نوع استفاده و ویژگی‌ها و تنوع آن‌ها در طی دوره قاجار تا عصر حاضر آشنا می‌کند. بررسی آثار و اسناد موجود نشان می‌دهد ساخت و تولید منظم و یکپارچهٔ دکمه‌ها در ایران و برخی کشورهای اروپایی، هم‌زمان با حکومت فتحعلی شاه قاجار و شکوفایی آن در زمان سلطنت ناصرالدین شاه قاجار بوده که اصول کلی ساخت و پرداخت آن از کشور روسیه و شهر سن پترزبورگ آغاز شده و به ضراب‌خانه‌های شاهنشاهی و کارگاه‌های تولیدی در ایران ختم شده است. این دکمه‌ها در سایزهای کوچک، متوسط و بزرگ ساخته

شده تا به منظور بهره‌مندی در قسمت‌های مختلف البسه از جمله سرآستین، روی شانه و جلو لباس به کار گرفته شوند. بر اساس مجموعه دکمه‌های موجود از آستان قدس رضوی، می‌توان آن‌ها را از حیث شکل و آلیاژ ساخته شده به یازده نوع تقسیم کرد که آلیاژ به کار رفته در آن‌ها همانند سایر دکمه‌های ایرانی از عصر قاجار تا ابتدای انقلاب اسلامی، معمولا از برنج و مس بوده و در موارد بسیار نادری از دیگر فلزات نیز استفاده شده است.

منابع

کتاب

۱. شمیم، علی اصغر، ۱۳۸۷، ***ایران در دورهٔ سلطنت قاجار***، تهران، بهزاد.

۲. ترکمان، اسکندر بیگ، ۱۳۸۲، ***تاریخ عالم‌آرای عباسی***، ایرج افشار، تهران، امیر کبیر.

مقالات

۳. بی‌نام، «ماهنامه بانک و اقتصاد»، شماره ۹، تهران، تیر ۱۳۷۹، ص ۵۲-۵۴.

۴. رنجبر، محمدعلی، توکلیان، علی، موسوی، سید احمد، مقاله روابط تجاری ایران و روسیه در دوره دوم حکومت صفویه، ***فصلنامه تاریخ روابط خارجی***، شماره ۵۱، تهران،تابستان ۱۳۹۱، ص۵۷-۷۸.

۵. مهرمند، فریبا، خدری‌زاده، علی‌اکبر، «فرایند ایجاد و تغییر لباس نظامیان عصر قاجار»، ***دوفصلنامه تاریخ و فرهنگ***، شماره ۱،ص۱۱۱-۱۳۲، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد،بهار و تابستان ۱۳۵۷.

اسناد

به غیر از سندی که در انتها ذکر شده است تمامی آسناد از آرشیو سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی می‌باشد:

۶. شماره ۳۰۳۲، تاریخ ارسال سند: ۱۳۲۱/۵/۳

۷. شماره ۹۵۸، تاریخ ارسال سند: ۱۳۲۶/۸/۲۴

۸. شماره ۱۶۹۳، تاریخ ارسال سند: ۱۳۴۲/۵/۲۴

۹. شماره ۲۷۳۳، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۱/۱۲/۱۰

۱۰. شماره ۸۲۲۱، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۱/۱۲/۱۲

۱۱. شماره ۵۳۱/۳۵۱۷۴، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۲/۱۲/۱۲

۱۲. شماره ۸۵۴۷، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۲/۱۲/۲۳

۱۳. شماره ۸۵۱۱، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۳/۸/۱۴

۱۴. شماره ۱۱۵۹۸، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۳/۱۱/۱۴

۱۵. شماره ۲۴۷، تاریخ ارسال سند: ۱۳۵۳/۱۱/۱۶

۱۶. سند شماره: ۱۳۱۱۲۵/۱۸

۱۷. ساکما (سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران)،۲۵۱/۲۲،۸۷

18. www.waterloo-collection.ru.accessed August 22,2022

19. www.livejournal.com. accessed August 23,2022

پژوهشی سکه‌شناختی در دوران عصیان لیلی‌بن‌نعمان (در نیشابور ۳۰۸-۳۰۹هـ.ق.)

محمدامین سعادت‌مهر[1]

چکیده

لیلی‌بن‌نعمان، یکی از سرداران بزرگ علویان طبرستان بود که توانست هم‌زمان با آشوب‌ها، در ابتدای حکومت امیر نصربن‌احمد سامانی (۳۰۱-۳۳۱هـ.ق.) نیشابور، دومین رکن اصلی حکومت سامانیان، را به سال ۳۰۹هـ.ق. تسخیر کند و به نام خود سکه بزند. نگاشته‌های مسکوکات امرای ایرانی در قرون اولیهٔ اسلامی، نشان از این دارد که مطابق سیاست آنان و باورهای مردم، علاوه بر نام و خاندان حاکم، القاب و عناوین منسوب به وی را همراه با آیه یا آیاتی از قرآن بر سکه‌ها نقش می‌کردند. بنابراین با بررسی این نگاشته‌ها می‌توان به اندیشه و مقاصد حاکمان و نیز جایگاه اجتماعی آنان در میان مردمان و مقامات بالاتر، پی‌برد. سؤالات اصلی این پژوهش یکی این است که ویژگی‌های کلی طرح درهم لیلی‌بن‌نعمان (ضرب‌شده در نیشابور به سال ۳۰۹هـ.ق.) چگونه بوده است؟ و دیگر اینکه چگونه می‌توان با استفاده از نگاشته‌های نقرشده، نظیر آیات، القاب و ... بر این درهم، وقایع آن عصر را بازسازی نمود؟ این مقاله بر آن است تا علاوه بر معرفی این سکه شاخص، با رویکرد باستان‌شناسی ادراکی و رهیافت تاریخی، به بازسازی و شناساندن علل برخی از حوادث آن روزگار، به یاری داده‌های سکه‌شناختی در کنار متون تاریخی بپردازد.

واژگان کلیدی

لیلی‌بن‌نعمان، سامانیان، علویان طبرستان، سکه‌شناسی، نیشابور.

۱. دانشجوی دکتری گروه باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران ma.saadatmehr@gmail.com

مقدمه

امیر احمدبن‌اسماعیل سامانی پس از شش سال امارت بر قلمرو گسترده سامانیان، سرانجام در جمادی‌الآخر سال ۳۰۱ه.ق. طی توطئه غلامانش به قتل رسید. با کشته شدن وی هرج‌ومرج‌های گسترده‌ای در قلمرو سامانی بروز کرد. به دنبال این توطئه، رهبران سیاسی و نظامی دولت سامانی از میان چهار فرزند وی: (یحیی، نصر، ابراهیم و منصور) نصر را که هشت ساله بود به امیری برگزیدند (ابن‌مسکویه، ۱۳۶۷ج۵: ۸۶؛ قرطبی، ۱۳۶۹: ۶۸۲۷؛ نرشخی، ۱۳۶۳: ۱۲۹؛ مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۱۸: ۳۸۷؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۳۱؛ گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۲۹؛ بیهقی، ۱۳۶۱ج۳: ۶۹).

در پی شورش‌های فراوانی که پدید آمد نخستین آن‌ها، شورش اسحاق‌بن‌احمدبن‌اسد سامانی عموی امیر احمدبن‌اسماعیل، به همراه پسرانش، الیاس در سمرقند، منصور در نیشابور علم طغیان برافراشتند. از مشهورترین شورش‌ها می‌توان به شورش حسین‌بن‌علی مرورودی، احمدبن‌سهل مروزی، محمدبن‌الیاس و لیلی‌بن‌نعمان اشاره کرد. همچنین از شورش‌های برادران امیر نصر (یحیی، منصور و ابراهیم) نیز نباید غافل شد که در نهایت امیر سامانی بر تمامی آن‌ها پیروز گشت (ابن‌خلدون، ۱۳۸۳ ج۳: ۵۵۵-۵۵۶). شورش‌های اولیه حکومت نصربن‌احمد، باعث شد تا قدرت اقتصاد و پایه‌های سیاسی حکومت او سست و متزلزل شود؛ از جمله می‌توان به شورش‌های شهر نیشابور که قطب دوم حکومت سامانی و هستهٔ ایالت خراسان عنوان می‌شد، اشاره نمود. با تضعیف نیشابور در این دوره، لیلی‌بن‌نعمان به سال ۳۰۸هـ.ق. آهنگ نیشابور کرد، در سال ۳۰۹هـ.ق. این شهر را تصرف کرد و به ضرب سکه اقدام نمود.

برای شناخت این سکه‌ها در منابع سکه‌شناسی به جستجو پرداخته، تا اطلاعات بیشتری در این باب به دست آوریم. با رجوع به کامل‌ترین کتاب در باب مسکوکات اسلامی، یعنی «فهرستواره سکه‌های اسلامی»[1] اشاره‌ای کوتاه از نظر کمی بدان دو سکه را یافتیم. در دنیای سکه‌شناسی، سکه‌ها از نظر کمیت در هفت رده سکه‌های فراوان (A)، سکه‌های رایج (C)، سکه‌های نسبتاً کمیاب (S)، سکه‌های کمیاب (R)، سکه‌های خیلی کمیاب (RR)، سکه‌های نایاب (RRR)، و سکه‌های منحصربه‌فرد (RRRR)، طبقه‌بندی می‌شوند (http://db.stevealbum.com/php/rarity.php)؛ این کتاب نیز از نظر کمی، این درهم را در طبقهٔ نایاب قرار داده است (Album, 2011: 153).

از آنجا که در هر دوره‌ای، آن که در میدان نبرد پیروز است تاریخ را می‌نگارد، ساده‌اندیشی است که مکتوبات تاریخی را امین بدانیم. پس باید از داده‌های باستان‌شناختی نیز در کنار متون استفاده شود تا مهر تأیید یا بطلانی بر آن‌ها باشد. در اینجا سکه‌ها را می‌توان سندی ارزشمند و بهترین دادهٔ باستان‌شناختی در این باب دانست؛ زیرا به زمان رویدادها تعلق داشته و مانند سایر کتاب‌های تاریخی نیستند با هدف خوانشِ مجدد ایجاد شده باشند (کیان‌زادگان و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۲). بنابراین، بر خلاف کتاب‌های تاریخی که اطلاعات پراکنده و متفاوتی، به‌ویژه از زمان این رخداد ارائه می‌دهند؛ این سکه‌ها که در اوج هرج‌ومرج به ضرب رسیده‌اند، می‌توانند به عنوان سندی ارزشمند در کنار گزارش کتاب‌های تاریخی و داده باستان‌شناختی قرار گیرند و برخی نکات تاریک تاریخ این دوره را روشن سازند.

همچنان‌که پیش از این گذشت، این پژوهش دو پرسش اصلی را در پی دارد: ۱. ویژگی‌های کلی طرح درهم

1. Checklist of Islamic Coins

لیلی‌بن‌نعمان (ضرب‌شده در نیشابور به سال ۳۰۹هـ.ق.) چگونه بوده است؟ ۲. چگونه می‌توان با استفاده از نگاشته‌های نقر شده، نظیر آیات، القاب و ... بر درهم لیلی‌بن‌نعمان، وقایع آن عصر را بازسازی نمود؟ پس مسئلهٔ کانونی این پژوهش علاوه بر معرفی این سکه‌های شاخص، بر بازسازی و مشخص ساختن علل برخی از حوادث در این بازهٔ زمانی، شکل گرفته است.

روش پژوهش

باستان‌شناسی، صِرف کاوش و توصیف داده‌های مکشوفه نیست؛ بلکه جدای از مطالعه تمامی رفتارهای مادی، مطالعه و بررسی رفتارهای معنوی گذشتگان ما را نیز در بر می‌گیرد. این گونه از مطالعات می‌تواند در زمینه‌های ادیان، اساطیر، هنر، ادبیات و حتی سیاست باشد (موسوی‌حاجی و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۶)، پس برای این منظور باید رویکردی اختصاصی اتخاذ نمود. در این پژوهش از رویکردهای باستان‌شناسی ادراکی و رهیافت تاریخی کمک گرفته شد تا داده‌های باستانی، یعنی سکه‌ها مورد بررسی قرار گیرد. باستان‌شناسی ادراکی مطالعه و بررسی نحوهٔ تفکر در گذشته است که از طریق بقایای به‌جامانده از گذشته، به زاییده‌های ذهنی پی می‌برد (رنفریو و بان، ۱۳۹۰: ۷۳). رهیافت تاریخی نیز بازسازی گذشته انسانی را بر پایه بررسی و تحلیل انتقادی متون تاریخی ارائه می‌دهد که در نهایت با داده‌های باستان‌شناختی ارزیابی می‌شود. در واقع استفاده از باستان‌شناسی ادراکی و رهیافت تاریخی در دوران سامانیان که هم شواهد مادی و هم متون تاریخی زیادی از آن برجای مانده است، می‌تواند پایه‌ای اصلی و مناسب قرار گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش جامعی دربارهٔ تاریخ و سکه‌شناسی دوره سامانی و مشتقات آن‌ها انجام نگرفته و آن‌هایی که موجود است خطی و تک بعدی بوده‌اند، یعنی نگاهی فراتر از مسائل تاریخی یا خاص سکه‌شناسی به این محدوده تاریخی نداشته‌اند؛ اما درباره سکه‌های این دورهٔ حساس تاریخی، یعنی سال سکه‌های سال‌های اولیه قرن چهارم هجری، تاکنون پنج پژوهش اختصاصی تحت عناوین «تاریخ انتقال حکومت اخسیکت به حاکم تابع سامانی، محمدبن‌اسد»[1] (Fedorov, 2008: 361-364)، «سکه‌های یحیی‌بن‌احمد: (اصالت یا تقلید)»[2] (Ramadan, 2014: 1-19)، «پژوهشی بر سکه‌های شاخص از نصربن‌احمد سامانی (ضرب‌شده به سال ۳۰۱هـ.ق. در سمرقند)، با خوانشی نو از تاریخ سیاسی آن دوره» (رایگانی و سعادت‌مهر، ۱۳۹۸: ۷۳-۹۲)، «آغاز امارت اسحاق‌بن‌احمد سامانی (۳۰۱هـ.ق.) در سمرقند با استناد بر شواهد سکه‌شناسی» (سعادت‌مهر و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۷۳-۱۸۸)، «پژوهشی سکه‌شناختی بر دوران امارت اسحاق‌بن‌احمد سامانی (۳۰۱هـ.ق.) در سمرقند» (سعادت‌مهر و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۷۰-۱۸۱) به انجام رسیده است. همچنین ناگفته نماند که این مقاله، ویرایش نهایی مقاله‌ای است که آن را در «هشتمین همایش بین‌المللی باستان‌شناسان جوان» (۱۴۰۰)، طی سخنرانی خود، ارائه داده‌ام.

1. The Date of The Transition of Akhsikat to the Samanid Appanage Ruler Muhammad b. Asad
2. Coinage of Yahya bin Ahmed: (The Origin and Imitation)

معرفی درهم لیلی‌بن‌نعمان، ضرب‌شده در نیشابور به سال ۳۰۹ هـ.ق.

سکه‌ها در دورهٔ سامانی و علویان طبرستان به طور غالب و مانند سایر حکومت‌های هم دوره و پیشین، از طلا (دینار)، نقره (درهم)، و مس (فلس) به ضرب می‌رسید. اوزان دینارهای طلا در دورهٔ سامانی، مانند دوره‌های گذشته، یعنی پس از دوران اصلاحات عبدالملک‌بن‌مروان (۶۵-۸۵هـ.ق.)، با دانه‌های گندم (عشیر/گرین) که هر کدام وزنی معادل ۰٫۰۶۴ گرم را دارا است، سنجیده می‌شد؛ به این صورت که هر دینار طلا با ۶۶ دانهٔ گندم برابر می‌بود و وزنی معادل ۴٫۲۳ گرم پیدا می‌کرد. اوزان درهم‌های نقره با دینارهای طلا سنجیده می‌شد که به نسبت، ده درهم با هفت دینار از نظر وزنی با تراز قانونی برابری می‌کرد، به طوری که وزن هر درهم به ۲٫۹۷ گرم می‌رسید. البته در اغلب موارد با وجود رسمی بودن نسبت دَه به هفت، نسبت دو به سه رایج بوده که به این ترتیب وزن درهم را به ۲٫۸۲ گرم می‌رسانده که این کاهش وزن به سبب کسب سود بیشتر بوده است (هینتس، ۱۳۶۸: ۲). البته شایان توجه است لیلی‌بن‌نعمان بعد از تسخیر نیشابور فقط به ضرب سکه‌های نقره اکتفا کرده است. درهم مورد مطالعه (تصویر شماره ۱) نیز وزنی معادل ۲٫۷۸ گرم به اندک اختلافی با معیار روزگار خود، دارد (Morton & Eden, 20 May. 2010: Lot 808).

طرح درهم لیلی‌بن‌نعمان نیز مانند سایر سکه‌های حکومت‌های معاصر خود، تقلیدی از طرح سکه‌های خلافت عباسی با اندک اختلافی در نوشته‌های روی سکه بوده که مطابق با شیوهٔ علویان القاب و عناوینش بر روی سکه نقر شده است. در اوایل دورهٔ عباسی، طرح سکه‌ها بسیار متفاوت و منطقه‌ای بود؛ اما در سال ۲۰۰ هـ.ق. طرح جدیدی برای سکه‌ها در نظر گرفته شد و از آن پس تمامی سکه‌ها با طرحی یکسان و مشابه به ضرب رسیدند (Shams Eshragh, 2010: 204).

شکل ۱- درهمی از لیلی‌بن‌نعمان ضرب‌شده در نیشابور به سال ۳۰۹ ه.ق.
(Album, 2011: 153; Morton & Eden, 20 May. 2010: Lot 808)

و اما نگاشته‌های طرح این سکه:

روی سکه: لله/ الموید لدین/ الله المنتصر/ لالرسول الله/ لیلی بن نعمان (القاب و نام لیلی بن نعمان)
حاشیه: افمن یهدی الی الحق احق ان یتبع امن لا یهدی الا ان یهدی فما لکم کیف تحکمون (قرآن، یونس: ۳۵)
پشت سکه: لا اله الا/ الله وحده/ لا شریک له
حاشیه داخلی: بسم الله ضرب هذا الدرهم (مبلغ اسمی) بنیشابور (ضراب خانه) سنه تسع وثلث مائه (تاریخ)
حاشیه خارجی: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله (قرآن، روم: ۳-۴).

نیشابور و عصیان‌های سال‌های اولیه قرن چهارم هجری

معمولاً در دنیای قدیم شهرهایی که از تمامی لحاظ، از جمله قدرت اقتصادی، شبکه ارتباطی، موقعیت سیاسی و ... کامل بودند و مهم به حساب می‌آمدند، هر کدام دارای ضراب‌خانه‌ای مستقل بودند؛ و هر ضراب‌خانه توسط یک متصدی با نفوذ و قدرتمند اداره می‌شده است. از چیدمان ضراب‌خانه‌ها و فراوانی سکه‌های آن‌ها می‌توان به قدرت و اهمیت هر شهر و والی آن و در مرحله بعدی با حساب تعدد ضراب‌خانه‌ها و فراوانی سکه‌ها می‌شود به قدرت شاهان و نفوذ آن‌ها در حکومت‌های منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای پی برد. با توجه به موقعیت جغرافیایی ضراب‌خانه‌ها نیز می‌توان به راه‌های ارتباطی و مسیرهای تجاری آن دوره، دست یافت و آن‌ها را با دوره‌های مختلف و شرایط کنونی قیاس کرد. در این قسمت به معرفی شهر نیشابور و شورش‌های پی در پی در عهد امارت نصربن‌احمد می‌پردازیم.

به گزارش کریستین‌سن، شاپوراول ساسانی (۲۴۱-۲۷۲م.) پس از برقراری امنیت در ناحیت خراسان، دژی مستحکم به نام نیوشاهپور بنا نهاد و آن را مرکز ابرشهر قرار داد (۱۳۶۷: ۲۴۶). مقدسی ابرشهر را ایرانشهر ثبت کرده و در این باب می‌گوید: «مردم درباره نام ایرانشهر که به آن داده شده اختلاف دارند. برخی آن را نام همهٔ این خوره دانسته‌اند، و جابلستان و سگستان و پیرامونش نیز داخل آن خواهد بود؛ و برخی نام این خوره تنها دانسته و برخی آن را شامل خود قصبه می‌دانند و من این را پذیرفته‌ام؛ زیرا که این قصبه به اتفاق آرا ایرانشهر می‌باشد» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۴۳۵). در سال ۳۰ هـ.ق. نیشابور به تصرف اعراب درآمد؛ اما برخلاف شهرهای دیگر بر اهمیت آن افزوده شد (یعقوبی، ۱۳۴۷: ۵۴؛ بلاذری، ۱۳۴۶: ۲۸۷).

عبدالله‌بن‌طاهر (۲۱۳-۲۳۰هـ.ق.) پایتخت حکوکت خود را از مرو به نیشابور آورد و در حاشیه آن، کاخ شادیاخ را بنا کرد. سپس به سپاهیان خود دستور داد که از نیشابور خارج شده و در اطراف کاخ او مستقر شوند، در نتیجه شهرکی در پیرامون کاخ او پدیدار شد و با گسترش تدریجی، شادیاخ به شهر نیشابور متصل گردید (یعقوبی، ۱۳۴۷: ۵۴-۵۵). یعقوب‌بن‌لیث صفاری (۲۴۵-۲۶۵هـ.ق.) در سال ۲۵۹ هـ.ق. نیشابور را به تصرف خود درآورد (یعقوبی، ۱۳۴۷: ۸۵) و پس از آن این شهر پیوسته در معرض هجوم یاغیان و مدعیان حکومت خراسان قرار گرفت. سرانجام در سال ۲۷۸ه.ق. با شکست عمروبن‌لیث صفاری (۲۶۵-۲۸۷هـ.ق.) از امیر اسماعیل سامانی (۲۷۹-۲۹۵هـ.ق.)، نیشابور و سایر شهرهای تحت امر صفاریان به سامانیان رسید. در دوران احمدبن‌اسماعیل، عمویش، اسحاق‌بن‌احمد به امارت سمرقند رسید و پسرش منصوربن‌اسحاق به امارت نیشابور منصوب شد (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۲۶). این انتصاب نقش مهمی در آینده شهر نیشابور و دولت سامانی داشت.

بنابر گزارش جغرافی‌نویسان، نیشابور را ام‌البلاد خراسان و بی نظیرترین شهر سرزمین‌های اسلامی و خزانه مشرقین و تجارتخانه خاور و باختر خوانده‌اند (یعقوبی، ۱۳۴۷: ۵۵؛ بلاذری، ۱۳۴۶: ۲۸۶؛ اصطخری، ۱۳۴۷: ۲۰۵؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۶۶-۱۶۷؛ مقدسی، ۱۳۶۱: ۴۳۷ و ۴۵۹)، و حتی مقدسی در مقایسه نیشابور با شیراز گفته است: «نیشابور چهل و چهار محله دارد که برخی از آن‌ها مانند نیمی از شیراز است» (۱۳۶۱: ۴۹۸)، به همین دلیل شهر نیشابور از نظر اقتصادی و نظامی و به‌ویژه راه‌های ارتباطی، پایگاه مناسبی برای انواع عصیان‌ها و شورش‌ها بوده است. بنابر گزارش مقدسی در مورد وسعت نیشابور، معلوم می‌شود که نیشابور، شهری پرجمعیت بوده و می‌توانسته نیروهای نظامی بسیاری را تأمین کند و از نظر اقتصادی نیز بزرگ‌ترین پایگاه تجاری جهان اسلام به شمار می‌رفت و می‌توانست برای تأمین هزینه‌های جنگ مناسب باشد. به همین سبب شهر نیشابور همواره پایگاه اصلی شورش بوده و گاه مورد

حملات سایرین قرار می‌گرفته است.

چون نصربن‌احمد، به کودکی بر تخت امارت نشست، مدعیان بسیاری از اطراف و اکناف به‌ویژه از میان خاندان سامانی، سر برداشتند. مهم‌ترین این مدعیان در همان سال (۳۰۱هـ.ق.)، اسحاق‌بن‌احمد، عموی پدرش بود که در سمرقند دعوی امارت کرد (نرشخی، ۱۳۶۳: ۱۳۰؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۳۳). اسحاق‌بن‌احمد به کمک پسرش منصور، که حاکم شهر نیشابور بود، توانست شورشی عظیم بپا کند و سبب تامین نیروی نظامی و هزینه‌های جنگ از نیشابور استفاده فراوانی برد. بلافاصله پس از عصیان اسحاق‌بن‌احمد، حسین‌بن‌علی مرورودی که در دو نوبت در ایام احمدبن‌اسماعیل سامانی، سیستان را فتح کرده بود، هیچ‌گاه عنوان امیر سیستان نیافت؛ به همین علت پس از قتل احمدبن‌اسماعیل سامانی و بالا گرفتن عصیان‌های مدعیان حکوت، موقعیت مناسبی برای او فراهم آمد، از طرفی نیز با عصیان اسحاق‌بن‌احمد و فرزندش الیاس، بهترین موقعیت برای همراهی و ترغیب پسر دیگر اسحاق، منصور (امیر سامانی در نیشابور) فراهم شد.

به همین علت، حسین‌بن‌علی مرورودی در سال ۳۰۲هـ.ق. به تحریک منصوربن‌اسحاق پرداخت و پس از اعلام نافرمانی و طغیان در هرات، در نیشابور به منصوربن‌اسحاق پیوست. او منصور را مجبور کرد که خطبه‌ای به نام خویش بخواند و خود را به عنوان امیر خراسان و حسین‌بن‌علی را در جایگاه نایب خود معرفی کند. حمویه‌بن‌علی، سردار سامانی با لشکری از بخارا به جنگ آن‌ها آمد، اما منصور قبل از رسیدن او به نیشابور از دنیا رفت. حسین‌بن‌علی، منصور را تکیه‌گاه خود می‌دانست، پس با از دست دادن او، دیگر جایی در نیشابور نداشت، از این رو به هرات بازگشت. در همین حال، محمد بن حید (جنید)، صاحب شرطه بخارا که مدت‌ها این سمت را بر عهده داشت، نارضایتی خود را اعلام نمود و در هرات به حسین‌بن‌علی پیوست. حسین، برادرش، منصوربن‌علی مرورودی را در هرات جایگزین خود کرد و بار دیگر به نیشابور آمد (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۳۲؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۳۸-۱۴۰؛ ابن‌خلدون، ۱۳۸۳ج۳: ۵۵۸).

امیرنصر، احمدبن‌سهل مروزی (۳۰۱-۳۰۷هـ.ق.) را برای فرونشاندن این شورش به نیشابور فرستاد (هروی، ۱۳۸۷: ۲۵۹). بالا گرفتن عصیان حسین مرورودی، موجب شد تا امیر نصر، طی وعده‌هایی که به احمدبن‌سهل داد، وی را رهسپار سرکوب شورش حسین‌بن‌علی مرورودی کند. احمدبن‌سهل پس از پیروزی بر حسین‌بن‌علی و محمدبن‌حید، آن‌ها را دستگیر و روانه بخارا کرد. محمدبن‌حید را به خوارزم فرستادند تا اینکه در آنجا در گذشت. لیکن حسین‌بن‌علی در حبس بخارا ماند، تا زمانی که ابوعبدالله جیهانی وزیر، او را از زندان رها ساخت (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۳۴؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۴۰؛ ابن‌خلدون، ۱۳۸۳ج۳: ۵۵۸). اما بنابر وعده‌هایی که امیر نصر به احمدبن‌سهل در سرکوبی حسین‌بن‌علی داده بود، می‌بایست عمل می‌کرد؛ لیکن چون خلف وعده ملاحظه شد، به یکباره، احمدبن‌سهل، خود علم طغیان و عصیان در نیشابور بر ضد امیر نصر سامانی برافراشت. نام امیر نصر را از خطبه انداخت و مترصد ارتباط مستقیم با بغداد به منزلهٔ اعلام خودمختاری در خراسان در سال ۳۰۷هـ.ق. شد (هروی، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

قراتکین (سردار سامانی در گرگان) برای سرکوبی احمدبن‌سهل به تجهیز نیرو پرداخت و آماده فتح نیشابور شد؛ اما احمدبن‌سهل چون از قصد قراتکین بر نیشابور آگاه شد، لشکری مهیا و به گرگان رهسپار کرد. قراتکین شکست خورده و احمد بر گرگان استیلا یافت. احمد پس از شکست دادن قراتکین، به نیشابور برگشته و پس از چندی عزم

مرو کرد و سربازان احمد در مقابل نیروهای سامانی در هرات حصار گرفتند (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۳۴؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۶۴؛ ابن‌خلدون، ۱۳۸۳ج۳: ۵۵۸).

امیر نصر لشکری به فرماندهی حمویه‌بن‌علی سپهسالار سامانی، از بخارا به مرو گسیل داشت. حمویه منتظر شد تا احمد به جنگ او شتابد؛ چون وی به جنگ مبادرت نورزید، حمویه سرهنگان لشکر خویش را بفرمود تا با احمدبن‌سهل مکاتبه نمایند و به او اعلام وفاداری و هواخواهی کنند. نامه‌های سرداران سپاه حمویه چون به احمد رسید دچار غرور شد و از دوراندیشی دور افتاد؛ به خیال اینکه قبل از هر منازعه‌ای، یاران حمویه او را تسلیم وی خواهند کرد، از مرو خارج شده و به مقابل سپاه حمویه رسید. لیکن او فریب خورده و در برابر سپاه کاملاً نیرومند سامانیان شکست خورد. بسیاری از سرداران احمد، تاب مقاومت نیافتند و متواری شدند. تنها احمدبن‌سهل بود که دلیرانه جنگید تا آن‌گاه که اسبش از توان افتاد و ناگزیر تسلیم شد. او را به اسارت گرفته و به بخارا روانه نمودند. در بخارا زندانی شد و در همان محبس در ذی‌الحجهٔ ۳۰۷هـ.ق. درگذشت (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۳۴؛ ابن‌اثیر، بی‌تا ج۱۳: ۱۶۴؛ ابن‌خلدون، ۱۳۸۳ج۳: ۵۵۸).

نیشابور در طی هفت سال (۳۰۱-۳۰۷هـ.ق.)، با سه شورش و عصیان بزرگ رو به رو شد، به همین خاطر نیشابور دیگر قدرت قبلی خود را از دست داد و شهری مناسب برای افراد و امارت‌های هم‌جوار، برای قدرت طلبی و وسعت قلمرو گردید؛ این‌گونه بود که لیلی‌بن‌نعمان لشکر خود را به سوی نیشابور به حرکت درآورد و خواستار فتح آن شد. با مشاهده این احوال، کاملاً روشن می‌شود که ظاهراً زمام امور نیشابور، قطب دوم سیاسی ـ نظامی سامانیان، در عرض این دورهٔ کوتاه، از کف سامانیان بیرون رفته بود؛ اما ثبات موجود و قوام جاری عامل اساسی در عدم فروپاشی نظام سیاسی ـ نظامی دولت سامانیان در دهه آغازین قرن چهارم هجری است (هروی، ۱۳۸۸: ۲۶۵).

لیلی‌بن‌نعمان و تسخیر نیشابور

نام اصلی لیلی‌بن‌نعمان، شهدوست گفته‌اند و از ابتدای زندگی وی اطلاعات زیادی در دست نیست. پدرش از حکام محلی گیلان بود (صابی، ۱۹۸۷: ۱۵؛ ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۴)، به همین واسطه وی به دربار علویان راه یافت و از نزدیکان حسن اطروش شد. ابن‌اثیر نخستین بار نام لیلی‌بن‌نعمان را در سال ۳۰۱هـ.ق.، به عنوان یکی از سرداران علویان طبرستان آورده است؛ او در این سال، به همراه سرداران سامانی، از جمله حسین‌بن‌علی مروروذی و سیمجور دواتی، در شورش مردم سیستان علیه نصربن‌احمد سامانی، با آنکه در خدمت حسن اطروش بود، شرکت جست (بی‌تا ج۸: ۷۹-۸۰).

در سال ۳۰۳هـ.ق. حسن‌بن‌قاسم علیه حسن اطروش قیام نمود که سبب دستگیری و زندانی شدن اطروش گردید. لیلی‌بن‌نعمان در حمایت اطروش قیام نمود و به اتفاق اهل آمل، اطروش را آزاد کرد و به آمل برد (ناطق‌بالحق، ۱۴۲۲: ۲۷؛ ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۴). به نظر می رسد در این زمان، لیلی‌بن‌نعمان حاکم گرگان بوده است (ر.ک. ابن‌اثیر، بی‌تا ج۸: ۱۲۴) و مرعشی همچنین از بقایای عمارت و دولتخانه لیلی‌بن‌نعمان در روستای نشکنجان ساری خبر می‌دهد (۱۳۶۳: ۳۰۷). سرانجام حسن اطروش در سال ۳۰۴هـ.ق. درگذشت و پس از مرگ وی، لیلی‌بن‌نعمان اختیار سپاه وی را به دست گرفت و به گرگان رفت (گردیزی، ۱۳۶۳: ۱۹۱). ظاهراً پس از درگذشت اطروش، داعیان علوی با لیلی‌بن‌نعمان به توافق رسیده، دوباره او را به خدمت خود درآوردند.

تسخیر نیشابور در ذیحجه ۳۰۸ه.ق. ناشی از ضعف ساختار سیاسی ـ نظامی حکومت سامانیان در این دوره و در پی شورش‌های متعدد در خراسان به‌ویژه در شهر نیشابور بود. نیشابور، قطب دوم حکومت سامانیان، چندین سال در معرض عصیان‌های مدعیان قرار گرفته و ثبات سیاسی ـ نظامی خود را از دست داده بود. این بهترین موقعیت را برای کسانی که در خراسان مدعی حکومت بودند، فراهم می‌آورد. مهم‌ترین این مدعیان، علویان طبرستان بودند که عملاً تا سال ۳۰۱ه.ق. وجود خود را از دست رفته می‌دانستند، تا اینکه با ظهور ناصر کبیر (حسن اطروش) حکومت آن‌ها در طبرستان احیا گردید. بنابراین دست‌اندازی به مناطقی از خراسان برای این‌گونه مدعیان، هنگامی ممکن می‌شد که نزاع‌های داخلی، توان سیاسی و نظامی دولت سامانیان را به تحلیل برده باشد و چنان موقعیتی اکنون فرا رسیده بود.

لیلی‌بن‌نعمان دیلمی را فردی شجاع، جسور، مهربان و سخنور دانسته‌اند که نسبت به سربازان سخاوتمندی را به اوج خود رسانده بود. او که از سرهنگان لشکر ناصر کبیر بود، بعدها با القاب «الموید لدین الله المنتصر لآلرسول الله لیلی بن نعمان» خطاب می‌شد (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶ ج ۱: ۲۷۸) و این عناوین بر سکه‌های وی نیز نوشته شده بود. داعی صغیر علوی نیز او را به امارت گرگان منصوب نمود و به گسترش قلمرو در خراسان تشویق کرد. لیلی‌بن‌نعمان در اولین نبرد خود با قراتکین (حاکم مخلوع گرگان) روبه‌رو شد و با شکست قراتکین راه ورود خود را به خراسان هموار ساخت (صابی، ۱۹۸۷: ۴۴). بسیاری مانند خواهرزاده احمدبن‌سهل نیز به او پیوستند و لیلی‌بن‌نعمان، تمامی گروندگان به خود را مکرّم می‌داشت، به همین خاطر روزبه‌روز بر نیروهای سپاهیان او افزوده می‌شد (هروی، ۱۳۸۷: ۲۶۳)، تا اینکه به پیشنهاد داعی علوی، تصمیم به تسخیر نیشابور گرفت (حکیمیان، ۱۳۶۸: ۱۰۲). ابن‌اسفندیار می‌گوید: «چون سامانیان از ضبط نیشابور عاجز شدند، داعی، لیلی‌بن‌نعمان را به نیشابور فرستاده و مستخلص کرد» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۸).

با نزدیک شدن لیلی‌بن‌نعمان به نیشابور، جنگ دیگری با قراتکین روی داد که به پیروزی لشکر لیلی و ایراد خطبه‌ای به نام داعی علوی در نیشابور انجامید. به این ترتیب امیر نصر بلافاصله سردار خود حمویه‌بن‌علی را برای سرکوب او به خراسان فرستاد. دو لشکر در طوس به یکدیگر رسیدند، لشکر حمویه‌بن‌علی دچار تزلزل گشت و عقب‌نشینی کرد، اما با تدبیر محمد بن عبدالله بلعمی، ابوجعفر صعولک، خوارزمشاه، بکربن‌محمد، سیمجور دواتی، قراتکین و بغراسر، لشکر لیلی‌بن‌نعمان شکست سختی خورد و نابود گردید.

لیلی‌بن‌نعمان سعی کرد بگریزد و به گفته ابن‌اثیر، لیلی‌بن‌نعمان را که فرار کرده بود، دستگیر کردند، سرش را بریده و بر نیزه به نزد سپاهیانش آوردند و نشان آنان دادند (بی‌تا ج۱۳: ۱۶۵). این شکست به قدری بر سپاهیان علوی سنگین بود که عده‌ای از بزرگان را به توطئه‌ای برای کشتن داعی صغیر واداشت، اما داعی از آنان پیشی گرفت و با کشتن آنان دفع شر نمود (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۸). به این ترتیب هنگامی لیلی‌بن‌نعمان کشته شد، سر او را به بغداد فرستادند (گردیزی، ۱۳۶۳: ۱۹۲)، این اقدام نشان دهنده اطاعت سامانیان از خلافت عباسی و مقابله با عوامل مخالف خلافت عباسیان است. با مشاهده این وضعیت معلوم می‌شود که در نیشابور، قطب دوم سیاسی ـ نظامی سامانیان، در این مدت کوتاه، چندین نفر به نام‌های مختلف خطبه خوانده و به‌ظاهر خراسان از تسلط سامانیان خارج شده بود.

از فرماندهان لشکر لیلی‌بن‌نعمان می‌توان به افرادی مانند اسفاربن‌شیرویه، ماکان‌بن‌کاکی، مرداویج و وشمگیر

(فرزندان زیار) و فرزندان بویه (علی، حسن و احمد) اشاره کرد (هروی، ۱۳۸۸: ۲۶۴). پس از شکست لیلی‌بن‌نعمان، بقایای لشکر او امان خواستند، در حالی که حمویه‌بن‌علی به بزرگانی که با او بودند گفت: ««حال بر این شیاطین چیره شده‌اید، جهت رفع شر اینان همگی را نابود کنید»، اما بزرگان نپذیرفتند و بعدها با قیام برخی از همان سرداران شکست خورده، مواجه شدند (ابن‌اثیر، بی‌تا، ج۱۳: ۱۶۸). بنابراین، شکست لیلی‌بن‌نعمان در مرحله اول، به معنای تضعیف بنیان حکومت علویان در طبرستان بود و در مراحل بعدی زمینه‌ساز قیام اسفاربن‌شیرویه و ماکان‌بن‌کاکی و ظهور آل‌زیار و آل‌بویه شد که بعدها برای سامانیان و خلفای عباسی مشکل‌آفرین شدند.

عصیان لیلی‌بن‌نعمان بر اساس اطلاعات سکه‌شناختی

اگر به ساختار نوشتاری سکه‌های لیلی‌بن‌نعمان نظری اندازیم، متوجه نوشتار القاب «المؤید لدین الله المنتصر لآلرسول الله» می‌شویم، زیرا که علویان طبرستان او را به این القاب می‌نامیدند. بر سکه‌های لیلی‌بن‌نعمان، نام داعی صغیر علوی، حسن‌بن‌قاسم نقر نشده و این مسأله نشانه عدم تعهد لیلی‌بن‌نعمان به داعی علوی بوده و نشان از آن دارد که فقط در جنبه‌های سیاسی با او در ارتباط بوده است؛ علاوه بر آن عناوینی چون المؤید لدین الله المنتصر لآلرسول الله» نشانه استقلال او بوده است. با نگاهی به بازماندگان لیلی‌بن‌نعمان می‌توان دریافت که آن‌ها با علویان طبرستان نسبتی ندارند؛ زیرا افرادی مانند اسفاربن‌شیرویه، ماکان‌بن‌کاکی، مرداویج و وشمگیر (از فرزندان زیار) و فرزندان بویه (علی، حسن و احمد) هریک درصدد آن بوده‌اند تا خارج از حکومت علویان، حکومت مستقلی ایجاد کنند و حتی در دوران آل‌زیار نیز شاهد ارتباط آنان با خلفای بغداد هستیم.

لیلی‌بن‌نعمان حتی با نقر این القاب بر سکه‌ها، سعی در جلب افکار عمومی مردم شهرهای تحت فرمان خود داشت و به‌نوعی با نگاشتن این القاب بر سکه‌های رایج به کار خود مشروعیت می‌بخشید. طرح کلی سکه‌های لیلی‌بن‌نعمان مشابه طرح سکه‌های رایج خلافت عباسی و امارت سامانی بود و تنها به جای افزودن عبارت «لله/ محمد رسول الله/ نام خلیفه وقت/ (نام امیر سامانی)» عبارت «المؤید لدین الله المنتصر لآلرسول الله لیلی‌بن‌نعمان» آورده و به جای آیهٔ «محمد رسول الله ارسله بالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لوکره المشرکون» (قرآن، توبه: ۳۳) از آیهٔ «افمن یهدی الی الحق احق ان یتبع امن لا یهدی الا ان یهدی فما لکم کیف تحکمون» (قرآن، یونس: ۳۵) بر حاشیه روی سکه استفاده کرده است؛ اما بر حاشیه پشت سکه آیهٔ «لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله» (قرآن، روم: ۳-۴)، نیز با سکه‌های عباسی و سامانی مشترک بوده و این درحالی است که علویان طبرستان آیه‌های ۳۳ سورهٔ توبه، ۳-۴ سورهٔ روم و ۳۵ سورهٔ یونس را بر سکه‌های خود نقر نکرده و به جای آن‌ها از آیه ۵۵ سورهٔ مائده، «انما ولیکم الله و رسوله والذین ءامنوا الذین یقیمون الصلوه و یوتون الزکوه هم راکعون» (قرآن، مائده: ۵۵) بر سکه‌های خود استفاده می‌کردند.

اما در مورد القاب و عناوینی که بر سکه‌های لیلی بن نعمان نگاشته شده، نشانه‌هایی از علویان طبرستان مشاهده می‌شود. به گفته ابن‌اسفندیار، پس از فتح نیشابور، لیلی‌بن‌نعمان خطبه را به نام داعی علوی خواند (۱۳۶۶ ج۱: ۲۷۸) و به نام خود سکه ضرب کرد. این اقدام نیز به نوعی اشاره به مشروعیت یافتن لیلی‌بن‌نعمان دارد، چرا که وی با ذکر نام داعی علوی، توانست بسیاری از شیعیان را با خود همراه کند. علاوه بر این، همان‌گونه که ذکر نام خلیفه بغداد در خطبه‌ها، نشانه مشروعیت حکومت‌های زیرشاخه‌ها آن‌ها (مانند طاهریان، سامانیان و...) بود، در اینجا نیز

آوردن نام داعی علوی نیز نشانه مشروعیت بخشیدن به حکومت لیلی‌بن‌نعمان بوده است.

در ابتدا هدف از ایجاد سکه تسهیل تجارت و مبادلات بود؛ اما پس از مدت کوتاهی، سکه به نشانه قومیت، حاکمیت، استقلال و... تبدیل شد. یعنی به هنگامی که جمعیت مستقل و متشکلی، اندک‌مایه قدرتی پیدا می‌کردند، برای ابراز وجود و نشان دادن اقتدار خود به ضرب سکه پرداختند (قهرمانی، ۱۳۴۹: ۲۲-۲۱) و به همین دلیل باید لیلی‌بن‌نعمان را فردی مستقل دانست. البته شایان ذکر است که نیشابور در جایگاه مرکز خراسان، بی‌نظیرترین شهر در سرزمین‌های اسلامی، خزانه و تجارتخانه شرق و غرب به شمار می‌رفت. بنابراین، با فتح آن، لیلی‌بن‌نعمان به‌جز مشروعیت دینی، دیگر نیازی به داعی علوی نداشت، زیرا مشکلات اقتصادی و نیاز او به کثرت نیروهای نظامی، به‌راحتی برطرف می‌گشت.

اگر بخواهیم محدوده اختیارات لیلی‌بن‌نعمان را با توجه به متون تاریخی و سکه‌های وی، مشخص نماییم، محدوده او بخشی از خراسان بزرگ و بخشی از طبرستان بوده که شهرهای آمل، گرگان، دامغان و نیشابور را شامل می‌شده است (شکل ۲). لیلی‌بن‌نعمان با مشروعیت یافتن از داعی علوی و مردم شهرهای تحت امرش، و با تکیه بر قدرت مالی و نظامی شهر نیشابور، نتوانست قیام خود را به سرانجام برساند، اما توانست زمینه‌سازی برای ظهور امارت‌های ایران آینده، باشد.

شکل ۲- قلمرو حکومتی لیلی‌بن‌نعمان (نگارنده)

نتیجه‌گیری

دوران امارت نصربن‌احمد را می‌توان دوران طلایی حکومت سامانی نامید، زیرا قدرت اقتصادی، نفوذ سیاسی و گسترش سرزمین‌ها در بالاترین نقطه خود قرار گرفت؛ و مهم‌تر از همه فرهنگ ایرانی هویت خود را بازیافت، رستاخیز علمی روی داد و علوم پیشرفته‌تر گشت. آغاز سال‌های امارت نصر را نمی‌توان در عصر طلایی قرار داد؛ زیرا او در این مدت با شورش‌های فراوان، سرزمینی تجزیه شده بین سرداران و قدرت اقتصادی ضعیف مواجه بود. سکه های ۳۰۱ تا ۳۰۹ه.ق. از نصربن‌احمد به‌جا مانده، زیاد نیست و در شهرهای مرکزی (سمرقند، بخارا و غیره) به ضرب رسیده

است. لیلی‌بن‌نعمان، در جایگاه یکی از سرداران علوی طبرستان، با توجه به شرایط نابسامان امارت سامانیان، توانست، قطب دوم دولت سامانیان، یعنی نیشابور را فتح کند و در آن به ضرب سکه‌هایی بپردازد. با بررسی کتاب‌های تاریخی و استفاده از علم سکه‌شناسی، با توجه به تقابل آیات نوشته شده بر سکه‌های لیلی‌بن‌نعمان (قرآن، یونس: ۳۵، روم: ۳-۴) با آیه‌های مورد علاقهٔ علویان طبرستان (قرآن، مائده: ۵۵)، برخلاف نوشته‌های تاریخی که او را وابسته به علویان نشان می‌دادند، هویت او در جایگاه فردی مستقل آشکار می‌گردد؛ و سیاست‌های او نظیر خواندن خطبه خواندن به نام داعی علوی، حسن‌بن‌قاسم (۳۰۴-۳۱۶ه.ق.) در نیشابور، و نگاشتن عباراتی چون «المویدلدین‌الله، المنتصرلآلرسول‌الله، لیلی‌بن‌نعمان» بر سکه‌ها، برای مقبولیت یافتن و مشروعیت در میان مردم بوده است. نصربن‌احمد با کمک سرداران خود، سرانجام توانست شورش‌ها را فرونشاند و لیلی‌بن‌نعمان را سرکوب و منکوب نماید. پس از پایان درگیری‌ها، امارت سامانی توانست قلمرویی وسیع و امنیت فراوانی ایجاد کند و زمینه ظهور رستاخیز فرهنگی ـ تمدنی و عصر طلایی خود را فراهم کند.

منابع

۱. ابن‌اثیر، عزالدین علی. (بی‌تا). ***تاریخ کامل (تاریخ بزرگ اسلام و ایران)***. جلد هشتم و سیزدهم. ترجمه عباس خلیلی. تهران: علمی.

۲. ابن‌اسفندیار، بهاءالدین محمد. (۱۳۶۶). ***تاریخ طبرستان***. جلد اول. تصحیح عباس اقبال. چاپ دوم. تهران: پدیده خاور.

۳. ابن‌حوقل، ابوالقاسم محمد. (۱۳۶۶). ***صوره الارض (سفرنامه ابن حوقل)***. ترجمه جعفر شعار. تهران: امیرکبیر.

۴. ابن‌خلدون، ابوزید عبدالرحمن. (۱۳۸۳). ***العبر (تاریخ ابن خلدون)***. جلد سوم. ترجمه عبدالمحمد آیتی. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۵. ابن‌مسکویه، ابوعلی احمد. (۱۳۶۷). ***تجارب الامم***. جلد پنجم. ترجمه علی نقی منزوی. تهران: توس.

۶. اصطخری، ابواسحاق ابراهیم. (۱۳۴۷). ***المسالک و الممالک***. تصحیح ایرج افشار. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.

۷. بلاذری، احمدبن‌یحیی. (۱۳۴۶). ***فتوح البلدان***. ترجمه آذرتاش آذرنوش. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۸. بیهقی، ابوالحسن علی. (۱۳۶۱). ***تاریخ بیهق***. به‌کوشش احمد بهمنیار. ج ۳. تهران: فروغی.

۹. حکیمیان، ابوالفتح. (۱۳۶۸). ***علویان طبرستان***. چاپ دوم. تهران: الهام.

۱۰. رایگانی، ابراهیم؛ و سعادت‌مهر، محمدامین. (۱۳۹۸). «پژوهشی بر سکه‌هایی شاخص از نصربن‌احمد سامانی (ضرب شده به‌سال ۳۰۱ق در سمرقند)، با خوانشی نو از تاریخ سیاسی آن دوره». ***پژوهش‌های علوم تاریخی***. شماره ۱۹: صص. ۹۲-۷۳.

۱۱. رنفریو، کالین؛ و بان، پل. (۱۳۹۰). ***مفاهیم بنیادی در باستان‌شناسی***. ترجمه اکبر پورفرج و سمیه عدیلی. تهران: سمیرا.

۱۲. سعادت‌مهر، محمدامین؛ زهره، جوزی؛ و کیان‌زادگان، سوسن. (۱۳۹۹). «پژوهشی سکه‌شناختی بر دوران امارت اسحاق‌بن‌احمد سامانی (۳۰۱ه.ق.) در سمرقند». ***مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی***. شماره ۱: صص. ۱۷۰-۱۸۱.

۱۳. سعادت‌مهر، محمدامین؛ کوهستانی‌اندرزی، حسین؛ هاشمی‌زرج‌آباد، حسن؛ و جوزی، زهره. (۱۳۹۹). «آغاز امارت اسحاق‌بن‌احمد سامانی (۳۰۱ه.ق.) در سمرقند با استناد بر شواهد سکه‌شناسی». در ***پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران***. شماره ۲۷: ۱۷۳-۱۸۸.

۱۴. صابی، ابراهیم‌بن‌هلال. (۱۹۸۷). ***التاجی فی اخبار دوله الدیلمیه (اخبار ائمه الزیدیه فی طبرستان و دیلمان و جیلان).*** بیروت: دارالنشر.
۱۵. قرطبی، عریب‌بن‌سعد. (۱۳۶۹). ***دنباله تاریخ طبری.*** ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ سوم. تهران: اساطیر.
۱۶. قهرمانی، ابوالفضل. (۱۳۴۹). «سکه، نشان قومیت و آزادگی (۱)». در هنر و مردم. دوره ۸-۹(۹۲): صص. ۲۱-۳۵.
۱۷. کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۶۷). ***ایران در زمان ساسانیان.*** ترجمه رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.
۱۸. کیان‌زادگان، سوسن؛ رجایی، سیدجلال؛ مسجدی‌خاک، پرستو؛ و سعادت‌مهر، محمدامین. (۱۳۹۸). «تجزیهٔ عنصری سکه‌های پیروز ساسانی به روش پیکسی (PIXE)، مطالعهٔ موردی: سکه‌های گنجینهٔ پیروزگت کشف‌شده از روستای تیس چابهار». ***پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران.*** شماره ۲۲: صص. ۱۸۱-۱۹۶.
۱۹. گردیزی، ابوسعید عبدالحی. (۱۳۶۳). ***زین الاخبار (تاریخ گردیزی).*** تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: دنیای کتاب.
۲۰. ***مجمل التواریخ و القصص.*** (۱۳۱۸). تصحیح ملک‌الشعرا بهار، به اهتمام محمد رمضانی. تهران: کلاله خاور.
۲۱. مرعشی، سید ظهیرالدین. (۱۳۶۳). ***تاریخ طبرستان و رویان و مازندران.*** تصحیح برنهارد دارن. تهران: گسترده.
۲۲. مقدسی، محمدبن‌احمد. (۱۳۶۱). ***احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم.*** ترجمه علی نقی منزوی. تهران: شرکت مولفان و مترجمان.
۲۳. موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ شریفی، مصطفی؛ و شفیعی‌فر، فرزاد. (۱۳۹۱). «رویکردی باستان‌شناسانه به بازشناسی مفاهیم کاربردی و معنوی عناصر معماری دوران اسلامی ایران بر پایه دیوان اشعار حافظ شیرازی». ***پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران.*** شماره ۳: صص. ۴۵-۶۰.
۲۴. ناطق‌بالحق، یحیی‌بن‌حسین. (۱۴۲۲). ***الفاده فی التاریخ ائمه ساده.*** تصحیح ابراهیم بن مجدالدین مؤیدی و هادی‌بن‌حسن حمزی. صنعاء: مصحح.
۲۵. نرشخی، ابوبکر محمد. (۱۳۶۳). ***تاریخ بخارا.*** تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی. تهران: توس.
۲۶. هروی، جواد. (۱۳۸۸). ***تاریخ سامانیان (عصر طلایی ایران بعد اسلام).*** چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
۲۷. هینتس، والتر. (۱۳۸۸). ***اوزان و مقیاس‌ها در فرهنگ اسلامی.*** ترجمه غلامرضا ورهرام. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۸. یعقوبی، احمدبن‌ابی‌یعقوب. (۱۳۴۷). ***البلدان.*** ترجمه محمد ابراهیم آیتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
29. Album, S. (2011). Checklist of Islamic Coins. Third Edition. Santa Rosa: Stephen Album Rare Coins.
30. Fedorov, M. (2008). "The Date of The Transition of Akhsikat to the Samanid Appanage Ruler Muhammad b. Asad". in Iran. vol. 46: pp. 361-364.
31. Morton & Eden (Ancient, Islamic, British and World Coins Renaissance Medals and Plaquettes). (20 May. 2010). Catalogue no. 42. London: Morton & Eden LTD.
32. Ramadan, A. M. M. (2014). "Coinage of Yahya bin Ahmed: (The Origin and Imitation)". SHEDET (Annual Peer-Reviewed Journal Issued By The Faculty Of Archaeology, Fayoum University). vol. 1(1): pp. 1-19.
33. Shams Eshragh, A. (2010). Silver Coinage of the Caliphs. Second Edition. London: Spink & Son LTD.
34. http://db.stevealbum.com/php/rarity.p

تأثیر محتوا و فرمِ نقاشی مذهبی جهان مسیحیت بر نقاشی دورهٔ قاجار (مطالعه موردی قلمدان‌ها)

ملیحه صحراگرد[1]، مصطفی لعل‌شاطری[2]، پیمان ابوالبشری[3]

چکیده

در دوره قاجار عناصر تصویری ازجمله نقاشی بر قلمدان‌های ایرانی با ورود نقاشی اروپایی متحول شد. قلمدان‌نگاری به‌عنوان یکی از حوزه‌های هنری رایج در این دوره که نقوش آن متأثر از جهان‌بینی، اندیشه‌های مذهبی، اعتقادت، روابط اجتماعی و سیاسی و پیشینه تاریخی بود، از حوزه‌های حائز اهمیت برای مطالعه و کشف لایه‌های هویتی موجود در هنر قاجار است. اینکه هنرمندان نقاش دوره قاجار چرا و چگونه از مضامین دنیای مسیحیت بر نقش قلمدان‌ها استفاده داشته‌اند، مسئله اصلی پژوهش حاضر است. هدف از انجام این پژوهش، واکاوی تأثیرات فرمی و محتوایی نقاشی مذهبی جهان مسیحیت بر نقوش قلمدان‌های دوره قاجار است. سؤال اصلی این است که نقاشی‌های اروپایی جهان مسیحیت از نظر فرم و محتوا چه تأثیری بر نقوش قلمدان‌ها و چه تأثیری بر نگرش بصری قلمدان‌نگاران عصر قاجار گذاشته است؟ یافته‌ها بر اساس روش توصیفی ـ تحلیلی حاکی از آن است که نقوش قلمدان‌های دوره قاجار متأثر از نقاشی مذهبی جهان مسیحیت در فرم و محتوا بوده است. این تأثیرات از منظر فرم در القای پرسپکتیو و بعدنمایی و به‌کارگیری سایه‌روشن و ترکیب‌بندی و آرایش فضا و از منظر محتوا شامل چهار موضوع اصلی: بشارت، مادر و کودک، جلوس مریم(ع) و قدیسین می‌شود که با اقتباس از نقوش اروپایی صورت گرفته است. اگرچه هنرمندِ قلمدان‌نگارِ قاجار در محتوا از آثار اروپایی گرته‌برداری کرده است؛ اما مانند آنان تابع نمادها و یا روایت‌پردازی، آن‌گونه که نقاش اروپایی انجام داده، نبوده است و بر بدنه قلمدان‌ها در قاب‌های متفاوت همچنان به نقوش برگرفته از ادبیات و داستان‌های عامیانه نیز پرداخته است. این هنرمندان در مواردی، شیوه‌ها و خصوصیات آثار غربی را که با سلایقشان هم‌سو بود در سنت خود ادغام و با تلفیق شیوه‌های کهنه و نو و همچنین تلفیق سنن نقاشی غربی و ایرانی، به خلق آثاری بدیع پرداختند.

واژگان کلیدی

قلمدان، نقاشی دوره قاجار، نقاشی مذهبی مسیحیت، فرم، محتوا.

۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه هنر، گرایش تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران malihe2008.s@gmail.com
۲. استاد مدعو، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی نیشابور، ایران mostafa.shateri@yahoo.com
۳. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی نیشابور، ایران p.abolbashari@neyshabur.ac.ir

مقدمه

هنر به‌ویژه نقاشی، از عوامل متعددی چون جهان‌بینی، اندیشه‌های مذهبی، اعتقادات، روابط اجتماعی و سیاسی، پیشینه و قدمت تاریخی متأثر است. بنابراین، هویت موجود در اثر هنری دارای لایه‌های متعدد آشکار و پنهان از مخاطب قرار دارد. یک اثر هنری متأثر از اندیشه‌های غالب برهمان جامعه است. سیر نقاشی در ایران در روند تاریخی، شامل دوره‌ها، نمونه‌ها و سبک‌های متنوعی است که به لحاظ جایگاه و ارزش‌هایشان همواره مرکز توجه متفکران و هنرمندان داخلی و خارجی بوده است. عناصر تصویری ایرانی با ورود نقاشی اروپایی به ایران متحول و نگاه سنتی به نگارگری دستخوش تغییر به نگاه عینی از نقاشی اروپایی شد و در همه هنرهای تصویری ایران، ازجمله در قلمدان‌ها نفوذ کرد. در دوره قاجار به دلیل ارتباط با غرب نوعی دوگانگی سنتی و مدرن در بسیاری از مناسبات فرهنگی، هنری و اجتماعی رخ‌نمود که این روند بر وضعیت نقاشی ایرانی تأثیرگذار بود[1]. در این دوره بنا بر مقتضیات که از آن‌جمله تعامل با دنیای غرب بود، تنوع و نوآوری به نحو بارزی پدیدار و از سوی استادان نامدار سبک‌های گوناگون باسلیقه‌های مختلف، به هنر عرضه شد. همچنین در این دوره با اعزام مبلغان مذهبی مسیحی به ایران آموزه‌های دینی این مبلغان بر سلیقهٔ هنرمندان ازجمله نقاشان دوره قاجار تأثیر نهاد و به‌تدریج نقاشی‌هایی با مضامین مذهب مسیحیت از حضرت مریم و مسیح(ع) و نیز اولیای کلیسا پدیدار شد. از مصداق‌های متأثر از مبلغان مسیحی در عرصه هنر می‌توان به قلمدان‌ها اشاره کرد.

علاوه بر نفوذ مبلغان مسیحی در این دوره، علاقهٔ فراوان دولتمردان قاجار به سفرهای اروپایی و اعزام هنرمندان به اروپا جهت آموزش هم از دلایل دیگر نفوذ هنر غرب بر هنر دورهٔ قاجار شد، همهٔ این موارد به نحوی بارز در مضامین هنری دوره قاجار مشهود و قابل‌بررسی است. قلمدان‌نگاری به‌عنوان یکی از حوزه‌های هنری رایج در این دوره که نقوش آن متأثر از جهان‌بینی، اندیشه‌های مذهبی، اعتقادت، روابط اجتماعی و سیاسی و پیشینه تاریخی بود، از حوزه‌های حائز اهمیت برای مطالعه و کشف لایه‌های هویتی موجود در هنر قاجار است. اینکه هنرمندان نقاش دوره قاجار چرا و چگونه از مضامین دنیای مسیحیت بر نقش قلمدان‌ها استفاده کردند مسئله اصلی این پژوهش است.

پیشینهٔ پژوهش

در دهه‌های اخیر پژوهش‌هایی مرتبط در زمینه قلمدان‌سازی ایرانی انجام شده است، همچون ادیب برومند (۱۳۶۶) در کتاب *هنر قلمدان*، احسانی (۱۳۶۸) در کتاب *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*، گودرز شیراز (۱۳۶۸) در پایان‌نامهٔ «هنر قلمدان‌سازی در ایران»، قاضی مرادی (۱۳۷۳) در پایان‌نامهٔ «زندگی‌نامه تنی چند از اساتید قلمدان‌ساز دوره صفویه تا عصر حاضر»، کریم‌زاده تبریزی (۱۳۷۹) در کتاب *قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران*، رحیمی (۱۳۸۶) در پایان‌نامهٔ «طرح و نقش در قلمدان‌ها و جلوه‌های ایرانی»، نادری عالم (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی تحول منظره‌سازی در قلمدان‌نگاری دوره صفوی تا اواخر دوره قاجار»، داروئی و مرائی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی تصویرسازی به شیوه لاکی در اصفهان عصر قاجار»، زاهدی‌سرشت (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ «بررسی تأثیرات فرهنگی و هنری دوره قاجار در ساخت قلمدان‌های موزه ملک»، یاوری و ابتهاج همدانی (۱۳۹۲) در کتاب *سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران*، رشیدی بشرآبادی (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «بررسی تک‌چهره‌نگاری بر روی قلمدان‌های دوره صفوی تا قاجار»،

۱. برای آگاهی از نفوذ غرب در هنر دوره قاجار با تأکید بر نقاشی، ر.ک: (لعل شاطری، ۱۳۹۵ب).

مجیدی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی آثار لاکی ـ روغنی قاجاری با تکیه‌بر مطالعهٔ قلمدان‌های موزهٔ آستان قدس رضوی» و مک‌ویلیامز (۱۴۰۱) در مقالهٔ «نقاشی لاکی قاجار به‌عنوان یک وسیله مبادله» صرفاً به بررسی روش ساخت قلمدان، تکنیک‌های مختلف قلمدان‌نگاری، معرفی شماری از قلمدان‌نگاران و انواع قلمدان و نقاشان این حوزه و گاه مضامین و موضوعات تصویرسازی شده بر روی آن‌ها، توجه داشته‌اند. در این بین، تنها پژوهشی که برخوردار از نقاط مشترک محدودی با پژوهش حاضر است، توسط لعل شاطری (۱۳۹۵الف) با عنوان «تأثیر فعالیت میسیونرهای مسیحی بر مصورسازی قلمدان‌های عصر ناصری» نگارش یافته است که در آن به بررسی نقش و جایگاه میسیونرها در عصر ناصری پرداخته است. مسئله پژوهش مذکور درباره جایگاه میسیونرها در عصر ناصری و انتشار مبانی فکری آنان مبنی بر تبلیغات دینی، در عرصه نقاشی لاکی بر نگرش بصری هنرمندان عصر قاجار است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش مذکور در بررسی نقوش قلمدان‌های انتخابی متأثر از نقوش مذهبی جهان مسیحیت به لحاظ فرم و محتوا است و تأثیر نقاشی‌های جهان مسیحیت بر نگرش بصری هنرمندان قلمدان‌نگار عصر قاجار را به‌صورت گسترده‌تری بررسی می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد تطبیقی ـ کیفی نگارش یافته است. جامعه مورد مطالعه، قلمدان‌های برخوردار از نقوش برگرفته از مضامین مذهبی جهان مسیحیت در دوره قاجار ـ انتشاریافته در منابع مکتوب و قابل دریافت از مراکز آرشیوی آنلاین ـ است. هرچند قلمدان‌نگاری دارای جنبه‌های متعددی از منظر ترکیب‌بندی، محتوا، ساختار فرم، رنگ و غیره است؛ اما چگونگی تلفیق این عناصر و رسیدن به فرم و محتوای خاص متأثر از نقاشی‌های جهان مسیحیت در کانون توجه قرار دارد. پژوهش حاضر به دنبال تحولات صورت گرفته از این منظر و چرایی آن است. برای دستیابی به این هدف، قلمدان‌های دوره قاجار که با مضامین مسیحیت خلق شده‌اند از منظر فرم و محتوا مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرند و سپس با نمونه‌های مشابه در نقاشی مسیحیت تطبیق می‌شوند.

مضامین مسیحیت بر قلمدان‌های قاجاری

ازجمله موضوعات مطرح در تصویرسازی قلمدان‌ها در دوره قاجار، محتوای روایی ترسیم‌شده بر روی قلمدان‌هاست که مضامین گوناگونی را شامل می‌شود. این مضامین عبارت‌اند از: قلمدان با بوم سفید و بدون نقش، نقش هندسی، نقش گل و مرغ، نقش منظره (منظره‌پردازی)، نقش جانوران و پرندگان، نقش بزمی، نقش رزمی، نقش شکارگاه، نقش چهره‌پرداز، نقش کیانی، نقش الفیه و شلفیه، نقش تذهیب، نقش تشعیر، نقش خط نوشته‌دار، نقش ابری و نقش عکس‌برگردانی. بااین‌حال، نقوش روی قلمدان برحسب روحیه و سلیقه و موقعیت اجتماعی صاحبان قلمدان متفاوت بود[1] (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۹: ۲۱۱-۲۱۳؛ زاهدی سرشت، ۱۳۹۱: ۵۶-۵۲). در این بین، مضامین

۱. هنر قلمدان‌سازی روغنی یا لاکی به دست هنرمندان قاجاریه همچون محمدباقر، لطفعلی‌خان، آقا نجفعلی نقاش‌باشی اصفهانی (آقا نجف)، علی‌محمد (محمدعلی)، محمد اسماعیل، فتح‌الله شیرازی، عباس شیرازی، میرزا مصطفی، محمد رفیع الحسینی، عبدالحسین صنیع همایون، رو به ترقی و پیشرفت نهاد (خلیلی، ۱۳۸۶: ۵۶/۸، ۵۸؛ ۱۵۴، ۲۲۱، ۲۲۵، ۳۰۲، ۳۱۷، ۳۹۸، ۴۰۲؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۶۸؛ ادیب برومند، ۱۳۶۶: ۴۱، ۱۵۷).

مسیحیت در قلمدان‌های قاجاری عبارت است از: بشارت، مادر و کودک، جلوس مریم(ع) و قدیسین که در ادامه از دو منظر محتوایی و فرمی موردبررسی قرار خواهد گرفت.

واکاوی تأثیرات محتوایی

محتوا، معنای اساسی و یا ارزش زیبایی‌شناختی موجود در سازمندی یک اثر هنری، در برابر جنبه‌های توصیفی آن است. مفهوم یا مفاهیمی که هنرمند در موضوع انتخابی خود کشف کند و آن را در قالب هنری خاصی مورد تأکید قرار دهد. بنابراین، محتوای یک اثر هنری نه‌فقط از چگونگی موضوع، بلکه عمدتاً از ماهیت طرح و ماده کار هنرمند ناشی می‌شود. به همین سبب، هنرمندانی که موضوع واحد را برمی‌گزینند، ممکن است محتوای متفاوتی در آثارشان ارائه کنند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۱۷). محتوا، پیام اثر هنری و در حقیقت همان پیام یا معنایی است که اثر هنری آن را ارائه می‌دهد.

بشارت

مضمون بشارت یکی از مضامین پرتکرار در هنر مسیحی است. منظور از بشارت، حضور جبرئیل در نزد مریم(ع) و اعلام خبر تولد مسیح(ع) است. این موضوع حدوداً به شکلی مشابه در انجیل و قرآن ذکر شده است. نقاشان اروپایی در دوران مختلف هرگاه به مضمون بشارت پرداخته‌اند از نمادهایی برای خلق این موضوع استفاده نموده‌اند، ازجمله در رنگ آبی لباس به‌عنوان رنگ آسمان و نمادی برای پاکی و خلوص مریم(ع) و البته این نکته هم قابل اشاره است که چون رنگ مخصوص لباس سلطنتی دربار روم شرقی آبی بوده است این رنگ در لباس مریم(ع) نیز استفاده شده است تا نمادی از والایی و شکوه حضرت مریم(ع) و سلطنت معنوی ایشان باشد. از دیگر نمادهای استفاده‌شده گل سوسن است که معمولاً به‌عنوان نمادی از پاکدامنی و معصومیت یکی از تصاویر پرتکراری است که در نقاشی‌های اروپایی استفاده شده است. از دیگر موارد مشهود در نقاشی‌های اروپایی با موضوع بشارت، محیطی است که مریم(ع) در آن حضور دارد. به نماد خویشتن‌داری و پاکدامنی مریم(ع) در محیطی محصورشده به تصویر درآمده است. نکتهٔ دیگر آنکه در انجیل و قرآن آمده است که مریم(ع) به هنگام دریافت بشارت تولد مسیح(ع) از جانب جبرئیل، ابتدا نگران بود؛ زیرا دست هیچ بشری به او نرسیده بود و سپس حالتی از پذیرش و رضایت نسبت به امر الهی یافت (آل‌عمران: ۴۷). بنابراین، در نقاشی‌های مختلف، مریم(ع) در یکی از این حالت‌ها تجسم شده است. با توجه به آنچه به میان آمد، سعی بر این است قلمدان‌هایی که با این مضمون منقوش شده‌اند معرفی و محتوای آن بررسی و با آثار برجسته نقاشان اروپایی با همین محتوا مقایسه شود.

تصویر ۱: وجه جانبی قلمدان، قرن ۱۳ق. غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های دور، رقم آقا نجفعلی، محل نگهداری: مجموعه ساتبی لندن (www.sothebys.com).

تصویر ۳: فرانجلیکو، بشارت، حدود ۱۴۴۰م، نقاشی روی دیوار، (۱۸۷×۱۵۷ cm)، صومعه سان مارکو، فلورانس (گامبریج، ۱۳۷۹: ۲۴۳).

تصویر ۲: وجه فوقانی غلاف قلمدان، اصفهان، ۱۲۹۸ق، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۳cm/۶×۳/۹×۴)، رقم هاشم الحسینی (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۸۷/۸).

تصویر ۴: لئوناردو داوینچی، بشارت، ۱۴۷۲-۱۴۷۶م، روغن و تمبر روی پانل صنوبر، (۹۸×۲۱۷ cm)، محل اوفیزی، فلورانس (www.uffizi.it).

تصویر ۵: دانته گابریل روستی، بشارت بر تو ای خدمتکار خداوند، ۱۸۴۹-۱۸۵۰م، رنگ و روغن روی بوم، (۷۲/۶×۴۱/۹ cm)، گالری تیت، لندن (گامبریج، ۱۳۷۹: ۵۰۱).

بشارت به‌عنوان یکی از مضامین مقدس و موردعلاقهٔ نقاشان اروپایی در اثر فرانجلیکو[1] به‌صورت شرحی تازه و نیروبخش ارائه می‌شود. داستان متعلق به عهد جدید و درباره ظهور جبرئیل بر مریم باکره است که به او اطلاع می‌دهد به‌عنوان مادر مسیح انتخاب شده است. حرکت چندانی در تابلو دیده نمی‌شود، اما فضا مملو از آرامش ایمان مسیحی است، هاله نور به نشان قدرت الهی و تقدس اطراف سر قدیسین دیده می‌شود. تابلویی که روستی[2] از داستان بشارت کشیده بر اساس الگوی تصویرسازی قرون‌وسطی و بر اساس روایت کتاب مقدس[3] بازنمایی گردیده است؛ که نشان‌دهندهٔ بشارت جبرئیل به مریم مقدس و تحیت به اوست. اصولاً هنرمندان اروپایی برای نقاشی از موضوع بشارت از نمادپردازی‌های برگرفته از انجیل استفاده می‌کنند که در اثر روستی در دست فرشته گل سوسن به نماد پاکدامنی و معصومیت است. در انجیل و قرآن به این مطلب اشاره گردیده که مریم(ع) هنگامی‌که جبرئیل به نزدش آمد تا بشارت عیسی(ع) را بدهد، چند حالت مختلف روحی را از سر گذراند. ابتدا آشفته شد و سپس حالتی از پذیرش و رضایت نسبت به امر الهی پیدا کرد. از این‌رو، هنرمندان اروپایی در آثارشان، مریم(ع) را در حالت ترس و خضوع به تصویر کشیده‌اند.

با توجه به آنچه از موضوع بشارت در آثار نقاشان اروپایی دیده می‌شود، هنرمند قلمدان‌نگار دوره قاجار از این موضوع در نقوش قلمدان به‌صورت محدود بهره برده است. احتمال می‌رود آنچه در ذهن قلمدان‌نگار دورهٔ قاجار از مضامین مسیحیت بوده است، همان محتوای کلی مریم(ع) و عیسی(ع) کودک بوده و یا شاید سلیقهٔ قلمدان‌نگار و یا متقاضیان قلمدان بر ترسیم نقش مادر و کودک در کنار یکدیگر بر بدنهٔ قلمدان بوده است. بااین‌حال، قلمدان‌های متعددی به این موضوع نپرداخته‌اند. در قلمدانی که هاشم الحسینی آن را تزئین نموده، مضمون بشارت مشهود است. در وجه فوقانی قلمدان نقش مردان، زنان و فرشته‌هایی است که در چشم‌اندازی از درختان و ساختمان‌ها قرارگرفته‌اند. جمعیت مرکزی احتمالاً جهت شرکت در مراسم عید مسیحیان[4] گرد هم آمده‌اند و یا در قلمدانی که آقا نجفعلی آن را تزئین نموده، مریم(ع) و فرشته در کنار یکدیگر به تصویر درآمده‌اند. بی‌آنکه کودک در قاب تصویر باشد. هرچند هنرمند قلمدان‌نگار در موضوع بشارت از نقوش مذهبی جهان مسیحیت به گرته‌برداری پرداخته‌اند، اما تابع جزئیات و ریزه‌کاری‌های روایت بشارت مطابق نقاشان اروپایی نیستند. تصویر مریم(ع) چون سایر موضوعات به‌رسم همیشگی آن دوران ترسیم‌شده با همان پیچش و نرمش در حرکات در فضای طبیعت برخلاف نقاشی‌های مسیحی که موضوع بشارت در فضایی محراب‌گونه به مریم(ع) داده است. آنچه در همهٔ آثار نقاشی و یا قلمدان‌ها مشهود است، کنش واحدی است که شکل می‌گیرد و آن نزول نیرویی آسمانی به شکل فرشته از طرف خداوند بر شخصیت الهی مریم(ع) است. هر دو شامل شخصیت انسانی (مریم(ع)) و فراانسانی (جبرئیل) هستند که وجود بال‌ها و هالهٔ نور اطراف سر جبرئیل

۱. فرانجلیکو (۱۳۷۸-۱۴۵۵م) از راهبان فرقهٔ دومینیکن بود و نقاش دیواری در صومعهٔ سان مارکو در فلورانس (گامبریج، ۱۳۷۹: ۲۴۲).

۲. دانته گابریل روستی (۱۸۲۸-۱۸۸۲م) از اعضای انجمن احیاگران هنر پیش از رافائل (همان: ۵۰۰).

۳. انجیل لوقا، باب اول، آیه ۲۹ «چون مریم عذرا او را دید از سخن او مضطرب شده متفکر شد که این چه نوع تحیّت است».

۴. ۲۵ مارس بزرگداشت عید تبشیر که در آن جبرئیل بشارت تولد عیسی را به مریم مقدس می‌دهد.

دلیل این علت شده است. بر بدنهٔ قلمدان رنگ آبی و قرمز در پوشش مریم(ع) همچون نقاش اروپایی به نماد پاکی و خلوص مریم(ع) و شکوه استفاده شده است.

جبرییل در نقاشی جهان مسیحیت به شکل مؤنث و در قلمدان‌ها نیز گویا به تقلید چنین است، با این تفاوت که در دست جبرئیل بر روی قلمدان‌ها شاخهٔ سوسن قرار ندارد؛ زیرا اصولاً قلمدان‌نگار دورهٔ قاجار در مضامین مسیحی تابع نمادپردازی نبوده و بیشتر بر روایات متداول و شناخته‌شده و قابلِ درک توده و توجه به اقبال عمومی تأکید داشته است. این موضوع در هالهٔ نور اطراف سر فرشته و مریم(ع) نیز مشهود است. این هاله در نقاشی‌های اروپایی ترسیم گردیده، اما در نقش قلمدان‌ها به‌صورت واضح مشهود نیست، چنان‌که در نمایش حالت روحی مریم(ع) ترس و نگرانی مشهودی در نمونه‌های اروپایی مشاهده می‌شود که تابعی از روایت انجیل است، اما هنرمند ایرانی به این موضوع چندان توجهی نداشته است. شباهت‌های آثار نقاشی و نقوش قلمدان‌ها با محتوای بشارت عبارت است از: حضور جبرئیل، ترسیم جبرئیل به شکل زنانه، تجسم جبرئیل با بال، رنگ‌های قرمز و آبی در پوشش مریم(ع) به نماد پاکی و شکوه، نزول نیرویی آسمانی به شکل فرشته از طرف خداوند بر شخصیت الهی مریم(ع)، عدم استفاده از سرپوش برای مریم(ع). همچنین تفاوت‌ها عبارت‌اند از: استفاده از نمادها در نقاشی‌های اروپایی و عدم استفاده از آن در نقوش قلمدان‌ها، ترس و خضوع در حالت نگاه مریم در نقوش اروپایی و عدم این حالت در نقوش قلمدان‌ها، بشارت تولد مسیح به مریم(ع) در فضای محراب و محصور در نقاشی‌های اروپایی و در فضای باز در نقوش قلمدان‌ها، رنگ طلایی گیسوان مریم(ع) در نقاشی‌های اروپایی، استفاده از هالهٔ نور دور سر به نشان تقدس در نقاشی‌های اروپایی و عدم استفاده در نقوش قلمدان‌ها.

مادر و کودک

تجسم مریم(ع) درحالی‌که مسیح کودک را در آغوش خود گرفته است از رایج‌ترین موضوعات هنر مسیحی به شمار می‌آید خصوصاً در پرده‌های رافائل اطلاق می‌شود که از همین موضوع کشیده شده است. تمثال‌سازی مریم(ع) بسیار متنوع و طی سده‌های دوم و سوم میلادی، به حالت مادرانه، مسیح کودک را در بغل دارد، ولی بعد از رأی شورای افسوس (۴۳۱م) منزلتی رفیع و به هیئت یک ملکه فاخرپوش تغییر یافت. از سده پنجم میلادی، بازنمایی باکره مقدس در کلیسای خاور تثبیت شد و طی قرن‌ها پایدار ماند. او را چنان بانویی موقر و شکوهمند در ردایی آبی تیره و سربند سپید، در سه وضع مختلف مجسم می‌کردند: ایستاده با مسیح کودک در بغل، نشسته بر سریر و کودک بر روی دامن. تدریجاً نرمشی در حرکات مریم(ع) به وجود می‌آید که طراوت و جوانی و مهر مادری را نمایان تر می‌سازد. در سده پانزدهم میلادی، تحت تأثیر مجسمه‌سازی سلوتر[1] جامه‌پردازی پیچیده می‌شود و اندام مادر شکوه خاصی می‌یابد. تمثال مریم(ع) در نقاشی ایتالیایی ضمن اثرپذیری از جوتو[2] تا مدت‌ها صلابت بیزانسی را حفظ می‌کند، اما در دوران رنسانس مفاهیم انسانگرایانه و روش طبیعت‌گرایی غلبه می‌یابند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۹۷-۹۹۸).

۱. برجسته‌ترین مجسمه‌ساز واقع‌گرا در شمال اروپا (فعال در ۱۳۸۰-۱۴۰۶م).

۲. نقاش و معمار ایتالیایی (۱۲۶۶-۱۳۳۷م). به سبب دستاوردهایش در طبیعت‌گرایی، مهم‌ترین آغازکنندهٔ هنر اروپا شناخته می‌شود (پاکباز، ۱۳۱۸: ۱۸۴).

قلمدان‌ها	آثار نقاشی
 تصویر ۶: وجه فوقانی. اصفهان، حدود ۱۹۰۰م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۱/۵×۳/۵×۳/۷ cm)، رقم عبدالحسین صنیع همایون (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۳/۸).	 تصویر ۷: مریم گردنبلند، مازولاپارما (پارمیجانینو)، ۱۵۳۴-۱۵۴۰م، رنگ روغن روی چوب، (۲/۲×۱/۲ m)، فلورانس، اوج رنسانس (گامبریج، ۱۳۷۹: ۳۵۴).
 تصویر ۸: وجوه فوقانی و جانبی. اصفهان، ربع دوم قرن ۱۹م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور (۲۲/۸×۴/۱×۳/۶ cm) (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۶۷/۸).	 تصویر ۹: مریم عذرا و کودک با سنت آنه، لئوناردو داوینچی، ۱۵۱۰م، نقاشی روی چوب، (۱۳۰×۱۶۸ cm)، فلورانس، برای محراب کلیسای آنانزیتا سانتیسیما (گودرزی، ۱۳۷۹: ۱۳۶/۱).

تصویر ۱۰: وجوه جانبی و فوقانی. شیراز، ۱۳۰۲ق، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (cm ۲۲/۷×۳/۷×۳/۹)، رقم یا مصطفی (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۱۸/۸).

تصویر ۱۱: مریم گراندوک، رافائل، ۱۵۰۵م، نقاشی رنگ و روغن روی چوب، (۸۴cm×۵۵)، فلورانس، کاخ پیتی (گامبریج، ۱۳۷۹: ۳۰۷).

تصویر ۱۲: وجه جانبی و فوقانی قلمدان. ایران، ربع آخر قرن ۱۹م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور (۲۳cm/۳×۳/۸×۳/۸) (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۵۳/۸).

تصویر ۱۳: مادونا در علفزار، رافائلو سانتسیو، ۱۵۰۵-۱۵۰۶م، رنگ روغن روی پانل صنوبر، (۱۱۳×۸۸٫۵ m)، اوج رنسانس، موزه وین (حلیمی، ۱۳۸۳: ۲۴).

تصویر ۱۴: ۱۲۸۳ق، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۴×۲۳/۵ cm)، موزه هنر والترز، رقم محمد اسمعیل اصفهانی (www.art.thewalters.org).

تصویر ۱۵: مدونای علفزار، اثر جووانی بلینی، ۱۵۰۵ م، روغن و تمپرا روی پنل، (۸۶×۶۷ cm)، گالری ملی لندن (www.nationalgallery.org.uk).

تصویر ۱۶: تهران، اواخر آخر قرن ۱۹م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۰/۸×۳/۵×۳/۵ cm) (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۵۵/۸).

تصویر ۱۷: باکره و طفل، اثر بارتولومه استوان موریلیو، ۱۶۸۰-۱۶۷۵م، روغن و روغن روی بوم، (۱۰۹/۲×۱۶۵/۷ cm)، گالری ملی لندن (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۶۸۲).

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در چند اثر از نقاشی‌های اروپایی با محتوای (مادر و کودک) شاهد تمثال‌سازی متنوعی از مریم(ع) و مسیح کودک هستیم؛ اما در همه آن‌ها مریم(ع) به‌صورت مادرانه، مسیح کودک را در بغل دارد که گاهی در ظاهرِ یک ملکه فاخرپوش با ردای آبی تیره و گاهی در ظاهرِ ساده نمایان است؛ اما آنچه در همه آثار مشهود است مریم(ع) در ردای آبی تیره به نشان شکوه و آرامش و گاهی با سربند سپید به نشان پاکی و لباس قرمز که باعث نمایان تر شدن عشق و علاقه مادر به مسیح کودک می‌شود، تجسم‌یافته است و با نرمشی در حرکات و حالات چهره که طراوت و جوانی مهر مادری را نمایان‌تر می‌سازد، به مسیح کودک که برهنه در آغوشش قرار دارد، می‌نگرد. مسیح کودک به نماد معصومیت برهنه است. حضور نور در آثار گاهی به‌صورت حلقه ظریف نور به دور سر قدیسین دیده می‌شود و گاهی نورپردازی زاویه‌دار پیرامون قدیسین در پس‌زمینه تیره صورت گرفته است و گاهی صحنه در نور خورشید غرق است. بااین‌حال، بر هالهٔ نور چه در قلمدان‌ها و چه در نقوش اروپایی تأکید نشده است. حضور نور در آثار مسیحی به نشان قدرت الهی و تقدس حال و هوای آرام و ژرف‌اندیشانه‌ای به آثار داده است. تمامی آثار مریم(ع) و مسیح کودک در فضایی ناتورالیسم خلق شده‌اند که مبنی بر ژرف نمایی است. در دور نمای فضای طبیعت، درختان ترسیم گشته‌اند که شاید به نماد گردش زندگی، مرگ و معراج در گذر چهارفصل است. در هنر مسیحی درختان حالت تزئینی داشته‌اند و نقش حساسی در داستان‌های انجیلی و داستان‌های افسانه‌ای دارند به‌گونه‌ای که درختان شکوفه کننده و رشد کننده نمایانگر ارزش‌های مثبت زندگی امید و سلامتی و درختان خشک حاکی از مرگ بوده‌اند. اگرچه حیوانات در هنر مسیحی عناصر آراینده بودند، اما گاهی بر نمادها اشاره داشتند، همچون بره که به نشانه قربانی و بیان نماد مصائب مسیح از نمادهای رایج در هنر مسیحیت بوده است. از دیگر نمادها می‌توان به صلیب اشاره کرد، چنان‌که داوینچی در اثر مریم(ع) و کودک با سنت آنه صلیب را در دستان کودک کشیده است که می‌تواند اشاره‌ای باشد به پیشگویی مسیح کودک از سرنوشتی که درباره‌اش می‌داند.

بر اساس توضیحاتی که درباره نقاشی‌های اروپایی داده شد شاهد وجوه اشتراکاتی با نقوش قلمدان‌های ایرانی با محتوای مادر و کودک هستیم. کلیت داستان همان مهر مادرانه مریم به کودکش است در لباسی به رنگ قرمز که مهر و عطوفت او را نمایان‌تر ساخته و مسیح کودک را مادرانه در آغوش دارد. مسیح کودک مانند آثار نقاشی اروپایی به‌صورت برهنه در آغوش مادر قرارگرفته است. نقوش قلمدان‌ها نیز در فضایی ناتورالیسم خلق شده‌اند و حضور نور در آثار گاهی به‌صورت حلقه ظریف نور اطراف سر قدیسین دیده می‌شود و زمانی نورپردازی زاویه‌دار پیرامون قدیسین در پس‌زمینه تیره و گاهی صحنه در نور خورشید غرق است. البته نقوش در آثار اروپایی با نقوش قلمدان‌ها افتراقاتی دارند، ازجمله اینکه اگرچه مریم(ع) و مسیح(ع) به شیوه اروپایی ترسیم شده‌اند، ولی هنرمند قلمدان‌نگار این دوره کاملاً متمرکز بر مضامین مذهبی جهان مسیحیت نیست و در فضایی بینابین همچنان از سنت‌های دیرینه خود بر نقش قلمدان‌ها دفاع می‌کند. گاهی پوشاک و چهره مریم(ع) را همچنان به سبک و سیاق دوره قاجار خلق می‌کند و یا اینکه مسیح کودک را نسبت به نقوش اروپایی در سن بزرگ‌تر با سری پر از موهای مشکی به تصویر

می‌کشد. قلمدان‌نگاران حتی مریم(ع) را همانند نقوش اروپایی با گیسوان طلایی ترسیم نمی‌کند و برای مریم سربند می‌گذارد که گیسوان مشکی از ورای آن نمایان است، ولی از سبک و سیاق زنان اروپایی هم جدا نمی‌شود. شاید این دوگانگی حاصل از اختلاف در سلیقه حامیان و متقاضیان قلمدان‌ها نیز باشد. تزئینات قلمدان‌ها صرفاً شامل نقش مادر و کودک نیست و هنرمند قلمدان‌نگار در قاب‌های متنوع بر بدنه و یا وجوه دیگر قلمدان از نقش پرندگان در میان گل‌ها و میوه‌های فندق و گل و مرغ، داستان ادبیات کلاسیک فارسی، مناظر و چشم‌اندازهای روسی و یا از تذهیب اسلیمی بر زمینه‌ای طلایی نیز بهره می‌برد.

درمجموع، شباهت‌های آثار نقاشی و نقوش قلمدان‌ها با محتوای مادر و کودک عبارت است از: رنگ قرمز لباس مریم(ع)، عدم هاله نور مشخص و واضح به دور سر مادر و کودک به نشان تقدس، تجسم کودک به حالت عریان به نماد معصومیت، تجسم مهر مادرانه مریم(ع) نسبت به کودک در حالت نگاه و آغوش مادرانه، طراوت و جوانی مریم(ع). همچنین تفاوت‌ها عبارت‌اند از: استفادهٔ کمتر از نمادها در نقوش قلمدان‌ها و استفادهٔ بیشتر از نمادهایی همچون صلیب و بره در نقاشی‌های اروپایی، عدم تمرکز کامل بر نقش مادر و کودک و استفاده از نقوش سایر داستان‌ها بر بدنهٔ قلمدان‌ها و تمرکز کامل بر نقش مادر و کودک در نقاشی‌های اروپایی، چهره و لباس و گیسوان مریم(ع) تابع دوره قاجار در قلمدان‌ها و چهره لباس و گیسوان مریم(ع) تابع زمان و مکان ایجادشده در نقاشی‌های اروپایی، تجسم کودک با گیسوان مشکی در قلمدان‌ها و تجسم کودک با سر فاقد مو در نقوش اروپایی، ردای مریم(ع) به رنگ سفید در قلمدان‌ها و به رنگ آبی در نقاشی‌های اروپایی، پوشش سر برای مریم(ع) در قلمدان‌ها و استفاده کمتر از این موضوع در نقاشی‌های اروپایی، استفاده از تزئیناتی چون گردنبند برای مریم(ع) در نقوش قلمدان و عدم استفاده از آن در نقاشی‌های اروپایی.

۱ جلوس مریم(ع)

جلوس مریم(ع) عنوان نقاشی‌هایی است که صحنه جلوس باعظمت مریم عذرا و مسیح کودک و ستایش قدیسان و فرشتگان را نشان می‌دهد. باشکوه و عظیم جلوه دادن مریم(ع) مخصوصاً در نقاشی دوران گوتیک[1] قابل‌مشاهده است. استفاده از رنگ باشکوه طلایی در ظاهر مریم(ع) تأثیرگذار است و حسی که مخاطب با دیدن این آثار پیدا می‌کند، آمیخته با درک عظمت مریم(ع) است. علاوه بر این، حضور فرشتگان و قدیسین اطراف مریم(ع) و بر تخت نشستن، بر شکوه روایت می‌افزاید. هدف از خلق چنین نقاشی‌هایی برای کلیسا، القای نگرشی ویژه بوده است. مریم(ع) در ذهن مسیحی نمونه‌ای والا و متعالی است. بنابراین، سعی بر نمایش شکوه و عظیم جلوه دادن مریم(ع) داشته‌اند، هرچند به‌تدریج از میزان این حس در نقاشی‌های دوران رنسانس کاسته شد، در قرآن نیز خداوند مریم(ع) را بر زنان (روزگار خود) برتری داده (آل‌عمران: ۴۲) و از این‌رو در آیین اسلام منزلت خاصی برای او در نظر گرفته شده و تصاویر او در هنر دینی اسلامی نیز از گذشته تاکنون بازتاب یافته است.

۱. سبک نقاشی، پیکره‌سازی و معماری اروپای باختری در سده‌های دوازدهم تا شانزدهم میلادی (پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۵۹).

قلمدان‌ها	آثار نقاشی
 تصویر ۱۸: قرن ۱۳ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های دور (فاقد ابعاد مشخص)، مجموعه ساتبی لندن، رقم آقا نجفعلی (www.sothebys.com).	 تصویر ۲۰: مریم و کودک به تخت نشسته بین قدیسین و فرشتگان، اواخر سده ششم میلادی، نقاشی مومی روی چوب، (۴۹/۲×۶۸/۵ cm)، دیر سن کاترین، کوه سینا مصر، (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۶۲).
 تصویر ۱۹: قرن ۱۳ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ (فاقد ابعاد مشخص) موزه محفوظی، رقم استاد صنیع الملک (www.Mahouzimuzum.com).	
 تصویر ۲۱: حدود ۱۹۰۰م، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۲×۳/۵×۳/۵ cm) (خلیلی، ۳۸۶: ۴۰۲/۸).	 تصویر ۲۳: جلوس مریم(ع)، جوتو، ۱۳۱۰م، رنسانس آغازین. رنگ لعابی بر روی تخته (۳/۳×۲m)، نگارخانه اوفیتسی، فلورانس (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۴۵).
 تصویر ۲۲: جلوس مریم(ع)، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۳×۷ cm و ۶×۳ cm)، موزه ملک (شماره اموال:۱۳۹۳.۰۵.۰۰۰۴۱) (malekmuseum.org).	

تصویر ۲۴: قرن ۱۳ق، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، رقم آقا نجفعلی، بنیاد کریستی (www.the-saleroom.com).

تصویر ۲۵: غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۳/۶×۲۳/۳ cm)، موزه ملک، (شماره اموال: ۱۳۹۳.۰۵.۰۰۰۴۱) (malekmuseum.org).

تصویر ۲۶: جلوس مریم (ع)، مازاتچو، ۱۴۲۶م، سانتا ماریا دل کارمینه، نگارخانه ملی لندن، رنسانس میانی (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۱۷).

تصویر ۲۷: ۱۲۹۳ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۴×۴/۲×۴ cm)، رقم عباس شیرازی (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۱۳/۸).

تصویر ۳۰: مریم (ع) با قدیسان و اعضای خانواده پزارو، تیسین، ۱۵۱۹-۱۵۲۶م (گامبریج، ۱۳۷۹: ۳۲۰).

تصویر ۲۸: وجه فوقانی غلاف قلمدان ناتمام، نیمه دوم قرن ۱۹م، جنس پوشش از خمیرکاغذ و دارای محفظهٔ کشویی و در دو انتها منحنی، (۲۲/۲×۳/۷×۳/۶ cm) (خلیلی، ۱۳۸۶: ۸/ ۲۱۸).

تصویر ۲۹: حدود ۱۹۰۰م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۲×۳/۵×۳/۵ cm)، رقم عبدالحسین صنیع الملک (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۲/۸).

تصویر ۳۱: جلوس مریم (ع) با قدیسان، جووانی بلینی، ۱۵۰۵م، قاب تزیین محراب، رنگ روغن روی چوب، منتقل شده روی بوم، (۴۰۲×۲۷۳ cm)، کلیسای سان زاکاریا، ونیز (گامبریج، ۱۳۷۹: ۳۱۶).

تصویر ۳۲: قرن ۱۹ م، غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۳/۵×۴/۲×۴cm)، رقم عباس شیرازی (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۱۳/۸).

تصویر ۳۳: مریم عذرا و کودک در میان خانواده شهردار بازل، هانس هولباین پسر، تابلوی تزیین محراب، رنگ روغن روی چوب، (۱۴۶/۵×۱۰۲cm)، موزه کاخ، شهر دارمشات آلمان (گامبریچ، ۱۳۷۹: ۳۶۵).

بر اساس بررسی‌های صورت‌گرفته در چند اثر از نقاشی‌های اروپایی با محتوای (جلوس مریم(ع)) شاهد نگاه متفاوت هنرمندان دوره گوتیک و رنسانس آغازین نسبت به رنسانس متأخر هستیم. در نقاشی‌های با موضوع جلوس مریم(ع)، همهٔ اجزای تصویر شکوه خاصی دارد همچون شمایل‌ها، هالهٔ اطراف سر، تخت و لباس و ردای بلند مریم(ع) و تکریم‌کنندگان مریم(ع) که در پایین تخت، او را می‌نگرند. در دوران بیزانس برای نمایش جلوس مریم(ع)، نقاش، او را در مرکز تصویر قرار داده و برای نمایش شکوه بیشتر از رنگ طلایی که بر ثروت و قدرت، نیروی الهی و نور دلالت دارد، استفاده کرده است. هالهٔ اطراف سر مریم(ع) و ابعاد عظیم و رمزی پیکره او، بیانگر نمایش الوهیت در آثار است. زانو زدن در پایین تخت نشانه تکریم مریم(ع) و حالت عمودی کادر روحانیت بیشتری به شخصیت مرکزی اثر می‌دهد. تکریم‌ها و حضور مریم(ع) میان قدیسان به مقام و عظمت او بعد از تولد کودک و مقام ولایت او اشاره دارد. برای دستیابی به این توفیق، مریم(ع) در بالاترین موقعیت نسبت به بقیه ترسیم شده است. این حالت چه در نقاشی‌های دوران بیزانس و چه در رنسانس، یکسان است. این شباهت در دو دوره همچنین در نحوه تنظیم و

آرایش ستایش‌کنندگان در دو گروه موقر در طرفین مریم(ع) نیز صدق می‌کند. در دوره بیزانس فرشتگان عموماً با سرها و حالات بدنی یکسان دیده می‌شوند و نشانه تکریم مریم(ع) هستند. آنان گاهی در پایین تخت مریم(ع) مژده تولد عیسی(ع) را با نواختن ساز جشن می‌گیرند. در دوره رنسانس متأخر حضور فرشتگان کمرنگ می‌شود. مریم(ع) همچنان بیشتر در لباس قرمز و ردای آبی ترسیم‌شده و کودک گاهی برهنه و زمانی با پوششی سفیدرنگ به نماد پاکی و زاده‌شدن از مادری پاکدامن تجسم شده است. تقریباً همهٔ نگاه‌های افراد موجود در تابلو رو به بالا و به سمت مادر و کودک است. علاوه بر پرداختن به موضوع جلوس حضرت مریم، نقاشان اروپایی از نمادها برای معرفی قدیسین بهره می‌برند. مثلاً آنجا که قدیس پطرس کلید و کتابش را در دست دارد و قدیسه کاترین با شاخه نخل شهادت و چرخ شکسته در سمت چپ دیده می‌شود و یا مثل کلیدی که روی پله‌های کرسی مریم مقدس قرارگرفته و نمادی از مقاومت قدیس پطرس است. گاهی نیز از نقش صلیب در آثار استفاده‌شده و جلوس مریم(ع) در فضای بسته همچون محراب نقاشی شده است. گویا در نقاشی‌های مسیحی در دوره بیزانس فقط به موضوع جلوس پرداخته‌شده، اما در دوران رنسانس، نقاشی‌ها علاوه بر محتوای اصلی جلوس مریم(ع)، حاوی روایات دیگری نیز هستند.

آنچه در قلمدان‌نگاری‌های نجفعلی و سایرین بیش از هر چیز چشمگیر است، ازدحام پیکره‌های ریز و درشت در فضاهای مختلف طبیعی است و بیشتر این پیکره‌ها چه مرد و زن، از فرهنگ اروپا و از مضامین مذهبی آن‌ها الهام گرفته است. بر اساس توضیحاتی که درباره نقاشی‌های اروپایی داده شد، شاهد وجوه اشتراکاتی با نقوش قلمدان‌های ایرانی با محتوای جلوس هستیم. ازجمله در موضوع اصلی یعنی تکریم مریم(ع) از جانب فرشتگان و قدیسین. هنرمند قلمدان‌نگار از نظر موضوعی به تقلید پرداخته، همچنین از هالهٔ نور و حضور فرشتگان همچون آثار اروپایی در آثارش بهره گرفته است. رنگ لباس و ردای مریم(ع) نیز به تقلید از آثار اروپایی همان رنگ‌های قرمز و آبی هستند و همچون آثار اروپایی، تکریم‌کنندگان مریم(ع) به حالت خشوع در کنار تخت او زانوزده‌اند و نیز با الگو از آثار اروپایی در قلمدان‌ها، به نشان بزرگداشت و تکریم مقام والای مریم(ع)، مرکز تصویر به او اختصاص‌یافته است. همچنین، قلمدان‌نگار قاجاری به غیر از نقش ژوزف مقدس (یوسف نجار) در کنار مریم(ع) در دسته تکریم‌کنندگان، بیشتر از تصویر زنان استفاده نموده است و تمرکز بر مردان نیست. نقوش قلمدان‌ها با نقاشی‌های اروپایی دارای افتراقاتی‌اند. اگرچه هنرمند در موضوع از نقاشان اروپایی تقلید داشته، اما مانند نقاشان اروپایی به بیان جزئیات نپرداخته است. استفادهٔ بیشتر از نمادهایی همچون صلیب در نقاشی‌های اروپایی و عدم استفاده از آن در نقوش قلمدان‌ها مشهود است. دیگر آنکه جلوس مریم(ع) در فضای محراب مانند صورت نگرفته، بلکه در طبیعت روستایی و یا دورنمایی از ساختمان کلیسا و به‌طورکلی در فضای باز و طبیعت صورت گرفته است. همچنین در نقوش قلمدان‌ها مریم(ع) در موقعیت بالاتر از ستایش‌کنندگان ترسیم نشده است. چهره مریم در تمامی قلمدان‌ها به حالت نیم‌رخ قرار دارد که مسیح کودک را می‌نگرد، درحالی‌که در نقاشی‌های اروپایی مریم(ع) به حالت شکوه در نمای روبه‌رو ترسیم گردیده و فرشتگان نیز در قامت سایر ستایش‌کنندگان ترسیم شده‌اند و تنها وجه تمایزشان، بال‌هایشان است، ضمن اینکه آن‌ها شادی خود را از جلوس مریم(ع) با نواختن ساز نشان نمی‌دهند. پس‌زمینه تصاویر مزین شده به درختانی سرسبز و یا نقوش حیواناتی چون آهو و گوسفند یا گاو که بیشتر به نظر می‌رسد جنبهٔ تزیینی دارند.

درمجموع گویا بر اساس نظام توزیع، این موضوع در جامعه و زمان خلق آن باوجود مشابهت در اصل موضوع، به‌گونه‌ای متفاوت خلق‌شده است، چنان‌که موضوع جلوس در دورهٔ گوتیک و بیزانس قدسی‌تر و در دورهٔ رنسانس زمینی‌تر تجسم‌یافته؛ اما این مسئله در نقوش قلمدان‌های دوره قاجار تفاوت چشمگیری ندارد و علت آن در عدم فاصله زمانی در خلق تصاویر است. به این معنا که نقوش این قلمدان‌ها در شیراز و یا در اصفهان و اغلب توسط پیروان مکتب آقانجفعلی خلق شده‌اند. بنابراین، عدم تفاوت چشمگیر در موضوع جلوس در نقوش قلمدان‌ها *آن‌گونه که در نقوش اروپایی دیده می‌شود، قابل‌درک است.* قلمدان‌نگار دوره قاجار در محتوای کلی از نقاش اروپایی گرته‌برداری نموده و حتی در مواردی از سبک و سیاق زنان اروپایی هم‌دست نکشیده است، اما همچنان بنا بر مقتضیات زمان خویش، مریم(ع) را در قامت بانویی قجری در فرم گیسوان و حالت چهره تجسم بخشیده و کل فضای قلمدان را به موضوع جلوس اختصاص نداده است. هنرمندان ایرانی در قاب‌بندی‌های دیگر در فضاهای متناسب به سایر موضوعات همچون داستان‌های برگرفته از ادبیات فارسی نیز پرداخته و هیچ فضایی را در بدنهٔ قلمدان خالی نگذاشته‌اند.

قدیسین

چنان‌که گذشت نقاشی جهان مسیحیت از زمانی که مسیحیت دین رسمی اعلام شد، در قالب‌های متنوعی رواج یافت و موضوعاتی چون روایات کتاب مقدس و حکایات مربوط به حواریون و قدیسین نیز موردتوجه هنرمندان مسیحی قرار گرفت. بیشتر این نقاشی‌ها برای کلیسا یا به سفارش آن انجام می‌گرفت و در همین مکان‌ها نصب می‌شد. هنر مسیحی از همان ابتدای پیدایش بسیاری از مضامین انجیل را به تصویر کشید. گویا هواداران بیزانسی شمایل‌نگاری در سده هشتم میلادی از به‌کارگیری نقاشی در متون مربوط به اسرار مسیحیت دفاع می‌کردند و نقاشی را از مهم‌ترین ابزار برای رساندن پیام مسیحیت به افراد فاقد سواد و آشنا ساختن آنان با مبانی آن دین می‌دانستند و تصاویر مربوط با زندگی مسیح و ارباب کلیسا و پیامبران پیشین را در خدمت تعالیم لاهوتی مسیح و استحکام فضایل اخلاقی به کار گرفتند و سپس به تصاویر مناظری از زندگی قدیسان و علمای دین و شهیدان مسیحیت پرداختند و شکنجه‌هایی را که اینان در راه عقیده خود تحمل کرده بودند، در چشم بینندگان جلوه‌گر ساختند تا مسیحیان را به پیروی از آنان و گام برداشتن در این راه ترغیب کنند و هدف مسیحیان از نقاشی دینی، با این شیوه، تجلیل از اسوه‌های مسیحیت بود و نه مقدس شمردن خود تصاویر. بنابراین، زندگی حواریون و قدیسین از دیگر موضوعاتی بود که مورد توجه هنرمندان مسیحی قرار گرفت. در آغاز مسیحیان بدون داشتن سازمانی مشخص در انجمن‌هایی گرد هم جمع می‌شدند؛ اما به‌تدریج پس از قرن چهارم میلادی کلیساها از شکل اتحادیه بیرون آمدند و در شهرها و بخش‌ها به مراکز تبلیغ بدل شدند و درنهایت سازمانی منظم را به وجود آوردند که در آن روحانیون در مقام و درجات مختلف موظف به انجام وظایف خاص بودند (نوذری، ۱۳۷۵: ۴۷). این کلیساها با تصاویر مریم(ع) و عیسی(ع) و تصاویری از روایات انجیل و قدیسین دین مسیحیت مزین می‌شدند.

قلمدان‌ها	آثار نقاشی
 تصویر ۳۴: اصفهان، ۱۲۷۰ ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۴×۴/۱×۳/۹ cm)، رقم یا شاه نجف (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۳۱/۸). تصویر ۳۵: اصفهان، ۱۲۷۰ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۳/۱×۴×۳/۸ cm)، رقم یا شاه نجف (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۳۱/۸).	 تصویر ۳۶: یان وان آیک، محراب کلیسای گان در حالت بسته، ۱۴۳۲م، رنگ روغن روی تخته، (هرتخته۴/۲×۵ /۱۴۶cm)، کلیسای جامع سن باون، (گامبریج، ۱۳۷۹: ۲۲۷).

تصویر ۳۷: اصفهان، ۱۲۹۵ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۲۳/۴×۳/۹×۳/۷cm)، رقم عمل کم‌ترین حیدر علی (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۳۱/۸).

تصویر ۳۸: تیسین، پاپ پل سوم با الکساندرو فارنزه و اتاویو فارنزه، ۱۵۴۶م، رنگ و روغن روی بوم، (۲۰۰×۱۷۳ cm)، موزه کاپودیمونته، ناپل (گامبریج، ۱۳۷۹: ۳۲۴).

تصویر ۳۹: غلاف و محفظهٔ کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، (۳×۴×۲×۲۲cm) موزه ملک (شماره اموال: ۱۳۹۳.۰۵.۰۰۰۰) (malekmuseum.org).

تصویر ۴۰: ۱۲۷۲ق، غلاف و محفظه کشویی از جنس خمیرکاغذ با لبه‌های مدور، رقم محمد اسماعیل، بنیاد کریستی (www.the-saleroom.com).

تصویر ۴۱: آلبرشت دورر، چهار حواری، ۱۵۲۶-۱۵۲۳م، رنگ و روغن روی چوب، (۰/۷۶×۲/۱۶ m)، مونیخ (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۶۳۰).

نقاش اروپایی آنجا که مضامین حضور قدیسین مسیحی را موضوع کار خویش قرار داده، سعی بر نمایش فضائل آنان بر اساس حکایات مسیحی داشته است. عموماً قدیسینی چون یحیی تعمیددهنده[1] و یوحنای انجیل‌نگار[2] و پولس مقدس از نویسندگان کتاب مقدس و البته تعداد دیگر از قدیسین موضوع نقاشی‌ها قرار گرفته‌اند که عموماً در حالت ایستاده و با دستان نیایشگر به حالت دعا و عموماً سه رخ ترسیم شده‌اند. عموماً ردای روحانی سفید آنان در پس‌زمینهٔ تیره، به پیکره‌ها از لحاظ بصری، حضوری متفکر می‌بخشد. آثار، حاوی روایتی داستانی و یا انتقال پیام برای مخاطبان هستند. قدیسین نوعی صلابت تندیس‌وار دارند و با لباسی بلند و سفید پوشیده‌اند. گاهی نقاشان به‌جای نقاشی از قدیسین اناجیل رهبران سال‌خوردهٔ کلیسا را دستاویز نقاشی قرار داده‌اند. عموماً قدیسان در پس‌زمینهٔ تیره یا در فضای محراب‌گونه ترسیم شده‌اند. نقاشان قلمدان‌نگار دوره قاجار نیز به موضوع قدیسین بر نقش قلمدان‌ها پرداخته‌اند. از شمار تصاویر اروپایی اجراشده بر قلمدان‌ها توسط نجفعلی، پیداست که او علاقهٔ خاصی به شخصیت مذهبی یوحنا داشته است، زیرا تصویر این قدیس را بارها بر روی قلمدان‌ها خلق نموده است. او گاه یوحنا را در حال دعا و در حالتی روحانی که نگاه رو به آسمان دوخته است تصویرپردازی کرده است. اصولاً در قاب‌های میانی قلمدان‌ها تصاویر قدیسین که همهٔ آن‌ها شبیه هم هستند، نقاشی شده است.

با مقایسه نقوش قلمدان‌ها با نقوش جهان مسیحیت شاهد شباهت‌هایی بین آثار هستیم. ازجمله صلابت تندیس‌وار پیکره‌ها، در حالت دستان به نشان عبادت و نیایش و یا به‌حالت خضوع که اقتباسی است از نقوش اروپایی همان‌گونه که یان وان آیک در محراب کلیسای گان دستان قدیسین را به نشان نیایش نشان داده است. قدیسین قلمدان‌ها نیز مانند قدیسین نقاشی‌های اروپایی در نمای سه‌رخ ترسیم و ردای روحانی آنان نیز بلند و پوشیده است و در هر دو صلابت تندیس‌وار پیکره‌ها مشهود است. عموماً قدیسین دارای محاسن هستند و کتاب انجیل را در دست دارند. با مقایسهٔ نقوش قلمدان‌ها با نقوش جهان مسیحیت شاهد افتراقاتی بین آثار هستیم، ازجمله گویا در مضمون قدیسین در نقوش قلمدان‌ها، قلمدان‌نگار به‌دنبال روایت داستانی خاص از روایات مسیحی بوده است. آنان حتی به نقاشی روایات متنوع نپرداخته‌اند. غالباً نقش قدیس به شکل مردی فاقد مو و دارای محاسن خاکستری ترسیم‌شده که دستانش را به علامت عبادت به هم گرفته است. تمام قدیسین شبیه یکدیگرند و دلیل آن سبک و علاقهٔ نجفعلی به یوحنای انجیل‌نگار است که بر سایر نقاشان مانند محمد اسماعیل و سایرین نیز اثر گذاشته است. گنبد کلیسا و یا مدرسه در پشت سر قدیسین نمایان است، برخلاف نقاشان مسیحی که قدیسین را در داخل کلیسا نقاشی کرده‌اند و پس‌زمینه را تیره نشان داده‌اند. قاب‌های بالایی و پایینی کوچک‌تر و حاوی تصاویری از ساختمان و درخت هستند. به نظر می‌رسد تصاویر در قاب مرکزی منتسب به یحیی تعمیددهنده و یا یوحنای انجیل‌نگار باشد، اما در قاب‌های دیگر تصاویر متعلق به رهبران سالخورده کلیسا باشد. آنچه مشهود است، تصویر کلیسا برگرفته از طرح‌های محلی و منتسب به حومه اصفهان به نام «جلفای نو» است. هر یک از این تمثال‌ها درون قابی متشکل از رشته‌هایی طومار طلایی در سبک رکوکو[3] قرار دارد و تعدادی گل رز منقوش بر زمینه‌ای طلایی درخشان آن‌ها را در برگرفته است و عموماً قدیسان در فضای طبیعت با دورنمایی از نقوش کلیسا ترسیم‌شده‌اند.

۱. یحیی بن زکریا از پیامبران بنی‌اسرائیل، فردی که عیسی(ع) توسط او غسل‌تعمید داده شد (اشعری، ۱۳۷۱: ۳۴۸).
۲. یوحنا احتمالاً یکی از شاگردان یحیی تعمیددهنده و یکی از دوازده حواری بود (آشتیانی، ۱۳۹۹: ۳۰۴).
۳. اصطلاحی در تاریخ هنر برای توصیف هنر تزئینی در زمینه‌های مختلف، مربوط به پادشاهی لویی پانزدهم در فرانسه (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۵۶).

رنگ ردای قدیسین در نقوش قلمدان‌ها تیره و در نقاشی‌های اروپایی روشن است و این موضوع می‌تواند دلیل نوع پوشش اصحاب کلیسا در منطقه جلفای اصفهان در آن دوره باشد همان‌گونه که ردای قدیسین در نقوش اروپایی در هر دوره مناسب زمان خلق اثر ترسیم شده است.

واکاوی تأثیرات فرمی

فرم در هنر بصری به معنی شکل دوبعدی یا سه‌بعدی، توپر یا میان‌تهی است. به‌نوعی، فرم یعنی ترکیبی از خطوط و رنگ‌ها به شیوه‌ای مشخص که باعث بیدارشدن احساسات زیبایی‌شناسانه در مخاطب می‌شود. درواقع، فرم اثر هنری به چگونه نشان دادن مربوط است. برای بررسی فرم‌های نقاشی، کیفیت‌های ساختاری موجود در یک اثر هنری، مثلاً تناسب هماهنگ بخش‌های مختلف و ترتیب اجزای آن‌ها به‌منظور ایجاد کشش و اوج مدنظر است. در هنرهای تصویری، یکی از موارد بسیار مهم تأثیر بصری است. البته تا قرن‌ها تصویر مفهومی بر تصویر بصری، غلبه داشت. سده‌های میانه با توجه به وابستگی شدید فرهنگ کلیسایی حاکم، عصر تحمیلی شکل‌ها و فرم‌های قراردادی در هنر به شمار می‌رود، اما در دوره رنسانس عناصر یک تابلو و ترکیب و فرم‌های آن در صفحه، نور، رنگ‌آمیزی و نمایش‌های مختلف، تابع قراردادهای هنری آمیخته با علم می‌شوند. در دورهٔ اوج رنسانس نظام عقلانی مبنی بر محاسبات دقیق را در سایه‌روشن و حجم‌پردازی در اشیا و پیکره‌ها جایگزین عناصر در کادر و کالبدشناسی دقیق و علمی به‌کار گرفتند. به این ترتیب، نقاشان دورهٔ رنسانس به شکلی بی‌سابقه به واقع‌نمایی و عمق‌نمایی بصری و خلق آثار مبنی بر محاسبه‌های ریاضی و نسبت‌های طلایی و علمی پرداختند که تقریباً تا سدهٔ نوزدهم میلادی با اندک تفاوتی ادامه یافت. در این بخش آثار نقاشی و قلمدان‌ها از نظر فرم‌های به‌کاررفته موردبررسی قرار خواهند گرفت. آثار نقاشی و قلمدان‌ها همانی هستند که در فصل قبل از نظر محتوی موردبررسی قرار گرفتند. برای بررسی فرم‌ها تلاش می‌شود که بر مشترکات موردتوافق که به‌گونه‌ای «قراردادی» نیز شده‌اند، استناد شود و عناصر بصری و کیفیات تجسمی و نوع ترکیبی که هنرمند نقاش در اثر خود خلق نموده است، موردبررسی قرار گیرد. در آثاری که به ساختار فرم‌ها پرداخته می‌شود، فقط بخشی از جنبه‌های ساختاری آن‌ها در نظر گرفته می‌شود و الزاماً به همه آنچه در آثار مذکور به دست هنرمند لحاظ شده، پرداخته نمی‌شود. درواقع کلیات ساختار این آثار در نظر گرفته می‌شود. به‌عنوان‌مثال، نقاط طلایی و خطوط رهنمونگر و دوایر و مثلث‌ها و رنگ‌ها از نظر تیرگی و روشنی و سردی و گرمی و همچنین بررسی تقارن یا عدم تقارن در ترکیب‌بندی مدنظر است.

بشارت

بشارت به‌عنوان یکی از مضامین مقدس و موردعلاقهٔ نقاشان اروپایی است. داستان متعلق به عهد جدید و درباره ظهور جبرئیل بر مریم باکره است که به او اطلاع می‌دهد به‌عنوان مادر مسیح انتخاب شده است. در انجیل لوقا آمده است: «فرشته وارد شد و به او گفت شادمان باش» (لوقا، ۱: ۲۸). بر این اساس بسیاری از نقاشان بر این باور بودند که اتفاق بشارت در فضایی داخلی یا نیمه داخلی اتفاق افتاده است و متعاقباً از این موضوع در ساختار و ترکیب‌بندی آثار بهره برده‌اند. نقاشان جهان مسیحیت در توجه به مضمون بشارت از منظر ساختار فرمی، بر اساس آموزه‌هایشان در دوره رنسانس و قبل از آن پیش رفته‌اند. آنان اصولاً در کادرهایی عمودی با ترکیب‌بندی‌های مثلثی و یا مستطیلی بر اساس نظام پرسپکتیو خطی و جوی و بر پایهٔ نسبت‌های طلایی به واقع‌نمایی و عمق‌نمایی پرداخته‌اند. در

اکثر آثار اروپایی با موضوع بشارت، ترکیب‌بندی غیرقرینه و غیرمتقارن وجود دارد و رنگ‌های گرم و سرد در تعادل باهم به‌کاررفته‌اند. با تأکید بر چین و چروک پارچه بین خطوط مستقیم و منحنی تعادل به وجود آمده است. بین ترسیم چهره مریم(ع) و بشارت‌دهنده تفاوتی وجود ندارد و شکل و شمایل چهره‌ها و آرایش گیسوان تابع زمان خلق اثر هستند. همان نوع قلمزنی و پرداخت و رنگی که در چهره مریم(ع) صورت گرفته است، در چهره بشارت‌دهنده نیز مشاهده می‌شود. عناصر معمارگونه جزئی از ترکیب‌بندی اصلی آثار است. بر اساس خطوط رهنمونگر در آثار اروپایی مشخص می‌گردد که کادر آثار عمودی و ترکیب‌بندی مستطیلی است که مریم(ع) و فرشته در این مستطیل قرار می‌گیرند. به دلیل خضوع و ترس مریم(ع)، نگاه ایشان به سمت پایین است. بین رنگ‌های گرم و سرد و همچنین رنگ‌ها از نظر تیرگی و روشنی تعادل وجود دارد و ترکیب‌بندی آثار از نوع متقارن است.

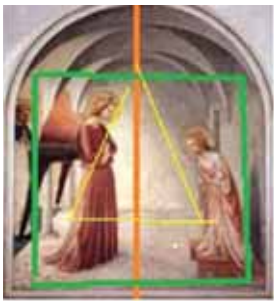
در آثار قلمدان ایرانی، رنگ گرم بر اثر حاکم است و ویژگی تزئینی هنر ایرانی نیز مشاهده می‌شود. در این تصاویر عناصر معمارگونه یا در اثر دیده نمی‌شود یا اگر وجود دارد به‌صورت دورنمایی در پس‌زمینه اثر قرار دارد. شخصیت مریم(ع) با دیگر شخصیت‌ها از لحاظ اندازه و شباهت شکلی برابری می‌کند. طبیعت به‌عنوان پس‌زمینه وجود دارد. تحرک و پویایی از طریق تعدد پیکره‌ها و تنوع در حالات آن‌ها در اثر به‌وضوح مشاهده می‌شود، در حالی که ایستایی و سکون به دلیل وجود عناصر معمارگونه و نیز خشکی ترسیم پیکره‌ها در آثار اروپایی بیشتر غلبه دارد. فرم غالب در نقوش قلمدان‌ها بر اساس دایره و کادر آثار از نوع ترکیب افقی است. ترکیب‌بندی اصلی آثار شامل دوایری است که پیکره‌ها بروی این دوایر جای گرفته‌اند. رنگ‌های گرم بر سرد غلبه دارد و از نظر تیرگی و روشنی رنگ‌ها، هنرمند ایرانی سعی بر گرته‌برداری از آثار اروپایی جهت القای عمق نمایی و پرسپکتیو جوی داشته است. ترکیب‌بندی آثار از نوع متقارن است.

با مقایسهٔ نقاشی‌های جهان مسیحیت با نقوش قلمدان‌ها، شباهت‌های فرمی قابل‌ملاحظه می‌شود، ازجمله، یکی خطوط ساختاری لباس که سازندهٔ چین‌های جامگان و حجم پردازی شده‌اند. ترکیب‌بندی متقارن آثار و دیگر تعادل رنگی و چرخش رنگ در کل فضا و همچنین از افتراقات قابل‌ملاحظه می‌توان به عدم بزرگنمایی پیکرهٔ مریم(ع) نسبت به سایر پیکره‌ها در قلمدان‌ها و بزرگنمایی پیکرهٔ جبرئیل نسبت به مریم(ع) در نقاشی‌های جهان مسیحیت اشاره کرد. از دیگر موارد، غلبهٔ رنگ گرم در قلمدان‌ها و تعادل رنگی در نقاشی‌های جهان مسیحیت است. جهت نگاه رو به پایین مریم(ع) در نقاشی‌های اروپایی و جهت نگاه متفاوت در قلمدان‌ها. خطوط ساختاری معماری گونه در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی‌وار در قلمدان‌ها. ایستایی و سکون در پیکره‌های نقاشی‌های جهان مسیحیت و تحرک و انعطاف در نقوش قلمدان‌ها. ترکیب عمودی کادر و مستطیلی در نقاشی‌های اروپایی و ترکیب‌بندی افقی کادر و قرارگیری منحنی‌وار پیکره‌ها در قلمدان‌ها. ریتم‌های عمودی در نقاشی‌های اروپا و منحنی در نقوش قلمدان‌ها. وجود عناصر معمارگونه به‌عنوان جز اصلی ترکیب‌بندی در نقاشی‌ها و عناصر معمارگونه در پس‌زمینه و به‌صورت دورنما در قلمدان‌ها نام برد.

از مقایسهٔ آثار با توجه به تفاوت‌های بین نقاشی‌های جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها و با در نظر گرفتن پیشینهٔ نگارگری ایرانی تا حدودی می‌توان به علت این تفاوت‌ها دست‌یافت. ازجمله، نقاش ایرانی در بخش فرم و ترکیب‌بندی بر روی قلمدان‌ها تابع فرم و فضای محدود سطح قلمدان بوده است، برخلاف نقاشی‌های اروپایی که در اندازهٔ بزرگ و بی‌محدودیت در فضای سطح اثر کشیده شده‌اند. قلمدان‌نگار به مدد بهره‌وری از ساختار خطوط

منحنی و با تکیه‌بر آموزه‌های پیشین از نگارگری سنتی ایرانی به مقصود رسیده است. او در سایه‌روشن کاری و پرداختن به چینه‌ای لباس و نوع لباس علاوه بر اینکه مقلد آثار اروپایی بوده، همچنان سبک خویش را حفظ نموده است. در مورد تفاوت فضای آثار در نقاشی‌های اروپایی می‌توان بیان نمود که در ترسیم فضاها در مضمون بشارت تابع انجیل بوده‌اند، زیرا در انجیل لوقا بیان‌شده که جبرئیل بشارت مسیح(ع) را در فضایی محراب‌گونه به مریم(ع) ابلاغ نموده است. قلمدان‌نگار قاجار در ترسیم این مضمون بر قلمدان‌ها تابع روایت نیست. بنابراین به نظر نمی‌رسد که قلمدان‌نگار برخلاف نقاش اروپایی که معتقد به انتقال آموزه‌های دین به مدد تصویر است، به تصویرسازی این مضمون برای آموزش پرداخته باشد.

شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی در آثار نقاشان جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها با مضمون بشارت

شباهت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
ترکیب‌بندی متقارن		
ساختار خطوط در چین‌های ایجادشده در سطح پارچه و لباس		

چرخش رنگ در فضای آثار و حجم‌پردازی به مدد پرسپکتیو جوی	 	

تفاوت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
عدم بزرگنمایی پیکرهٔ مریم(ع) نسبت به سایر پیکره‌ها در قلمدان‌ها و بزرگنمایی پیکرهٔ جبرئیل نسبت به مریم(ع) در نقاشی‌های جهان مسیحیت		
غلبهٔ رنگ گرم در قلمدان‌ها و تعادل رنگی در نقاشی‌های جهان مسیحیت		
جهت نگاه رو به پایین مریم(ع) در نقاشی‌های جهان مسیحیت و جهت نگاه متفاوت او در قلمدان‌ها		
خطوط ساختاری معماری‌گونه در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی‌وار در قلمدان‌ها		

ایستایی و سکون در پیکره‌های نقاشی‌های جهان مسیحیت و تحرک و انعطاف در نقوش قلمدان‌ها		
ترکیب عمودی کادر و مستطیلی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و ترکیب‌بندی افقی کادر و قرارگیری منحنی‌وار پیکره‌ها در قلمدان‌ها		
ریتم‌های عمودی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی در نقوش قلمدان‌ها		
وجود عناصر معمارگونه به‌عنوان جز اصلی ترکیب‌بندی در نقاشی‌ها و عناصر معمارگونه در پس‌زمینه و به‌صورت دورنما در قلمدان‌ها		

۱ مادر و کودک

تجسم مریم عذرا درحالی‌که مسیح کودک را در آغوش گرفته است، از رایج‌ترین موضوعات هنر مسیحی به شمار می‌آید. تمثال‌سازی مریم(ع) بسیار متنوع است. در ادوار نخستین تصویر مریم(ع) به حالت مادرانه و ساده به همراه در آغوش داشتن مسیح کودک ترسیم می‌شد، اما به‌تدریج منزلتی رفیع و هیئت یک ملکه فاخر پوش یافت. او را همچون بانویی موقر و شکوهمند در ردایی آبی تیره و سربند سپید، در سه وضع مختلف مجسم می‌کردند: ایستاده با مسیح کودک در بغل، نشسته بر سریر و کودک بر روی دامن. تدریجاً نرمشی در حرکات مریم به وجود می‌آید که طراوت و جوانی و مهر مادری را نمایان تر می‌سازد. در برخی از آثار نقاشی جهان مسیحیت سرچشمه و زاویه تابش نور مشخص است و در برخی آثار، نور حاکم بر آثار نوری واحد است که منبع مشخص ندارد و در پرتو آن‌همه چیز به یک اندازه روشن و درخشان دیده می‌شود، نوعی نور معنوی که زاویهٔ تابشی برای آن نمی‌توان معین کرد. همچنین می‌توان گفت در آثار نقاشی جهان مسیحیت پرسپکتیو علمی نمایان است و این دانش تصویری مبتنی بر ریاضیات و اندازه‌گیری امکان تجسم تصاویر محکم و با ثبات را در فضا فراهم آورده است. مریم(ع) و کودک در نقطهٔ طلایی کادر قرار گرفته‌اند. اصولاً مریم(ع) و مسیح کودک در یک ساختار هرمی شکل قابل‌ملاحظه است، به‌گونه‌ای که در قاعده مثلث کودک و در رأس مثلث سر مریم(ع) قرارگرفته و کمپوزیسیون اصلی آثار مثلثی است. علاوه بر استفادهٔ نمادین رنگ‌ها، تعادل رنگی و چرخش رنگ در آثار وجود دارد. اصولاً جهت خطوط نشانگر در ترکیب‌بندی روبه بالا به نشان الوهیت آثار است.

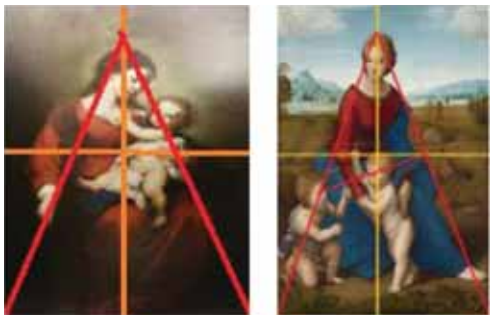
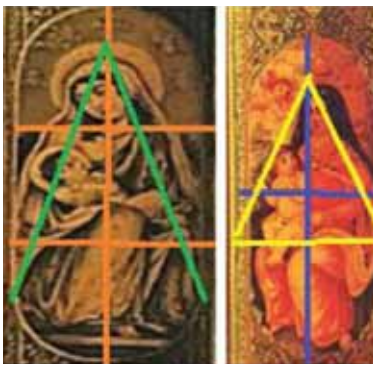
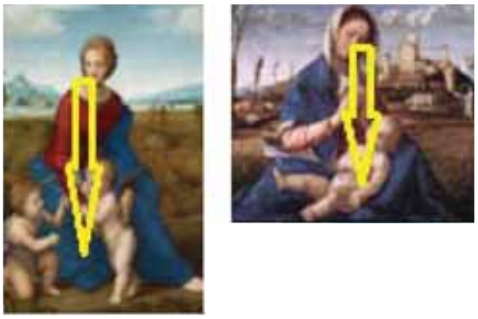
در قلمدان‌های ایرانی بر اساس فضای محدود سطح بلند و باریک یک قلمدان، یک چالش طراحی، مخصوصاً برای ترکیبات بدن انسان ارائه می‌دهد که می‌تواند از طریق تقسیم‌بندی به واحدهای کوچک‌تر کاهش یابد. قلمدان‌نگاران ترکیب قاب‌بندی را عمودی یا افقی قرار داده و باعث ایجاد متغیرهای مناسب شده است که هنرمندان به‌واسطه آن می‌توانند تکنیک‌های جدیدی وارد تصویر کنند یا تصاویر متضاد را کنار یکدیگر قرار دهند. این نوع استفاده از فضا را می‌توان در ترکیب نقوش قلمدان‌های قاجار که در قاب‌بندی‌های تزئینی، تصاویر بدن انسان در بخش‌های جدایی نقاشی شده است، مشاهده نمود. در آثار نقاشی جهان مسیحیت، نظام عقلانی مبنی بر محاسبات دقیق با به‌کارگیری سایه‌روشن و حجم پردازی در اشیا و پیکره‌ها، جایگزینی عناصر در کادر و کالبدشناسی دقیق و علمی مشهود است. آنان به واقع‌نمایی و عمق‌نمایی بصری و خلق آثار مبنی بر محاسبات ریاضی و نسبت‌های طلایی و علمی پرداخته‌اند و گویا قلمدان‌نگاران نیز در تلاش بوده‌اند برای دستیابی به عمق‌نمایی و سایه‌روشن و حجم‌پردازی در اشیا و پیکره‌ها از آثار نقاشان اروپایی تقلید نماید.

در آثار قلمدان ایرانی این رنگ گرم است که بر اثر حاکم است و ویژگی تزیینی هنر ایرانی هم در این آثار مشاهده می‌شود. در این تصاویر عناصر معمارگونه یا در اثر دیده نمی‌شود یا اگر وجود دارد به‌صورت دورنمایی در پس‌زمینه اثر وجود دارد. پیکرهٔ مریم(ع) با دیگر پیکره‌ها از لحاظ اندازه و شباهت شکلی برابری می‌کند. طبیعت به‌عنوان پس‌زمینه در آثار وجود دارد. تحرک و پویایی به مدد خطوط منعطف در آثار قابل‌ملاحظه است. فرم غالب در نقوش قلمدان‌ها بر اساس دایره است. ترکیب‌بندی اصلی آثار شامل دوایری است که پیکره‌ها به روی این دوایر جای گرفته‌اند. از نظر تیرگی و روشنی رنگ‌ها هنرمند سعی به گرته‌برداری از آثار اروپایی جهت القای پرسپکتیو جوّی داشته است. جهت نگاه مریم(ع) به سمت مسیح کودک متمرکز شده است.

با مقایسهٔ نقاشی‌های جهان مسیحیت با نقوش قلمدان‌ها شباهت‌های فرمی قابل‌ملاحظه می‌شود، از جمله، یکی خطوط ساختاری لباس که سازندهٔ چین‌های جامگان و حجم پردازی شده‌اند. و دیگر، تعادل رنگی و چرخش رنگ در کل فضا؛ و همچنین خطوط منعطف در ترسیم پیکره‌ها. از افتراقات قابل‌ملاحظه می‌توان: غلبهٔ رنگ گرم در قلمدان‌ها و تعادل رنگی در نقاشی‌های جهان مسیحیت، ترکیب عمودی کادر و مستطیلی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و ترکیب‌بندی افقی کادر و قرارگیری منحنی‌وار پیکره‌ها در قلمدان‌ها، ریتم‌های عمودی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی در نقوش قلمدان‌ها، ویژگی‌های ناتورالیستی و رئالیستی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و خطوط کناره نمای خاص هنر ایرانی در قلمدان‌ها. از مقایسهٔ آثار و با توجه به تفاوت‌های بین نقاشی‌های جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها و با در نظر گرفتن پیشینهٔ نگارگری ایرانی تا حدودی می‌توان به علت این تفاوت‌ها دست یافت. ازجمله نقاش ایرانی در بخش فرم‌ها و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها بر روی قلمدان‌ها تابع فرم و فضای محدود سطح قلمدان بوده است؛ برخلاف نقاشان اروپایی که در اندازهٔ بزرگ و بی‌محدودیت در فضای سطح اثر کشیده شده‌اند. بنابراین، قلمدان‌نگار به مدد بهره‌وری از ساختار خطوط منحنی و با تکیه‌بر آموزه‌های پیشین خود از نگارگری سنتی ایرانی، به مقصود رسیده است. او در سایه‌روشن‌کاری و پرداختن به چین‌های لباس و نوع لباس علاوه بر اینکه مقلد آثار اروپایی بوده، اما همچنان سبک خویش را حفظ نموده است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی نقاشان جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها با مضمون مادر و کودک

شباهت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
رنگ گرم قرمز برای لباس مادر		
ساختار خطوط لباس با بهره‌گیری از سایه‌روشن پردازی و القای حجم و همچنین ساختار خطوط منعطف در ترسیم پیکره‌ها		

قرارگیری مادر و کودک در نقطهٔ تأکید و نقطهٔ طلایی کادر		
چرخش رنگ در فضای آثار		
جهت نگاه حضرت مریم(ع) به سمت مسیح کودک		
حجم پردازی به مدد پرسپکتیو جوی		

تفاوت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
غلبهٔ رنگ گرم در قلمدان‌ها و تعادل رنگی بین رنگ‌های سرد و گرم در نقاشی‌های جهان مسیحیت		
خطوط ساختاری مثلثی و عمودی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی‌وار در قلمدان‌ها		
ترکیب عمودی کادر و مستطیلی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و ترکیب‌بندی افقی کادر و قرارگیری منحنی‌وار پیکره‌ها در قلمدان‌ها		
ریتم‌های عمودی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی در نقوش قلمدان‌ها		
ویژگی‌های ناتورالیستی و رئالیستی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و خطوط کناره نمای خاص هنر ایرانی در قلمدان‌ها		

۱ جلوس مریم(ع)

موضوعات مذهبی همواره دستمایهٔ کار هنرمندان مختلف در ادوار مختلف تاریخی بوده است، هنر مسیحی از همان ابتدای پیدایش بسیاری از مضامین انجیل را به تصویر کشید. تجسم حضرت مریم(ع) در هنر مسیحی عموماً جنبهٔ عبادی داشت. پس از ۴۳۱م با تثبیت عنوان «مادر خدا» برای مریم(ع)، تصویر مریم(ع) و کودک بر تخت سلطنت، جایگاه مهمی در تزئینات کلیساها یافت و هنر بیزانسی انواع بسیاری از صحنهٔ جلوس مریم(ع) را پدید آورد. جلوس مریم(ع) عنوان نقاشی‌هایی است که صحنهٔ جلوس باعظمت مریم عذرا و مسیح کودک و ستایش قدیسان و فرشتگان را نشان می‌دهد که به‌مرور و در ادوار گوناگون این مضمون توسط هنرمندان دارای گونه‌های تازه‌تری شد. در قرن چهاردهم میلادی که نقاشی محرابی رواج یافت، مریم(ع) نشسته بر تخت به موضوعی محبوب تبدیل شد و عموماً مریم(ع) بر تخت سلطنت در حلقهٔ فرشتگان و گاهی قدیسان به‌تدریج آزادانه‌تر نسبت به گذشته ترسیم شد تا سرانجام همچون دیگر مضامین هنر دینی، این مضمون در هنر رسمی قرن هفدهم میلادی افول کرد، اما در هنر عامیانه، تصویر جلوس مریم(ع) اهمیتش را حفظ نمود (ویلیامسون، ۱۳۹۲: ۹۰-۱۲۰).

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در چند اثر از نقاشی‌های اروپایی با موضوع جلوس مریم(ع) ملاحظه می‌شود در آثار قدیمی‌تر ویژگی‌هایی از تأثیرات قرون‌وسطی وجود دارد: ارتفاع بلند کادر عمودی و نوک‌تیز بودن لبه‌های بالای کادر که یادآور گوتیک است، حجاب مریم(ع) و همچنین پوشیده بودن کودک، هالهٔ تخت دور سر قدیسین، سیطره رنگ طلایی و عناصری که به شکوه و جلال منظره می‌افزایند. البته حالات اندام افراد رسمی و تا حدود زیادی قراردادی است. به ترتیب زمانی این ویژگی‌ها تغییر می‌کنند، همچنین زاویه دید در این آثار به همین ترتیب تغییر می‌کند و سطح افق بالاتر می‌رود که این تغییرات نشانی از تلاش نقاشان خردگرای رنسانس در زمینی‌تر نشان دادن مریم(ع) و کودک است. در راستای همین گرایش که نتیجه نگاه خردورزانه است، هاله پررنگ و بزرگ دور سر قدیسین در اثر جوتو، کم‌کم حذف و یا به استفاده از رنگ‌های بسیار درخشان و طلایی و گرم که برای نمایش شکوه تخت پادشاهی به‌کاررفته‌اند به‌تدریج در نسخه‌های بعدی رنگ‌ها تیره‌تر و مناظر طبیعی‌تر می‌شوند و به سمت دنیوی‌تر و ملموس‌تر جلوه دادن مریم(ع) و کودک پیش می‌روند. چهره و نیز پوشش مریم(ع) به گونهٔ مردمان عادی آن روزگار نزدیک می‌شود. تعادل ترکیب‌بندی آثار در دوره گوتیک و رنسانس آغازین بر اساس تعادل متقارن است؛ اما به‌تدریج و با گذشت زمان نقاش اروپایی آثارش را بر اساس تعادل غیرمتقارن ترکیب‌بندی و تعادل و توازن موردنظر را با بهره‌گیری از رنگ‌ها در آثار ایجاد کرده است. در مورد نورپردازی سهم مریم(ع) و مسیح کودک از نور بیش از سایرین است. خطوط عمودی در آثار متأخر بر استواری و استحکام مادی فضا کمک شایانی کرده است. علاوه بر این، آثار از مثلث‌های فرضی و متعددی تشکیل‌شده که در شکل‌گیری طرح کلی مورداستفاده قرارگرفته است. مثلث‌ها نقش هرم‌هایی را بر عهده‌دارند که بر استحکام مضمونی اثر می‌افزاید. نقاش در آثار بر پایه نظام هندسی در ترکیب‌بندی‌هایش به شکل بصری و نامحسوس مراتب و جایگاه‌های مشابه و متفاوت را ترسیم نموده است. برخلاف رویهٔ پیشینیان، مریم(ع) و مسیح کودک به دلیل ارزش و اعتبار در پیش‌زمینه قرار ندارند. آن‌ها در میان‌زمینه اثر جای‌داده شده و با استفاده از پرسپکتیوی نامحسوس و هرمی شکل و رو به بالا نسبت به سایرین در بلندمرتبه‌ترین قسمت زمینی قرار دارند، به‌گونه‌ای که هم کمتر دست‌یافتنی می‌شوند و هم به آسمان نزدیک‌تر هستند. حالت عمودی کادر روحانیت بیشتری به شخصیت‌های مرکزی اثر (مریم(ع) و کودک) می‌دهد. رنگ‌های

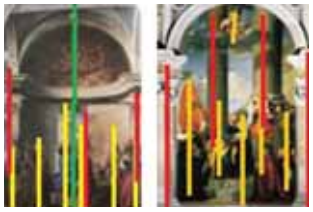
گرم و سرد در تعادل باهم به‌کاررفته‌اند. نوع قلمزنی و رنگ‌پردازی نشان از ویژگی‌های ناتورالیستی و رئالیستی دارد. در اکثر آثار بالغبر چهار فیگور انسانی در حالات مختلف نمایان هست. خطوط افقی و عمودی در تعادل با خطوط منحنی در آثار به‌وضوح مشاهده می‌شود. عناصر معمارگونه جزئی از ترکیب‌بندی اصلی آثار است.

بر اساس آنچه گذشت، در آثار قلمدان ایرانی این رنگ گرم است که بر اثر حاکم است، درحالی‌که ترکیب‌بندی خاصی در آثار قلمدان‌ها به مشاهده نمی‌شود. در این تصاویر عناصر معمارگونه یا در اثر دیده نمی‌شود یا اگر وجود دارد به‌صورت دورنمایی در پس‌زمینه اثر دیده می‌شود. شخصیت مریم(ع) با دیگر شخصیت‌ها از لحاظ اندازه و شباهت شکلی برابری می‌کند و تأکید خاصی بر جلوس مریم(ع) با ترسیم متفاوت فیگور مریم به‌مانند نمونه‌های اروپایی وجود ندارد. ریتم منحنی در ترسیم پیکره‌ها و پرداخت خاص هنر قاجار در آثار دیده می‌شود و در عمق نمایی و پرسپکتیو جوّی تلاش بر گرته‌برداری از آثار اروپایی شده است. در مقایسهٔ آثار و با توجه به تفاوت‌های بین نقاشی‌های جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها و با در نظرگیری پیشینهٔ نگارگری ایرانی تا حدودی می‌توان به علت این تفاوت‌ها دست‌یافت. نقاش ایرانی در بخش فرم‌ها و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها بر روی قلمدان‌ها تابع فرم و فضای محدود سطح قلمدان بوده است، برخلاف نقاشان اروپایی که در اندازهٔ بزرگ بی‌محدودیت در فضای سطح اثر به هنرنمایی پرداخته‌اند. از این‌رو، نقاش قلمدان‌نگار به مدد بهره‌وری از ساختار خطوط منحنی و با تکیه‌بر آموزه‌های پیشین خود از نگارگری، به مقصود رسیده است. او در سایه‌روشن کاری و پرداختن به چینه‌ای لباس و نوع لباس علاوه بر اینکه مقلد آثار اروپایی است، اما همچنان سبک خویش را حفظ نموده است. در مورد تفاوت ساختاری در فرم، برخلاف اینکه نقاش اروپایی در ترسیم فضاها بر اساس اصول نقاشی‌های دینی عمل نموده و مریم(ع) و مسیح کودک را در فضایی محراب‌گونه و با تأکید بر ساختار خطوط عمود و با جهت نگاه از پایین به بالا تجسم کرده است، قلمدان‌نگار قاجار تابع اصول نقاشی‌های مذهبی جهان مسیحیت نبوده است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی آثار نقاشان جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها با مضمون جلوس مریم(ع)

شباهت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
ترکیب‌بندی متقارن		

قرارگیری مادر و کودک در نقطهٔ طلایی کادر		
چرخش رنگ در فضای آثار و حجم پردازی به مدد پرسپکتیو جوی		
تفاوت‌ها	**آثار نقاشی**	**قلمدان‌ها**
عدم بزرگنمایی پیکرهٔ مریم(ع) نسبت به سایر پیکره‌ها در قلمدان‌ها و بزرگنمایی پیکرهٔ جبرئیل نسبت به مریم(ع) در نقاشی‌های جهان مسیحیت		
غلبهٔ رنگ گرم در قلمدان‌ها و تعادل رنگی در نقاشی‌های جهان مسیحیت		

جهت نگاه رو به پایین مریم(ع) در نقاشی‌های جهان مسیحیت و جهت نگاه متفاوت ایشان در قلمدان‌ها		
خطوط ساختاری معماری‌گونه در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی‌وار در قلمدان‌ها و ترکیب عمودی کادر و مستطیلی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و ترکیب‌بندی افقی کادر و قرارگیری منحنی‌وار پیکره‌ها در قلمدان‌ها		
ایستایی و سکون در پیکره‌های نقاشی‌های جهان مسیحیت و تحرک و انعطاف در نقوش قلمدان‌ها		
ریتم‌های عمودی در نقاشی‌های جهان مسیحیت و منحنی در نقوش قلمدان‌ها		

قدیسین

نقاشی جهان مسیحیت از زمانی که مسیحیت دین رسمی اعلام شد، در قالب‌های متنوعی رواج یافت و موضوعاتی همچون روایات کتاب مقدس و حکایات مربوط به حواریون و قدیسین نیز جزو مضامینی قرار گرفتند که هنرمندان اروپایی از آن بهره بردند. بیشتر این نقاشی‌ها برای کلیسا یا به سفارش آن انجام می‌گرفت و در همین مکان‌ها نصب می‌شد. در آثار اروپایی با نقش قدیسین، نقاشان بیشتر از سبک رئالیسم و نمادگرایی بهره برده‌اند. موضوع و پرتره‌ها از رسمیت سنگینی برخوردارند، به‌گونه‌ای که از هرگونه حرکت و عمل عاری به نظر می‌آیند. گروه‌بندی‌های متقارن از سکوت و رسمیت نمادین مراسم از قداستی خاص برخوردارند. هر شخص و شیء در جای مشخصی

واقع‌شده و چنان‌که شایسته یک مراسم مقدس باشد، تزئین شده است. فرم غالب در نقاشی‌های اروپایی عمودی و موضوعات را در کادرهای عمودی به‌صورت متقارن جای‌داده است و پیکره‌ها در حالت نیایش و راز و نیاز و سرها و نگاه‌ها مورب رو به پایین به حالت خضوع و خشوع قرار دارند. موضوع اصلی در وسط کادر و در نقاط طلایی قرارگرفته و بر آن تأکید گردیده، درحالی‌که پس‌زمینه محوشده است. خطوط رهنمونگر آثار از نوع عمودی هستند، رنگ‌ها در لباس قدیسین روشن و در پس‌زمینه تیره هستند، در بیشتر لباس‌ها از رنگ سفید استفاده شده است و به‌طورکلی استفاده از رنگ‌های روشن برای موضوع اصلی برای جلب نظر مخاطب به‌کار گرفته شده است. ترکیب‌بندی بیشتر آثار از نوع مستطیل عمودی است. این کادرهای مستطیلی در لبه‌های بالا دارای قوس‌های محراب گونه هستند.

بااین‌حال، در قلمدان‌ها فرم غالب بیضی‌هایی هستند که به‌صورت عمودی پیکره‌ها در آن جای گرفته‌اند. بر اساس خطوط رهنمونگر ترکیب‌بندی اصلی آثار شامل مستطیلی فرضی است که درون قاب‌های بیضی قرار دارند. بر اساس قاب‌بندی‌های بدنهٔ قلمدان‌ها می‌توان عنوان نمود که موضوع اصلی در مرکز قلمدان و در قابی بزرگ‌تر به نشانهٔ تأکید بر موضوع خلق شده است. جهت نگاه قدیسین رو به پایین و ساختمان کلیسا در نمای بالا و در پس‌زمینه قرارگرفته است که به مدد رنگ‌های تیره در پس‌زمینه کوچک شدن عناصر در دورنما شاهد پرسپکتیو جوی در قاب‌های مربوطه هستیم. رنگ تیرهٔ ردا در تضاد با رنگ سپید محاسن صورت قدیس قرارگرفته است. پیکره‌ها درون کادرهای مستطیل شکل یا بهتر است بگوییم ترنج‌هایی جای گرفته‌اند که قوس‌های محراب‌گونه دارند. با بررسی نقوش جهان مسیحیت و مقایسه با آنچه قلمدان‌نگار دوره قاجار مورد استفاده قرار داده است شاهد وجه تشابهاتی هستیم، ازجمله اینکه قلمدان‌نگار موضوعات را با فرمی عمودی در کادرهای عمودی قرار داده و دست‌های قدیسین به حالت نیایش به شیوه مسیحیان قرارگرفته و یا قدیسان کتاب مقدس را در دست دارند. سرها مورب و نگاه‌ها رو به پایین و ریتم‌های به‌کاررفته به‌صورت عمودی هستند. از دیگر تشابهات، استفاده از سایه و روشن است. به دلیل پرداختن به سوژهٔ اصلی پیکره‌ها درشت و کل فضای کادر را دربرگرفته‌اند، ریتم‌ها در آثار اغلب از نوع عمودی است که سبب صلابت تندیس‌وار پیکره‌ها شده است. پیکره‌ها درون کادرهای مستطیل شکل جای‌گرفته‌اند که قوس‌های محراب‌گونه دارند.

تصاویر دارای افتراقاتی نیز هستند ازجمله قلمدان‌نگاران از تنوع برای نمایش قدیسان در آثارشان استفاده ننموده و تنها یک فیگور را در جلوی تصویر درحالی‌که در پس‌زمینه دورنمایی از فضای طبیعت یا دورنمایی از ساختمان کلیساها به شیوه عمق‌نمایی وجود دارد، ترسیم نموده‌اند و هیچ فضایی را خالی نگذاشته‌اند، درحالی‌که نقاشان اروپایی قدیسین را در فضایی خالی با پس‌زمینهٔ کاملاً تیره بدون پرداختن به جزئیات در فضای پس‌زمینه ترسیم نموده‌اند. موضوع اصلی در قلمدان‌ها در نقطهٔ تأکید کادر و در قاب مرکزی قرار دارد، اما در آثار اروپایی درشتی پیکره نسبت به کادربندی سبب تأکید بر موضوع شده است. در نقاشی‌های اروپایی رنگ روشن ردا در تضاد با پس‌زمینهٔ تیره قرارگرفته و در قلمدان‌ها رنگ سپید محاسن در تضاد با رنگ تیرهٔ ردای قدیس قرار دارد و در آثار اروپایی روشنایی‌های تابلو بر پلان اول متمرکز است، در قلمدان‌ها چنین نیست. با توجه به آنچه بیان شد، گویا قلمدان‌نگار قاجاری در گرته‌برداری از مضمون قدیسین از نقاش اروپایی، کوشش نموده و با توجه به مکان خلق نقوش روی قلمدان و وجود ارامنه در منطقهٔ جلفای اصفهان، از نوع پوشش کشیشان آن منطقه الهام گرفته و در ترسیم صورت ظاهری قدیس و حالت فیگور بر اساس طرح نجفعلی پیش رفته‌اند.

شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی آثار نقاشان جهان مسیحیت و نقوش قلمدان‌ها با مضمون قدیسین

شباهت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
درشتی پیکره در فضای کادر		
نظام ریتم‌های عمودی		
حجم پردازی به مدد سایه‌روشن پردازی		

تفاوت‌ها	آثار نقاشی	قلمدان‌ها
تضاد رنگی سیاه و سفید		
قوس‌های محراب‌گونه		
کادربندی عمودی		
حضور یک تا چند فیگور در آثار نقاشی‌های اروپایی و یک فیگور در قلمدان‌ها، تنوع رنگ‌ها در آثار نقاشی اروپایی و استفاده از رنگ‌های خنثی و تیره در قلمدان‌ها، پس‌زمینهٔ تیره در آثار نقاشی‌های اروپایی و پرسپکتیو جوی از طریق دورنمایی از مناظر و ساختمان‌ها در قلمدان‌ها، جایگیری روشنایی‌های آثار بر روی عناصر در پلان اول در آثار اروپایی و تور منعکس در کل پلان‌ها در قلمدان‌ها	 	

نتیجه‌گیری

ازجمله موضوعات حائز اهمیت در دوره قاجار، آشنایی بیش از پیش ایرانیان با فرهنگ غرب بود. ایران در قرن نوزدهم میلادی به دلایل اقتصادی، سیاسی و سوق‌الجیشی در مدار تحولات غرب و تحت تأثیر مظاهر آن قرار گرفت و در این دوره بود که بی‌واسطه با غرب روبه‌رو شد. در این بین، افزایش سفرهای ایرانیان و نیز ورود دستاوردهای فرهنگی ـ هنری غرب به ایران، موجب شد تا هرچه سریع‌تر با سبک و سیاق فعالیت‌های هنری کشورهای غربی آشنایی یابد و ثمرهٔ آن تأثیرپذیری هنرمندان ایرانی و جذب سبک‌های غربی بود. در این بین، میزان تأثیر نقاشی‌های مذهبی جهان مسیحیت از نظر فرم و محتوا بر نقوش قلمدان‌های دورهٔ قاجار موضوعی قابل‌تأمل است. یافته‌های پژوهش مؤید این جریان است که از بین مضامین جهان مسیحیت، هنرمند قلمدان‌نگار دورهٔ قاجار، از منظر محتوایی چهار موضوع را با گرته‌برداری از نقاشان اروپایی موردتوجه قرار داده است: بشارت، مادر و کودک، جلوس مریم(ع) و قدیسان. در محتوای نقوش شکل‌گرفته بر قلمدان‌ها، تمرکز دیگر بر نقاشی از مردان نبود، بلکه تصاویر زنان اروپایی با لباس نیم‌تنه یا تمام‌قد در آثار قلمدان‌ها مشهود بود که مریم(ع) نیز با توجه به همین ویژگی تجسم‌یافته بود و به این ترتیب صورتگری و پیکره‌نگاری روی قلمدان‌ها به سبب تماس با ملل اروپایی در عصر قاجار سبک و شیوه‌ای خاص یافت که هویت آن تا حدودی مجزا از ادوار پیشین بود. قلمدان‌نگار دورهٔ قاجار مضامین مسیحیت را با بهره‌گیری از ویژگی‌های نقاشی غربی همچون دورنماسازی، واقع‌گرایی، طبیعت‌گرایی از هنر غرب اقتباس و با هنرهای بومی مبنی بر باورهای کهن نقاشی ایرانی (نگارگری)، درآمیخت. به‌کارگیری فضایی متفاوت نسبت به سبک‌های پیشین بر مصورسازی قلمدان‌ها از منظر کادربندی نسبتاً متأثر از نقاشی مذهبی جهان مسیحیت بود، زیرا نقاشان اروپایی برای القای ایستایی و عروج اغلب از کادربندی عمودی استفاده می‌کردند.

مریم(ع) همچون آثار اروپایی مادرانه مجسم گردیده و نحوه در آغوش داشتن کودک و رنگ لباس القاکنندهٔ مهر مادری و عشق به فرزندش است و مسیح(ع) همچون آثار اروپایی پاک به تصویر درآمده است. وجود قاب‌های طاق قوسی تداعی‌گر محراب و جلوه‌گاه عبودیت در نقوش اروپایی است. حضور فرشتگان بالدار و تجسم اندام کودک به‌صورت عریان و گاه نیمه‌عریان نیز با الگوبرداری از نقوش اروپایی صورت پذیرفته است. فرشتگان گاهی به‌صورت منظم در حالت تعظیم و زانوزده و گاهی در حالت ایستاده اطراف مریم(ع) و کودک به‌عنوان حامی قدیسین نقش مهمی را در زیبایی بصری عهده‌دار هستند. اصولاً چهره‌ها به‌صورت نیم‌رخ، تمام‌رخ و سه‌رخ هستند. اجزای صورت نیز شامل چشم‌های بادامی و کشیده، ابروهای به‌هم‌پیوسته صورت‌ها گرد و مبتنی بر ساختار فیزیکی افراد جامعه عصر قاجار و یا تصاویر اروپایی همراه با موهای روشن است. غالباً پیکره‌ها دارای حالتی جدی و متفکر هستند که در حالت ایستا یا به‌ویژه در صحنه‌های جلوس پیکره‌ها در مقابل مریم(ع) حالت زانوزده و تعظیم‌وار دارند. چهرهٔ مسیح کودک با هاله‌ای اطراف سر و دارای حالتی تمام‌رخ که گویی بر همهٔ اطرافیان مسلط است، ترسیم گردیده و در مورد پیکرهٔ مریم(ع) معمولاً مکان قرارگیری او در مرکز کادر با لباس‌هایی پرچین و بلند و هالهٔ نور دور سر در حالی‌که مسیح کودک را در آغوش گرفته تجسم‌یافته که همهٔ این‌ها بیانگر وجوه اشتراک با نقاشی‌های جهان مسیحیت است. همچنین در پوشش مریم(ع) گاهی الگویی از لباس‌های غربی و اروپایی با یقه‌های باز مشاهده می‌شود، اما گاهی فرم‌های ظاهری و ویژگی‌های جسمانی مریم(ع) مشابه زنان عصر قاجار با ویژگی‌هایی چون گیسوان مجعّد تیره، ابروهای پیوسته و چشمانی کشیده است.

در فرم‌های نقوش قلمدان‌ها با مضامین مسیحی نظام و ساختار خطوط به‌کاررفته اغلب افقی و دوارند. ترکیب‌بندی پیکره‌ها بیشتر بر قوس‌های حلزونی و یا دایره‌ای قرار گرفته‌اند. هنرمندان به ترسیم شمایل مریم(ع) و مسیح(ع) و یا قدیسین پرداخته‌اند. فارغ از نمادها و گاه با بهره‌گیری از فضای طبیعت به سبک اروپایی و مانند نمونه‌های اروپایی شخصیت اصلی در نقطهٔ تأکید کادر قرارگرفته بود. در بیشتر مواقع دورنمایی از طبیعت بر روی قلمدان‌ها، به‌صورت ساده ترسیم‌شده و ظرافت و ریزه‌پردازی‌ها و تنوع رنگ و پرداخت ماهرانه تداعی‌کننده سنت‌های پیشین نقاشی ایران بود، اما در بیشتر موارد فضای تعریف‌نشده پشت سر شمایل‌ها، نشانی از عمق نمایی دارد که نشان‌دهنده پرسپکتیو اروپایی است، ازجمله در نقاشی از ساختمان کلیساها و فضاهای شهری و روستایی در پس‌زمینهٔ اثر. همچنین، در برخی قلمدان‌ها از فضایی تاریک در پس‌زمینه استفاده شده است. استفاده از رنگ‌های تیره به سبک نقاشی‌های مذهبی اروپایی در پس‌زمینه تصاویر قلمدان‌ها که گاهی با نورپردازی زاویه‌دار سعی بر القای عمق نمایی شده، از دیگر وجوه اشتراکات بین نقوش قلمدان‌ها و نقاشی‌های اروپایی است. علاوه بر این، استفاده از سایه‌روشن کاری برای نمایش حجم‌ها بیانگر گرته‌برداری هنرمندان قلمدان نگار از نقاشی مذهبی غرب محسوب می‌شود. از دیگر وجوه اشتراک در فرم‌های نقاشی بر بدنهٔ قلمدان‌ها با نقاشی‌های مذهبی جهان مسیحیت، ترکیب‌بندی ارکان تصاویر است، چنان‌که به تقلید از آثار اروپایی گاهی تمام عناصر تصویری به‌صورت متعادل و با محوریت خط تقارن فرضی قرارگرفته و سبب توازن در اثر شده‌اند. در قلمدان‌ها توجه به سه بعد نمایی و اجرای سایه‌روشن همراه با نورپردازی، درواقع تأثیر مکاتب اروپایی را یادآوری می‌کند. در نقوش اروپایی بیشتر جایگاه مریم(ع) و کودک بالاتر و بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها تجسم‌یافته، اما در قلمدان‌ها برابر و اندازه دیگر پیکره و در مواردی نقاش قلمدان‌نگار به پیروی از آثار اروپایی پیکرهٔ مسیح کودک و مریم(ع) در اندازه‌ای بزرگ در قسمت بالایی کادر در جایگاه متعالی قرار داده است. ترکیب‌بندی‌های اغلب نقاشی‌های اروپایی از نوع مثلثی و در نمونه‌های قاجار از نوع حلزونی است و رنگ‌ها در نمونه‌های قاجاری به‌صورت غلبهٔ رنگ‌های گرم بر سرد است، اما در نقاشی‌های اروپایی بین رنگ‌های گرم و سرد تعادل برقرار گردیده است. رنگ لباس مریم(ع) در اغلب قلمدان‌های قاجاری همچون نمونه‌های اروپایی به‌صورت لباس قرمز با ردای آبی (نشانی از عشق مادرانه مریم(ع)، پاکی و خلوص و شکوه) تجسم‌یافته است. درمجموع می‌توان بیان داشت نقاش قلمدان‌نگار قاجار از نقوش اروپایی با مضامین مسیحی، به سازگاریِ نوآورانه‌ای دست‌یافته و متعاقباً آثار خود را با ترکیب عناصر غیربومی و بومی به نحوی جذاب و متنوع بازتولید نموده است.

منابع

۱. *قرآن کریم*.
۲. ادیب برومند، عبدالعلی. (۱۳۶۶). *هنر قلمدان*. تهران: وحید.
۳. احسانی، محمدتقی. (۱۳۶۸). *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*. تهران: امیرکبیر.
۴. اشعری، سعد بن عبدالله. (۱۳۷۱). *تاریخ عقاید و مذاهب شیعه*. ترجمه یوسف فضایی. تهران: آشیانه کتاب.
۵. آشتیانی، جلال‌الدین. (۱۳۹۹). *تحقیق در دین مسیح*. تهران: نگارش.
۶. پاکباز، روئین. (۱۳۸۹). *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

۷. خلیلی، ناصر. (۱۳۸۶). ***کارهای لاکی***. ج۸. ترجمه سودابه رفیعی سخایی. تهران: کارنگ.
۸. داروئی، پریسا، و محسن مرائی. (۱۳۹۰). «بررسی تصویرسازی به شیوه لاکی در اصفهان عصر قاجار». ***نگره***. (شماره ۲۰)، ۳۳-۴۳.
۹. دیویس، دنی و همکاران. (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر جنسن***. ترجمه فرزان سجودی. تهران: میردشتی.
۱۰. رحیمی، سهیلا. (۱۳۸۶). «طرح و نقش در قلمدان‌ها و جلوه‌های ایرانی». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: جهاد دانشگاهی.
۱۱. رشیدی بشرآبادی، مرضیه. (۱۳۹۷). «بررسی تک‌چهره‌نگاری بر روی قلمدان‌های دوره صفوی تا قاجار». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
۱۲. زاهدی‌سرشت، هانیه. (۱۳۹۱). «بررسی تأثیرات فرهنگی و هنری دوره قاجار در ساخت قلمدان‌های موجود در موزه ملی ملک». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۱۳. قاضی‌مرادی، شهناز. (۱۳۷۳). «زندگی‌نامه تنی چند از اساتید قلمدان‌ساز دوره صفویه تا عصر حاضر». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه الزهرا.
۱۴. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۹). ***قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران***. لندن: ساتراپ.
۱۵. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران***. لندن: ساتراپ.
۱۶. گامبریج، ارنست هانس. (۱۳۷۹). ***تاریخ هنر***. ترجمه علی رامین. تهران: نشر نی.
۱۷. گودرزی(دیباج)، مرتضی. (۱۳۷۹). ***روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی***. ج۱. تهران: عطایی.
۱۸. گودرز شیراز، مرضیه. (۱۳۶۸). «هنر قلمدان سازی در ایران».». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه الزهرا.
۱۹. لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۵الف). «تأثیر فعالیت میسیونرهای مسیحی بر مصورسازی قلمدان‌های عصر ناصری». ***نگارینه***. (شماره ۱۱)، ۴۶-۶۱.
۲۰. لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۵ب). «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری». ***پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام***. (شماره ۱۹)، ۲۱۰-۱۸۵.
۲۱. مجیدی، فریبا. (۱۴۰۱). «بررسی آثار لاکی-روغنی قاجاری با تکیه‌بر مطالعهٔ قلمدان‌های موزهٔ آستان قدس رضوی». ***زرین‌فام***. (شماره ۱)، ۱۲۵-۱۴۱.
۲۲. مک‌ویلیامز، مری. (۱۴۰۱) «نقاشی لاکی قاجار به‌عنوان یک وسیله مبادله». ***فنون تصویرسازی در دوره قاجار***. ترجمه مصطفی لعل شاطری. مشهد: مرندیز.
۲۳. نادری‌عالم، علی. (۱۳۸۹). «بررسی تحول نقاشی به‌ویژه منظره‌سازی در قلمدان‌نگاری دوره صفوی تا اواخر دوره قاجار». ***نگره***. (شماره ۱۶)، ۴۳-۵۵.
۲۴. ویلیامسون، بت. (۱۳۹۲). هنر مسیحی. ترجمه هادی رفیعی. تهران: افق.
۲۵. یاوری، حسین، و هلیا ابتهاج همدانی. (۱۳۹۰). ***سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران***. تهران: آذر و سیمای دانش.

بررسی و بازشناسی شمایل‌های مذهبی دربار قاجار (مطالعه اسنادی)

سید مسعود سیدبنکدار[1]، مهناز کمالوند[2]

چکیده

شمایل‌نگاری که از مهم‌ترین ارکان هنر مذهبی در ایران است، از عصر صفوی با رسمیت یافتن مذهب شیعه، رونق و در عصر قاجار تکامل یافت. در دورهٔ قاجار باور عمومی به شمایل‌ها به‌عنوان عامل دفع بلا و به ارمغان آورندهٔ خیروبرکت سبب شد تا نگاه پادشاهان قاجار نیز بیش از گذشته معطوف به هنر شمایل‌نگاری گردد. شمایل‌نگاری به‌عنوان یکی از هنرهای موردتوجه دربار قاجار رشد یافت و چندین شمایل به سفارش دربار قاجار تهیه گردید و این شمایل‌ها جایگاه ویژه‌ای در آداب‌ورسوم دربار قاجار یافتند.

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد، نظر به اهمیت یافتن شمایل‌ها در میان باورهای عمومی جامعهٔ عصر قاجار، پادشاهان این سلسله نیز نگاه ویژه‌تری را نسبت به هنر شمایل‌نگاری ابراز داشته‌اند. بر همین مبنا هنرمندان دربار قاجار شمایل‌های ویژه‌ای را تهیه نمودند. با توجه به کارکرد سیاسی و مشروعیت بخشی شمایل‌ها، ناصرالدین‌شاه شمایل‌های متعددی در دربار خود تهیه نمود و به شیوه‌های گوناگون شمایل‌های مذکور را در معرض دید عموم قرار داده، به انحای مختلف از آن‌ها در آداب‌ورسوم دربار استفاده می‌نمود. از ویژگی‌های هنری این شمایل‌های مذهبی می‌توان به تأکید بر جزئی‌نگری و کاربرد مضامین الوهی و تلفیق مضامین هنر شرقی و غربی و غیره اشاره کرد.

پژوهش حاضر درصدد است، به روش تاریخی و تحلیلی. توصیفی و مشاهدهٔ میدانی با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای به بررسی ویژگی‌های تاریخی و هنری ده شمایل مذهبی دربار قاجار بپردازد و مشخص نماید که ارزش نمادین و کارکرد سیاسی این شمایل‌ها در دربار قاجار چه بوده است؟

واژگان کلیدی

شمایل، شمایل‌نگاری، دوره قاجار، ناصرالدین‌شاه، جواهرات.

۱. دکتری تاریخ ایران، استادیار گروه تاریخ و ایران شناسی، دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول) masoudbonakdar@yahoo.com
۲. کارشناسی ارشد تاریخ ایران اسلامی kamalvand.mahnaz@yahoo.com

مقدمه

شَمایل، شَمائل واژهٔ عربی و جمع شمال و شمیله است و در اصل، به معنای صفت‌ها، خصلت‌ها، طبع‌ها و اخلاق انسان است و به خوبی‌های ذات و سرشت‌های نیکو و پاکیزه اطلاق می‌شود، اما به چهره و ویژگی‌ها و مشخصات صورت نیز گفته می‌شود (دهخدا، ذیل شمائل). همچنین به صورت‌نگاری و ترسیم چهره بزرگان دین و نگارگری وقایع مذهبی شمایل‌سازی می‌گویند (معین، ۱۳۸۹: ۶۵۱). شمایل کلمه‌ای است که از ترجمه واژه icon می‌آید و مترادف کلمه‌هایی چون نگاره، تندیس، تصویر و تمثال است. کلمه ایکون[1] که واژه‌ای یونانی است، ریشه icon به‌حساب می‌آید. یونانی‌ها این واژه را برای نامیدن باز نمونه‌ای انسانی خود از خدایان به کار می‌بردند و تفسیر تصویری از روایت‌های دینی یونانیان بود. لفظ آیکون گرافی[2] (شمایل‌نگاری) از واژهٔ یونانی Eikonografia می‌آید. در استعمال مدرن آیکونوگرافی عبارت است از توصیف یا تفسیر محتوای آثار هنری (بیالوتسکی و حسینی، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۶۹۲).

شمایل‌نگاری به‌عنوان یک هنر مذهبی در دوره آغازین اسلامی در مقایسه با دنیای مسیحیت و بودیسم چندان موردتوجه و تشویق نبود. متکلمین و فرقه‌های افراطی شمایل‌نگاری را منع می‌کردند و متعصبانه این بازنمایی را تقلیدی از فعل خالق متعال می‌دانستند؛ بنابراین، از آنجاکه هیچ‌گونه نقاشی دینی در صدر اسلام موجود نبود، نقاشان هیچ سنتی نداشتند تا تجربیات خود را بر مبنای آن قرار دهند (عکاشه،۱۳۸۴: ۸-۹). و پس از ظهور اسلام نقاشی‌های دینی از حد مصورسازی داستان‌های شخصیت‌های مقدس فراتر نرفته بود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۸۴).

از اواخر سده سیزدهم/ هفتم هجری، برخی موضوع‌های دینی و شخصیت‌های مذهبی در عرصه نقاشی رخ‌نمودند، به‌خصوص نقاشان به تصویر کردن شمایل حضرت رسول (ص) همت گماشتند. نسخه‌های مصور **جامع التواریخ** و **آثار الباقیه** مربوط به اوایل سده چهاردهم/هشتم هجری، ازجمله اولین کتاب‌هایی است که در آن‌ها شمایل حضرت رسول (ص) آمده است (پاکباز، ۱۳۸۴: ۵۸۴، هیلن برند، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

شمایل‌نگاری در دوران اسلامی، بیشتر بر اساس مضامین شیعی خلق شد که از دورهٔ آل‌بویه نقش پررنگ خود را ایفا نمود. حاکمان دیلمی در سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری، حکومتی مبتنی بر اصول تشیع ایجاد نمودند و در قرن هفتم هجری قمری نیز، با استقرار مغول‌ها علمایی نظیر خواجه نصیر طوسی و شاگردش علامهٔ حلی معارف تشیع را به‌صورت محتوایی در ایران شکل دادند. پس‌از آن با اسلام آوردن غازان‌خان در ۶۹۴ هجری و مهم‌تر از آن پذیرفتن مذهب تشیع از سوی محمد خدابنده یا الجایتو (۷۰۳_۷۱۶ هـ.ق / ۱۳۰۴_۱۳۱۶م)، بستری برای رشد این مذهب در ایران فراهم گردید. بعد از ایلخانیان علمای شیعه و بسیاری از فرقه‌ها، امکان آماده‌سازی فرهنگ تشیع را برای دوران تیموری و پذیرش آن به‌عنوان مذهب رسمی در دورهٔ صفویه فراهم نمودند (عرفان، ۱۳۸۵: ۴۱). نخستین کتابی که به‌طور اختصاصی به شمایل‌نگاری شیعی می‌پردازد، **خاوران‌نامه** ابن حسام خوسفی است که فرهاد نگارگر آن را به عهده داشته است و شمایل امیرالمؤمنین(ع) را به تصویر کشیده است (تدین، ۱۳۹۵: ۹۶).

در سبک دوران تیموری نیز تعداد قابل‌توجهی از نگاره‌ها مضمون دینی داشته‌اند. در دوران تیموری، به دلیل گرایش حکام و وزیران زاهد، به مذهب و اهمیت آن بیشتر پرداخته‌شده است و علاوه بر نسخ تاریخی، داستان‌های

1. eikon
2. Iconography

مذهبی مصور در نسخه‌های ادبی، قابل‌دستیابی هستند. در این دوره گرایش خارجی و همچنین تقلید از هنر چین و مسیحی کم رنگ‌شده و ما شاهد رشد سبک اصیل ایرانی هستیم (تدین، ۱۳۹۵: ۹۸).

از عصر صفوی تشییع امامیه موجب و ضامن استقلال، تمامیت ارضی، وحدت ملی و نجات ایران گردید. زبان فارسی، شعائر، مراسم، جشن‌های ملی و آیینی و هنر ایرانی شکوفا گردید و همهی عناصر هویت ملی گرامی داشته شد. (افتخارزاده، ۱۳۷۷ :۱۸۰ _ ۲۲۴) شمایل‌نگاری از همین دوره پررنگ شد و تا اواخر دورهی پهلوی دوم ادامه داشت. مطالعه نمونه‌ها یا آثار شمایل‌نگاری‌های ادوار گذشته، مبین این مطلب است که اوج این سنت با مضامین شیعی، به لحاظ گستردگی و تنوع، در عصر قاجاریه صورت پذیرفته است (محفوظی، ۱۳۹۴: ۴).

شمایل‌نگاری در عصر قاجار با دیوارنگاره‌ها آغاز گردید که با نگاره و نظم همراه بود و دیوارهای اماکن مذهبی، بقعه‌ها، تکیه‌ها، حسینیه‌ها و مزارها را می‌آراست. این دیوارنگاره‌ها شامل اساطیر قومی و ملی و نمایه‌های اهل‌بیت(ع) بود. در این شمایل‌نگاری از همان آغاز، گاه بر چهره‌های اولیای دین، شعاعی از نور قرار می‌گرفت تا از هرگونه خیال‌پردازی به دور باشد و حرمت و قداست اولیا حفظ گردد.

اگرچه شمایل‌نگاری در ایران ویژگی‌های خاص خود را دارد و شمایل‌های ایرانی بیشتر جنبه مردمی یا فرهنگ عامیانه دارند و بن‌مایه‌های آن‌ها نمایانگر اندیشه و احساس ملی، قومی و مذهبی عامه مردم و مفاهیم و معانی و برداشت‌هایی است که مردم از تاریخ اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی در ذهن تاریخی‌شان دارند (بلوک باشی، ۱۳۸۰: ۳). اما دستگاه‌های حکومتی در طول تاریخ از هنر در راستای نمایش قدرت و حفظ هویت سیاسی و فرهنگی بهره می‌گرفتند. روحیه هنردوستی پادشاهان قاجار به‌ویژه فتحعلی شاه (۱۲۱۳-۱۲۵۰ هـ.ق/۱۷۹۷-۱۸۳۴ م) و ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هـ.ق /۱۸۴۸-۱۸۹۶ م) زمینه‌ساز رشد و گسترش هنر درباری به‌ویژه نقاشی و خلق آثار گران‌بها ازجمله در هنر شمایل‌نگاری شد. استفاده از این آثار به‌عنوان رسانه‌ای جهت تبلیغات مذهبی از نکات قابل‌توجه در این جریان است که سبب شد هنر شمایل‌نگاری مذهبی در دربار از ویژگی‌های هنری و نمادین و جایگاه تاریخی منحصربه‌فردی برخوردار شود. بررسی این ویژگی‌ها موضوع پژوهش است. در این تحقیق هشت نمونه شمایل مذهبی کمتر دیده‌شده از خزانه جواهرات ملی و مجموعه‌های ارزشمند عصر قاجار ازجمله خزانه کاخ گلستان، موزه هنرهای تزیینی اصفهان برای نخستین بار موردمطالعه و بررسی قرار خواهد گرفت و از جهت معرفی این آثار ارزشمند و مطالعه تاریخ‌نگارانه آن‌ها حائز اهمیت است.

لازم به ذکراست، در این پژوهش عناوین شمایل برای کاربرد عامه یعنی صورت نگاری های مذهبی به کار رفته است، همچنین واژۀ تمثال که در لغت به معنای صورت منقوش، نگار، تصویر، مجسمه ، پیکر و غیره است (معین، ۱۳۸۹: ۳۲۹) به معنای مصطلح و کاربردی عصر قاجار یعنی مدال های منقش به تصاویر بزرگان دین و پادشاهان قاجار که برای سینه ریز و گردن آویز و شمسه به کار می‌رفته است، اطلاق گردیده است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی از نوع تاریخی و با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای، به بررسی عوامل زمینه‌ساز در رشد و گسترش هنر شمایل‌نگاری پرداخته است. سپس با روش تجزیه تحلیل داده‌های کیفی به مطالعۀ میدانی شمایل‌های درباری باقی‌مانده از عصر قاجار خواهد پرداخت. جامعۀ آماری در این تحقیق

شمایل‌های موجود در خزانه جواهرات ملی، کاخ گلستان و موزهٔ هنرهای تزئینی اصفهان است که نمایانگر سیر تکامل فن شمایل‌نگاری مذهبی در دربار قاجارند. مطالعه و مقایسه این شمایل‌ها ازنظر شکل ظاهری و جواهرات به‌کاررفته در تزئین آن‌ها، از راهکارهای این تحقیق در دستیابی به اهداف است. نظر به‌عنوان تحقیق که به بررسی متون و اسناد اشاره دارد، لازم به ذکر است که منابع کتابخانه‌ای این تحقیق شامل منابع تاریخی دست‌اول، خاطرات، سفرنامه‌ها، دایره المعارف ها، متون هنری، مقالات، منابع انگلیسی و ترکی است. همچنین منابع اسنادی شامل نسخ خطی کتابخانه ملی ملک، اسناد کاخ گلستان و نسخ خطی مرکز اسناد آستان قدس رضوی می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

۱. یکی از جامع‌ترین منابع دربارهٔ شمایل‌نگاری مذهبی عصر قاجار کتاب **شمایل‌نگاران قاجار**[1] اثر اس. جی. فالک[2] است که در سال ۱۹۷۲م/۱۳۵۰ هـ.ق به رشته تحریر درآمده و در سال ۱۳۹۳ در ایران ترجمه‌شده است. مؤلف کتاب ۶۳ تصویر رنگی از شمایل مذهبی و بر اساس پژوهش‌هایش ۲۵ تصویر سیاه‌وسفید مربوط به دوره قاجار را از مجموعه ایمری گردآوری کرده است و در این کتاب با نگاهی تحلیلی و روایی به بررسی این آثار پرداخته است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این کتاب تصاویر آثار این دوره است که یکجا و در کنار هم منتشرشده‌اند. درواقع این کتاب یکی از اسناد مهم برای بررسی نقاشی رنگ‌روغن این دوره تاریخی ایران محسوب می‌شود. بااین‌حال هشت شمایل موردمطالعه در مقاله حاضر جزئی از مواد موردبررسی نویسنده این اثر نبوده است و مقاله حاضر ازلحاظ بررسی هشت شمایل کمتر دیده‌شده عصر قاجار حائز اهمیت است.

۲. ازجمله پژوهش‌های اخیر در زمینهٔ شمایل‌نگاری مذهبی مقالهٔ «نگاهی بر شمایل‌سازی مذهبی در ایران» نوشتهٔ شوریده غازی است که به مناسبت نمایشگاه حضرت علی(ع) در آیینهٔ هنر در سال ۱۳۷۹ هـ.ش به چاپ رسید. این پژوهش با نگاهی توصیفی به بررسی تاریخچهٔ شمایل‌سازی در تاریخ ایران پرداخته است. دیدگاه متفاوت و هدف مختلف این پژوهش را از اثر حاضر متمایز می‌کند. اگرچه این مقاله ازنظر پرداختن به شمایل‌های مذهبی به‌ویژه شمایل‌های امیرالمؤمنین(ع) با مقاله حاضر بی‌شباهت نیست، اما هشت شمایل بررسی‌شده در مقالهٔ حاضر را موردمطالعه قرار نداده است که یکی از وجوه تمایز این دو اثر است.

۳. مقالهٔ علی بلوک باشی تحت عنوان «شمایل‌نگاری در حوزهٔ هنر عامهٔ مردم ایران» اثری است که در سال ۱۳۸۰ هـ.ش به معرفی رسالهٔ ماریا ویتوریا فونتانا[3] در ۱۹۹۴ م با عنوان شمایل اهل‌بیت(ع) پرداخته است که ازلحاظ هدف و جامعیت موضوع با پژوهش حاضر متفاوت است.

۴. اثر دیگری تحت عنوان «هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان» در سال ۱۳۸۴ هـ.ش توسط مهناز شایسته فر به رشته تحریر درآمد. نویسنده در این کتاب به پژوهش محتوایی و بحث نظری در زمینهٔ هنر اسلامی به‌ویژه درزمینهٔ هنر اسلامی ـ ایرانی در دوران تیموری و صفوی در عرصه

---

۱. نام اصلی «Gajar Painting, Persian old painting of the 18 & 19 centuries»

2. S. J. Falkال

3. Maria Vittoria Fontana

نگارگری و کتیبه‌نگاری پرداخته است و در بررسی پیشینه شمایلنگاری قبل از عصر قاجار برای تحقیق حاضر مورداستفاده قرارگرفته است.

۵. از دیگر پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه مقالهٔ «بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن» نوشتهٔ محمد معین‌الدینی است که در سال ۱۳۹۴ ه.ش در فصلنامهٔ تخصصی علوم سیاسی به چاپ رسید. این پژوهش به تحلیل نقش فتحعلی شاه در حمایت و همچنین نحوه بهره‌برداری سیاسی از هنر در دوره اول قاجار پرداخته است و نگاهی نیز به شمایل‌نگاری به‌عنوان هنری تبلیغاتی داشته است. وجه تمایز این اثر با پژوهش حاضر در نگاه کلی آن بر هنر و اشاره‌ای جزئی بر شمایل‌نگاری است. از دیگر سو این پژوهش اگرچه باهدف بررسی کارکردهای سیاسی، هنر عصر قاجار را موردبررسی قرار داده است، که با اهداف پژوهش حاضر بی‌شباهت نیست، اما بازهٔ زمانی موردنظر آن برخلاف پژوهش حاضر تنها به عصر فتحعلی شاه محدودشده است.

۶. از دیگر آثار متأخر درزمینهٔ شمایل‌نگاری مذهبی عصر قاجار مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعه عاشورا)» اثر اصغر جوانی و حبیب‌الله کاظم نژادی است که در سال ۱۳۹۵هـ.ش در نشریه **شیعه‌شناسی** به چاپ رسید. همان‌گونه که از عنوان آن مشخص است این مقاله اگرچه به بررسی شمایل‌نگاری عصر قاجار پرداخته است، اما رویکرد مطالعاتی آن حول نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بوده و موضوع مورد تحقیقش تصویرگری واقعهٔ عاشورا است. با توجه به اینکه مقاله حاضر به مطالعه بررسی شمایل‌های مذهبی درباری پرداخته است، با اهداف مقالهٔ مذکور تداخل نخواهد داشت.

بنابراین، آثار پیشین جامعیت و مانعیت کافی ازنظر هدف و موضوع با اثر حاضر ندارند و اهمیت آن‌ها برای این تحقیق از جهت تکمیل کردن بخشی از تاریخچهٔ موضوع است.

ارزش و جایگاه شمایل‌های ائمه اطهار(ع) و کاربرد سیاسی آن‌ها در دربار قاجار

در دورهٔ قاجاریه به دلیل ارتباط روزافزون با غرب روش‌های جدیدی در هنر و نقاشی باب شد، همچون نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های رنگ‌روغنی، نقاشی پشت شیشه و همچنین گسترش و رواج چاپ سنگی و کاشی نگاره‌ها که در آن‌ها علاوه بر تصاویر رزمی و بزمی، تصاویر مذهبی و شمایل‌نگاری نیز مشاهده می‌شود.

گسترش شمایل‌نگاری از چهره خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً امام علی(ع) از شاخصه‌های عصر قاجار است. به گزارش یاکوب ادوارد پولاک[1]، در ایران آن روز، شیعیان به عکس‌ها و تصاویر دل‌بستگی داشتند و تقریباً در تمام خانه‌های مردم، تصویری از امام علی(ع) وجود داشت، حتی در خانه‌های مردمان فرودست نیز تصویری از آن حضرت را با عدم مهارت بر چوب کنده‌کاری کرده بودند و چون بر این باور بودند که چهره ایشان چندان زیبا و دلپسند بوده است که هیچ نقاشی از عهده کشیدن آن برنمی‌آید، همواره آن صورت را پوشیده می‌داشتند (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۲۲).

در میان شمایل‌های درباری شمایل متعلق به شاه از همه شاخص‌تر بود و مراسمی رسمی را هم برای تعظیم و

1. Jakob Eduard Polak

گرامیداشتِ آن وضع کرده بودند؛ چنان‌که از اطلاعات مربوط به آن دوران مستفاد می‌شود، برگزاری تشریفات مربوط به شمایل‌ها چندان موردقبول علمای دوره قاجار قرار نمی‌گرفت، به‌گونه‌ای که علما به‌طور آشکار از این مراسم «پرستش گونه» ابراز ناخرسندی می‌کردند. هرچند این مخالفت، چندان تأثیری بر این عمل نتوانست بگذارد (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۲۲).

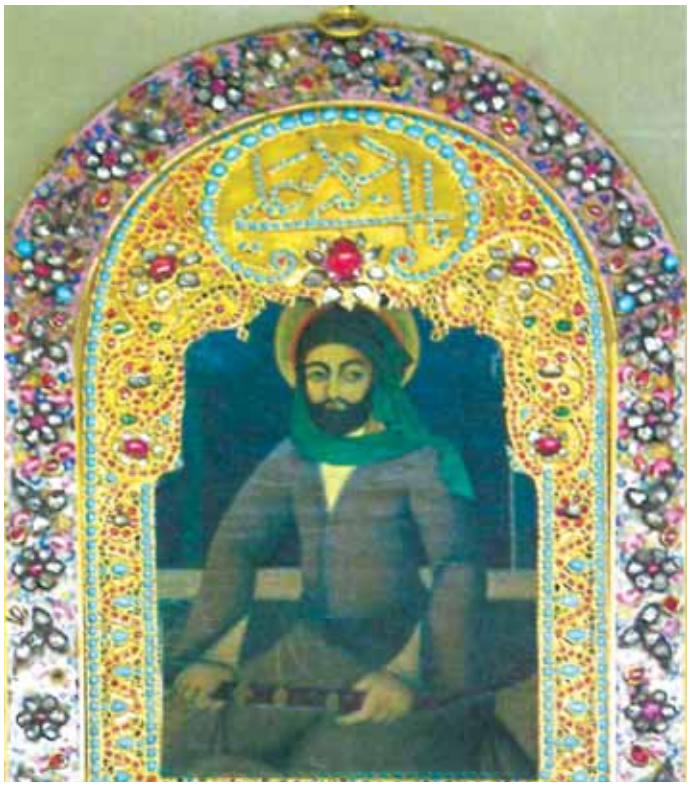
شمایل‌های مذهبی و سلطنتی و همچنین تمثال‌ها در مراسم‌های درباری از ارکان اصلی محسوب می‌شدند. مناسبت‌هایی مانند رؤیت ماه نو قمری، جشن عید نوروز، اعیاد مذهبی، مراسم سلام و عزاداری‌ها از آداب‌ورسوم خاصی برخوردار بود که شمایل‌های مذهبی در کنار سایر اسباب تقدیس ازجمله قرآن کریم، ادعیه و زیارت‌ها در این مراسم‌ها کاربرد داشت (عضدالدوله، ۱۳۷۶: ۵۱ - ۵۲).

شمایل‌ها به‌طورمعمول جزئی از لوازم و وسایل شخصی شاه بودند و در صندوق‌خانه نگهداری می‌شدند و صندوقدار شاه مسئول نگهداری از این لوازم بوده است. صندوقدار مذکور در صورت رسمی این لوازم از محل نگهداری لوازمی همچون شمایل‌ها، خطوط منسوب به ائمه، قرآن‌ها و ادعیه مذهبی و تربت امام حسین(ع) تحت عنوان شمایل‌خانه یادکرده است. در واقع صندوقدار شاه از روی ذوق شخصی خود و از باب تیمن و تبرک به بخشی از لوازم تحویلی خود جنبه اهمیت و قداست داده است و در آغاز دفترچهٔ خود از عبارت شمایل‌خانه استفاده کرده است اما درواقع طبق آنچه از اسناد بیوتات برمی‌آید، بخش مستقلی در بیوتات سلطنتی تحت عنوان شمایل‌خانه وجود نداشته است.

از زمان فتحعلی شاه مراسم استهلال ماه با اسبابی همچون آینه، قرآن، خطوط منسوب به ائمهٔ اطهار و برخی دعاها انجام می‌گرفت و شاه در هنگام رؤیت ماه بر کلام‌الله مجید نگاه می‌کرد (عضدالدوله، ۱۳۷۶: ۵۱ _ ۵۲). در زمان ناصرالدین‌شاه ازآنجایی‌که تقدیس شمایل‌ها مرسوم شده بود، مراسم استهلال ماه با رؤیت شمایل حضرت علی(ع) انجام می‌شد (ناصرالدین‌شاه،۱۳۸۷ : ۱۳۳).

در دوره مظفرالدین شاه نیز شمایلی از رسول اکرم(ص) در اختیار شاه بود که در مراسم تحویل سال نو جهت تبرک بر آن نظاره می‌کرد (سپهر، ۱۳۶۸: ۵۰). همانند دربار قاجار، در سایر ایالات نیز در وقت تحویل نوروز، حاکمان و بزرگان دولت شمایل پیامبر(ص)، حضرت علی(ع)، حضرت فاطمه(س) و امام حسن و امام حسین(علیهم‌السلام) را که در هاله‌ای از نور احاطه‌شده بود در دست راست خود می‌گرفتند و حاضران در برابر این شمایل و تصویر شاه که در دست دیگر حاکم بود سر تعظیم فرود می‌آوردند (اوبن، ۱۳۶۲: ۳۳۰).

یکی از نخستین شمایل‌های جواهرنشان خزانه سلطنتی شمایل امیرالمؤمنین(ع) بود که از دیرباز در خزانه پادشاهان ایران موجود بود و گفته می‌شود که از هندوستان به ایران آورده شده است. این شمایل در زمان فتحعلی شاه برای مدتی از خزانه خارج شد و در عصر ناصرالدین‌شاه مجدداً به خزانه عودت داده شد (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۲۲ - ۲۲۳) (تصویر ۱).



تصویر شماره ۱: شمایل حضرت علی(ع) موجود در کاخ گلستان

این شمایل که توسط آقا حسن به خزانه بازگردانده شد، تحت تملک ناصرالدین‌شاه قرار گرفت. «شاه چنین می‌پنداشت که این اثر، شمایل واقعی حضرت علی(ع) است و آن را در صندوقی از طلای میناکاری شده، حفظ می‌کرد و احترام زیادی برای این اثر قائل بود، هنگامی‌که این شمایل را به اتاق می‌آوردند، تمام درباریان تعظیم می‌کردند. شاه نیز در برابر این شمایل، تعظیم غرایی می‌کرد. وی طریقتی را بنیان نهاده بود که هدف آن تکریم از این شمایل بود، امّا روحانیان با اکراه بسیار در این جلسات حضور می‌یافتند، زیرا آنان در تمام این تشریفات، به‌حق، نوعی شمایل پرستی می‌دیدند که به‌صراحت تمام برخلاف نص قرآن بود» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۲۲ ـ ۲۲۳) (تصویر ۱).

همه‌ساله در هنگام تحویل سال جدید دو تن از سادات نزد شاه آمده، ضمن تبریک سال جدید شمایل حضرت علی(ع) را از شاه می‌گرفتند و دست‌به‌دست می‌چرخاندند تا همه بر آن بوسه بزنند (فوریه، ۱۳۶۶: ۱۴۵). ناصرالدین‌شاه به این تمثال علاقهٔ زیادی داشت و در سفرها به‌ویژه سفر به عتبات آن را به همراه خود می‌برد. در سفر به نجف این تمثال را جهت تبرک در ضریح مقدس حضرت علی گذاشته بود (ناصرالدین‌شاه، بیتا: ۱۶۷). شدت علاقه ناصرالدین‌شاه به شمایل‌ها سبب شد که در کاخ سلطنتی اقدام به ایجاد شمایل‌خانه بنماید و محلی را برای نگهداری شمایل‌های جواهرنشان اختصاص دهد (ذکا، بیتا: ۳۳، شمعی و خاچاطور، ۱۳۸۷: ۲۱).

علاوه بر شخص شاه که در هنگام تحویل سال بر شمایل نظاره می‌کرد، سایر اشراف و مردم عادی نیز در خانه‌های خود شمایل از حضرت امیر(ع) در اختیار داشتند که در هنگام تحویل سال ضمن دعاگویی در آن نگاه می‌کردند (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۲۳).

استفاده از تمثال و شمایل به‌عنوان آرایه‌ای زینتی که بر پیکر نصب شود، برای نخستین بار از زمان فتحعلی شاه مرسوم شد. تمثال همایون مدال جواهر نشانی بود که منقش به تصویر پادشاه وقت گردیده بود. نشان تمثال ابتدا توسط اروپاییان ابداع گردید، سپس سلطان محمود ثانی (۱۷۸۹-۱۸۳۹ م) به تقلید از اروپاییان اقدام به ایجاد تمثال نمود، مقارن با همین دوران، فتحعلی شاه با الهام از تمثال محمود ثانی تمثال همایون را ایجاد کرد (الدم، ۲۰۰۴: ۲۶-۲۷-۲۸).

محمدشاه (۱۲۲۲-۱۲۶۴ هـ.ق/ ۱۸۳۴-۱۸۴۸ م) ابتدا تمثال پدربزرگش فتحعلی شاه را بر گردن می‌آویخت (تصاویر ۲ و ۳)، اما ناصرالدین‌شاه که رابطه چندان خوبی با پدر نداشت، ظاهراً علاقه‌ای هم به استفاده از صورت پدر نداشت، بنابراین تصمیم گرفت از شمایل امیرالمؤمنین(ع) که تحت تملک داشت و پیش‌تر از ارزش آن نزد شاه گفتیم تمثالی تهیه کند و بر گردن بیاویزد.

تصاویر شماره ۲ و ۳: تصاویری از محمدشاه قاجار که تمثال پدربزرگش فتحعلی شاه را بر گردن آویخته است. (منبع: Roby, 1999: 117-118)

تهیه و رونمایی از این تمثال مبارک باید در مناسبتی سعد و فرخنده انجام می‌گرفت. شاه قاجار که برای مدت طولانی در دوران سلطنت خاندانش فتح و پیروزی به دست نیامده بود، فتح هرات را مناسبت مبارکی دانست که بتواند ایجاد تمثال را به آن پیوند دهد؛ بنابراین پس از فتح هرات دستور داد تا میرزا ابوالحسن خان نقاشباشی(صنیع الملک) از روی شمایل موجود در خزانه تمثالی را به تصویر کشید که با جواهر مزین شده بود (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۷، ج ۳: ۱۷۹۴). در ناسخ التواریخ دراین‌باره آمده است که: «چون مژدهٔ این فتح برسید، تمثال مبارک آن حضرت که از دیرباز در خزانهٔ ایران ضبط بود و هرروز بعد از اذان صبح به صاحب آن تمثال نیاز همی برد، بفرمود صورتگران چرب‌دست بدان شباهت و شمایل صورتی رسم کردند و با جواهر ثمین مکلل و مرصّع داشتند و لئالی[1] منضود علاقه بستند تا آن نشان همایون را از گردن مبارک درآویزد» (سپهر، ۱۳۴۴، ج ۳: ۱۳۷۷).

۱. لئالی منضود: مرواریدهای به‌نظم درچیده.

در روز چهارشنبه بیست و هفتم ربیع‌الاول سال ۱۲۷۳ هـ.ق/ ۱۸۵۶ م، در ساعتی که منجمین معین نمودند، به مناسبت مزین شدن جامهٔ شاه به تمثال مبارک آن حضرت جشنی برپا گردید. علما و فضلا و اعاظم شاهزادگان و ارکان دولت در این مجلس دعوت بودند و گروه‌گروه برای عرض تبریک می‌آمدند. در این جشن صدراعظم تمثال مبارک را در طبقی مرصّع نهاده به حضور شاه آورد و در ایوان مجلس در حالی که شاه برخاسته و تمثال را تکریم و تعظیم نمود، شیخ رضا امام جماعت، تمثال مبارک را بر پیکر شاه بیاویخت. در آن روز به نام مبارک امیرالمؤمنین(ع) یک‌صد و ده بار از میدان توپخانه توپ شادیانه شلیک کردند (هدایت، ۱۳۸۰، ج ۱۰: ۷۰۲ - ۷۰۳؛ سرنا، ۱۳۶۲: ۷۶[۱]؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۸، ج۳: ۱۲۷۵). این نشان که ازاین‌پس عنوان «نشان علوی» گرفت، از سال ۱۲۷۳ هـ.ق/۱۸۵۶م، به‌عنوان یکی از نشان‌های رسمی دولت قاجار معرفی گردید که مورد کاربرد آن فقط برای شاهان بود و به شخص دیگری اعطا نمی‌گردید. در دورهٔ دیگر پادشاهان قاجار نیز این نشان ارزش و اهمیت خود را حفظ کرد و از ملزومات تشریفات مراسم‌های درباری بود (سپهر،۱۳۸۵: ۲۹۵) (تصویر ۵ تا ۱۰).

سخن رایج در مورد این نشان در دوره ناصری چنین بود که: در اختیار داشتن این شمایل برای ناصرالدین‌شاه به‌مثابهٔ وثیقهٔ مذهبی و حرزی تسخیرناپذیر در نظر ملت است (سرنا، ۱۳۶۲: ۷۶[۲]) و این امر اهمیت شمایل و تصاویر مذهبی در مشروعیت بخشی سیاسی و تداوم نقش و کاربرد نمادگرایی مذهبی در تحکیم پایه‌های حکومت را نشان می‌دهد. شاه این‌گونه اظهار می‌نمود که شمایل حضرت به‌منزلهٔ حرز جان و زینت تن او خواهد بود و با استعمال آن بر تمامی سلاطین اسلام برتری خواهد یافت و وی اذعان می‌داشت که حضرت در فردای محشر بدین واسطه شفاعت صاحب این نشان را خواهد کرد (هدایت، ۱۳۸۰، ج ۱۰: ۷۰۳ ـ سپهر،۱۳۷۷، ج ۳: ۱۳۴۵). جهت تبلیغ و برای به نمایش گذاشتن این نشان، شاه تا مدت‌ها در مناسبت‌های رسمی و مذهبی ازجمله عید غدیر این شمایل را در نظر درباریان و مردم بر گردن می‌آویخت (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۹: ۸۱۰).

قاجارها این اقدام ناصرالدین‌شاه در تهیهٔ شمایل امیر و به همراه داشتن آن را دلیل بر بزرگی عقاید سلطان می‌دانستند و حتی ظل‌السلطان در خاطرات خود میزان ارادت شاه به خاندان عصمت و طهارت را با این عمل سنجیده و او را تالی سلمان و مالک اشتر و ابوذر دانسته است (ظل‌السلطان، ۱۳۶۸: ج ۱: ۴۰۰).

علاوه بر بررسی مشخصات ظاهری شمایل‌های مذکور به بررسی چند نمونه دیگر از شمایل‌های سلطنتی جواهرنشان موجود در خزانه سلطنتی می‌پردازیم.

الگوی شمایل‌های مذهبی دربار قاجار

الف. شمایل امیرالمؤمنین موجود در کاخ گلستان

پیشتر گفته شد که یکی از نخستین شمایل‌های موجود از امیرالمؤمنین(ع)، شمایلی است که نقل‌شده از هندوستان به خزانه پادشاه ایران انتقال‌یافته بود؛ اما از زمان دقیق و نحوه انتقال آن به خزانه، همچنین نقاش این اثر اطلاع دقیقی در دست نیست. این شمایل در زمان فتحعلی شاه از خزانه خارج شد و در عصر ناصرالدین‌شاه توسط آقا حسن برادرزاده آقا یعقوب به خزانه بازگردانده شد (ذکا، ۱۳۸۲: ۱۰۳) و مبنای نشان علوی قرار گرفت. شمایل مزبور

۱. مطلب در پاورقی احتمالاً از مترجم
۲. مطلب در پاورقی احتمالاً از مترجم

یکی از مهم‌ترین شمایل‌ها در میان مجموعه شمایل‌های سلطنتی است (تصویر ۱).

خروج این شمایل از خزانه توسط آقا یعقوب صندوقدار فتحعلی شاه و مسئول نگهداری این شمایل انجام گرفت.[۱] ازآنجایی‌که آقا یعقوب خواجه بود و طبق قانون اموالش به شاه که مالك او محسوب می‌گردید، تعلق داشت، قبل از خروج از ارگ سلطنتی دارایی خود را جمع کرده و در پنج صندوق گذاشته بود که بعداً از ایران خارج نماید (نواب، ۱۳۴۹: ۲۷۹). مشخص است که شمایل امیرالمؤمنین نیز ازجمله اموالی بود که به این صورت از خزانه سلطنتی خارج شد و پس از فوت آقا یعقوب توسط پسر برادرش آقا حسن به خزانه باز پس داده شد. (تصویر۱)

در شمایل مزبور حضرت علی(ع) با چهره‌ای شرقی و محاسنی کوتاه به تصویر کشیده شده است و قبایی قهوه‌ای‌رنگ بر تن و شالی سبزرنگ بر کمر دارد. دستار سبزرنگ امام به‌صورت تحت الحنک نیز بر شانه‌ها قرارگرفته است و گرداگرد صورت حضرت هالهٔ نور زرد و قرمزرنگی جلوه‌گر است. در این تصویر حضرت دوزانو نشسته و شمشیری با غلاف قهوه‌ای‌رنگ و قلباقه‌های طلایی در دست دارد. در جلو پای ایشان سپری قهوه‌ای‌رنگ قرار دارد. زمینه پشت این شمایل آبی پر رنگ است (تصویر۱).

این شمایل ۶۱ مثقال و ۴ نخود وزن دارد و در قابی محراب‌گونه با روکش مخمل قرارگرفته است. متن حاشیه اول قاب رنگ صورتی دارد و بر روی آن گل و برگ‌های بسیار ظریفی با رنگ‌های آبی، سبز، زرد و قرمز نقاشی شده است. بر روی این حاشیه گل‌های شش پری الماس نشانده شده بر فلز نقره با قطعه یاقوتی در مرکز گل‌ها نصب است. چهار گل‌برگ مشابه با سایر گل‌ها مزین به دو تخمه فیروزه در چهارگوشه حاشیهٔ گل‌برگ‌ها قرار دارد. بین گل‌های این حاشیه تخمه‌هایی از الماس به‌عنوان برگ بر فلز نقره و تخمه‌هایی از یاقوت بر طلای زرد نصب‌شده است (کتابخانه و موزه ملی ملک، ش ۶۱۶۴، ص ۳). در قسمت بالای قاب، ۵۲ قطعه یاقوت و ۲۳۲ قطعه الماس نصب‌شده است. در حاشیه دوم که شمایل در میان آن قرار گرفته گل‌ها و خطوط اسلیمی بر متنی از طلای زرد ساخته شده است. تعداد جواهرات نصب‌شده بر روی این شمایل ازاین‌قرار است: ۱۰۶ قطعه فیروزه با رقم «یا علی ادرکنی»، ۳۵۵ قطعه فیروزهٔ ریز و درشت، ۱۱۹ قطعه الماس، ۴۱۲ قطعه یاقوت و ۱۴۲ قطعه زمرد.

در میان این جواهرات قطعه لعل نسبتاً درشت‌تری قرار دارد که بر بالای سر مبارک حضرت نصب‌شده است. بر اساس سوابق موجود این لعل توسط ناصرالسلطان از صنیع الممالک زرگر دربار ناصری، خریداری شده و نشان می‌دهد که قاب جواهرنشان شمایل احتمالاً در دوره ناصرالدین‌شاه ساخته شده است. بر بالای این قاب هم حلقه‌ای نصب است.

در سال ۱۲۷۳ هـ.ق/۱۸۵۷ م، برای نگهداری از این شمایل و سایر آثار متبرکه صندوقی چوبی که با ورقه‌های طلای میناکاری شده پوشیده شده بود توسط استاد خواجه، تهیه گردید (تصویر ۴) (کتابخانه و موزه ملی ملک، ش ۶۱۶۴: ص ۳).

---

۱. آقا یعقوب که اصالتاً اهل گرجستان بود، در سن هجده‌سالگی از شهر ایروان به تهران آورده شد و در این شهر مقطوع‌النسل گردید. ازآنجایی‌که وی باسواد بود و زبان‌های فارسی، فرانسه، روسی و آلمانی را به‌خوبی می‌دانست در دربار فتحعلی شاه مشغول به کار شد و مدارج ترقی را به‌سرعت پیمود و به صندوقداری شاه رسید. سال‌ها معاملات اهل حرم توسط او انجام می‌شد و از این راه بسیار متمول گردید. در جریان قرارداد ترکمانچای و مسئله استرداد اسرای گرجستان، آقا یعقوب که از اوضاع و احوال دربار و درباریان و اسرای گرجی در خانهٔ رجال ایران و دیگر مسائل مربوطه آگاهی کامل داشت، به سفارتخانه روسیه پناهنده شد و تمام اطلاعات خود را در اختیار گریبایدوف، سفیر روسیه قرارداد. (نواب،۱۳۴۹: ۲۷۹)

تصویر شماره ۴: تصویر: صندوقچه طلای میناکاری شده مخصوص نگهداری از شمایل امیرالمؤمنین(ع) و سایر آثار متبرکه _ محل نگهداری: گنجینه جواهرات ملی

ب. تمثال علوی اثر صنیع‌الملک

به دستور ناصرالدین‌شاه از روی شمایل قدیمی موجود در خزانه سلطنتی ایران، شمایل کوچکتری ساخته‌وپرداخته شد که نام تمثال علوی بر آن نهادند. این نشان ازجمله نشان‌های دولتی از درجهٔ اول محسوب می‌شد که مخصوص شاهان بود (نشان‌های دولت دلیر، ش ۳۹، ص ۱۰) و در سال ۱۲۷۳ هجری به مناسبت فتح هرات به دست مراد میرزا حسام‌السلطنه در زمان ناصرالدین‌شاه از روی شمایل موجود در خزانه ساخته شد و مرصّع گردید و از آن زمان در روزهای سلام مورد استفاده قرار گرفت (تصاویر ۵ و ۶)(سپهر، ۱۳۶۸: ۲۹۵). این شمایل تا زمان احمدشاه توسط پادشاهان قاجار مورداستفاده بود. عزیزالسلطان در توصیف وضعیت ظاهری احمدشاه خردسال از تمثال امیرالمؤمنین(ع) که بر حمایل بر گردن وی بود یاد می‌کند (تصاویر ۸ و ۹ و ۱۰) (عزیزالسلطان، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۵۶۷).

در تمثال علوی، شمایل حضرت علی(ع) تنها از سر تا شانه به‌صورت تمام‌رخ با قبا و دستار سبز که به‌صورت تحت‌الحنک برگرد صورت امام قرارگرفته، کشیده شده است. شمایل مذکور که به جهت زینت گردن و شانه شاه ساخته‌شده بود در قابی از نقرهٔ مکلل به الماس پشت‌باز فرنگی‌ساز قرار گرفت. این قاب دارای ۱۸۷ قطعه الماس و وزن آن ۱۱ مثقال و ۱۴ نخود است (تصویر ۷) (کتابخانه و موزه ملی ملک، سند ش ۶۱۶۴: ص ۳).

برای نگهداری از این تمثال جعبه‌ای زرین مرصّع به الماس ساخته شد. این جعبه از جنس طلای میناکاری فرنگستان بود که با شاخ و برگ برجسته مزین شده و ترنج میان آن الماس‌نشان بود. قاب این تمثال و جعبهٔ ساخته‌شدهٔ آن اثر هنرمند جواهرساز معروف دوره محمدشاه و ناصرالدین‌شاه معروف به «استاد خواجه» بود (کتابخانه و موزه ملی ملک، سند ش ۶۱۶۴: ص ۳).

نقاش زبردست این اثر میرزا ابوالحسن صنیع‌الملک غفاری[1] به‌واسطه هنر و خلاقیتی که در آفرینش این شمایل نشان داد، یک جعبه‌رنگ جواهرنشان با نقش گل الماس و شیروخورشید از ناصرالدین‌شاه هدیه گرفت (ذکا، ۱۳۴۲، ۲۲).[2]

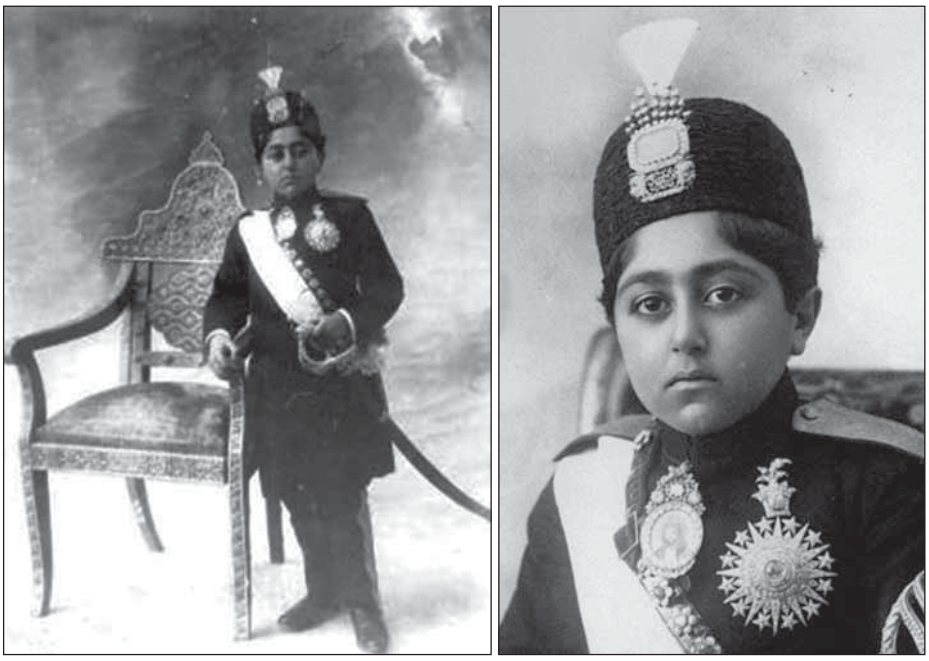
۱. صنیع الملک متولد ۱۲۲۹ هـ.ق/۱۸۱۷ م، فرزند محمد از خانواده غفاری کاشانی و عموی میرزا محمد کمال‌الملک است. وی از مشاهیر نقاشی در ایران بود. در زمان محمدشاه در سال ۱۲۵۶ هـ.ق/۱۸۴۰ م، به تشویق و مساعدت حسینعلی‌خان نظام الدوله معیرالممالک برای تکمیل هنر خود به ایتالیا سفر کرد و چند سال در موزهٔ فلورانس و رم مشغول نقاشی بود. پس از بازگشت نقاش دربار شد و علاوه بر این مدیر روزنامه و چاپخانهٔ دولتی نیز بود و در سال ۱۲۷۸ ه.ق/۱۸۶۱ م، ملقب به صنیع الملک گردید. میرزا ابوالحسن خان مؤسس نخستین مدرسهٔ نقاشی در ایران است. وی در سال ۱۲۸۳ ه.ق/۱۸۵۶ م، درگذشت. (ذکاء، ۱۳۴۲: ۱۵-۱۸).

۲. ن ک: روزنامه وقایع اتفاقیه، شماره ۳۱۷، شهر رجب غره ۱۲۷۳هـ.ق

تصویر شماره ۵: نقاشی رنگ و روغن ناصرالدین‌شاه نشسته بر صندلی اروپایی با تمثال علوی اثر بهرام کرمانشاهی (۱۲۷۴ هـ.ق/۱۸۵۷ م)
(Diba & Ekhtiyar, 1998: 244)

تصویر شماره ۶: نقاشی رنگ و روغن اثر هاکوب هوناتانیان (۷۰-۱۸۶۰) (Diba & Ekhtiyar, 1998: 246)

تصویر شماره ۷: قاب تمثال علوی (منبع: نسخه خطی نشان‌های دولت دلیر، کاخ گلستان، ش ۳۹)



تصاویر شماره ۸ و ۹ عکس‌هایی از احمدشاه قاجار درحالی‌که تمثال حضرت امیر را بر سینه دارد. (منبع: مجموعه شخصی)

تصویر شماره ۱۰: تصویری از تمثال علوی بر سینهٔ احمدشاه قاجار (منبع: مجموعه شخصی)

ج. شمایل حضرت علی(ع) اثر اسماعیل جلایر موجود در کاخ گلستان

شمایل مقدس امیرالمؤمنین(ع) و حسنین(ع) و ابوذر و سلمان فارسی اثر اسماعیل جلایر هنرمند معروف و چیره‌دست عصر قاجار، از دیگر شمایل‌های موجود در خزانه سلطنتی کاخ گلستان است. در شمایل مزبور که با سیاه‌قلم کشیده شده، حضرت علی(ع) درحالی‌که شمشیری در دست دارند، بر روی پوستین دوزانو نشسته‌اند و در جوار حضرت در سمت راست، حسنین(ع) نیز دوزانو نشسته‌اند. در پشت سر ایشان ابوذر درحالی‌که بر عصایی تکیه داده، ایستاده است و در سمت چپ امیرالمؤمنین (ع)، سلمان با قامتی خمیده در حال سخن گفتن به تصویر کشیده شده است. در پشت زمینه تصویری از نخلستان قرار دارد و در زیر آن رقم «بنده شاه ولایت اسماعیل جلایر» مرقوم گردیده است (تصویر ۱۱).

خالق این اثر اسماعیل جلایر یا اسمعیل جلایر فرزند «حاجی زمان خان» از نقاشان طراز اول دوره ناصری در اواخر سده سیزدهم و اوایل سده چهاردهم هجری است که در تصویرسازی و چهره‌پردازی مهارت داشت[1] (کریم‌زاده، ج ۱: ۱۳۶۳: ۶۶).

شمایل یادشده در قابی با چوب سفید ساده قرارگرفته است. بر روی چوب این قاب توسط دوست‌علی‌خان نظام‌الدوله[2] تنکه‌هایی از طلای اشرفی به‌صورت گل و برگ قرار گرفته است (کتابخانه و موزه ملی ملک، سند ش ۶۱۶۴، ص ۴).

---

۱. اسماعیل جلایر نقاشی را در مدرسه دارالفنون آموخت و سپس در همین مدرسه به استادی رسید. او را از پیش‌قراولان شیوه «نقاشی‌خط جدید» می‌دانند. جلایر در اغلب آثار خود به‌جز چندتایی تاریخی قید نکرده است بدین‌جهت تاریخ فعالیت هنری وی نامعلوم مانده است. ولی از آثار باقی‌مانده وی و تاریخ‌ها و وقایع می‌توان چنین گمان برد که او در حدود سال ۱۲۶۲ هـ . ق/۱۸۴۶ م، متولدشده، در حوالی ۱۲۸۰ هـ. ق/۱۸۶۳م، به همراه پدر به تهران آمده، در ۲۴ سالگی وارد دارالفنون شده، در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه در هنر خود درخشیده و تا سال‌های ۱۳۲۰ هـ. ق/۱۹۰۲ م، زنده بوده و کار می‌کرده است و در حدود ۶۰ سالگی درگذشته است. (کریم زاده، ج ۱: ۱۳۶۳: ۶۶)

۲. دوست علی‌خان معیرالممالک تنها پسر حسینعلی‌خان معیرالممالک خزانه‌دار و رئیس ضراب‌خانه شاهی بود. مادرش شیرین شاه خانم بسطامی دخترعموی پدرش بود. پس از درگذشت پدر در سال ۱۲۷۴ هجری قمری، تمام مقامات او را ازجمله خزانه‌داری، ریاست ضراب‌خانه شاهی و حکومت یزد و گیلان، به ارث برد. از یاران نزدیک مستوفی‌الممالک بود. با توسعه انحصار خزانه دولتی و ضراب‌خانه شاهی ثروت کلانی اندوخت. او نیز مانند مستوفی‌الممالک از جناح محافظه‌کار دربار قاجار بود و با میرزا حسین‌خان سپه‌سالار و اصلاحات او مخالفت داشت. (امانت، ۱۳۸۴، ۵۰۹)

تصویر شماره ۱۱: تصویر شمایل مقدس امیرالمؤمنین (ع) و حسنین (ع) و ابوذر و سلمان فارسی اثر اسماعیل جلایر (منبع: کاخ گلستان)

تصویر شماره ۱۲: شاه‌نشین تکیه دولت که جهت برگزاری مراسم تشیع ناصرالدین‌شاه تزیین‌شده است و شمایل مزبور بر دیوار نصب است. (منبع: کاخ گلستان)

تصویر شماره ۱۳: تصویری از شاه‌نشین تالار موزه (تالار سلام) کاخ گلستان که شمایل مزبور بر دیوار نصب شده است. (منبع: آلبوم خانه کاخ گلستان)

د. شمایل‌های حضرت علی(ع) اثر هاکوب هوناتانیان[1]

با مرگ نقاش‌باشی دربار، میرزا ابوالحسن غفاری معروف به صنیع الملک، ناصرالدین‌شاه لقب نقاش‌باشی دربار را به هاکوب هوناتانیان[2] داد. بنا بر روایتی زمانی که هاکوب هوناتانیان در تبریز زندگی می‌کرده است، خواب‌نما می‌شود و سپس شمایل حضرت علی را می‌کشد (شمعی و خاچاطور، ۱۳۸۷: ۲۲).

شمایل حضرت علی(ع) منسوب به هاکوب هوناتانیان نقاش ارمنی دربار ناصرالدین‌شاه از شمایل‌های باقی‌مانده از عصر ناصری است. این اثر در اندازه ۷۲×۱۰۳ سانتی‌متر، بدون تاریخ و امضا در گنجینه هنرهای تزئینی اصفهان به شمارهٔ ۶۰۸ نگه‌داری می‌شود و یکی از بزرگ‌ترین شمایل‌های موجود در شمایل‌خانهٔ سلطنتی بوده است. در این نقاشی علی بن ابیطالب(ع) قبای قهوه‌ای بر تن و دستاری سبز بر سر دارد. دست راست خود را بر روی غلاف شمشیر قرار داده، به دست دیگر تسبیحی دارد و بر روی حصیری که روی تخت انداخته شده نشسته است. نقاش تحت تأثیر نقاشی ارمنی و کلیسایی مسیحی که بالای سر امام دو فرشتهٔ حلقه‌گل به دست کشیده است (تصاویر ۱۴ تا ۱۷).

به نظر می‌رسد این اثر متعلق به صندوق‌خانه ناصرالدین‌شاه بوده و پس از مرگ او به دست حاجی محتشم السلطنه میرسد. یحیی ذکا این نقاشی را یکی از اولین آثار موجود هاکوب در ایران می‌داند (ذکا، بیتا: ۳۲-۳۴). درواقع یحیی ذکا بدون هیچ توضیحی در خصوص شمایل‌ها به‌واسطه آنکه شمایل‌های دیگر را ندیده چنین فرض کرده که شمایل مذکور اولین و اصلی‌ترین اثر هاکوب بوده است.

اما وجود شمایلی بدون رقم به تاریخ اهدای ۱۳۴۱ هـ.ش در خزانه آستان قدس رضوی با شباهت‌های نزدیک به اثر هاکوب اولین دلیل برای رد این مدعاست. اطلاعات کاملی در مورد چندوچون تمثال و نقاش آن در دست نیست. صرفاً اطلاعاتی که در متن سند کتابچه جواهرات سلطنتی دربارهٔ آن آمده است که بدین شرح است: «روی پردهٔ رنگ و روغنی، چهارچوبه دار، کار استاد، بدون رقم، با پردهٔ روپوش تافته» شباهت این اثر با شمایل حضرت اثر هاکوب هوناتانیان موجود در موزه هنرهای تزیینی برای اثبات این مدعا که این شمایل نیز اثر هاکوب هوناتانیان است، کافی است. ازآنجاکه در تصاویر مربوط مشهود است که این شمایل در تکیهٔ دولت در مراسم مختلف بر دیوار نصب می‌شده و این تمثال مورد علاقه و احترام بسیار دربار بوده است، می‌توان گفت اصلی‌ترین و متقدم‌ترین شمایل تقدیم شده به شاه از جانب این نقاش همین شمایل موجود در خزانه موزه آستان قدس است.

حضرت علی(ع) در این اثر، روی ایوانی که با حصیرفرش شده، به‌صورت دوزانو نشسته‌اند و ذوالفقار دولبه روی پای ایشان قرار دارد و تسبیحی در دست دارند. بالای سر ایشان دو فرشته در حال پرواز هستند و دسته‌گلی را در دست دارند که بالای سر آن حضرت قرارگرفته است. احتمالاً بالای سر فرشتگان، «چشم الهی» موجود بوده زیرا علاوه

---

۱. به روسی: Акоп Овнатанян

۲. هاکوپ بنیان‌گذار حقیقی نقاشی نوین ارمنی است. او در ۱۸۰۹م، در تفلیس، به دنیا آمد. هاکوپ پنجمین نسل از خانوادهٔ هنرمند هوناتانیان به شمار می‌آمد که هر یک در رشته‌ای از هنر مهارتی خاص داشتند و سال‌هایی طولانی را در خدمت امیران گرجی در تفلیس به سر برده بودند. بنیان‌گذار این خانواده، که در زمان صفویان در قفقاز زندگی می‌کرد، هنرمندی است معروف با نام مستعار ناقاش هوناتان (۱۶۶۰-۱۷۲۲م). او نقاشی ماهر و غزل‌سرایی دوره‌گرد بود. هاکوپ نگارگر، چهره‌پرداز و صورت‌گری ماهر بود. موضوع اغلب آثار او چهره‌های ثروتمندان، بازرگانان، روحانیان، ارتشیان و بانوان عالی مرتبهٔ تفلیسی است. هاکوپ نقاشی‌های خود را در اندازه‌های کوچک ترسیم می‌کرد و در آثار خود تأکید زیادی بر روی مدل لباس و تزیینات آن داشت. (شمعی و خاچاطور، ۱۳۸۷: ۲۰)

بر تیرگی این قسمت، شعاع‌های نور از آن جایگاه به اطراف ساطع هستند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، این چشم احتمال مسیحی بودن مبدأ نقاشی و نقاش اثر که همانا کسی جز هاکوب هوناتانیان نیست را معرفی می‌کند.

در کتابچه (ساکماق ۷/۱، ۱۹۶۵) اشاره شده که این اثر از ۱۳۱۴ تا ۱۳۱۷ق در اتاق عاج بوده است. ممکن است این تمثال نیز مثل اثر جلایر در مقاطعی به تکیه دولت برده شده باشد. همچنین از سند پیداست که اثر، پرده روپوش تافته داشته است که همین دقت عمل در محافظت از اثر، تقدم و ارزش اثر نسبت به دو اثر مشابه را نشان می‌دهد.

همچنین وجود عکسی از شمایلی دیگر با ابعاد کوچک‌تر از این اثر با قاب زرین الماس‌نشان در موزه جواهرات ملی ایران از دیگر دلایل وجود چندین نقاشی از هاکوب هوناتانیان است (خاچاطور و شمعی،۱۳۸۷: ۵۳). این تصویر در قاب هشت‌گوش سر تاجدار مرصّع به ۱۱۹ قطعه الماس قرار دارد و ۶۱ مثقال و ۴ نخود وزن دارد. زیر قاب آیینه سنگی و پشت قاب به زیبایی قلم‌زنی شده است. در واقع عکسی از شمایل حضرت امیر در آن قرار دارد که به علت شباهت با نقاشی هوناتانیان با آن اشتباه گرفته‌شده و نخستین بار یحیی ذکا عکس شمایل واقعی در موزه جواهرات را با اثر هوناتانیان یکی دانسته است (تصویر ۱۸) (ذکا، بیتا: ۳۲). درحالی‌که بنا بر پژوهش حاضر با مقایسه این دو اثر می‌توان تفاوت‌های زیادی در آن‌ها یافت. به‌عنوان مثال در عکس شمشیر حضرت دارای بند است و تسبیح ایشان در وسط قلباقهٔ شمشیر افتاده است، درحالی‌که در نقاشی چنین نیست. گردن مبارک حضرت امیر در نقاشی مشخص است؛ اما در عکس با محاسن پوشانده شده است. در عکس شمایل مبارک صورت شرقی‌تری دارد اما آنچه هوناتانیان به تصویر کشیده به شمایل‌های حضرت مسیح شباهت دارد. آستین‌های قبا در دو تصویر متفاوت است. هالهٔ نور دور سر شمایل در نقاشی بزرگ‌تر و در عکس کوچک‌تر است. حجم صورت در دو تصویر متفاوت است.

بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هوناتانیان از شمایل مورد نظر تنها یک پرده ترسیم نکرده است و ازآنجاکه عکس شمایل مذکور که در قاب جواهرنشان قرارگرفته است، هیچ‌گاه از خزانه سلطنتی ایران خارج نگردیده است، اصالت بیشتری دارد و شمایل اصلی که عکس آن در این قاب قرار داده‌شده است، متقدم‌تر از شمایلی است که یحیی ذکا خریداری کرده و به موزه هنرهای تزیینی اهدا کرده است.

هنریش بروگش[1] نیز در توصیف نسخهٔ اصلی این شمایل می‌گوید: «این تابلو را از هندوستان با قیمت گزاف خریداری کردند و ارزش هنری زیادی دارد. حضرت علی در این تابلو، روی گلیمی چهارزانو نشسته است و کتابی در دست دارد. چهرهٔ او آرام و نورانی است، موهای قهوه‌ای‌رنگ و ریش‌سیاه کوتاهی دارد، بالای سر او دو فرشته در حال پرواز هستند و یکپارچه نور، دورتادور چهرهٔ او را فراگرفته است، فرشته‌ها دست گلی را در دست دارند که می‌خواهند آن را مانند تاجی بر سر حضرت علی بگذارند» (بروگش،۱۳۷۴: ۵۷۵). وی ضمن این توصیف بر این موضوع اشاره دارد که برخلاف سایر تصاویری که از بزرگان دین در ایران ترسیم می‌شد و در آن‌ها چهرهٔ شخصیت‌های مذهبی ازجمله پیامبر و ائمه دیده نمی‌شد و جای چهره را سفید می‌گذاردند، در این تابلو چهرهٔ حضرت علی(ع) به‌وضوح دیده می‌شده است (بروگش، ۱۳۷۴: ۵۷۵). بروگش شمایلی را که از هندوستان آورده شده بود با شمایلی که توسط نقاش ارمنی هوناتانیان کشیده شده ـ که به توصیف آن خواهیم پرداخت ـ اشتباه گرفته است. همچنین در این

1. Heinrich Karl Brugsch

تصویر برخلاف توصیف بروگش حضرت کتابی در دست ندارد.

درنتیجه تعداد شمایل‌های ترسیم‌شده توسط هاکوب هوناتانیان چندین مورد است و اگر شمایل موجود در موزه هنرهای تزئینی را درباری بدانیم، تعدادی شمایل هنوز پیدا نشده است.

تصویر شماره ۱۴: شمایل حضرت امیر اثر هاکوب هوناتانیان (محل نگهداری: موزه هنرهای تزئینی اصفهان)

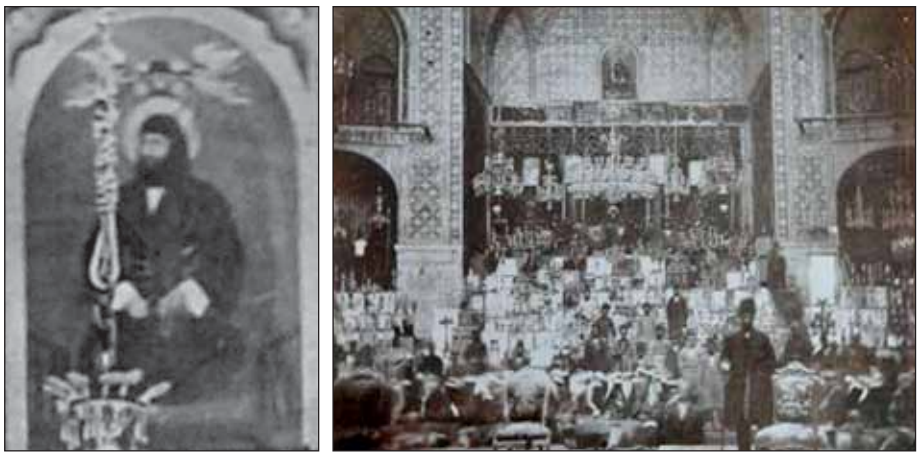
تصویر شماره ۱۵: تصویر فرشته‌ها بهشتی و تصویر چشم نمادین نقاشی

تصویر شماره ۱۶: شمایل امیرالمؤمنین (ع)

تصویر شماره ۱۷: قسمت غلاف شمشیر و دستان امیرالمؤمنین (ع) در شمایل

تصویر شماره ۱۸: عکس موجود در خزانه جواهرات ملی از نقاشی هاکوب هوناتانیان

تصویر ۱۹: تمثال حضرت علی (ع)، خزانه آستان قدس رضوی، اهدایی سرهنگ ابراهیم بیگلر زاده، ۱۳۴۱، ۱۴۰×۱۹۰ سانتی‌متر (بدون قاب)، (مأخذ: خزانه آستان قدس رضوی)



تصویر ۲۰: تمثال حضرت علی(ع) بر دیوار تکیه دولت ، محرم ۱۳۰۶ ق/ ۱۸۸۸م، آلبوم خانه کاخ گلستان، آلبوم ۳۹۱- عکس شماره ۱۱، (مأخذ: آلبوم خانه کاخ گلستان)

هـ. شمسه‌های حضرت رضا(ع)

یکی از رسوم متداول در آستان قدس رضوی در عصر قاجار ارسال خلعت از سوی آستانه برای رجال سیاسی به‌ویژه پادشاه بود (ساکماق، ش ۱۹۶۵۷/۱). ازجمله هدایای ارسالی آستان برای ناصرالدین‌شاه یک جفت شمسه زرین مرصّع مزین به شمایل مبارک حضرت علی بن موسی رضا(ع) بود. این شمسه‌ها در سال ۱۲۹۹ هـ.ق/ ۱۸۸۱م،

از سوی آستان قدس رضوی به ناصرالدین‌شاه تقدیم شده است. شمایل مبارک در زیر شیشهٔ بدون جیوهٔ سنگی قرارگرفته است و شمسه‌ها مزین به ۴۱۶ قطعه الماس‌تراش برلیان است و ۲۷ مثقال و ۶ نخود وزن دارد (کتابخانه و موزه ملی ملک، ش ۶۱ - ۶۴، ص ۳۳). در این شمایل سر تا شانه[1] مبارک امام رضا(ع) به‌صورت سه رخ با دستار تحت‌الحنک و جامهٔ سیاه‌رنگ به تصویر کشیده شده است. این نقاشی به سبک سیاه‌قلم کشیده شده و نقاش آن مشخص نیست. (تصویر ۱۹)

ملک‌الشعرای آستان قدس حاج میرزا محمدکاظم صبوری[2] قصیده‌ای به مناسبت اهدای این خلعت سرود:

خلعتی آمد همایون همره عید و بهار — از در سلطان دین در پیشگاه شهریار
بارک‌الله خلعتی کز یمن دارد زیب و فر — لوحش‌الله خلعتی کز فخر دارد پود و تار

...

شمسه‌اش را شمس خواندم عقل گفت ای بی‌خرد — کی درون شمس باشد صورت ایزد انگار
هان بچشم حق نگر بنگر دو تمثال امام — می‌درخشد فرقد آسا از یمین و از یسار
در میان شمسه الماس بین بگرفته جای — گوهر درج ولایت همچو دُرّ شاهوار
حضرت ثامن رضا طغرای دیوان قضا — دُرّ دُرج ارتضی خورشید برج اقتدار

(صبوری، ۱۳۷۴: ۱۷۸-۱۷۹)

تصویر شماره ۲۱: تصویری از شمسهٔ حضرت رضا(ع) (منبع: گنجینه جواهرات ملی ایران)

تصویر شماره ۲۲: تصویر ناصرالدین‌شاه به همراه شمسه‌های حضرت رضا(ع) که در تصویر دو شمسه به شکل سینه‌ریز در دو سمت در زیر گردنبند مروارید نمایان است.

۱. نوع پرتره‌نگاری: BUST: نیم تنه

۲. حاج میرزا محمدکاظم صبوری از احفاد میرزا احمد صبور کاشانی به سال ۱۲۵۹ هـ.ق/ ۱۸۴۳م، در مشهد متولد شد و چون دارای طبع ذوق شعر بود، از طرف ناصرالدین‌شاه به لقب ملک‌الشعرای آستان قدس رضوی ملقب گشت و در سال ۱۳۲۲ هـ.ق/ ۱۹۰۴م، وفات یافت. (صبوری، ۱۳۷۴: مقدمه)

و. جلد قرآن طلا منقش به شمایل حضرت علی(ع) موجود در خزانه جواهرات ملی ایران

از دیگر شمایل‌های موجود مربوط به عصر ناصرالدین‌شاه قاجار، شمایل منقوش برای روی یک جلد کلام‌الله مجید است. جلد قرآن مذکور از جنس طلا است و رو و پشت آن مرصّع به الماس است. در وسط این جلد از قسمت رو، شمایل مبارک امیرالمؤمنین(ع) به‌صورت آبرنگ و زیر محفظهٔ شیشه‌ای بدون جیوه سنگی کارشده است. اطراف تصویر در چهارگوشهٔ جلد چهار لچکی مرصّع به الماس نصب‌شده است. قسمت پشت جلد نیز شبیه قسمت رو مرصّع گردیده است و در وسط تصویری از ناصرالدین‌شاه قرار دارد.

در شمایل مزبور حضرت امیر(ع) چهره‌ای شرقی و روشن با محاسنی کوتاه دارند و به حالت نشسته بر روی دوزانو به تصویر کشیده شده‌اند. شمشیری با غلاف قرمزرنگ و قلباقه‌های طلایی در دست بر روی زانو دارند. در این شمایل قبای حضرت به رنگ قهوه است و دستاری نیز به رنگ قهوه‌ای بر سردارند و سقرلاط در زیر آن سفیدرنگ است. شال کمر و سرآستین‌های ایشان نیز به رنگ سفید است. در پشت سر حضرت تصویری از بهشت به تصویر کشیده شده است (تصویر ۲۳).

تصویر شماره ۲۳: تصویری از کلام‌الله مجید که جلد آن منقش به شمایل حضرت امیر(ع) است. (منبع: گنجینه جواهرات ایران)

ز. شمایل پیامبر اکرم (ص) اثر میرزاعلی اکبر خان مزین الدوله

شمایل پیامبر اکرم (ص) موجود در خزانه کاخ گلستان اثر میرزاعلی اکبر خان مزیّن‌الدوله نطنزی یکی دیگر از آثار کمتر دیده‌شده است. در این اثر رنگ و روغن، پیامبر اکرم (ص) با چهره‌ای شرقی ایستاده در وسط تصویر به اقتباس از شمایل‌های حضرت مسیح(ع) درحالی‌که انگشت اشاره دست مبارک به سمت آسمان و در دست دیگر کتاب است به تصویر کشیده شده است. در گرداگرد شمایل تصویر فرشته‌ها با چهرهٔ انسان گونه کشیده شده است. قبای حضرت بارنگ روشن و عبا با رنگ کشیده شده است، آستین‌های عبا تا مچ دست را پوشانده است. شال باریک به رنگ عبا نیز بر کمر کشیده شده است. در این شمایل حضرت عمامه‌ای کوچک بر سردارند. (تصویر ۲۴)

این شمایل در قاب چوبی ساده به رنگ مشکی نگهداری می‌شود. گفته‌شده تا زمان سلطنت محمدرضا پهلوی نیز از این شمایل در مراسم‌های ملی و مذهبی استفاده می‌شده و جزئی از ملزومات تشریفاتی در مراسم سلام و اعیاد مذهبی در دربار بوده است (ا. دزواره‌ای، مصاحبه شخصی، اردیبهشت ۱۳۹۷). خالق این اثر میرزا علی‌اکبر خان

ملقب به (مزین الدوله) نقاش، موسیقی‌دان، مترجم و از بنیان‌گذاران تئاتر ایران بود[1] (بامداد، ج ۳، ۱۳۶۳: ۴۲۶).

تصویر شماره ۲۴: شمایل پیامبر اکرم(ص) اثر مزین الدوله (محل نگهداری: کاخ گلستان)

ح. تمثال حضرت امیر (ع) (ساخته‌شده برای مظفرالدین شاه) موجود در خزانه جواهرات ملی ایران

دیگر شمایل موجود در خزانه سلطنتی، شمایل ساخته‌شده مربوط به دوره مظفرالدین شاه است. در این شمایل حضرت دوزانو بر روی پوستینی نشسته‌اند. چهرهٔ ایشان شرقی و نورانی کشیده شده است و در پشت سر ایشان شعاعی از نور وجود دارد. در این شمایل حضرت امیر(ع) قبای قهوه‌ای‌رنگ بر تن و شال سبزرنگ بر کمر دارند. شمشیری با غلاف قرمز و قلباقه‌های طلایی بر دستان امیرالمؤمنین(ع) کشیده شده است که دستهٔ آن استخوان شیر ماهی است. سرآستین‌های کشیده از زیر قبا است و کلاهی از سقرلاط قرمز و دستاری سبزرنگ بر روی سقرلاط تحت‌الحنک کشیده شده است.

این تمثال که توسط آجودان مخصوص خریداری شده است، ۴۷ مثقال و ۱۸ نخود وزن دارد و دارای ۷۶۶ قطعه جواهر است. پشت تمثال رقم «اقل‌الحاج، حاج محمدحسین» و تاریخ شهر ربیع‌الاول ۱۲۹۶ هـ.ق/ ۱۸۷۹م، نوشته‌شده است. جنس آن نیز از طلای پشت‌باز فرنگی ساز است (کتابخانه و موزه ملی ملک، ش ۶۱۶۴: ص ۲۹۹-۳۰۰).

این شمایل در جشن تاج‌گذاری مظفرالدین‌شاه از نشان‌های تشریفاتی بوده که در مراسم سلام مورد استعمال قرار می‌گرفته و صدراعظم آن را بر پیکر شاه می‌آویخته است (تصویر ۲۳ و ۲۴) (افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۱۸).

۱. میرزا علی‌اکبر خان مزیّن‌الدوله از افراد دربار ناصرالدین‌شاه و فارغ‌التحصیل اولین دوره دارالفنون بود. او در بیستم ربیع‌الثانی ۱۲۶۳ق. در نطنز اصفهان به دنیا آمد و جزو نخستین گروه اعزامی برای تحصیل در رشته نقاشی به پاریس بود. علی‌اکبر کاشانی از مدرسه هنرهای زیبای پاریس فارغ‌التحصیل شد. میرزا علی‌اکبر خان نطنزی از سوی ناصرالدین‌شاه به درجه سرتیپ اولی منصوب شد و لقب مزین الدوله یافت. پس از بازگشت در دارالفنون مشغول به تدریس نقاشی، زبان فرانسه و موسیقی شد. ازجمله شاگردان مزین الدوله می‌توان به کمال‌الملک غفاری و مصورالملک و نیّرالملک اشاره کرد. (بامداد، ج ۳، ۱۳۶۳: ۴۲۶)

تصویر شماره ۲۵: تصویر مظفرالدین شاه که تمثال مزبور بر سینه‌اش نصب شده است (منبع: مجموعهٔ خصوصی).

تصویر شماره ۲۶: مجسمهٔ مظفرالدین شاه که تمثال حضرت امیر بر سینه‌اش مزیّن است (منبع: موزه مخصوص کاخ گلستان).

نتیجه‌گیری

شمایل‌نگاری که از مهم‌ترین ارکان هنر مذهبی در ایران است، از عصر صفوی با رسمیت یافتن مذهب شیعه، رونق و در عصر قاجار تحت تأثیر تحولات سیاسی و فرهنگی و همچنین علاقهٔ شاهان قاجاری به نقاشی تکامل یافت. علاوه بر این، افزون‌تر شدن اهمیت شمایل‌های مذهبی در باور عمومی جامعهٔ عصر قاجار موجب شد تا نگاه پادشاهان قاجار نیز بیش از گذشته معطوف به هنر شمایل‌نگاری شود و شمایل‌نگاری به‌عنوان یکی از هنرهای موردتوجه دربار قاجار رشد و نمو یابد. از طرف دیگر کارکرد سیاسی و مشروعیت بخشی شمایل‌ها نیز حمایت پادشاهان قاجار از این هنر را افزون‌تر نمود. بر همین مبنا هنرمندان بزرگی درزمینهٔ شمایل‌نگاری پرورش یافتند و به

خلق شمایل‌های ارزشمندی اقدام کردند.

در شمایل‌های خلق‌شدهٔ دورهٔ ناصرالدین‌شاه، هنرمندان قاجاری ضمن توجه به اسلوب و قواعد گذشتهٔ شمایل‌نگاری، نگاهی نیز به هنر غربی داشتند. در برخی از این شمایل‌ها با راهٔابی مضامین هنری مسیحیت در ترسیم چهره‌ها و تلفیق چهره‌های شرقی با مضامین نقاشی اروپایی از مضامین الوهی همچون عین‌الله، ملائک و هالهٔ نور در تزیین تصاویر، بهره برده‌اند. در این سبک تأکید بیشتری بر ظرافت در ترسیم لباس و پوشش شخصیت‌ها شده است.

در راستای تحولات فرهنگی دورهٔ ناصرالدین‌شاه شمایل‌های تازه در قالب‌های تازه‌تری نظیر مدال و نشان نمود یافتند و در بیشتر موارد شمایل‌های موجود در دربار قاجار به‌مانند قاب‌های تمثال پادشاهان اروپایی جواهرنشان گردیدند. این شمایل‌های جواهرنشان چه در قالب زیورآلات شخصی پادشاه و چه در قالب نفایس موجود دربار در آداب و مراسم گوناگون دربار قاجار در معرض دید عموم قرارگرفته و می‌توانست نمادی از سرسپردگی و ارادت پادشاهان قاجار به مذهب تشیع قلمداد گردد.

از جمله دستاوردهای این پژوهش، یافتن وجوه تمایز دو نقاشی از هاکوب هوناتانیان است که به اشتباه یکی تلقی شده است. در این تحقیق با ارائهٔ ادله و بیان شواهد اثبات شد که تعداد شمایل‌های ترسیم‌شده توسط هاکوب هوناتانیان چندین مورد است و اگر شمایل موجود در موزه هنرهای تزئینی را درباری بدانیم، تعدادی شمایل هنوز پیدا نشده است و به هیچ یک از شمایل‌های موجود نمی‌توانیم عنوان شمایل اولین یا اصلی بدهیم.

منابع

الف: اسناد و نسخ خطی

۱. *سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی (ساکماق)*، سند شماره ۱۹۶۵۷/۱.

۲. *نسخه خطی نشان‌های اهدایی دولت دلیر*، کاخ گلستان، شماره بازیابی ۳۹.

۳. *کتابخانه و موزه ملی ملک*، سند شماره ۶۱۶۴.

ب: منابع فارسی

۴. اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن علی (۱۳۸۹)، *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه*، با مقدمه ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

۵. ـــــــــ ، (۱۳۶۷)، *مرآت البلدان*، به کوشش: عبدالحسین نوائی و میر هاشم محدث، تهران: دانش‌گستر.

۶. ـــــــــ ، (۱۳۶۷)، *تاریخ منتظم ناصری*، ج ۱، به تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.

۷. افتخارزاده، محمود، (۱۳۷۷)، *ایران آئین و فرهنگ*، تهران: رسالت قلم.

۸. افضل‌الملک، میرزا غلامحسین خان (۱۳۶۱)، *افضل‌التواریخ*، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، تهران: تاریخ ایران.

۹. امانت، عباس (۱۳۸۴)، *قبله عالم*، تهران: نشر کارنامه

۱۰. اوبن، اوژن (۱۳۶۲)، *ایران امروز*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: نشر زوار.

۱۱. بامداد، مهدی (۱۳۶۳)، *شرح حال رجال ایران در قرن ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ هجری*، تهران: نشر زوار، چ ۳.

۱۲. بروگش، هنریش (۱۳۷۴)، ***در سرزمین آفتاب***، ترجمه مجید جلیلوند، تهران: نشر مرکز.

۱۳. بلوکباشی، علی (۱۳۸۰)،« ***شمایل‌نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران***»، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱ و ۳۲، ۱۳۸۰، ۳-۷.

۱۴. بیالوتسکی، یان و صالح حسینی (۱۳۸۵)، « ***شمایل‌نگاری***»، فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، ویراستار فیلیپ پی.واینر، ج دوم، چاپ اول، تهران: نشر معاد.

۱۵. پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: نشر زرین و سیمین.

۱۶. پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸)، ***ایران و ایرانیان***، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی، چاپ ۲.

۱۷. تدین، نجمه (۱۳۹۵)، ***«الگوی شمایل‌نگاری شیعه با تکیه‌بر بررسی شمایل نگارانه نسخه خاوران نامه فرهاد نقاش»***، مجله شباک، ش ۴/۱۰، ۷-۱۹.

۱۸. جوانی، اصغر و حبیب‌الله کاظم نژادی (۱۳۹۵)، ***«بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعه عاشورا)»***، دوره ۱۴، ش ۵۵ ، ۲۷-۴۶.

۱۹. خاچاطور، زویا و پوراندخت شمعی (۱۳۸۷)، ***«هاکوب هوناتانیان، نقاش دربار ناصری»***، فصلنامه فرهنگی پیمان، ش ۴۶. سال دوازدهم.

۲۰. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، ***لغت‌نامه***، تهران: دانشگاه تهران.

۲۱. ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، ***زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن غفاری ۲۸۳ – ۱۲۲۹ (ق)***، ویرایش و تدوین سیروس پرهام، ترجمه بخش انگلیسی کلود کلباسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۲۲. (۱۳۴۲)، ***میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری؛ موسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران***، مجله هنر و مردم، شماره ۱۰ و ۱۱.

۲۳. ـــــــــ ، «***هاکوب هوناتانیان***»، مجله طاووس (۱): ۳۲-۳۴.

۲۴. سپهر، عبدالحسین بن هدایت الله (۱۳۶۸)، ***مرات‌الوقایع مظفری***، با تصحیحات عبدالحسین نوایی تهران: زرین.

۲۵. سپهر، محمدتقی لسان الملك (۱۳۴۴)، ***ناسخ التواریخ***، جلد ۳ و ۴: به تصحیح و حواشی محمدباقر بهبود، تهران: اسلامیه.

۲۶. سرنا، کارلا (۱۳۶۲)، ***آدم‌ها و آیین‌ها در ایران***، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: زوار.

۲۷. شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴)، ***هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان***، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

۲۸. صبوری، حاج میرزا کاظم (۱۳۷۴)، ***دیوان***، تصحیح محمد ملک‌زاده، تهران: میراث بان.

۲۹. عرفان، محمد (۱۳۸۵)، «***شمایل‌نگاری در هنر تیموری و صفوی هنر شیعی***»، کتاب ماه هنر، ۴۴ - ۴۰.

۳۰. عزیزالسلطان، غلامعلی‌خان «ملیجک ثانی»(۱۳۷۶)، ***روزنامهٔ خاطرات عزیز السلطان***، جلد ۴، به کوشش محسن میرزایی، تهران: زریاب.

۳۱. عضدالدوله، سلطان احمدمیرزا (۱۳۷۶)، ***تاریخ عضدی***، با تصحیح و اضافات عبدالحسین نوایی، تهران: علم.

۳۲. عکاشه، ثروت (۱۳۸۴)، «***شمایل‌نگاری***»، مترجم: هلیا دارابی، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۲ ، ۸-۱۱.

۳۳. عین‌السلطنه، قهرمان میرزا (۱۳۷۷)، ***خاطرات عین‌السلطنه***، جلد ۱ و ۳، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: اساطیر.

۳۴. غازی، شوریده (۱۳۷۹)، *«نگاهی به شمایل سازی مذهبی در ایران»*، فصلنامه طاووس، شماره‌های پنجم و ششم.
۳۵. فالک، اس.جی (۱۳۹۳)، *شمایل نگاران قاجار*، مترجم علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
۳۶. فووریه، ژان باتیست ژوزف (۱۳۶۶)، *سه سال در دربار ایران*، ترجمهٔ عباس اقبال، به کوشش همایون شهیدی، تهران: دنیای کتاب.
۳۷. کریم زاده تبریزی (۱۳۶۳)، *محمدعلی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج ۱، لندن: ناشر محمدعلی تبریزی.
۳۸. محفوظی، محمدصادق (۱۳۹۴)، *بررسی و مطالعه شمایل‌نگاری تشیع همراه با تزئینات هنری در تصویرگری ایرانی با تکیه‌بر آثار منتخب از موزه نسخ خطی و آثار فرهنگی، هنری دکتر محمدصادق محفوظی*، مرکز دایرةالمعارف موزه نسخ خطی و آثار فرهنگی هنری محمدصادق محفوظی.
۳۹. معین، محمد(۱۳۸۹)، *فرهنگ معین (یک‌جلدی فارسی)*، به اهتمام عزیز الله علیزاده: تهران: میلاد، چاپ ۲.
۴۰. معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۴)، *«بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن»*، فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، سال یازدهم، شماره ۳۰، ۱۱۷-۱۴۰.
۴۱. ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۸۷)، *سفرنامه عراق عجم*، به تصحیح میر هاشم محدث، تهران: نشر اطلاعات.
۴۲. (بیتا)، *سفرنامه ناصرالدین شاه به کربلا و نجف*،تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
۴۳. نواب، حسین (۱۳۴۹)، *«قتل گریبایدوف»*، مجله یغما، سال بیست و سوم، شماره ۵، ۲۷۶ -۲۸۱.
۴۴. هدایت، رضا قلی‌خان (۱۳۳۹)، *تاریخ روضه‌الصفای ناصری*، جلد ۹، تهران: انتشارات پیروز. مرکزی . خیام.
۴۵. هیلن برند، رابرت (۱۳۸۰)، *تاریخ هنر و معماری اسلامی*، مترجم اردشیر اشراقی، تهران: نشر روزنه.

ج: منابع خارجی

46. Diba. Layla S. Maryam Ekhtiar.Royal(1998), Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785–1925.New York: I. B. Tauris Publishers in association with Brooklyn Museum of Art.
47. Eldem.edhem(2004),Iftihar ve Imtiyaz(osmanli nisan ve madalyalari tarihi),baski eylul, Estambul.
48. Roby.jolian(1999), Qajar Portraits, New York, London, B.I: Tauris Publisher.

د: مصاحبه

۴۹. دزواره‌ای، احمد (۱۳۹۷)، مصاحبه، کاخ گلستان.

مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نبرد رستم و اشکبوس

مجید مزیدی شرف‌آبادی[1]، سحر ذکاوت[2]، علی زارعی[3]

چکیده

ترسیم داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی به‌ویژه نبرد رستم و اشکبوس از موضوعات رایج در هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. در مصوّرسازی داستان‌ها هنرمندان با استناد به متن داستان و تکیه بر قدرت تخیل خود و دانش هنری گذشتگان به خلق آثار هنری خود می‌پردازند. بر این اساس مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نبرد رستم و اشکبوس به عنوان یکی از داستان‌های مهم شاهنامه، ضروری به نظر می‌رسد. شناخت چگونگی بازنمایی صحنه نبرد رستم و اشکبوس توسط نقاشان قهوه‌خانه‌ای و شناسایی میزان انطباق نقاشی‌ها با متن اشعار شاهنامه و شناسایی وجوه شباهت‌ها و تفاوت‌های نمونه‌ها با یکدیگر و اشعار شاهنامه از جملهٔ اهداف این مقاله است. پژوهش پیش‌رو از نوع مطالعات در آن نظری است و با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام شده است و داده‌های کتابخانه‌ای، اطلاعات اسنادی و تصویری با روش کیفی تجزیه و تحلیل شده است. نمونه‌های موردی پژوهش شامل شش اثر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از آثار حسین قوللرآقاسی، حسین همدانی، منصور وفایی، حسن اسماعیل‌زاده و محمد فراهانی است.

واژگان کلیدی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، رستم، اشکبوس، شاهنامه.

۱. دانشجوی دکتری تخصصی، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران (نویسنده مسئول)
majid.mazidi@shahed.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری تخصصی، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران
sahar.zekavat@shahed.ac.ir
۳. دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند
azareie@birjand.ac.ir

مقدمه

شاهنامهٔ فردوسی مهم‌ترین منبع حماسی و ملی ایرانی است که هویت و فرهنگ ایرانی را می‌توان از داستان‌های اساطیری و قهرمانی آن استنباط نمود. سنت تصویرگری شاهنامه از زمان سروده شدن آن رایج بوده است و بازنمایی داستان‌های اساطیری و حماسی شاهنامه در آثار هنر نگارگری، سفال‌گری و ... از گذشته‌های دور تا به امروز مشاهده می‌شود. در دوره قاجار و پس از آن هنری عامیانه تحت عنوان نقاشی قهوه‌خانه‌ای رایج شد که بخش عمده موضوعات این هنر مردمی به حماسه‌های شاهنامه اختصاص داشت. در این میان، داستان نبرد رستم و اشکبوس در شاهنامه یکی از داستان‌های مهم و مورد علاقه مردم است. با توجه به اینکه هنر قهوه‌خانه‌ای خاستگاهی عامیانه دارد و از طرفی هنرمندان این سبک بر اساس اشعار شاهنامه و داستان‌های آن به خلق نقاشی اقدام می‌کنند؛ این پرسش‌ها مطرح می‌شود که آنان، نبرد رستم و اشکبوس را چگونه بازنمایی کرده و تا چه میزان به اشعار شاهنامه پایبند بوده‌اند و وجوه اشتراک و افتراق نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با یکدیگر و با اشعار شاهنامه در چیست؟ بنابراین، اهداف پژوهش حاضر به شناخت چگونگی بازنمایی صحنه نبرد رستم و اشکبوس توسط نقاشان قهوه‌خانه‌ای و شناسایی وجوه شباهت‌ها و تفاوت‌های نمونه‌ها با یکدیگر و اشعار شاهنامه اختصاص یافته است. برای صورت‌بندی پژوهش، ابتدا نقاشی قهوه‌خانه‌ای و سپس صحنهٔ نبرد رستم و اشکبوس در بُرش طولی اشعار و در بخش بعدی انعکاس این داستان در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای واکاوی شده است و در نهایت تطبیق و مقایسه بین متن اشعار و نقاشی‌های مورد نظر در این نبرد صورت گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

جستجوها پیرامون پیشینهٔ این پژوهش نشان می‌دهد نقاشی قهوه‌خانه‌ای از جنبه‌های مختلفی مورد توجه پژهشگران قرار گرفته است؛ اما در راستای تطبیق تصویر با متن در موضوع نبرد رستم و اشکبوس پژوهش خاصی انجام نگرفته است و تنها به صورت جسته‌گریخته در مطالعات موجود، اشاراتی به آن شده است آزاده فروزان (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی با عنوان «***بررسی تطبیقی میان متن شاهنامه فردوسی و تصاویر برگرفته شده از شاهنامه در مکتب نقاشی قهوه‌خانه***» در بخشی از پژوهش خود متن و تصویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای قوللر آقاسی را با موضوع نبرد رستم و اشکبوس مقایسه کرده است. زهرا طوبایی و مریم کامیار (۱۳۹۳، هنرهای کاربردی) هم در مقاله «بررسی تطابق صوت و تصویر در نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای» آثار تصویری و متون نقالی را با رویکرد تطبیقی بررسی کرده است. منوچهر کلانتری (۱۳۵۲، هنر و مردم) هم پژوهشگر دیگری است که در مقاله‌ای به نام «رزم و بزم شاهنامه در پرده‌های بازاری (قهوه‌خانه‌ای)» به این نتایج دست یافته است که ذوق، سلیقه و باورهای هنرمند در عدم پایبندی تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای به متن شاهنامه مؤثر بوده است. لازم به ذکر است نویسنده این مورد را به طور کلی در بستر جامعه آماری پراکنده و با موضوعات مختلف از نقاشی قهوه‌خانه‌ای بررسی کرده است. به طور کلی پژوهشی با عنوان «مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نبرد رستم و اشکبوس» با تعداد شش نمونه پژوهشی مشاهده نشده است. از این منظر، پژوهش حاضر نوآور و نوین است.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو از نوع مطالعات نظری است که با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد تطبیقی فراهم آمده و داده‌های کتابخانه‌ای، اطلاعات اسنادی و تصویری آن با روش کیفی تجزیه و تحلیل شده است. نمونه‌های موردی پژوهش شامل شش اثر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از آثار حسین قوللرآقاسی، حسین همدانی، منصور وفایی، حسن اسماعیل‌زاده و محمد فراهانی است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی از نقاشی است که از دوره مشروطیت به صورت جدی شکل گرفت و دوران شکوفایی آن را می‌توان در دوران حکومت پهلوی اول دانست (چلیپا، گودرزی، شیرازی، ۱۳۹۰: ۷۲). پژوهشگران، سابقه نقاشی عامیانه مذهبی را در ایران به عهد صفویان ـ زمانی که تشیع گسترش بسیار یافت ـ مربوط می‌دانند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۱). باید افزود نقاشی قهوه‌خانه‌ای با جنبش مشروطیت براساس سنّت‌های هنر مردمی و دینی با تأثیرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده و عامی شکل گرفت و بارزترین جلوه‌هایش در دوره پهلوی ظهور کرد. اصطلاح نقاشی قهوه‌خانه‌ای را اولین بار احتمالاً مارکو گریگوریان برای نقاشی مردمی و نه عامیانه به کار برد. اگر به تمام جریان نقاشی مردمی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای اطلاق شود، آن‌گاه این نقاشی شامل پرده‌کشی، دیوارنگاری، نقاشی پشت شیشه، آیینه و ... می‌شود. بدیهی است این گونه نقاشی‌ها علاوه بر قهوه‌خانه در سایر اماکن عمومی، نظیر تکایا و حسینیه‌ها، زورخانه‌ها، حمام‌ها و ... نیز دیده شده‌اند و موضوع اثر تعیین‌کننده محلِ نصب آن بود (هوشیار، افتخاری راد، ۱۳۹۵: ۸۵). سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنری درباری نبود و مختص قشر مردم عادی جامعه قاجار بوده است (حسین‌آبادی، محمدپور، ۱۳۹۵: ۷۰) و از آن‌جایی که نقالان، سفارش‌دهنگان و مخاطبان این سبک از مردم عادی بودند به آن نقاشی عامیانه نام نهادند (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با اصول و آداب روایتگری نقال (به نثر و در حد فهم و درک همگان) همراه می‌شد و روایت شنونده را متأثر می‌کرد (طوبایی، کامیار، ۱۳۹۳: ۶). ریشه‌های این هنر را باید در فضای سیاسی و اجتماعی عصر قاجار کنکاش نمود (حسین‌آبادی، محمدپور، ۱۳۹۵: ۷۰). زمانی‌که پادشاهان قاجاری از هنر نقّاشی برای نمایش شوکت و قدرت خود بهره می‌بردند، هنرمندانی از بطن جامعه و از میان مردم عادی اقدام به فعالیت‌های هنری کرده و هنر نقّاشی را از محدوده قصرها و کاخ‌های پادشاهی بیرون کشیدند و در بین مردم عادی گسترش دادند (حسین‌آبادی، محمدپور، ۱۳۹۵: ۷۱). مردم کوچه و بازار، عامی، کم‌سواد و بی‌سواد بیشتر مخاطبان و طرف‌داران این نقاشی‌ها بودند و اماکن عمومی نظیر قهوه‌خانه‌ها و تکایا، محل‌های اصلی نمایش نقاشی‌های این سبک از نقاشی بود و به نظر می‌رسد حامیان اصلی این هنر مردمی هم در درجه اول قهوه‌چی‌ها و صاحبان قهوه‌خانه‌ها بوده‌اند (غفوریان مسعودزاده، علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۳: ۱۰). با این حال این پرده‌ها علاوه بر قهوه‌خانه‌ها در مکان‌های عزاداری، دکان‌ها، زورخانه‌ها و حمّام‌ها نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند و موضوع پرده‌ها محل نصب آن را مشخص می‌کرد (فروزان، ۱۳۹۴: ۱۹).

از نیمه دوره قاجار به این طرف، قهوه‌خانه‌ها به عنوان یک پدیده اجتماعی در شهرها به‌خصوص شهر تهران مورد توجه عموم مردم قرار گرفت و شاهنامه‌خوانی و قصه‌گویی و نقالی از برنامه‌های مهم فرهنگی و رایج قهوه‌خانه‌ها تلقی

می‌شد (بلوک‌باشی، ۱۳۷۵: ۸۷). قهوه‌خانه‌ها محل گردهمایی و تجمع مردم از قشرهای مختلف جامعه و محفلی برای بررسی مسائل و اخبار روز بود و نقالان نیز با روایت داستان‌های حماسی شاهنامه و وقایع تاریخی ـ مذهبی مردم را سرگرم می‌کردند و نقاشان نیز روایات نقالان را مصور می‌کردند و نقالان از روی پرده‌های بزرگِ نقاشی‌شده، وقایع و داستان‌ها را برای مخاطبان عام خود روایت می‌کردند (غفوریان مسعودزاده، علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۳: ۱۰). بنیان‌گذاران هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسین قوللر آغاسی و محمد مدبراند و پس از ایشان شاگردانشان سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای را ادامه دادند. عباس بلوکی‌فر از ماهرترین شاگردان حسین قوللر آغاسی و حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا) نیز از شاگردان استاد محمد مدبراند (چلیپا، گودرزی، شیرازی، ۱۳۹۰: ۷۱). هم‌چنین سایر هنرمندان سبک قهوه‌خانه‌ای عبارتند از: سیدحسن عرب تبریزی، میرزا مهدی شیرازی، علی الوندی همدانی، علی رحمانی، حسین همدانی، احمد خلیلی، محمد فراهانی، فتح‌الله قوللر آقاسی و علی لدنی (گروئیانی، ضرغام،۱۳۹۳: ۸) و منصور وفایی.

نقاشی‌های قهوه‌خانه را می‌توان به گروه‌های زیر طبقه‌بندی نمود:

۱- ملی: برگرفته از ادبیات و حماسه‌های ملی ایران؛

۲- بومی و سنتی: برگرفته از آداب و رسوم رایج ملی ایران در بین عوام و اقوام ایرانی؛

۳- مذهبی: که بازتاب روایت‌ها، احادیث، داستان‌ها و حماسه‌های اسلامی است (چلیپا، گودرزی، شیرازی، ۱۳۹۰: ۷۳).

البته باید خاطرنشان کرد نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات حماسی در اصل مبتنی بر طومارهای نقالی هستند و طومارهای نقالی مجموعه منثور مدونی هستند که منبع اصلی نقالان برای داستان‌گویی آن‌ها است و محدوده داستانی این متون هم غالباً از شروع کار کیومرث تا پایان شهریاری بهمن، همای یا داراب را شامل می‌شود و نقالان پیشکسوت برای تدوین آن‌ها، از منابع زیر بهره گرفته‌اند:

۱. شاهنامه (داستان‌های اصیل و الحاقی آن) و منظومه‌های پهلوانی پس از فردوسی؛

۲. پاره‌ای از اشارات منابع تاریخی درباره موضوعات ملی و پهلوانی؛

۳. اندوخته‌های ذهنی نقالان که خود آمیزه‌ای از خوانده‌ها و شنیده‌های آن‌ها مبتنی بر خیال‌پردازی آن‌ها است؛

۴. طومارهای نقالان پیشین (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱-۲).

در این پژوهش نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای داستان رستم و اشکبوس با متن اصلی شاهنامه مقایسه شده است تا میزان تشابه آن‌ها مشخص شود.

نبرد رستم و اشکبوس در اشعار شاهنامه

رزم‌نامه رستم و اشکبوس یک اپیزود (داستان در داستان) مستقل در میان داستان بلندتری به نام کاموس کُشانی است (سرحدی، ۱۳۹۴: ۳۲). این نبرد به‌ویژه هنگامی که رستم اراده می‌کند با کمان اشکبوس را از پای درآورد، یکی از شاهکارهای حماسی فردوسی محسوب می‌شود. (همان) داستان نبرد رستم و اشکبوس در اشعار شاهنامه به این شرح است که پس از رسیدن کیخسرو به پادشاهی ایران، سپاهی عظیم از ایران به توران حمله می‌کند. جنگی میان سپاه ایران و لشکریان انبوه افراسیاب و هم‌پیمانانش در کنار رودی به نام شهد درمی‌گیرد. در آغاز سپاه ایران موفق

به شکست تورانیان می‌شود اما به افسون جادوگری که تحت امر پیران تورانی است، برفی انبوه بر سر ایرانیان می‌بارد که سبب مرگ بسیاری از آنان می‌گردد. رهام پهلوان ایرانی، جادوگر را می‌کشد و با باطل شدن جادو، وضعیت هوا به حالت عادی بازمی‌گردد. سپاهیان ایران که متحمل تلفات بسیاری شده‌اند، به‌ناچار به کناره کوهی به نام هماون عقب‌نشینی می‌کنند؛ اما تورانیان مجدداً حمله می‌کنند و بسیاری از ایرانیان را می‌کشند و راه رسیدن آذوقه را بر آنان می‌بندند. سرانجام ایرانیان نامه‌ای به پادشاه می‌نویسند و از او درخواست می‌کنند که رستم را به یاری آنان بفرستد. قبل از اینکه رستم از راه برسد میان چند تن از پهلوانان ایرانی و تورانی جنگ تن به تنی رخ می‌دهد و زمانی‌که رستم به کناره کوه هماون می‌رسد سُم‌های رخش در اثر درازی راه کوفته می‌شود. بنابراین، رستم از نبرد منصرف می‌شود و جنگ را به روز آینده موکول می‌کند. روز بعد رهام از ایران به مقابله با اشکبوس از پهلوانان دشمن می‌رود، اما از او شکست می‌خورد و فرار می‌کند. طوس از این فرار پریشان شده و خود آماده جنگ با اشکبوس می‌شود. در این هنگام رستم بار رفتن طوس به میدان جنگ مخالفت می‌کند و از او می‌خواهد که فرماندهی لشکر را بر عهده بگیرد و خود با پای پیاده به میدان می‌رود. در میدان نبرد، اشکبوس که به سواره بودن خود مغرور است؛ پیاده بودن رستم را مورد تمسخر قرار می‌دهد. از این‌رو، رستم تیری را در کمان می‌نهد و سینهِ اسبِ اشکبوس را نشانه می‌گیرد به‌طوری‌که با اصابت آن، اسب به زمین می‌افتد. اشکبوس با چهره‌ای زرد و مالامال از ترس می‌لرزد و کمانش را آماده و شروع به تیراندازی به سوی رستم می‌کند. رستم در این حال به سرعت، دست به کمر می‌برد و تیری بُرنده چون الماس با نوک جلا داده و مزین به پر عقاب را در چلّه (زه) کمان قرار می‌دهد و به سمت اشکبوس پرتاب می‌کند (فروزان، ۱۳۹۴: ۳۷- ۳۶). و او را در دَم از پای درمی‌آورد.

متن اشعار شاهنامه چنین است:

دلیری کجا نام او اشکبوس — همی برخروشید بر سان کوس

...

ز قلب سپاه اندر آشفت طوس — بزد اسپ کاید بر اشکبوس

تهمتن برآشفت و با طوس گفت — که رهام را جام باده‌ست جفت

به می در همی تیغ‌بازی کند — میان یلان سرفرازی کند

چرا شد کنون روی چون سندروس — سواری بود کمتر از اشکبوس

تو قلب سپه را به‌آیین بدار — من اکنون پیاده کنم کارزار

کمان به‌زه را به بازو فگند — به بند کمر بر بزد تیر چند

خروشید کای مرد رزم آزمای — هم آوردت آمد مشو بازِ جای

کشانی بخندید و خیره بماند — عنان را گران کرد و او را بخواند

بدو گفت خندان که نام تو چیست — تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟

تهمتن چنین داد پاسخ که نام — چه پرسی کزین پس نبینی تو کام

مرا مادرم نام مرگ تو کرد — زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

کشانی بدو گفت بی‌بارگی — به کشتن دهی سر به یکبارگی

تهمتن چنین داد پاسخ بدوی — که ای بیهده مرد پرخاش‌جوی

پیاده ندیدی که جنگ آورد — سر سرکشان زیر سنگ آورد

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ / سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار / پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاد طوس / که تا اسپ بستانم از اشکبوس
کشانی پیاده شود همچو من / ز دو روی خندان شوند انجمن
پیاده به از چون تو پانصد سوار / بدین روز و این گردش کارزار
کشانی بدو گفت با تو سلیح / نبینم همی جز فسوس و مزیح
بدو گفت رستم که تیر و کمان / ببین تا هم اکنون سراری زمان
چو نازش به اسپ گرانمایه دید / کمان را به‌زه کرد و اندر کشید
یکی تیر زد بر برِ اسپ اوی / که اسپ اندر آمد ز بالا به روی
بخندید رستم به آواز گفت / که بنشین به پیش گرانمایه جفت
سزد گر بداری سرش در کنار / زمانی برآسایی از کارزار
کمان را به‌زه کرد زود اشکبوس / تنی لرز لرزان و رخ سندروس
به رستم برآنگه ببارید تیر / تهمتن بدو گفت برخیره خیر
همی رنجه داری تن خویش را / دو بازوی و جان بداندیش را
تهمتن به بند کمر برد چنگ / گزین کرد یک چوبه تیرِ خدنگ
یکی تیر الماس پیکان چو آب / نهاده برو چار پرّ عقاب
کمان را بمالید رستم به چنگ / به شست اندر آورد تیر خدنگ
برو راست خم کرد و چپ کرد راست / خروش از خم چرخ چاچی بخاست
چو سُوفارش آمد به پهنای گوش / ز شاخ گوزنان برآمد خروش
چو بوسید پیکان سرانگشت اوی / گذر کرد بر مهره پشت اوی
بزد بر بر و سینه اشکبوس / سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده / فلک گفت احسنت و مَه گفت زه
کشانی هم اندر زمان جان بداد / چنان شد که گفتی ز مادر نزاد

(شاهنامه ابوالقاسم فردوسی، ۱۳۷۱: ۱۸۵ - ۱۸۲).

اشعار بالا مبتنی بر گفت‌وگو به‌صورت رجزخوانی و تعارض است. بنابراین می‌توان آن را مناظره خواند. همچنین در مناظره بین رستم و اشکبوس، لحن هر دو، تخاطبی، تخاصمی و حماسی است (سرحدی، ۱۳۹۴: ۳۵). زیرا اساساً «ژرف‌ساخت مناظره، حماسه است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۲۷).

همچنین باید گفت طرف‌های گفت‌وگو در این روایت به ظاهر برای مخاطب مشخص و آشنا هستند؛ اما برای خود قهرمانان مبهم و ناشناسند. رستم اشکبوس را می‌شناسد چون در بیت دوازده او را به نام صدا می‌زند، ولی اشکبوس با وجود آشنایی کلی و قبلی با رستم، او را به چهره نمی‌شناسد (سرحدی، ۱۳۹۴: ۳۵). همان‌طور که از ابیات قابل برداشت است اشکبوس در آغاز گفت‌وگو با لحنی تحقیرآمیز با رستم سخن می‌گوید و رستم در کمال

خونسردی به او پاسخ می‌دهد و در مقابل سخن تحقیرآمیز اشکبوس در مورد پیاده بودنش، ابتدا اسب اشکبوس را از پای در می‌آورد و سپس اشکبوس را می‌کشد. حتی شاعر در بیان تبحر رستم در تیراندازی با بیانی هنری به بوسیدن دست رستم توسط سپهر اشاره کرده است و اینکه تیراندازی رستم چنان دقیق بوده است که فلک عمل او را تمجید می‌کند. در جدول (۱)، ویژگی‌های صحنه و شخصیت‌های نبرد رستم و اشکبوس به صورت خلاصه و موردی ارائه شده است:

جدول (۱) ویژگی‌های صحنه و شخصیت‌های نبرد رستم و اشکبوس در اشعار شاهنامه

ویژگی‌های صحنه	ویژگی‌های رستم	ویژگی‌های اشکبوس
حضور سپاه ایران و توران	پیاده تشبیه پیاده کارزار کردن رستم به شیر و نهنگ و پلنگ تنها سلاح او تیر و کمان است. تیر رستم از جنس درخت خدنگ (درختی با چوب سخت) و پیکان (نوک تیر) آن بسیار تیز مانند الماس و دارای پر عقاب بود. مهارت رستم در تیراندازی، چه به هنگام از پای درآوردن اسب اشکبوس و چه در جنگ با وی.	سواره تن لرزان و رخ زرد پس از زخمی شدن اسبش تیر رستم بر سینه و پهلوی اسب او اصابت می‌کند. تیر رستم از مهره پشت او عبور می‌کند.

منبع: (نگارندگان).

نبرد رستم و اشکبوس در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای

همان‌طور که گفته شد صحنه نبرد رستم و اشکبوس در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای توسط هنرمندانی چون حسین قوللرآقاسی، حسن اسماعیل‌زاده، حسین همدانی، منصور وفایی و محمد فراهانی به تصویر کشیده شده است. در تصویر (۱) از جدول (۲) نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسین قوللرآقاسی ارائه شده است. قوللرآقاسی رستم و اشکبوس را که شخصیت‌های اصلی داستان هستند در اندازه‌ای بزرگ ترسیم کرده و جنگ تن به تن دو قهرمان را به نمایش درآورده است. در فضای پشت سر آن‌ها، دو پرچم برافراشته، خیمه‌ها و سپاهیانی اعم از اسب‌سوار و فیل‌سوار ترسیم شده است. هنرمند همه این عناصر را در کادر اثر مستطیلی‌شکل ترکیب‌بندی کرده است. رستم زانو زده و نیم‌خیز نشسته است و لباس رزمی بر تن رستم دیده نمی‌شود اما سر آستین‌های رستم به شکل ببری ترسیم شده و لباسِ رستم، طرحِ بدنِ ببر را دارد. او تیر و کمانی به دست دارد و به نظر تیرش چوبی است و در انتهای تیرهایش حالتی پرمانند دیده می‌شود. البته انتهای تیرِ موجود در دست رستم و تیر اصابت‌کرده بر اسب اشکبوس با نوع تیرِ فرروفته در بدن اشکبوس متفاوت است. انتهایِ تیرِ فرورفته در بدن اشکبوس هاشورهایی روشن دارد. اشکبوس در کنار اسبش با لباسی رزمی و کلاه‌خودی بر سر در حالتی تیرخورده ترسیم شده و اسب او هم تیر خورده و زخمی است و در حال افتادن بر روی زمین نقاشی شده است. دو پرچمی که در اثر قوللرآقاسی دیده می‌شوند متعلق به دو سپاه ایران و توران هستند و برروی پرچم ایران آیه «نصر من الله و فتح قریب» نقش بسته است که به معنای وعده پیروزی جبهه حق است. نکته جالب توجه اشاره هنرمند به همین آیه از قرآن کریم است که در اثری با موضوعی حماسی و غیردینی نمایش یافته است.

مفهوم اصلی نبرد رستم و اشکبوس به نبرد خیر و شر اشاره دارد که از مفاهیم مهم ادبیات و آموزه‌های ایرانی از دوران باستان تاکنون است. این مفهوم در ادیان پیشااسلامی نیز بسیار مورد توجه بوده است و در دوران اسلامی مفهوم نبرد خیر و شر در جنگ‌های مسلمانان علیه دشمنان تبلور یافته است و آیه مبارک موردنظر اشاره به پیروزی مسلمانان بر دشمنانشان دارد. این آیه، آیه ۱۳ سوره صف است که بسیاری از مفسران آن را به فتح مکه تفسیر کرده‌اند، و برخی هم آن را نشانهٔ پیروزی بر سرزمین‌های ایران و روم و برخی نیز آن را مرتبط با همه فتوحات اسلامی دانسته‌اند که در مدت اندکی با مجاهدت برای مسلمانان به دست آمده است (مکارم شیرازی، جلد ۲۴، ۱۳۷۴: ۹۱). قمی نیز منظور از فتح قریب را، پیروزی قائم آل محمد بیان کرده است (قمی، جلد ۲، ۱۳۶۷: ۳۶۶).

حسین قوللر آقاسی معتقد بود که: «ما حکایات شاهنامه را دست‌چین کردیم و آنچه نقّالان گفتند و هر چه مردم خواستند به نقش کشیدیم، مردم از ما تجسّم زور و بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب کردند و شکست دشمنان را، ما هم اطاعت کردیم، به رستم علاقه داشتند؛ چون پهلوان دیار خودشان و دست‌بسته مولای متقیان بود. حتّی گاه از من خواستند که دشنه رستم را بر پهلوی سهراب فرونکنم؛ زیرا از مرگ سهراب بیزار بودند» (اعظم‌زاده، ۱۳۸۶: ۶۰ و ۶۱). با توجه به این سخن قوللرآقاسی می‌توان چنین استنباط نمود که ادغام و ترکیب حماسه و دین توسط او، برخاسته از موضع دینی و اعتقادات مذهبی او و پیشینه فرهنگی شاهنامه‌خوانی و روح حماسه‌طلبی حاکم بر جامعه ایرانی بوده است.

در تصویر (۲)، نقاشی حسن اسماعیل‌زاده یکی دیگر از هنرمندان قهوه‌خانه‌ای ارائه شده است. در این نمونه هم هنرمند صحنهٔ نبرد تن به تن رستم و اشکبوس و حالت اصابت تیر رستم به تن اشکبوس را به تصویر درآورده است. اسماعیل‌زاده عناصر نقاشی را در کادری مستطیلی‌شکل ترکیب‌بندی نموده و شخصیت‌های اصلی داستان را در اندازه‌ای بزرگ ترسیم کرده است. رستم در حالتی نیم‌خیز و زانو زده دیده می‌شود. رستم لباسی با سرآستین‌های ببری‌شکل دارد و طرح پوست ببر بر روی لباس رستم نقش بسته است و کلاه‌خودی بر سر، و بازوبند بر بازو دارد. چند تیر در جلو پای رستم که روی زمین افتاده است که سر یکی از تیرها حالتی سفید و براق و تیز دارد. در روبه‌روی رستم اشکبوس با لباسی رزمی و چهره‌ای پریشان مصور شده که تیری میانهٔ سینه او فرورفته و در حال افتادن بر روی زمین است. در پشت سر اشکبوس هم اسبش بر روی زمین افتاده است. در صحنه پشتِ سرِ آن‌ها منظره‌ای از طبیعت و درختان، تپه، برج و بارو، خیمه‌ها و چند سواره‌نظام و دو نفر نیزه‌دار پیاده دیده می‌شوند و سلاح‌هایی که بر روی زمین پخش و پراکنده شده‌اند.[۱]

در نمونه (۳) هم که حاصل هنرمندی حسین همدانی است؛ ترکیب‌بندی اثر مانند دو نمونه قبل در کادری مستطیلی ترسیم شده است. این اثر ترکیب‌بندی پیچیده‌ای ندارد و رستم در حال پرتاب تیری به سوی اشکبوس ترسیم شده که تیر بر قلب اشکبوس اصابت کرده به‌طوری‌که تعادل خود را از دست داده و در حال افتادن است. این حالت به شکلی اغراق‌آمیز ترسیم شده است. رستم پیاده و با کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند و با لباسی پرزدار با سرآستین‌های ببری‌شکل ترسیم شده و گرز گاوسر و سپر خود را بر روی زمین گذاشته است.

۱. توضیح ویراستار: البته مطابق داستان‌های شاهنامه، ببرِ بیان جامه‌ای بوده که رستم به هنگام جنگ به تن می‌کرده و آن از پوست پلنگ یا ببر بوده است.

تیری در کنار رستم بر روی زمین افتاده که نوک آن سفید و براق است و بسیار تیز به نظر می‌رسد و انتهای تیری هم که به سینهٔ اشکبوس اصابت کرده دارای پردازهایی سفیدرنگ است. اشکبوس هم پیاده مصور شده اما اسبش بر روی زمین افتاده و در خون غلتیده است. در چشم‌انداز میدان جنگ، پشت سر شخصیت‌های اصلی کوهی بلند دیده می‌شود که دو نفر نیزه‌دار در جلو آن دیده می‌شوند که گویا در حال اشاره به نبرد رستم و اشکبوس هستند.

تصویر (۴) هم اثر منصور وفایی است که ترکیب‌بندی پیچیده‌ای را در کادری مستطیلی نقاشی کرده است. رستم و اشکبوس در اندازه‌ای بزرگ‌تر نسبت به سایر عناصر هر دو با لباس رزمی ترسیم شده‌اند با این تفاوت که زرهی بر تن رستم دیده نمی‌شود و لباس رستم شکل پوست ببر را دارد و سرآستین‌های رستم به شکل سر ببر است در حالی‌که اشکبوس زره بر تن دارد. رستم زانو زده و تیر بزرگ او با نوک طلایی و و انتهای پر دار سفیدرنگ آن به سینهٔ اشکبوس اصابت کرده است. اشکبوس پیاده است و تعادل خود را از دست داده و در حال افتادن بر روی زمین است و سپر و کمانش بر روی زمین افتاده است و کلاه‌خودش هم در حال افتادن بر روی زمین ترسیم شده که تأکیدی بر عدم تعادل او دارد. اسبی سفید و تیرخورده، اشکبوس در پشت سر دو شخصیت بر زمین افتاده است. سپاهیان و سواره نظام رستم و اشکبوس هم در دو طرف اثر، و دورتر از دو شخصیت مصور شده‌اند. اسب‌سواری هم در وسط، آن‌سوتر از دو جنگجو، در تصویر دیده می‌شود که در حال دویدن از سمت سپاه اشکبوس به سوی سپاه رستم است. تصویر قلعه و طبیعت نظیر کوه‌هایی بلند، درختان و رودخانه نیز پس‌زمینه اثر را تشکیل داده است.

منصور وفایی همین موضوع را مجدد در تصویر (۵) به تصویر کشیده است که ترکیب‌بندی ساده‌تری دارد. رستم زانو زده و با کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند نقاشی شده و لباسش همانند پوست ببر است و در قسمت سرآستین‌های لباسش سر ببرهایی با دهان باز دیده می‌شود. هیکل رستم درشت‌تر از اشکبوس ترسیم شده است. اشکبوس کوچک‌تر از رستم و زخمی مصور شده است. تیری بلند با انتهایی پرمانند بر سینهٔ اشکبوس اصابت کرده و تعادل او برهم خورده است. اسب اشکبوس نیز زخمی و تیرخورده بر زمین افتاده است. در چشم‌اندازی دورتر، در دوطرف نقاشی تصویر سپاهیانی سواره و خیمه‌هایی دیده می‌شود و سواری از سمت سپاهیان اشکبوس به سوی خیمه‌ها در حال تاختن است و پس‌زمینه اثر با نقش کوه‌هایی مزین شده است.

محمد فراهانی هم از نقاشان قهوه‌خانه‌ای است که در نمونه (۶)، نبرد رستم و اشکبوس را به تصویر کشیده است. فراهانی نیز شخصیت‌های رستم و اشکبوس را در اندازه‌ای بسیار بزرگ‌تر از سایر عناصر ترسیم کرده و رستم به صورت زانوزده و با کلاه‌خود و لباس پشمی ببرمانند با سرآستین‌های ببرمانند و بازوبند و زانوبند در حالت تیراندازی تصویر شده است. در سمتی دیگر اشکبوس با پای پیاده و اسبی افتاده در کنارش مصور شده است. علائمی از زخمی شدن اسب او دیده نمی‌شود. گویی تیری از کمان رستم رها شده و بر سینهٔ اشکبوس اصابت کرده و تعادل او را برهم زده است. تفاوت لباس رزمی او با رستم در زره فلزی اوست. شمشیرها و سپرهای دو پهلوان بر روی زمین افتاده است. در پشت سر آن دو قلعه‌هایی در دوطرف تصویر دیده می‌شود. در پشت سر اشکبوس چشمه‌ای در حال جاری شدن است و در وسط تصویر دو تن نیزه‌دار دیده می‌شوند و در فاصله خیلی دورتر سواره‌نظام‌ها و سپاهیان ایستاده‌اند. در جدول (۲) ویژگی‌های نمونه‌ها طبقه‌بندی شده است.

جدول(۲)، توصیف ویژگی‌های نمونه نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوع نبرد رستم و اشکبوس

تصویر نمونه‌ها	توصیف ویژگی‌های اثر	
تصویر (۱)، نبرد رستم و اشکبوس از حسین قوللر آقاسی، ۱۳۱۹ هـ.ش، رنگ روغن روی بوم، محفوظ در موزه رضا عباسی. (سیف، ۱۳۶۹: ۷۹)	صحنه	وجود سپاهیان در پشت سر شخصیت‌های اصلی ترسیم شخصیت‌های اصلی در اندازه بزرگ (رستم تنومندتر از اشکبوس است) ترسیم صحنه نبرد تن به تن و کشته شدن اشکبوس وجود دو پرچم در پس زمینه اثر پرچم سپاه رستم مزین به آیه «نصر من الله و فتح قریب» است. وجود خیمه‌ها و سپاهیان اسب‌سوار و فیل‌سوار وجود دو سرباز در پشت سر شخصیت‌ها و در حال اشاره به قهرمانان در حال نبرد
	رستم	پیاده و زانوزده، با لباس غیررزمی با سر آستین‌های ببری‌شکل با تیر و کمان تیر چوبی و دارای انتهای پرمانند
	اشکبوس	پیاده در کنار اسبش با لباسی رزمی و کلاه‌خود و زره و تیرخورده حالت چهره‌اش خنثی و حالت ناپایداری از پاهایش مشخص است
	اسب اشکبوس	رنگ قهوه‌ای، تیرخورده، زخمی، روی زمین افتاده
تصویر (۲)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر حسن اسماعیل‌زاده. (https://ideaschool.ir)	صحنه	وجود خیمه‌ها، قلعه‌ها و سپاهیان اسب‌سوار و فیل‌سوار وجود دو سرباز در پشت سر شخصیت‌ها و در حال اشاره به قهرمانان در حال نبرد.
	رستم	پیاده و زانوزده، با کلاه‌خود و بازوبند و زانوبند با سر آستین‌های ببری‌شکل با تیر و کمان و بدون زره فلزی تیر از چوب که دارای انتهای پرمانند است.
	اشکبوس	پیاده در کنار اسبش با لباسی رزمی و کلاه‌خود و زره و تیرخورده با چهره پریشان که تعادلش به‌هم خورده و در حال افتادن است.
	اسب اشکبوس	به رنگ سیاه، تیرخورده، زخمی، روی زمین افتاده

تصویر (۳)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر حسین همدانی.
(https://www.azhangnews.ir)

صحنه	ترسیم شخصیت‌های اصلی در اندازه بزرگ (رستم تنومندتر از اشکبوس است) ترسیم صحنه نبرد تن به تن و کشته شدن اشکبوس وجود کوه‌ها و درختان وجود دو سرباز در پشت سر شخصیت‌ها و در حال اشاره به دو پهلوان در حال نبرد
رستم	پیاده و زانوزده، با کلاه‌خود و بازوبند و زانوبند با سر آستین‌های ببری‌شکل با تیر و کمان و بدون زره فلزی تیر چوبی که دارای انتهای پرمانند است
اشکبوس	کنار اسبش با لباس رزم و کلاه‌خود، بازوبند و زره و تیرخورده حالت چهره پریشان و تعادلش به‌صورت اغراق‌آمیز به‌هم خورده و در حال افتادن است.
اسب اشکبوس	به رنگ قهوه‌ای، تیرخورده، زخمی، روی زمین افتاده، در خون غلتیده

تصویر (۴)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر منصور وفایی.
(https://i.pinimg.com)

صحنه	وجود سپاهیان در پشت سر شخصیت‌های اصلی ترسیم دو پهلوان در اندازه بزرگ ترسیم صحنه نبرد تن به تن و کشته شدن اشکبوس وجود خیمه‌ها، قلعه‌ها و سپاهیان اسب‌سوار و فیل‌سوار اسب تاختن یک سرباز از سوی سپاه اشکبوس به سوی سپاه رستم
رستم	پیاده و زانوزده، بدون زره و با کلاه‌خود و بازوبند و زانوبند با سر آستین‌های ببری‌شکل با تیر و کمان تیر چوبی که انتهای آن سفیدرنگ، پَرمانند و سر طلایی است
اشکبوس	پیاده با لباسی رزم و کلاه‌خود، بازوبند و زره و تیرخورده، با چهره پریشان که تعادلش به‌صورت اغراق‌آمیز به‌هم خورده و در حال افتادن است.
اسب اشکبوس	به رنگ سفید، تیرخورده، زخمی، روی زمین افتاده

تصویر (۵)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر منصور وفایی. (http://bzn110.blogfa.com)	صحنه	وجود سپاهیان و خیمه‌ها در پشت سر شخصیت‌های اصلی در فاصله بسیار دور ترسیم شخصیت‌های اصلی در اندازه بزرگ (رستم تنومندتر از اشکبوس است) ترسیم صحنه نبرد تن به تن و کشته شدن اشکبوس یک سرباز سوار بر اسب از سوی سپاه اشکبوس به سوی سپاه رستم می‌تازد.
	رستم	پیاده و زانوزده، بدون زره و با کلاه‌خود و بازوبند و زانوبند با سر آستین‌های ببری‌شکل با تیر و کمان تیر چوبی دارای انتهای پرمانند است
	اشکبوس	پیاده با لباسی رزمی و کلاه‌خود، بازوبند و زره و تیرخورده حالت چهره پریشان و تعادل بدن به‌صورت اغراق‌آمیز برهم‌خورده و در حال افتادن است.
	اسب اشکبوس	رنگ سفید، تیرخورده، زخمی، روی زمین افتاده
تصویر (۶)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر محمد فراهانی. منبع: (https://nl.pinterest.com)	صحنه	وجود سپاهیان در پشت سر شخصیت‌های اصلی ترسیم شخصیت‌های اصلی در اندازه بزرگ ترسیم صحنه نبرد تن به تن و کشته شدن اشکبوس وجود قلعه‌ها، درختان و چشمه و سپاهیان اسب‌سوار وجود دو سرباز در پشت سر شخصیت‌ها و در حال اشاره به قهرمانان در حال نبرد
	رستم	پیاده و زانوزده، با لباسی با سر آستین‌های ببری‌شکل، بازوبند، کلاه‌خود، زانوبند و بدون زره و با تیر و کمان تیر چوبی دارای انتهای پرمانند است.
	اشکبوس	پیاده در کنار اسبش با لباسی رزمی و کلاه‌خود و زره و بازوبند و تیرخورده حالت چهره خنثی و حالت ناپایداری شخصیت از پاها مشخص است
	اسب اشکبوس	رنگ سیاه، روی زمین افتاده

منبع: (نگارندگان).

تطبیق متن اشعار شاهنامه و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نبرد رستم و اشکبوس

تطبیق و مقایسه نمونه‌ها نشان می‌دهد که تقریباً نمونه‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای این پژوهش پایبندی زیادی به اشعار شاهنامه دارند و البته با تمایزاتی از هم تصویر شده‌اند که ریشه در تخیل و زبان و بیان هنری خاص هنرمند دارد. در متن اشعار شاهنامه رستم پیاده به کارزار با اشکبوس می‌رود و اشکبوس سوار بر اسب خود در میدان نبرد حاضر می‌شود. در تمام شش نمونهِ پژوهشِ حاضر رستم با پای پیاده ترسیم شده است و اشکبوس در کنار اسب خود دیده می‌شود. نکته مهمی که در اشعار ذکر شده، تشبیه رستم در جنگاوری و دلاوری به شیر و نهنگ و پلنگ است و این امر به عنوان توجیه پیاده آمدن او به صحنه جنگ بیان شده است. مطابق با اشعار، اسب رستم خسته بوده و آمادگی حضور در صحنه نبرد را نداشته است.

به نظر می‌رسد قوللرآقاسی تشبیه رستم به شیر و نهنگ و پلنگ را این‌گونه بازنمایی کرده است که او را بدون لباس رزم و با پیراهنی پشمی و ببرمانند و با سر آستین‌هایی به‌سان سر ببر ترسیم کرده است. پوشش ببرمانند رستم جامه‌ای است که او در خلال مبارزه‌ای با اژدهای ببر بیان و شکست دادن او از پوست حیوان تهیه کرده است (اکبری مفاخر، ۱۳۹۶: ۷۸- ۷۷ و ۱۰۲). همچنین رستم در تصویر (۱) بدون زره، کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند مصور شده است؛ در حالی که در نمونه‌های (۲) و (۳)، (۴)، (۵) و (۶) زره ندارد؛ اما کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند دارد. همچنین لباس ببری‌شکل او هم در تمامی موارد با تفاوت‌هایی ترسیم شده است. برخلاف رستم، اشکبوس در تمامی موارد لباس رزمی کامل همراه با زره بر تن دارد. تمایز لباس رستم و اشکبوس را باید در این نکته جستجو کرد که رستم پهلوان اصلی داستان در تمام مراحل زندگی خود از اتفاقات پرخطر شجاعانه بیرون آمده و جسورانه عمل کرده است. جزء به جزء پوشش رستم یادآور نبردهای قهرمانانه‌ای است که داشته است. رستم با کشتن اژدهای ببر بیان، از پوستش برای خود جامه‌ای تهیه می‌کند و با کشتن دیو سپید از پوست سر دیو برای خود کلاهی می‌سازد (اکبری مفاخر، ۱۳۹۶: ۱۰۲) و این موارد مراحل پختگی و تجارب رستم را در مسیر پهلوانی‌اش نشان می‌دهد؛ در حالی که اشکبوس با لباس رزمی یکدست و عاری از نشانه‌های خاص به‌سان یک جنگاور عادی به نمایش درآمده است. نکته جالب توجه این است که در تصویرگری اثر، رستم شخصیت اصلی و متناسب با هدف فردوسی ترسیم شده است؛ اما در اشعار با توجه به این بیت که اشکبوس خطاب به رستم می‌گوید: «بدو گفت خندان که نام تو چیست/ تن بی‌سرت را که خواهد گریست» (شاهنامه ابوالقاسم فردوسی، ۱۳۷۱: ۱۸۳) به نظر می‌رسد اشکبوس فردی بنام است و برای رستم شناخته‌شده است و برعکس رستم برای اشکبوس شناخته‌شده نیست؛ اما بیان تصویری، برتری و محوریت شخصیت رستم را به مخاطب نشان می‌دهد. باید خاطرنشان کرد در همه شش مورد، لحظهِ اوجِ داستان یعنی تیرخوردنِ اشکبوس مصور شده است. بنابراین در همه موارد اشکبوس تیر خورده است و حالتِ چهرهِ اشکبوس در مورد (۲)، (۳)، (۴) و (۵) منطبق با اشعار و حاکی از حسِ آشفتگی است در حالی‌که تصویرِ چهرهِ اشکبوس در موارد (۱) و (۶) منطبق با اشعارِ شاهنامه نیست و چهره‌ها حالت خنثی دارند. در همه موارد نقش شخصیت‌های اصلی داستان بزرگ‌تر ترسیم شده و حتی در نمونه‌های (۱)، (۳) و (۵) شخصیت رستم بزرگ‌تر از اشکبوس مصور شده است. اسب اشکبوس هم در همه نمونه‌ها بر روی زمین افتاده است. اما در تصاویر (۱)، (۳)، (۴) و (۵) اسب اشکبوس مطابق با متن تیر خورده و بر زمین افتاده است. در نمونه‌های (۲) و (۶) فقط افتادن اسب تصویر شده است. در مورد رنگ و ویژگی‌های اسب اشکبوس در اشعار اطلاعاتی ارائه نشده است. درحالی‌که هنرمندان در آثار

(۱) و (۳) اسب‌ها را به رنگ قهوه‌ای و در موارد (۲) و (۶) به رنگ سیاه و در نمونه‌های (۴) و (۵) هم سفید نقاشی کرده‌اند. در همه نمونه‌ها مطابق با اشعار، رستم مسلح به تیر و کمان است و تیر رستم از جنس درخت خدنگ است و انتهای تیر در همه نمونه‌ها به صورت پرمانند و با تفاوت‌هایی ترسیم شده است. تیر رستم در نمونه (۴) بسیار شاخص‌تر و اغراق‌آمیزتر ترسیم شده و حالت پرمانند انتهای تیر و سر الماس‌گون و براق آن در این نمونه بیشترین پایبندی را به متن دارد. در نمونه (۲) و (۳) نیز تیر با سر الماس‌گون و براق ترسیم شده است. اما در بقیه موراد سر تیر یا مشخص نیست یا به این شکل بارز و خاص و منطبق با متن مصور نشده است. سر تیر در نمونه (۴) طلایی است و در موراد (۲) و (۳) سفیدرنگ نقش شده است. انتهای پردار تیرها نیز در نمونه‌های (۴) و (۵) شبیه هم و متمایزتر از بقیه است اما در نمونه‌های دیگر فرم انتهای تیر شباهت زیادی به یکدیگر دارند با این تفاوت که در موراد (۲)، (۳) و (۶) به سفیدی می‌گراید و در نمونه (۱) تیره‌تر ترسیم شده است. نکته مهم دیگر در اشعار عبور تیر رستم از مهره پشت اشکبوس است. در همه موارد منطبق با اشعار تیر رستم بر سینه اشکبوس اصابت کرده است؛ اما در موارد (۱)، (۴) و (۵) تیر رستم از قسمت مهره پشت هم عبور کرده است و این ویژگی در موارد (۲)، (۳) و (۶) دیده نمی‌شود.

در مورد ترکیب‌بندی نمونه‌ها و عناصر بصری موجود در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای هم باید خاطرنشان کرد که نمونه‌های (۳) و (۵) ترکیب‌بندی ساده‌تری نسبت به سایر نمونه‌ها دارند. در نمونه (۳) پس‌زمینهِ شخصیت‌هایِ اصلی با تصویر دو سرباز نیزه‌دار، کوه‌ها و درخت‌هایی در نقاط دوردست مزین شده است و در نمونه (۵) هم در فاصله خیلی دورتر از شخصیت‌های اصلی، در پشت سر رستم خیمه‌هایی دیده می‌شود و در پشت سر اشکبوس هم سپاهیانی مشاهده می‌شود و سواره‌ای در حال اسب تاختن از سمت سپاه اشکبوس به سمت خیمه‌های پشت سر رستم است. در تصویر (۱) هم عناصری چون نقش خیمه، پرچم، سپاهیان اسب‌سوار و فیل‌سوار دیده می‌شوند و دو سرباز هم در حال اشاره به جنگ تن به تن رستم و اشکبوس هستند. در تصویر (۲) هم تصویر سپاهیان، خیمه، قلعه‌ها و درختان و منظره طبیعت جلوه‌گری می‌کنند. در تصویر (۴) نقوش خیمه‌ها، قلعه‌ها، سپاهیان اسب‌سوار و فیل‌سوار، منظره طبیعت و درختان و کوه‌ها در کنار رودی ترسیم شده است. نقش رود در نمونه‌های دیگر دیده نمی‌شود و فقط در نمونه (۶) چشمه‌ای دیده می‌شود که حالت آبشار دارد. در این نمونه هم تصویر سپاهیان، درختان سرسبز و قلعه‌هایی دیده می‌شود و نقاش در اثر خود نقش هیچ خیمه‌ای را مصور نکرده است. نکته جالب توجه این است که دو سرباز نیزه‌دار که در حال راه‌رفتن و اشاره به رستم و اشکبوس هستند؛ در نمونه‌های (۱)، (۲)، (۳) و (۶) تکرار شده است و گویا راویان اصلی ماجرا این دو هستند و سواره‌ای هم که در حال دویدن از سمت پشت سر اشکبوس به سوی سپاه رستم است، در نمونه‌های (۲)، (۴) و (۵) مصور شده است. شایان ذکر است در این نمونه‌ها با اینکه نقاشان از عناصر مشترک بصری برای ترکیب‌بندی‌های خود بهره گرفته‌اند اما هر کدام از آثار دارای ترکیب‌بندی رنگی و حسی متمایز از هم هستند و با اینکه یک موضوع تکراری توسط این نقاشان بازنمایی شده است اما هریک وجه خلاقانه و جذاب خود را دارد.

جدول (۳)، تطبیق صحنه‌ها، رستم و اشکبوس در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با متن شاهنامه

ویژگی‌های صحنه در کل اثر	رستم	اشکبوس	اسب اشکبوس	دو نیزه‌دار تماشاگر و سواره پیک
تصویر (۱)، نبرد رستم و اشکبوس از حسین قوللر آقاسی، ۱۳۱۹ هـ.ش، رنگ روغن روی بوم، محفوظ در موزه رضا عباسی. (سیف، ۱۳۶۹: ۷۹)				
تصویر (۲)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر حسن اسماعیل‌زاده. (https://ideaschool.ir)				
تصویر (۳)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر حسین همدانی. (https://www.azhangnews.ir)				

تصویر (۴)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر منصور وفایی. (https://i.pinimg.com)

تصویر (۵)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر منصور وفایی. (http://bzn110.blogfa.com)

تصویر (۶)، نبرد رستم و اشکبوس، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثر محمد فراهانی. منبع: (https://nl.pinterest.com)

ویژگی‌های صحنه و شخصیت‌های نبرد رستم و اشکبوس در اشعار شاهنامه	**ویژگی‌های صحنه:** حضور دو سپاه ایران و توران
	ویژگی‌های رستم: پیاده، تشبیه پیاده کارزار کردن رستم به شیر و نهنگ و پلنگ، دارای تیر و کمان، تیر رستم از جنس درخت خدنگ و دارای پیکان الماس‌گون و دارای پر عقاب بود.
	ویژگی‌های اشکبوس: سواره، تن لرزان و رخ زرد در هنگام زخمی شدن اسبش، تیر رستم از مهره پشت او عبور می‌کند. تیر رستم بر سینه و پهلوی او اصابت می‌کند.
	اسب اشکبوس: رستم اسب اشکبوس را در شروع نبرد با پرتاب تیری از پهلو زخمی می‌کند و اسب با سر روی زمین می‌غلتد.

تطبیق تصاویر و اشعار شاهنامه	**وجوه اشتراک:** پیاده بودن رستم و سواره بودن اشکبوس مطابق با اشعار است. در تمام موارد اشکبوس لباس رزم به تن دارد و در همه موارد رستم با لباسی با طرح پوست ببر و با آستین‌هایی به شکل سر ببر تصویر شده است. در همه نمونه‌ها مطابق با اشعار، رستم تیر و کمان به دست دارد و تیر رستم چوبی است و انتهای تیر در همه نمونه‌ها حالت پرمانند دارد. تیر رستم در نمونه(۴) بسیار شاخص‌تر و اغراق‌آمیزتر ترسیم شده و حالت پرمانند انتهای تیر و نوک الماس‌گون و براق آن در این نمونه بیشترین پایبندی را به متن دارد. همین سر الماس‌گون و براق در نمونه (۲) و (۳) نیز برای تیر صدق می‌کند. انتهای تیر در نمونه (۵) نیز بیشترین پایبندی را به متن دارد. در تصاویر(۱)، (۳)، (۴) و (۵) اسب اشکبوس مطابق با متن تیر خورده و بر زمین افتاده است. در نمونه‌های (۲) و (۶) فقط افتادن اسب تصویر شده است. در تصاویر (۱) و (۳) اسب‌ها قهوه‌ای رنگ و در موارد (۲) و (۶) سیاه و در نمونه‌های (۴) و (۵) هم سفید مصور شده است. حالت چهره اشکبوس در موراد(۲)، (۳)، (۴) و (۵) منطبق با اشعار و حاکی از حس آشفتگی است. در همه موارد منطبق با اشعار تیر رستم بر سینهٔ اشکبوس اصابت کرده است. در اشعار آمده است که نیر از مهره پشت اشکبوس هم عبور می‌کند. در موارد (۱)، (۴) و (۵) تیر رستم به قفسه سینه اشکبوس اصابت کرده و از قسمت مهره پشت هم عبور کرده و سر تیر از بدن اشکبوس بیرون زده است.
	وجوه افتراق: قوللرآقاسی رستم را بدون لباس رزم نظیر زره، کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند ترسیم کرده است؛ اما هنرمندان دیگر رستم را با پوشش کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند و بدون زره مصور کرده‌اند. در اشعار پیاده بودن رستم و تشبیه او به شیر و نهنگ و پلنگ ذکر شده و آمده است که این‌ها سواره به جنگ نمی‌روند. شاید خوانش و تفسیر قوللرآقاسی از این بیان اشعار باعث شده او رستم را بدون لباس رزم مصور کند. در نمونه‌های (۲) و (۶) تیر خوردن اسب دیده نمی‌شود. تنوع رنگی در ترسیم اسب‌ها دیده می‌شود. تیر رستم در نمونه‌ها با تفاوت‌هایی تصویر شده است مثلاً حالت براق و الماس‌گون پیکان (سر تیر) در نمونه‌های (۲)، (۳) و (۴) دیده می‌شود؛ اما در بقیه موراد سر تیر یا مشخص نیست یا به شکل بارز و خاص و منطبق با متن مصور نشده است. پیکان تیر در نمونه (۴) طلایی و در موارد (۲) و (۳) سفید است. انتهای پردار تیرها نیز در نمونه‌های (۴) و (۵) شبیه هم و متمایزتر از بقیه است اما در نمونه‌های دیگر فرم انتهای تیرها شباهت زیادی به یکدیگر دارند با این تفاوت که در موارد (۲)، (۳) و (۶) به سفیدی می‌گرایند و در نمونه (۱) تیره‌تر ترسیم شده است. تصویر چهره اشکبوس در موارد (۱) و (۶) منطبق با اشعار شاهنامه نیست و چهره‌ها حالت خنثی دارند. چنان‌که در اشعار آمده تیر از مهره پشت اشکبوس هم عبور کرده است. در موارد (۱)، (۴) و (۵) تیر رستم از قسمت مهره پشت هم عبور کرده است و این ویژگی در موارد (۲)، (۳) و (۶) دیده نمی‌شود.

منبع: (نگارندگان).

نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان می‌دهد هنرمندان نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نبرد رستم و اشکبوس را منطبق با اشعار شاهنامه مصوّر کرده‌اند و نقطه عطف و اوج داستان یعنی صحنه شکست اشکبوس و تیرخوردن او را به تصویر کشیده‌اند و ویژگی‌هایی چون پیاده بودن رستم، سواره بودن اشکبوس و اصابت تیر رستم بر سینهٔ اشکبوس مطابق با اشعار شاهنامه مصوّر شده است. رستم و اشکبوس به عنوان شخصیت‌های اصلی داستان اندامی بزرگ‌تر از بقیه عناصر

تصاویر دارند. قوللرآقاسی با اشراف بر اشعار شاهنامه که رستم را به شیر، نهنگ و پلنگ تشبیه کرده و این امر را توجیهی بر پیاده جنگیدن رستم ارائه نموده است؛ رستم را بدون لباس رزم مصوّر کرده و رستم را با لباسی پشمی چون پوست ببر با سرآستین‌های ببری‌شکل ترسیم کرده است، ولی در نمونه‌های دیگر علاوه بر لباس ببری‌شکل بر تن رستم، کلاه‌خود، بازوبند و زانوبند نیز در پوشش او مشاهده می‌شود. البته در هیچ یک از نمونه‌ها زره بر تن رستم دیده نمی‌شود؛ در حالی‌که اشکبوس در همه موارد با لباس رزم و با کلاه‌خود، زره و ... ترسیم شده است. اسب اشکبوس هم مطابق با اشعار شاهنامه در همه شش مورد ترسیم شده است و در تصاویر(۱)، (۳)، (۴) و (۵) اسب اشکبوس مطابق با متن تیر خورده و بر زمین افتاده است. در نمونه‌های (۲) و (۶) فقط افتادن اسب تصویر شده و در تصاویر (۱) و (۳) اسب‌ها قهوه‌ای رنگ و در موارد (۲) و (۶) سیاه و در نمونه‌های (۴) و (۵) هم سفید مصوّر شده است. به طور کلی باید گفت هنرمندان در عین انتخاب کادر محدود و بسته و ترکیب‌بندی‌هایی با عناصر محدود، آثاری خلاقانه و دلپذیر خلق کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شخصیت اصلی واقعه، همیشه بزرگ‌تر و در بهترین بخش از فضای اثر، نقش می‌شده است که به این ویژگی پرسپکتیو مقامی گفته می‌شود. (بهاری، ۱۳۹۴: ۵)

منابع

۱. اعظم‌زاده، محمد، (۱۳۸۶)، «پیوند نقاشان خیالی‌ساز با ادبیات»، *علامه*، شماره ۱۳.
۲. اکبری مفاخر، آرش، (۱۳۹۶)، «رستم در حماسه‌های گورانی»، *پژوهش‌نامه ادب فارسی*، سال ۱۳، شماره ۲.
۳. آیدنلو، سجاد، (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی»، *بوستان ادب*، سال ۳، شماره ۱.
۴. بلوک‌باشی، علی، (۱۳۷۵)، *قهوه‌خانه‌های ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۵. بهاری، بهاره، (۱۳۹۴)، «بررسی تحلیلی عناصر تزئینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر آثار حسین قوللر آغاسی، *دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی*، علوم و تکنولوژی.
۶. پاکباز، روئین، (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ اول، تهران: نارستان.
۷. چلیپا، کاظم، گودرزی، مصطفی، شیرازی، علی‌اصغر، (۱۳۹۰)، «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، *نگره*، دوره ۶، شماره ۱۸.
۸. حسین‌آبادی، زهرا، محمدپور، مرضیه، (۱۳۹۵)، «بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر روی باورهای عامه مردم»، *جلوه هنر*، دوره ۸، شماره ۲.
۹. ساریخانی، مجید، (۱۳۸۴)، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار»، *مجله وقف میراث جاویدان*، شماره ۵۰.
۱۰. سرحدی، مسعود، (۱۳۹۴)، «بررسی شگردهای ادبیات روایی در رزم‌نامه رستم و اشکبوس (با محوریت گفتگو)»، *فصل‌نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۲۴.
۱۱. سیف، هادی، (۱۳۶۹)، *نقاشی قهوه‌خانه*، چاپ سوم، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سازمان میراث فرهنگی.
۱۲. *شاهنامه ابوالقاسم فردوسی*، (۱۳۷۱)، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر سوم، کالیفرنیا، ایالات متحده آمریکا: بنیاد میراث ایران.

۱۳. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶)، ***انواع ادبی***، تهران: فردوسی.
۱۴. طوبایی، زهرا، کامیار، مریم، (۱۳۹۳)، «بررسی تطابق صوت و تصویر در نقالی و نقاشی قهوه خانه‌ای»، ***هنرهای کاربردی***، شماره ۵.
۱۵. غفوریان مسعودزاده، مهنوش، علی‌محمدی اردکانی، جواد، (۱۳۹۳)، «همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانه عصر قاجار (مطالعه مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلق به موزه آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکاء)»، ***آستان هنر***، شماره ۱۰.
۱۶. فروزان، آزاده، (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی میان متن شاهنامه فردوسی و تصاویر برگرفته شده از شاهنامه در مکتب نقاشی قهوه خانه»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی***.
۱۷. قمی، علی بن ابراهیم، (۱۳۶۷)، ***تفسیر قمی***، جلد ۲، چاپ چهارم، قم: دار الکتاب.
۱۸. گروئیانی، فرناز، ضرغام، ادهم، (۱۳۹۳)، «نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللر آغاسی»، **نگره**، دوره ۹، شماره ۳۰.
۱۹. مکارم شیرازی، ناصر، (۱۳۷۴)، ***تفسیر نمونه***، جلد ۲۴، چاپ اول، تهران: دار الکتب الاسلامیه.
۲۰. هوشیار، مهران، افتخاری راد، فاطمه، (۱۳۹۵)، ***آشنایی با خیالی‌نگاری***، تهران: سمت.

21. http://bzn110.blogfa.com/post/97 (access date: 2022/10/01).
22. https://i.pinimg.com/originals/de/ea/0c/deea0ced142b311d07692807033c635f.jpg (access date: 2022/10/01).
23. https://ideaschool.ir/%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D8%AF-%D8%AD%D8%B3%D9%86-%D8%A7%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%B9%DB%8C%D9%84-%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%87/ (access date: 2022/10/01).
24. https://nl.pinterest.com/pin/796785359069841423/?nic_v3=1a6NFn1nk (access date: 2022/10/01).
25. https://www.azhangnews.ir/2022/07/10/%D8%AD%DA%A9%D8%A7%D-B%8C%D8%AA-%D9%86%D8%A8%D8%B1%D8%AF-%D8%B1%D8%B3%D8%AA%D9%85-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D9%88-%D8%A7%D8%B4%DA%A9%D8%A8%D9%88%D8%B3 / (access date: 2022/10/01).

A Comparative Study of Text and Image in the Coffee House Paintings of the Battle of Rostam and Ashkobus

By Majid Mazidi Sharafabadi[1], Sahar Zekavat[2], Ali Zarei[3]

Abstract:
Portraying the Shahnameh stories and especially the story of the battle of Rostam and Ashkobus is one of the common subjects of the coffee house painting. In illustrating stories, artists create their works by referring to the original text of the story and relying on their imagination and the artistic knowledge of the past. Accordingly, the comparative study of text and image in the coffee house paintings of the battle of Rostam and Ashkobus as one of the important stories of the Shahnameh seems necessary. Knowing how the scene of the battle of Rostam and Ashkobus is represented through coffee house painters, identifying the degree of conformity of the paintings with the poems of the Shahnameh, and identifying the similarities and differences between the samples and the poems of the Shahnameh are among the objectives of this article. The present research is a theoretical study and has been conducted with a descriptive-analytical method and comparative approach, and the library, documentary and image information has been analyzed with a qualitative method. Case examples of the research include 6 works of coffee house paintings by Hossein Qoller Aghasi, Hossein Hamdani, Mansour Vafaei, Hassan Esmailzadeh and Mohammad Farahani.

Keywords:
coffee house painting, Rostam, Ashkobus, Shahnameh.

1. (Corresponding Author) Ph.D. Candidate of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran *majid.mazidi@shahed.ac.ir*
2. Ph.D. Candidate of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran *sahar.zekavat@shahed.ac.ir*
3. Associate Professor, Faculty of Art, University of Birjand *azareie@birjand.ac.ir*

Examination and Recognition of Religious Icons of the Qajar Court (Documentary Study)

By Seyed Masoud Seyed Bonakdar[1], Mahnaz Kamalvand[2]

Abstract:
Iconography, which is one of the most important components of religious art in Iran began to flourish in the Safavid era with the socialization of the Shi'ite school and developed in the Qajar era. During this era, the general belief in icons as a means of repelling calamity and bringing good luck prompted the Qajar kings to pay more attention to the art of iconography. This art developed as one of the arts favored by the Qajar court and thus several icons were prepared by order of the Qajar court and these icons found a special value in the rites and customs of the Qajar court.
The findings of the research show that regarding the importance of icons among the common beliefs of Qajar society, the kings of this dynasty have held a more special outlook towards the art of iconography. Accordingly, the artists of the Qajar court prepared special icons. Given the political function and legitimization of the icons, Nasser al-Din Shah procured several icons for his court and exposed them to the public in various ways and used them in different modes in the rites and customs of his court. Emphasis on the atomistic perspective and the application of Divine themes and the combination of Eastern and Western art themes, etc., are referred to as among the artistic features of these religious icons.
The present study is intended to study the historical and artistic features of the eight religious icons of the Qajar court through historical and analytical-descriptive methods and field observations using documentary and library sources and to specify what the symbolic value and political function of these icons have been in the Qajar court.

Keywords:
icon, iconography, Qajar era, Nasser al-Din Shah, jewelry.

1. (Corresponding Author) Ph.D. in Iran History, Assistant Professor, History and Iran Studies Department, University of Isfahan *masoudbonakdar@yahoo.com*
2. M.A. in Islamic Iran History, History Department, University of Isfahan *kamalvand.mahnaz@yahoo.com*

The Impact of the Content and Form of the Religious Painting of the Christian World on the Painting of the Qajar Era (a Case Study of Pen-Cases)

By Malihe Sahragard[1], Mostafa Lal Shateri[2], Peyman Abolbashari[3]

Abstract:
During the Qajar era, visual elements such as paintings on Iranian pen cases (qalamdāns) underwent a transformation with the arrival of European painting. Pen-case painting, as one of the common artistic fields in this period, whose images were influenced by worldview, religious thoughts, beliefs, social and political relations and historical background, is one of the important fields for studying and discovering layers of identity found in Qajar art. Why and how the painters of the Qajar era employed the themes of the Christian world on the pen-case images is the main issue of the present research. The objective of the research is to analyze the formal and contextual impacts of the religious painting of the Christian world on the images of Qajar era pen cases. The main question is, "What effect did the European paintings of the Christian world have on the images of pen cases in terms of form and content, and what effect did they have on the visual attitude of pen-case painters of the Qajar era? The findings based on the descriptive-analytical method indicate that the images of the Qajar era pen cases were influenced by the religious painting of the Christian world in terms of form and content. From the form point of view, these effects include four main topics in implying perspective, dimension, applying shading, composition, and space arrangement, and from the point of view of content: joyful tidings, mother and child, sitting Virgin Mary, and saints, which were adopted from European images. Although the Qajar pen-case painter has used European works as models in terms of content, he has not been subject to symbols or narration, as European painters did, and has also used images adopted from the literature and folk tales on the surface of the pen cases in different frames. In some cases, these artists integrated the methods and characteristics of western works that were in line with their tastes into their tradition and created innovative works by combining old and new methods as well as combining western and Iranian painting traditions.

Keywords:
pen case, Qajar era painting, Christian religious painting, form, content.

1. M.A. Department of Art, Sub-major of Illustration, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad
malihe2008.s@gmail.com
2. Visiting lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur
mostafa.shateri@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur
p.abolbashari@neyshabur.ac.ir

A Numismatic Research on the Period of Layla b. Nu‘man's Rebellion (308-309 A.H.) in Neishabur

By Muhammad Amin Sa'adat Mehr[1]

Abstract:
Layla b. Nu‘mān was one of the great Alawite commanders of Tabaristan who was able to conquer the second main pillar of the Samanid rule simultaneous to the rebellions, at the early period of the rule of Amir Nasr b. Ahmad Sāmānī (301-331 AH) of Neishabur and mint coins in his own name. The Iranian commanders' inscriptions on the coins in the early Islamic centuries, in addition to the name of the coin owner and the ruling family, contained verses from the Qur'an that were engraved on the coins according to the beliefs of the rulers and the people of the region, as well as titles of coin owners. Therefore, by considering these expressions, we can understand the thoughts and intentions of the rulers and their status among the people and high-ranking officials. One of the main questions of this research is, "What were the general features of Layla b. Nu‘mān's dirham design like (minted in Neishabur in 309 A.H.)?" Also, "How can the events of that era be reconstructed by using inscribed writings, such as verses, titles, etc. on this dirham?" In addition to introducing this distinguished coin, this article aims to reconstruct and introduce the causes of some of the events of that time with the help of numismatic data along with historical texts, with the approach of perceptual archeology and historical approach.

Keywords:
Samanids, Layla b. Nu‘mān, Alawites of Tabaristan, Numismatics, Neishabur.

1. Ph.D. Student, Archaeological Department, Faculty of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar
ma.saadatmehr@gmail.com

Examining the Features of the Form and Way of Making Buttons of the Uniform Garments of Astan Quds Razavi's Staff and Khadims (Voluntary Attendants) Preserved in Saberi Collection

By Sina Saberi[1]

Abstract:
Buttons, like common coins of any era, contain various data whose study is important from different perspectives. With the arrival of military forces and advisers of western countries to Iran, the shape and form of the clothes of employees of Iranian institutions changed from the Qajar period onwards. Among these changes, which were considered as a kind of identification for the employees of an institution, were the ornamented buttons that adorned the clothes of the employees of each organization. From this point of view, the examination of the buttons of the clothing of the employees and the Khadims of Astan Quds Razavi based on the examples found in the "Saberi Collection" can introduce us to the course of their change and evolution. Due to the fact that no article or book has been written about Iranian buttons and the author has all kinds of samples available in his collection, therefore, he has researched about their procurement, construction place and composition, shape and alloy, quality, and variety in a descriptive-comparative-analytical method.

Keywords:
button, Astan Quds, staff, Qajar, Khoddam's garments, inscribed motifs.

1. Writer and Collector
sinass82@gmail.com

Examination and Identification of Afshārī Coins in Astan Quds Razavi Museum

By Fateme Jahanpour[1]

Abstract:
Although the rein of Afsharian was short, Nader's attention and that of his successors to minting coins caused a large number of coins from him and the kings after him to be scattered all over the country. After military expedition to India and the conquer of the northern regions such as Turkestan, Nader combined the monetary system of Iran and India and circulated a new monetary structure with various units and different names such as "Qirān-i Nādirī", "Bīstī", "Follis", "'Abbāsī", "Ashrafī". Upon Nader's death, the monetary system was gradually disintegrated, but his successors continued to mint coins because one of the aspects of the legitimacy of their rule was coins. While introducing and identifying the Afshārī coins in the Razavi Museum, this article is intended to answer several questions such as: What was the monetary system of the Afshārī period like? What effect did the conquest of India have on the monetary structure of this period? What were the currency units of this period? What are the apparent features of these coins and what do the expressions incised on them contain? By examining these coins, it seems that although Nader and his successors inherited a state with a ruined economy and their ambitions for hegemony paved the ground for long-term wars, none of them caused them to neglect minting of coins and during this period they minted many coins with a high variety and different weights and sizes in the form of metals such as gold, silver and copper, which were scattered throughout their ruling territory. In order to answer the above-mentioned questions, this research has employed a descriptive-analytical approach and has been based on both library and fieldwork methods. In the library method, the written sources were studied and indexed; and in the fieldwork method, the information concerning the apparent features of the coins was obtained through the objective observation and examination of coins and the use of identification cards and reading their inscriptions.

Keywords:
Afshārī rule, Nader Shah, Coin Treasury of Razavi Museum, Qirān-i Nādirī, Follis, Shāhī, 'Abbāsī, Ashrafī, Bīstī, Rupee.

1. M.A. in Ancient Culture and Languages of Iran, History Department, Ferdowsi University
fjahanpour@gmail.com

The Origin of the Prayer Niche (Miḥrāb) Design in the Decorative Arts of Iran

(A Case Study of the Tree-Miḥrābī Carpet, a Two-Faced Curtain Preserved in the Astan Quds Razavi Carpet Museum)

By Hossein kamandlou[1]

Abstract:

Miḥrābī design is one of the old and genuine patterns of Iranian carpet weaving. Originally, this design has probably been used to decorate prayer mats in small dimensions, and with the passage of time, especially from the Qajar era onwards it was woven in larger dimensions and with different combinations. According to the majority of experts, miḥrābī design entered the decorative arts of Iran with the influence of architectural art and the carpet manufacturers, like other handicraft artists, used it to decorate all kinds of carpets, such as gilīm (a rug made of goat's hair), namad (felt cloth), carpet, and zīlū (a hand-woven floor covering). Some researchers believe that the pattern of miḥrāb is modeled after the miḥrāb of Islamic mosques; but as per the patterns and samples of the arch designs existing in the pre-Islamic art, it can be considered to have a longer history.

Carpet weaving in the Holy city of Mashhad was revived since the middle of the Qajar rule (1210-1343 AH/1796-1925 AD). Some of the weavings left over from this era, especially the pieces kept in the Astan Quds Razavi Carpet Museum testify that the designers, weavers and producers who settled in this city from different parts of Iran for the sake of the Holy Shrine of ʻAlī b. Mūsā al-Riḍā (A.S.), made great efforts in reviving the carpet weaving tradition of Mashhad. Given its type of weaving, design, and most important of all, the inscriptions it contains, the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet is one of the significant works preserved in the Astan Quds Razavi Carpet Museum. By studying and examining it, one can obtain valuable information about Mashhad carpet history. The purpose of this research, besides collecting authentic written documents for a better understanding of the miḥrāb design in the decorative arts of Iran, is to introduce one of the distinguished works of the Qajar era and the ethnic groups who together revived the tradition of carpet weaving in the Holy city of Mashhad.

The most important question in this research is, "What was the origin of the miḥrāb design and how did it enter the handicraft arts including carpet weaving?" Also, "What are the characteristics of the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet and under the influence of what pattern was it designed and woven?" This writing is done by a descriptive-analytical method and through documentary and field study. The results obtained by studying the structure and inscriptions in the carpet imply that the artists and craftsmen from Mashhad, Tabriz and Kerman, by working together and using the old traditions of Mashhad carpet weaving, were able to revive carpet weaving in Mashhad and establish the second glorious era of carpet weaving, second to the Safavid era. Also, it is likely that the porches of Razavi Holy Shrine were the designers' model for implementing the composition of the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet

Keywords:

rug, prayer niche, Mashhad, mehr, Astan Quds Razavi Carpet Museum.

1. Faculty Member, Faculty of Art, Semnan University h.kamandlou@semnan.ac.ir

Continued Tradition of the Sasanian Art in the Islamic Architectural Decorations of Khorasan Prior to the Mongol Invasion

By Meysam Labbaf-Khaniki[1]

Abstract:
The arrival of Islam in Khorasan and change of the function of some buildings and establishment of new building complexes did not mean the collapse of the intellectual and artistic structures of pre-Islamic Khorasan and Iran. What the Sasanian artists had experienced in creating intellectual and artistic innovations and illustrated in the form of stucco decorations and paintings on the walls of palaces and temples established the essential bases for Islamic art in execution of architectural decorations. The Khorasanian Muslim artists followed up the same Sasanian style not only in the technics and methods but also in the form and artistic combination of their creations and amalgamated the pre-Islamic traditions with the new cultural trends including geometry and Islamic ideologies. Thus, a new perspective was created in producing the Islamic-architectural decorations of Khorasan that were influenced by the pre-Islamic artistic tradition on the one hand and brought up an innovative and updated style by adopting newly-emerged trends in thoughts and ideology of the Islamic period on the other hand. With an analytical-comparative approach, this paper addresses the role of the Sasanian artistic tradition in the definition of the architectural decorations of Khorasan during the first 6 centuries of the Islamic period.

Keywords:
architectural decorations, Islamic art, Sasanian art, stucco, wall painting, the archaeology of Khorasan.

1. Ph.D. in Archeology of Historical Periods, Associate Professor, Faculty Member, Department of Archeology, Tehran University
labbaf@ut.ac.ir

2

Zarrīn Fām; Biannual journal of Museum Studies
Astan-e Quds-e Razavi Museum's Journal
Volume 2, Issue 2 (spring and summer 2023)

Publisher: The Organisation of the Libraries, Museums and Archives of Astan-e Quds-e Razavi
Managing Director: Mahdi Qaiṣari Nik
Editor-in-Chief: Ḥikmat'ullah Mullah Ṣalihi
Coordinating Manager: Māndānā Yamīni

Editorial board:
Dr. Ṭahira ʿAzīm-Zada Tehrāni, retired associate professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Farhād Khusravī Bīzhāʾim, associate professor of the Art University of Isfahan
Dr. Maytham Labbāf Khānīki, associate professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Hayedeh Lāla, retired associate professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Muḥammad Mortiẓāyī, associate professor of Iran's research institute for cultural heritage and tourism (RICHT)
Dr. Ḥikmat'ullah Mullah Ṣalihi, full professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Marẓia Pīrāvi Vanak, associate professor of the Art University of Isfahan
Dr. Aḥmad Ṣalihi Kākhkī, full professor of the Art University of Isfahan
Dr. Moḥsin Ṭabassi, associate professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Bahāra Taqavī Nezhād, associate professor of the Art University of Isfahan

International Editorial Board:
Dr. Sheila Blair, Norma Jean Calderwood University Professor of Islamic and Asian Art at Boston College and Hamad bin Khalifa Endowed Chair of Islamic Art at Virginia Commonwealth University (VCU)
Dr. Sheila R. Canby, Curator Emerita of the Department of Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art, New York and a former curator of Islamic art and antiquities at the British Museum
Dr. Markus Ritter, Professor of the History of Islamic Art and Deputy Head of the Department of Art History, University of Vienna

Editorial Advisory Board:
Maryam Habībī Qāeni Bāygi, Curator of the Department of Qurʾān Manuscripts at the Razavi Museum
Ḥishmat Kafīlī, archeologist
Dr. Reza Khazāʾī, Lecturer of the Faculty of Art at the University of Birjand
Rajab-Ali Labbāf Khānīki, archeologist and director of Kohan Būm-e Khurasan institute for cultural research
Dr. Mahdi Ṣahrāgard, assistant professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Ṣadr'uddin Ṭahiri, assistant professor of the Art University of Isfahan

Editor: Aṣghar Irshād Sarābiy
English Text Editor and Translator: Ahmad Rezvāni
Graphic Designer: Nīmā Naghavi
Calligrapher of the Logo Design: Muḥammad ʿAli Farāsati

Journal's Office address:
.Research Department, As tan-e Quds-e Razavi Museum, Kawthar Courtyard, Holy Shrine of Imam Reza (AS), Mashhad, Iran
Tel: +98 (0)51 32241105 and 32235329

In the name of God