



صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

مدیرمسئول: دکتر قدیر صیامی (استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع))

مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف‌آباد

سردبیر: دکتر محمدتقی رضویان (استاد تمام و عضو هیئت‌علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران)

اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر معصومه برقیچی (استادیار گروه طراحی شهری، دانشکده شهرسازی، دانشگاه استرالیای غربی، پرت، استرالیا)
- دکتر محمدتقی رضویان (استاد تمام و عضو هیئت‌علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران)
- دکتر کریم سلیمانی مقدم (دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران)
- دکتر قدیر صیامی (استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع))
- دکتر هادی وکیلی (دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه فردوسی مشهد)
- دکتر کریستف ورنر (پروفسور دانشگاه بامبرگ)
- دکتر رودلف متی (پروفسور دانشگاه هلند)
- دکتر اولریش مازولف (پروفسور دانشگاه کلن)
- دکتر کازئو موری موتو (پروفسور دانشگاه توکیو)

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

کارشناس مسئول: ملیحه صلاحی

صفحه‌آرا: زهرا شجاعی

ویراستار ادبی فارسی: مصطفی لعل شاطری

ویراستار لاتین: سیامک راستجو

طراح جلد: امیر فرید

شمارگان: محدود

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

صندوق پستی: ۹۱۷۳۵-۵۵۳

تلفن: (۰۵۱) ۳۸۰۴۱-۱۱۸۳

نمابر: (۰۵۱) ۳۸۰۴۱-۱۱۸۳

آدرس اینترنتی: www.jgk.Imamreza.ac.ir

پست الکترونیکی: jgk.edc@imamreza.ac.ir

پژوهشنامه خراسان بزرگ بر اساس مصوبه مورخ ۱۳۹۰/۱۲/۱۳ کمیسیون نشریات علمی کشور و با شماره مجوز ۲۵۸۴۸۶/۳ دارای اعتبار علمی - پژوهشی و نیز ISC است. پژوهشنامه خراسان بزرگ در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه شده است.

۱	تأثیر ارتباطات تاریخی میان فرهنگی بر قالی سیستان و ترکمن (نمونه موردی: نقش جای پای اسب و شتر) فرزاد سلجوقی، ایمان زکریایی کرمانی
۲۷	مطالعه و مقایسه کاشی کاری مدرسه غیاثیه خرگرد با کاشی کاری مجموعه مصلاهی گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات زهرا راشدنیاه، احمد صالحی کاخکی
۶۵	مطالعه تطبیقی هنر دوخت سنتی سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار شهربانو موسی‌زاده، علیرضا شیخی
۸۵	بررسی مضامین اعتقادی و واقعی سفالینه‌های ماوراءالنهر قرن دوم تا ششم هجری قمری (مطالعه موردی: سفالینه‌های مناطق سمرقند، چاچ و نیشابور) محسن مرائی، آذر موخواه
۱۱۱	مطالعه نقش‌مایه واق با تأکید بر نگاره‌های نسخ خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری کبری دادمحمدی
۱۲۹	تفسیری بر چرایی کالاهای منزلتی دوره مفرغ میانه آسیا (مطالعه موردی: ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد) محسن انتظاریان، حسن باصفا
۱۵۱	واکاوی وجوه بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد فرزانه فرخ‌فر، مرضیه رحمانی
۱۷۷	توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌های ساسانی دشت سرخس داود بهروزی‌فر



Research article

The Influence of Intercultural Historical Connections on Sistan and Turkmen Rugs: A Case Study of the Horses and Camels Footprints Motif

Farzad Saljoughi *^(a) Iman Zakariaee Kermani ^(b)

- a) Master of Carpet research, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
 b) Associate Professor of Carpet Department, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (i.zakariaee@au.ac.ir)

Keywords

Sistan carpet, Turkmen carpet, Oriental Carpet, Nomadic Carpet, Nomad Art

Citation

Saljoughi, Farzad & Zakariaee Kermani, Iman. (2025). The Impact of Historical Intercultural Communications on Sistan and Turkmen Carpets (Case Study: Horse and Camel Hoofprint Motifs). *Journal of Greater Khorasan*, 16 (58), 1-26.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

This study investigates the origins of the similarities between Sistani and Turkmen carpets, which have been noted by numerous scholars. One of the shared motifs in both regions is the horse and camel footprint design, known as "Meddakhani" and "Chapatt-e Shotr" in Sistan and as "Mari Gul" and "Filpi Gul" among Turkmen tribes. The research aims to examine the influence of cross-cultural interactions on the emergence of these shared motifs in Sistani and Turkmen carpets. The central question addressed is: What explains the similarities in carpet motifs between Turkmen and Sistani tribes, particularly through the study of the horse and camel footprint design? Using a comparative-analytical method, the study analyzes both causal variables (including cross-cultural relationships) and non-causal variables (the horse and camel footprint motifs) across eight purposefully selected carpet samples. The findings reveal that the similarities in motifs stem from the intercultural connections between the ancestors of these groups. The Saka people, who played a pivotal role in shaping the culture and geography of modern-day Sistan, originally inhabited Central Asia. The Oghuz tribes, ancestors of the Turkmen, migrated eastward to Central Asia over successive centuries and engaged in cultural exchanges with the indigenous Saka populations. These interactions led to a distinct shared lifestyle and, ultimately, to the development of common motifs in their carpets.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.421817.1164>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226793.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (Farzad.saljooghi.96@gmail.com)

Introduction

The motifs in a people's carpets reflect their traditions, beliefs, myths, and other aspects of their way of life. For centuries, the nomadic lifestyle of tribes kept them in constant cultural exchange with neighboring communities, leading to the gradual adoption of certain cultural elements. Today, however, the settled lives of the Sistani and Turkmen peoples have altered their traditional lifestyles, causing the ancient origins and meanings of many tribal carpet motifs to fade into obscurity. As a result, understanding and decoding these motifs requires historical and anthropological study. Among the most common motifs in Turkmen and Sistani carpets is the *footprint of the horse and camel*. This design appears strikingly similar in both cultures, sparking ongoing debate about the reasons behind this resemblance. Scholars have noted undeniable similarities in the motifs of these regions' carpets, yet no comprehensive study has independently examined this connection. The primary goal of this research is to investigate the reasons for these similarities through a case study of the camel footprint motif in the carpets of these regions.

Materials and Methods

To address the research questions and examine the intercultural connections between the Sistani and Turkmen peoples, a comparative-analytical method was employed. This approach allows for the examination of similarities and differences in the carpet motifs of these two groups. The study considers both causal and non-causal variables as the basis for analysis.

- Causal variables include the historical background of the tribes, shared beliefs and values, and the significance of horses and camels within these cultures.
- Non-causal variables involve the identification of the horse and camel footprint motif, analysis of its structural design, and a study of color usage in Turkmen and Sistani carpets.

The study population consists of all carpets woven with the horse and camel footprint motif by Iranian Turkmen and Sistani tribes. From these, eight carpets were purposefully selected as representative samples, with each sample

comprising four panels. The research corpus includes:

- 2 designs with *Mari Gul* motif
- 2 designs with *Filpi Gul* motif
- 2 designs with *Maddakhani* motif
- 2 designs with *Chapatt-e Shotr* (camel footprint) motif

This structured approach ensures a thorough investigation into the cultural and artistic connections behind these shared motifs.

Discussion and Findings

Examining the Historical Relationships between the Sistani and Turkmen Tribes :

The Scythians were a group of nomadic and Aryan Iranian and Eastern tribes. They lived in various regions from the northern steppes and mountainous areas of Siberia, to the south of the Aral Sea and Caspian Sea, from the east to the Yenisei River in the Minusinsk Valley including former Turkestan and Mongolia, and from the west to the Danube River. The name "Sakas" in recent research is given to ancient tribes of northeastern Central Asia and eastern Turkestan to distinguish them from the Massagetae of the Aral region and Scythians of the Pontic steppes. These tribes are said to have spoken Iranian languages and engaged in nomadic pastoralism. Sakas settled in Iran at different periods, with their largest settlement in eastern Iran known as Sakestan, previously called Zarang before the Sakas migration. The term "Sakestan" means "land of the Sakas". After the Arab conquest of Iran, the Sakestan region became "Sajestan or Sagestan" and then became known as Sistan, which it is still called today. Turks are an ethnic group that emerged from mixing with the "Hu" people in Ping-Liang. In Chinese, the term "Hu" means barbarian, specifically referring to Iranian peoples. Some historians believe that parts of Sakas tribes influenced this mixing. The Huns were a nomadic and desert-dwelling people who lived in Central Asia, the Caucasus and Eastern Europe between the 4th and 6th centuries AD. According to European reports, their first presence was east of the Volga River, which at that time was considered part of Scythian territory. Over the centuries, the population of the Central Asian steppes was gradually replaced by nomadic Turkic peoples of East Asia who moved from Mongolia and became Turkic-speaking. After the collapse of

the Gokturk Empire, a group of Turks called "Oghuz" separated from them and migrated from the Orkhon regions towards the Syr Darya and Aral. The term "Turkmen" first appeared in the late 10th century AD, with studies showing that non-Muslim Oghuz called Muslim Oghuz "Turkmen". They shared commonalities with various tribes including the indigenous Scythians of this region, the Massagetae living in the areas beyond the Caspian Sea, as well as some Parthian lineages.

common ritual beliefs between Sakas and Turks :Ritual and supernatural beliefs played a significant role in the lifestyle of ancient societies. Among the common ritual beliefs in the ancient world of Central Asia, shamanism and totemism can be mentioned. These beliefs were prevalent among both Scythians and later among Turks .Shamanism existed as the dominant religious, social, and cultural system of the Oghuz (Turkmen) before their conversion to Islam. Despite accepting Islam, traces of shamanic practices can still be found in their ritual ceremonies today .Totemism was one of the beliefs of primitive tribes in which humans had a mystical relationship with a physical object, such as certain animals or plants. The totem symbol was typically used as an emblem of a group, such as a tribe or clan . Totems including horses, rams, goats, and various birds are common among the artifacts left by Scythians and Turkmen. The symbols of these totems can also be observed in carpet designs .This text highlights the shared spiritual and cultural practices between ancient Scythian and Turkic peoples, particularly focusing on shamanism and totemism. It notes that despite later religious changes like the adoption of Islam, some of these ancient beliefs and symbols persisted in Turkic cultures, even appearing in their traditional arts like carpet-making.

significance of horses and camels among nomadic tribe :The life of nomadic tribes was dependent on quadrupeds. These animals were used for transportation and for their meat and milk. The ancestors of modern Turks originally appeared in Mongolia, which was also home to Indo-European tribes at that time. After migrating to the southern deserts and steppes and mingling with the indigenous people, they adopted the nomadic and pastoral lifestyles from them. Additionally, they culturally and

economically acquired elements such as living in yurts, religious beliefs, rituals, and social structures from Iranian nomads .The sanctity of horses and camels among the people of Sistan is such that they use talismanic motifs on the animals' collars to ward off the evil eye and repel malevolent forces. These animals are also sacred among the Turkmen, who refer to them as "saints" (Olia). Due to the dependence of nomadic tribes on quadrupeds, which were their economic backbone, they adorned their objects like carpets with images of quadrupeds and animals.

Conclusions

The motifs in nomadic carpets hold significant spiritual and artistic value, reflecting the core values and beliefs of these communities. The Saka people, a branch of the Scythian tribes, settled in Zarang (later renamed Sistan) in the 2nd century BCE. Over time, they assimilated with the local indigenous populations, gradually disappearing as a distinct ethnic group from historical records. This cultural integration gave rise to the Sistani people.

The first Turkic tribes arrived in Central Asia between the 5th and 6th centuries CE. By this period, while many Saka tribes had already migrated to Sakastan (Sistan), some Scythian and Massagetae groups still inhabited Central Asia. In subsequent centuries, with the continued migration of Turkic tribes, these regions became predominantly Turkic, and the remaining Scythian populations merged with them.

An examination of cultural similarities between the Saka and Turkic peoples—particularly in lifestyle, religious beliefs, and pre-Islamic traditions—reveals clear evidence of this cultural fusion. One such indicator is the shared motif of horse and camel footprints in Turkmen and Sistani carpets. Cultural exchange and coexistence between the ancestors of the Turkmen and Sistani peoples in Central Asia (the causal variable) led to mutual influences in their carpet designs (the non-causal variable), resulting in striking similarities between their patterns.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

تأثیر ارتباطات تاریخی میان فرهنگی بر قالی سیستان و ترکمن (نمونه موردی: نقش جای پای اسب و شتر)

فرزاد سلجوقی (الف)*، ایمان زکریایی کرمانی (ب)

الف) کارشناس ارشد، گروه فرش، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران

ب) دانشیار، گروه فرش، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران (i.zakariaee@aui.ac.ir)

چکیده

پژوهش حاضر به مبدأ پیدایش شباهت‌های قالی‌های سیستانی و ترکمن می‌پردازد که بسیاری از پژوهشگران به این شباهت‌ها اشاره داشته‌اند. یکی از نقوش مشترک در هر دو منطقه، نقش‌مایه جای پای اسب و شتر است. این نقش در سیستان با نام‌های «مددخانی» و «چپات اشتر» و در میان اقوام ترکمن به نام‌های «ماری گول» و «فیلپی گول» شناخته می‌شود. هدف این پژوهش، بررسی تأثیر روابط بینا فرهنگی بر به‌وجود آمدن شباهت نقوش در قالی‌های سیستانی و ترکمن است. سؤال مطرح شده در پژوهش این است که دلیل شباهت‌های نقوش قالی اقوام ترکمن و سیستانی با مطالعه نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در چیست؟ با استفاده از روش تحلیلی-تطبیقی و تحلیل متغیرهای پژوهش و با بررسی ۸ نمونه که به‌صورت هدفمند برگزیده شده‌اند، متغیرهای علی (شامل روابط بینا فرهنگی) و متغیرهای غیرعلی (نقوش جای پای اسب و شتر) مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. نتایج نشان می‌دهند که شباهت نقوش در قالی‌ها به ارتباطات بینا فرهنگی نیاکان این اقوام برمی‌گردد. سکاها که نقش مهمی در شکل‌گیری فرهنگ و جغرافیای سیستان امروزی داشته‌اند، در گذشته ساکن مناطق آسیا مرکزی بودند. اوغوزها، نیاکان اقوام ترکمن در طول قرن‌های پیاپی از سرزمین‌های شرقی به منطقه آسیا مرکزی کوچ کردند و با اقوام ساکن در این مناطق (سکاها) تعاملات فرهنگی داشتند. این تعاملات باعث به‌وجود آمدن سبک زندگی متفاوت آن‌ها شد. این ارتباطات منجر به وجود نقوش مشترک در قالی این اقوام شده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۳۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۱-۲۶.

واژگان کلیدی:

فرش سیستان، فرش ترکمن، مددخانی، ماری گول، چپات اشتر

استناد به مقاله:

سلجوقی، فرزاد و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۴۰۴). تأثیر ارتباطات تاریخی میان فرهنگی بر قالی سیستان و ترکمن (نمونه موردی: نقش جای پای اسب و شتر). *پژوهشنامه خراسان بزرگ*. ۱۶ (۵۸)، ۱-۲۶.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.421817.1164>URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226793.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

نقوش قالی هر قوم انعکاسی از آیین، باورها و اساطیر و دیگر مسائل مرتبط با سبک زندگی است. این موضوع به‌ویژه در قالی‌های سبک عشایری بیشتر مشاهده می‌شود. ماهیت زندگی اقوام عشایر در طی سده‌های پیاپی مبتنی بر کوچ بوده، به همین دلیل همواره در معرض تعاملات فرهنگی با اقوامی که در مناطق دیگر می‌زیستند، قرار می‌گرفتند. به همین دلیل و با گذر زمان، برخی از فرهنگ‌ها را از آنان اقتباس می‌کردند. به دلیل یکجانشین نبودن این اقوام، آنان توانایی خلق آثار هنری که باگذشت زمان از بین نروند، مانند سازه‌های معماری، مجسمه‌های سنگی یا فلزی و هنرهایی از این قبیل را نداشتند. از این‌رو، دست‌بافته‌ها به‌عنوان رسانه‌ای که توانایی انعکاس هنر این مردم را دارد، دارای ارزش بیشتری در آن‌ها می‌شود و صرفاً یک کالای کاربردی نیست. سبک بافت و طرح فرش اقوام سیستانی و ترکمن به دلیل ماهیت کوچ‌نشینی نیاکان این افراد در دسته‌بندی فرش‌های عشایری قرار می‌گیرند. به‌طورمعمول، فرش‌های سبک عشایری با تکنیک بافت تک‌پود، بر روی دار افقی و با مواد اولیه طبیعی نظیر پشم گوسفند و شتر یا موی بز که به‌صورت طبیعی رنگ‌رزی می‌شد، بافته می‌شدند. همچنین نقوش فرش‌های عشایری به‌صورت ذهنی توسط بافنده بر روی دست‌بافته نقش می‌بندند و با تکرار این نقوش در جهت‌های طولی و عرضی طرح زاده می‌شود. موارد ذکرشده را می‌توان بخشی از شاخصه‌های شناخت و تعیین هویت فرش‌های عشایری، به نسبت فرش‌های سبک روستایی و شهری در نظر گرفت. امروزه به سبب یکجانشین شدن اقوام سیستانی و ترکمن، سبک زندگی این اقوام تغییر کرده است. این تغییر سبک زندگی باعث فراموشی ماهیت و ریشه باستانی بسیاری از نقوش فرش اقوام عشایری شده است. شناخت

و رمزگشایی این نقوش نیاز به مطالعات مردم‌شناسانه تاریخی دارد.

قالی‌های سیستانی و ترکمن شباهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند. این شباهت‌ها در طراحی نقوش، واگیره‌ها و انتزاع آن‌ها، سبک بافت قالی، رنگ‌رزی و رنگ‌زها و تعداد رنگ به‌کاررفته در قالی مشهود است. برای مثال، نقش‌مایه جای پای اسب و شتر یکی از رایج‌ترین نقوش در میان قالی‌های اقوام ترکمن و سیستانی است. این نقش مابین این اقوام مشابه یکدیگر بافته می‌شود. این نقش‌مایه در اقوام ترکمن با نام «گول» شناخته می‌شود. هر طایفه اقوام ترکمن این نقش را با اندکی تغییر به‌عنوان نمادی از قوم خود استفاده می‌کنند همچون ارساری گول، سالور گول، ساریق گول و تکه گول در ترکمن‌های ایران. اقوام ترکمن ایران این نقش‌مایه را با نام «ماری گول» و «فیلیپ گول» نیز می‌شناسند. در میان اقوام سیستانی نیز نقوشی مشابه بافته می‌شود که با نام «مددخانی» یا «چپات اشتر» شناخته می‌شود. دلیل شباهت نقوش فرش در این اقوام همواره به‌عنوان یک موضوع موردبحث مطرح بوده است. در پژوهش‌های بسیاری در حوزه فرش، چه در فرش‌های ترکمن و چه در فرش‌های سیستانی، پژوهشگران به این نکته اشاره دارند که بسیاری از نقوش در فرش این مناطق، شباهت‌های غیرقابل‌انکاری با یکدیگر دارند. با این‌حال، تاکنون پژوهشی جامع برای بررسی این رابطه به‌صورت مستقل انجام نشده است. بسیاری از محققین توصیه داشته‌اند که پژوهشی مستقل در راستای پاسخ به منشأ این شباهت‌ها انجام شود. هدف اصلی پژوهش حاضر، یافت منشأ و دلیل شباهت در فرش‌های اقوام سیستانی و ترکمن با بررسی موردی نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در قالی آن‌هاست. سؤال اصلی مطرح‌شده در پژوهش این است که چرا فرش‌های سیستانی و ترکمن در بسیاری از وجوه، مشابه یکدیگر هستند؟ و دلیل

تشابه نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در قالی آن‌ها چیست؟ برای پاسخ به این سؤالات، متغیرهای علی (روابط بینا فرهنگی و مطالعات مردم‌شناسانه) و متغیرهای غیرعلی (نقوش جای پای اسب و شتر، بررسی رنگ، هویت‌شناسی نقش) مورد بررسی قرار گرفتند. این متغیرها در کنار یکدیگر به پیدایش منشأ شباهت‌ها در فرش‌های این اقوام می‌انجامد.

پیشینه پژوهش

شهربابکی و میرزاد (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی نقوش آویز بافته‌های طلسمی و تعویذی در سیستان و بلوچستان»، نقش آویزهای طلسمی در میان اقوام سیستان را مورد بررسی قرار داده‌اند. طلسم‌ها باورهای تاریخی هستند که در دست‌بافته‌های اقوام ترکمن نیز مشاهده می‌شود. میرزایی و قرجی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی طرح در ساختار قالی‌های سجاده‌ای ترکمن و بلوچ»، ساختار این قالی‌ها را بین این دو قوم مورد بررسی قرار داده‌اند. آنان پیوندهای فرهنگی و مذهبی را از مهم‌ترین عوامل زمینه‌ای در وجود اشتراکات قالی‌های بلوچ و ترکمن ذکر می‌کنند. خسروی جاوید (۱۳۹۸) در کتابی با عنوان *روابط فرهنگی ایرانیان و ترکمن به بررسی و تاریخ‌نگاری فرهنگی و اجتماعی ایرانیان و ترکمن و دادوستدهای تاریخی میان این اقوام پرداخته است*. شهربابکی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «قالی‌های واگیره‌ای سیستان و بلوچستان» به بررسی طرح‌های واگیره‌ای قالی سیستان و بلوچ پرداخته است. او پیشنهاد می‌کند تا شباهت و تفاوت قالی‌های واگیره‌ای سیستان و بلوچستان با سایر مناطق مورد توجه محققین قرار گیرد. فروغی‌نیا و همکاران (۲۰۱۶) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی طرح و نقش فرش بلوچ خراسان» به بررسی نقوش فرش بلوچ می‌پردازند که نقش «چپات اشتر» نیز در میان این نقوش قرار دارد. پژوهشگران بر این باورند که نقوش فرش‌های

بلوچ به شدت تحت تأثیر فرهنگ اقوام همسایه، به‌ویژه ترکمن‌ها و سیستانی‌ها قرار دارند. آزمون (۲۰۱۴) در مقاله‌ای با عنوان «آنچه از قالی ترکمن می‌دانیم» به بررسی نقش فرش ترکمن و رسومات وابسته به آن در اعتقادات و زندگی اقوام ترکمن می‌پردازد. او به نقش ماری گل اشاره و اظهار داشته که این نقش به آیین شمنیسم و باورهای مربوط به آن مرتبط است. براور (۱۹۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «شتر و نقش آن در شکل‌گیری جوامع عشایری خاورمیانه» به بررسی نقش شتر در سبک زندگی اقوام بیابان‌گرد و شکل‌گیری جوامع آنان پرداخته است. در هیچ‌کدام از پژوهش‌های پیشین، پاسخی برای یافتن شباهت فرش اقوام ترکمن و سیستانی داده نشده و تنها به قابل‌مقایسه بودن این دست‌بافته‌ها با یکدیگر اشاره شده است. بر این اساس در پژوهش حاضر با بررسی روابط تاریخی و بینا فرهنگی به این پرسش پاسخ خواهیم داد.

روش پژوهش

با توجه به موضوع برای یافتن هدف و سؤال پژوهش، متغیرهای علی و غیرعلی برای بررسی روابط بینا فرهنگی، با مطالعه موردی با نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در بین اقوام سیستانی و ترکمن در نظر گرفته شده است. متغیرهای علی شامل بررسی پیشینه تاریخی این اقوام، بررسی باورها و ارزش‌های مشترک در تاریخ و بررسی جایگاه اسب و شتر در میان این اقوام است. متغیرهای غیرعلی شامل بررسی هویت نقش‌مایه جای پای اسب و شتر، بررسی ساختار طرح و نقش‌مایه‌های آن و مطالعه رنگ در قالی ترکمن و سیستان (ماری گول، مددخانی، چپات اشتر، فیلیپی گول) در نمونه‌های منتخب با استفاده از روش تطبیقی-تحلیلی و سازمان‌دهی از نوع هم‌وزنی^۱ و مجزاسازی^۲، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در پیکره‌های مورد بررسی است. روند

۱. در روش تحقیقی هم‌وزنی دو گروه آزمودنی هم‌وزن یا هم‌کفو در نظر گرفته می‌شوند، به عبارتی دیگر هر دو گروه برای پژوهشگر یک ارزش دارند.

۲. بررسی متغیرهای تطبیقی به صورت مجزا در ارتباط با هر دو یا چند پیکره، به صورت همزمان بررسی می‌شود.

جمع‌آوری اطلاعات از طریق کتابخانه، بررسی میدانی و بررسی منابع اینترنتی انجام می‌شود. جامعه مورد مطالعه این پژوهش شامل تمامی قالی‌های بافته شده با نقش مایه جای پای اسب و شتر بین اقوام ترکمن ایرانی و سیستان است. از این میان، ۸ قالی به صورت هدفمند و بررسی نمونه‌های شاخص انتخاب شده است. هر نمونه ۴ پیکره را شامل می‌شود. جامع پژوهش شامل ۲ طرح با نقش ماری گول، ۲ طرح با نقش فیلیپی گول، ۲ طرح با نقش مددخانی و ۲ طرح با نقش مایه چپات اشتر است. در نهایت، با در نظر گرفتن متغیرها پژوهش در نتیجه‌گیری به پرسش اصلی پاسخ داده می‌شود.

بررسی روابط تاریخی اقوام سیستانی با اقوام ترکمن

اسکیت‌ها، دسته‌ای از قوم‌های کوچ‌نشین و آریایی ایرانی و شرقی بودند. آنان در مناطق گوناگونی از شمال دشت‌های استپی و مناطق کوهستانی سبیری تا جنوب دریاچه آرال و دریای خزر، از شرق تا نواحی رودخانه ینی‌سئی در دره مینوسینسک از جمله ترکستان پیشین و مغولستان و از غرب تا رود دانوب زندگی می‌کردند (Akbari & Sayadi, 2017: 17). اصطلاح «اسکیت‌ها» به‌طور کلی به مجموعه‌ای از اقوامی مشترکی گفته می‌شود که از نژاد اسکیتی که همواره با همدیگر در تماس بودند. در زبان فارسی معمولاً به تمامی اقوام اسکیت سکا گفته می‌شود. با این وجود، سکاها تنها بخشی از مجموعه اقوام اسکیت هستند.

در طول تاریخ، برجستگی‌های این اقوام از حدود شش هزار سال قبل از میلاد تا حدود ۲۰۰ سال پس از میلاد قابل مشاهده است. از جمله این اقوام می‌توان به ماساگت‌ها، سرمیت‌ها، سکاها و کیمیری‌ها اشاره کرد. نام «سکاها» در تحقیقات اخیر به قبایل باستانی شمال شرق آسیای مرکزی و ترکستان شرقی اختصاص داده می‌شود تا

آنان را از ماساگت‌های منطقه آرال و اسکیت‌های استپ‌های پوتیک متمایز کند. گفته می‌شود که این اقوام به زبان‌های ایرانی صحبت می‌کردند و مشغول دام‌پروری عشایری بودند (Harmatta & others, 1994: 37). سکاها در دوره‌های مختلف درون ایران ساکن شدند و بزرگ‌ترین محل زندگی آنان در شرق ایران به نام سکستان شناخته می‌شد که قبل از مهاجرت سکاها به این منطقه به آن زرنج می‌گفتند. قوم داهه نیز از اقوام سکایی در نزدیکی گرگان قرار داشتند و محل زندگی آنان داهستان نامیده می‌شد که بعدها به دهستان تغییر کرد. فردوسی نیز در شاهنامه به دهستان اشاره داشته است: «دهستان و گرگان و آن بوم و بر/ بگیرد بر آرد به خورشید سر» (Akbari & Sayadi, 2017: 139). عبارت «سکستان» به معنای «سرزمین سکاها» است. گروهی از سکاها از قرن دوم قبل از میلاد تا قرن اول پس از میلاد به فلات ایران مهاجرت نموده و در آنجا پادشاهی معروف به پادشاهی هندو-سکایی را تأسیس کردند. این پادشاهی در دوره اشکانی از پارتیان شکست خورد (Frye, 1984: 193). پس از تسخیر ایران توسط اعراب، منطقه سکستان به «سجستان یا سگستان» تبدیل شد و سپس به نام سیستان شناخته می‌شود که تا به امروز همین نام را دارد (Bosworth, 1976: 685). زمان پدیدار شدن ترک‌ها به صورت یک قوم واحد در تاریخ به درستی مشخص نیست. اطلاعاتی که نوشته‌های چینی در این باره ارائه می‌دهند نیز متناقض است. بر اساس گزارش‌های قدیمی چینی، «چو-شو»ها، یعنی نسل‌های پیشوای ترکان، در سرزمین سو در شمال قلمرو هسیونگ نوا می‌زیستند (Khosravijavid, 2019: 63). برخی تاریخ‌های چینی همچون شی-شو، این‌گونه گزارش شده که ترکان قومی هستند که از آمیختگی با قوم «هو» در پینگ-لیانگ پدید آمدند. در زبان چینی اصطلاح «هو» به معنای

(2019:38). اقوامی که امروزه به‌عنوان ترکمن شناخته می‌شوند، شاخه‌ای از اقوام اوغوز هستند که در قرن دهم میلادی به بعد به نواحی آسیای صغیر حمله می‌کردند. حکومت مرکزی سلجوقیان تلاش کرد تا آن‌ها را اسکان دهد، اما به دلیل ماهیت زندگی کوچ‌نشینی این اقوام، گاه درگیری با دولت مرکزی اجتناب‌ناپذیر بود (Inalcik, 2014: 465). سلجوقیان قبیله‌ای از ترکمن‌ها بودند. به‌مرور زمان و در دوره حکومت آنان بر فلات ایران، به‌تدریج اقوام ترک به منطقه قفقاز و ترکیه امروزی کوچ کردند و بسیاری از این اقوام به‌مرور ساکنین اصلی این سرزمین‌ها شدند.

باورهای آیینی مشترک میان سکاها و ترک‌ها

بی‌شک، آیین یکی از اساس‌های زندگی انسان بوده که بر زندگی اجتماعی و فرهنگی تأثیر گذاشته‌اند. تأثیر آیین و باورهای ماورایی نقش پر رنگی در سبک زندگی جوامع باستانی داشته است. در این جوامع، مذهب به‌عنوان ستون فقرات اجتماعی عمل کرده و نقشی اساسی در دیدگاه و نگرش به پدیده‌های جهان توسط انسان‌ها داشته است. از بین باورهای رایج آیینی در دنیای باستان آسیای مرکزی می‌توان شمنیسم و توتمیسم را نام برد. این باورها هم میان سکاها و بعدتر میان ترک‌ها رواج داشته است. شمنیسم به‌طور مستقل به‌عنوان یک آیین در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه شمنیسم یک مجموعه از اعمال مذهبی است که در آن یک شمن یا فرد واسطه، از طریق ورود به حالت خلسه و تغییر حالت هوشیاری، سعی در برقراری ارتباط با جهان ماورا و تعامل با آن می‌کند. هدف اصلی این اعمال نیز معمولاً هدایت ارواح یا انرژی‌های معنوی به دنیای مادی به‌منظور شفا، پیشگویی و کمک به انسان‌ها و اعمالی از این قبیل است. هرکدام از این مراسم با استفاده از روش‌های مشابه به مجموعه‌ای از باورهای شمنیسمی تبدیل می‌شوند (Singh, 2018: 41).

بربر است که به معنای خاص به اقوام ایرانی اشاره دارد. گروهی از تاریخ‌نگاران بر این باورند که بخش‌هایی از اقوام سکایی در این آمیختگی تأثیرگذار بوده‌اند. ترکان خود را از نسل «آشینا» می‌دانند. آشیناها اقوامی بودند که در سده چهارم میلادی در جنگ‌های میان هون‌ها و چینی‌ها شرکت داشتند و تابع هون‌ها شدند (Khosravijavid, 2019: 64). هون‌ها قومی کوچ‌نشین و بیابان‌گرد بودند که بین قرن چهارم و ششم پس از میلاد در آسیا مرکزی، قفقاز و اروپا شرقی می‌زیستند. بر اساس گزارش‌های اروپایی، اولین حضور آنان در شرق رودخانه ولگا بود که در آن زمان بخشی از قلمرو سکاها به‌حساب می‌رفت (De la Vaissiere, 2014: 178).

طی قرن‌های متمادی، جمعیت استپ‌های آسیا مرکزی به‌تدریج توسط اقوام کوچ‌نشین ترک آسیا شرقی که از مغولستان نقل‌مکان می‌کردند، جایگزین و ترک‌نشین شدند (Lee & Kuang, 2017:197). در قرن پنجم میلادی و با اتحاد قبایل ترک، نخستین امپراتوری خانانی به نام گوک ترک به وجود آمد و این امپراتوری تا اواخر قرن ششم موجودیت داشت (Kwanten, 1979: 35). پس از اضمحلال این امپراتوری، گروهی از ترک‌ها که «غوز» نامیده می‌شدند، از آنان جدا شده و از نواحی ارخون به سمت سیر دریا و آرال کوچ کردند. واژه اوغوز نخستین‌بار در اوایل قرن هشتم میلادی به زبان ترکی، بر روی کتیبه‌هایی در مغولستان ظاهر شد که مطابق این کتیبه‌ها اوغوزها از نه قبیله تشکیل شده بودند. نخستین‌بار نیز واژه «ترکمن» در اواخر قرن دهم میلادی ظاهر شد که بررسی‌ها نشان می‌دهد اوغوزهای غیرمسلمان، اوغوزهای مسلمان را ترکمن می‌نامیدند (Hassani, 2009: 151). آنان اشتراکاتی با قبایل مختلفی از جمله سکاها بومی این منطقه، ماساگت‌های ساکن در نواحی ماورای دریای مازندران و همچنین برخی از تیره‌های اشکانی داشتند (Tzareva,

رد بخشی از ویژگی‌های آیین شمنیسم را می‌توان در برخی از مراسم سکاها یافت. به نقل هردوت، سکاها دانه‌های بنگ را بر روی سنگ‌های داغ می‌ریختند و دود برخاسته را فرومی دادند، سپس به حالت خلسه فرورفته، نعره کشیده و طی این مراسم با دنیای ماورا ارتباط برقرار می‌کردند. این گزارش به بهترین شکل آیینی را نشان می‌دهد که هدف آن چیزی جز رسیدن به حالت خلسه نیست (Khosravijavid, 2019: 85). در مراسم شمنی، معمولاً تنها فرد شمن از مواد خلسه‌آور استفاده می‌کرد و هدف او برقراری ارتباط با عالم غیب بود. هردوت این عمل را به‌عنوان تطهیر کالبد افراد پس از مراسم خاکسپاری توصیف کرده است و بعدها این مراسم در بسیاری از اقوام ترک دیده‌شده که در آن، شمن روح مرده را به‌سوی دنیای ماورا هدایت می‌کرده است (Eliade, 1952: 386). تصویر ۱، شمن‌ها و انجام مراسم توسط آنان در مغولستان امروزی را نشان می‌دهد.

پژوهشنامه خراسان بزرگ
دوره ۱۶، شماره ۵۸، ۱۴۰۴
۹

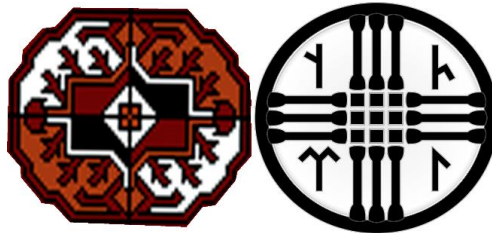


تصویر ۱: شمن‌ها و اجرای مراسم آیینی در مغولستان. گاردین (url 5)

در نزد ترکان کهن دو گونه گرایش دینی وجود داشته است: یکی دین توده مردم و مبتنی بر شمنیسم و توتمیسم و دیگری دین سلطنتی که گرایش بکتاپرستی و پرستش خدای آسمان «تنگری» را داشته است. دین کهن ترکان تحت تأثیر فرهنگ چین و اقوام ایرانی قرار داشته است (Eliade, 1987: 13). شمنیسم به‌عنوان نظام غالب دینی، اجتماعی و فرهنگی اوغوزها (ترکمن‌ها) پیش از گرایش آنان به اسلام وجود داشته است. باوجود پذیرش اسلام، امروزه نیز نشانه‌های شمنیستی در مراسم‌های آیینی آن‌ها وجود دارد (Ghojoghinezhad & others, 2022: 177). هر قبیله ترکمن گول منحصر به فردی دارد. این نقش‌مايه با مفاهیم «خاک و آب» در باور شمنیسم مرتبط است. مفهوم زمین در باورهای شمنیسمی با سمبل کوه بیان می‌شود که مکانی مقدس است (Azmun, 2016: 37). مفاهیم آب، باد، خاک، آتش و باد به‌عنوان عناصر مولد زندگی در باورهای شمنیسمی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

1. Tengrism

نسل‌های قدیمی‌تر را با هم ارتباط می‌دهد، حفظ شده است (Noori & Mehrpoya, 2017:71). توت‌هایی از جمله اسب، قوچ، بز و انواع پرندگان، در میان آثار باقیمانده از سکاها و ترکمن‌ها مشترک هستند. نماد این توت‌ها در نقوش فرش نیز مشاهده می‌شود. در تصویر ۲، ارتباط فرمی نقش‌مایه جای پای اسب و شتر (گول) با سمبل آیین تنگریسم مشهود است.



تصویر ۲: نماد آیین تنگریسم و نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در قالی (مأخذ: نگارندگان، 6 url)

مراسم بزرگداشت مردگان در بین سکاها، قربانی کردن اسب بود. در این آیین، کالبد رئیس را با ارابه‌ای به گورکن‌ها می‌بردند که بین دو تا شش اسب آن را می‌کشید. در این گورها به همراه جسد اسب‌ها، ارابه نیز به خاک سپرده می‌شد که قالی ارزشمند پازیریک نیز روی یکی از همین ارابه‌ها کشف شده است. دلیل قربانی کردن اسب در میان سکاها این بود که اسب را بهترین ابزار برای رهسپاری به دنیای پس از مرگ می‌دانستند. هدف اصلی این آیین چنین بود که با استفاده از اسب، شخص فوت‌شده بتواند به دنیای اخروی برسد (همان، ۱۳۳). بیابان‌گردهای عرب‌ها در قرن هفتم میلادی و مغول‌ها در قرن سیزدهم میلادی به سرعت توانستند قلمروشان را گسترش دهند که کلید این اتفاق، ساختار متفاوت و برتر ارتش آنان با استفاده از چهارپایان بود. در میدان نبرد، این چهارپا برای مغول‌ها در آسیای مرکزی اسب و برای عرب‌ها شتر بود (Brauer, 1993: 106). قداست اسب و شتر در میان سیستانیان به گونه‌ای است که برای جلوگیری از چشم‌زخم و دفع نیروهای شر از نقش‌مایه‌های طلسم در گلوبند حیوانات استفاده

توت‌میسیم، یکی از باورهای اقوام ابتدایی بوده که در آن انسان‌ها با یک شیء فیزیکی، مانند برخی از حیوانات یا گیاهان، رابطه عرفانی دارند. سمبل توت‌م معمولاً به‌عنوان نمادی از یک گروه مانند نماد یک قوم یا قبیله مورد استفاده قرار می‌گرفته است (Frazer, 1887: 1-2). در آیین‌های باستانی، توت‌ها را به شکل مجسمه و تندیس در معابد قرار می‌دادند و با گذر زمان، این معنا و استفاده از آن به‌سرعت کاهش یافت، اما فرم و شکل آن به‌عنوان واسطه و نمادی که

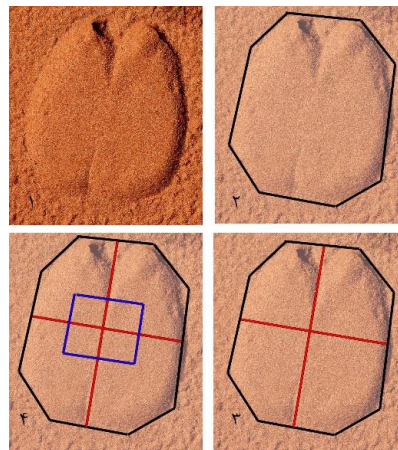
بررسی جایگاه اسب و شتر در میان اقوام عشایر

بر اساس شواهد موجود، مشخص است که اسب‌ها برای اولین بار حدود ۳۵۰۰ سال قبل از میلاد در استپ‌های اوراسیا اهلی شدند (Librado, 2021: 598). در آن زمان، استپ‌ها محل سکونت قوم هند و اروپایی (سکاها) بودند و با ورود اسب به این مناطق، این اقوام توانستند قلمرو خود را گسترش داده و در نواحی مختلف پراکنده شوند. زندگی قوم کوچ‌نشین به چهارپایان وابسته بود، چنانکه از برای حمل‌ونقل و تغذیه از گوشت و شیر آنان استفاده می‌کردند. اجداد ترکان امروزی به‌صورت اولیه در مغولستان ظاهر شدند. در آن زمان، مغولستان نیز زیستگاه اقوام هند و اروپایی بود. پس از مهاجرت اجداد ترکان به صحراها و استپ‌های جنوبی و درآمیختگی با مردمان بومی این مناطق، آنان شیوه‌های زندگی چادرنشینی و دامداری را از آنان فراگرفتند. همچنین، آنان از کوچ‌اندگان ایرانی عناصری مانند زندگی در یورت، باورها و آیین‌های مذهبی و ساختارهای اجتماعی را به‌طور فرهنگی و اقتصادی به دست آوردند (Khosravijavid, 2019: 66). یکی از آیین‌های مهم در

اشتر و فیلیپ گول، نماد جای پای شتر باشند، در غیر این صورت دلیلی ندارد که یک نقش مشابه اسامی مختلفی داشته باشد. به گفته حصوری «چپات اشتر، فیلیپ گول. این نقش‌مایه در میان هر دو قوم، فراوان به کار می‌رود. سیستانی‌ان آن را جای پای شتر می‌انگارند و ترکمن‌ها، امروزه بدون اینکه معنی فارسی آن را بدانند، نام فارسی آن را اقتباس کرده و نقش‌مایه را جای پای فیل شمرده‌اند». باتوجه به توت‌پرست بودن اجداد این اقوام و اهمیت اسب میان آنان، نقشی که به‌عنوان «گول» در بین اقوام مختلف ترکمن وجود دارد، نمادی از جای پای این حیوان است که در بین اقوام مختلف ترکمن اسامی مختلفی دارد (ماری گول، ساریک گول و امثال آن). همین نقش دقیقاً در میان اقوام سیستانی با عنوان مددخانی شناخته می‌شود. نقش «چپات اشتر» که در گویش سیستانی به معنای «جای پای شتر» است، با نقش «فیلیپ گول» که در زبان ترکمنی معنای «جای پای فیل» است، تشابه کامل دارد. به‌وضوح این دو نقش نمادی از جای پای شتر در بین این اقوام هستند. در گذر تاریخ هیچ‌گاه فیل نقشی در منطقه آسیا مرکزی نداشته و اصولاً دلیل نام‌گذاری این نقش‌مایه با این عنوان مشخص نیست. هرچند در برخی از منابع آن را به واقعه حمله ابرهه به مکه مرتبط می‌دانند، اما منبع موثقی ندارد. تصویر ۳، تغییرات فرمی نقش‌مایه را در قالب جای پای چهارپا نشان می‌دهد.

می‌کنند (Nemat shahrbabaki & mirnezhad, 2021: 63). همچنین، این حیوانات دارای قد است در میان ترکمن‌ها هستند. از این‌رو، به آن‌ها «اولیا» می‌گویند (Badaghi, 1991: 36).

نقش جای پای چهارپایان در قالی اقوام سیستان و ترکمن
به دلیل وابستگی زندگی اقوام کوچ‌نشین به چارپایان که تکیه‌گاه اقتصادی آنان بود، اشیای خود را با تصاویر چارپایان و جانوران می‌آراستند. از ویژگی‌های هنری سکاها، نقش‌ونگار حیوانات با نظم هندسی دقیق است (Akbari, 2017: 69). یکی از اشیای هنری و کاربردی این اقوام که نقش پررنگی در فرهنگ و سبک زندگی آنان دارد، فرش است. نقش جای پای اسب و شتر در چهار طرح رایج میان اقوام ترکمن و سیستانی وجود دارد که عبارت‌اند از: ماری گول، فیلیپ گول، مددخانی و چپات اشتر. از هر چهار نقش ذکرشده در میان منابع مکتوب به‌عنوان نقش «جای پای شتر» یادشده و کمتر اشاره‌ای به نمادین بودن این نقش از جای پای اسب شده است. باتوجه به مطالعات پیشین، تا قبل از قرن هفتم میلادی و ورود اعراب به نواحی سیستان و ترکمن‌نشین، منبع موثقی که به استفاده شتر در مناطق آسیا مرکزی اشاره کند، یافت نشد. رواج استفاده از شتر در میان این اقوام بعد از قرن هفتم میلادی مشاهده می‌شود (Brauer, 1993: 106). بنابراین، فرض بر این است که نقش ماری گول و مددخانی جای پای اسب و نقش چپات



تصویر ۳: جای پای اسب یا شتر و تبدیل آن به نقش‌مایه در قالی (مأخذ: نگارندگان)

مربوط به قالی‌های سیستانی با طرح‌های مددخانی (۲) و چپات اشتر (۴) هستند.

بررسی هویت نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در فرش سیستان و ترکمن

در تصویر ۴، نقش‌مایه جای پای شتر در قالی‌های ترکمنی با طرح‌های ماری گول (۱) و فیلیپی گول (۲) و نقش‌مایه ۲ و ۴



1



2



3



4

تصویر ۴: نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در فرش سیستان و ترکمن (مأخذ: نگارندگان)

رنگ‌آمیزی می‌شوند. این تقسیم رنگ در قسمت‌های بیرونی نمادی از گذر چهارفصل و در قسمت‌های درونی نمادی از شب و روز را نشان می‌دهد. علاوه بر این، نقش‌مایه‌ها با استفاده از ریزنقش‌های دیگر که نمادهایی از قوچ و پرنده‌ها هستند تزیین می‌شوند.

در تمامی نقوش جای پای اسب و شتر، ساختار نقش‌مایه به شکل یک هشت‌ضلعی است که از وسط به چهار قسمت مساوی تقسیم شده است. هر یک از این چهار قسمت نیز به دو قسمت مجزای دیگر تقسیم می‌شود. نقش‌مایه‌ها به‌طور معمول با دو رنگ تیره و روشن و به‌صورت ضربدری



قوچ

فرم 1



قوچ

فرم 2



پای پرنده

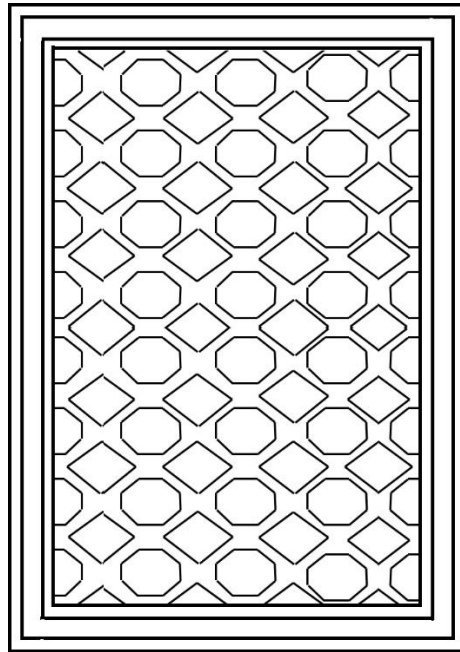
تصویر ۵: ریز نقش‌های نقش‌مایه جای پای اسب و شتر در قالی (مأخذ: نگارندگان)

در آن‌ها وجود دارد، به‌صورت هندسی و واگیره‌ای بافته می‌شوند. در متن طرح، نقش‌مایه اصلی (جای پای اسب یا

از نظر شکلی، تمامی فرش‌های سیستان و ترکمن شکل مستطیلی دارند. قالی‌هایی که نقش جای پای اسب و شتر

این نوع طرح‌ها، تعداد حاشیه‌ها نیز متفاوت است و می‌تواند بین سه تا هشت حاشیه باشد. نقوش مورد استفاده در حاشیه طرح‌هایی که از نقش جای پای اسب و شتر در آن‌ها استفاده می‌شود، بسیار متنوع است. به همین دلیل نمی‌توان قاعده و ساختاری کلی برای حاشیه طرح‌ها در نظر گرفت.

شتر) نمایانگر حرکت و جای پای چهارپایان روی زمین است. با بررسی نقوش طرح درمی‌یابیم که به صورتی نمادین و انتزاعی صحنه کوچ اقوام کوچ‌رو و حیوانات همراه آن‌ها با رسانه قالی تصویرگری می‌شود. در تصویر ۶، ساختار غالب بر طرح‌هایی با نقش جای پای اسب و شتر بازسازی شده است. اختلافات نقش‌مایه در حاشیه آن‌ها زیاد است و بستگی به سلیقه و قوم بافنده دارد. به دلیل ماهیت عشایری



تصویر ۶: ساختار طرح با نقش جای پای اسب و شتر در قالی (مأخذ: نگارندگان)

نیز به‌طور معمول از نقوش متنوعی استفاده می‌شود که بین اقوام سیستانی و ترکمن مشترک هستند. اغلب نقش‌مایه‌هایی که در حاشیه استفاده می‌شوند، نماد طلسم محافظتی را نشان می‌دهند.

معرفی جامعه پژوهش

بررسی پژوهشگران درباره نقوش با جای پای چهارپایان در فرش‌های سیستان و ترکمن نشان می‌دهد که تفاوت‌های جغرافیایی و ایلی این دو قوم، باعث به‌وجود آمدن تفاوت‌هایی جزئی در ساختار نقش‌مایه‌ها شده است. بنابراین، در پژوهش حاضر، نمونه‌های برگزیده از فرش‌های ترکمن در ایران (یموت و تکه) بر اساس معیارهای مشخص (عنوان نقوش) انتخاب شده‌اند. در پراکندگی نقوش با جای

فضای خالی بین نقش‌مایه اصلی در متن طرح معمولاً با استفاده از نقش‌مایه‌هایی با فرم لوزی پر می‌شود. به‌طور معمول از نقش «چمچه‌گول» یا «غورباغ‌گول» در قالی ترکمن استفاده می‌شود. نقوش مشابه در قالی سیستان با عنوان «مهر» یاد می‌شوند. فرم نقش‌مایه اصلی، همان‌طور که در تصویر ۲ مشهود است، با سمبل‌های آیینی این افراد ارتباط مستقیم دارد. نقوش فرعی و حاشیه هم طلسم‌هایی هستند که برای دفع نیروهای شرور استفاده می‌شوند. به‌نوعی اهمیت این نقوش در کمک خواستن این مردم از نیروهای ماورایی برای رهایی خود و حیواناتشان از اتفاقات ناگوار هنگام کوچ است. تکرار نقش‌مایه‌ها در طول و عرض فرش بستگی به ابعاد آن دارد و متغیر است. در حاشیه طرح

فرش سیستان انتخاب شدند. همچنین، دو نمونه با نقش «ماری گل» و دو نمونه با نقش «فیلی گل» از بین فرش‌های ترکمن به صورت هدفمند انتخاب شدند. اطلاعات تکمیلی در جدول ۱ آورده شده است. مآخذ تصاویر نیز برای جلوگیری از تکرار در جدول‌های تطبیقی قرار نگرفته‌اند.

پای چهارپایان در فرش‌های سیستان، تفاوت کمتری نسبت به فرش‌های ترکمن مشاهده می‌شود. با این حال، به دلیل تفاوت‌های جزئی در ساختار نقش بین طایفه‌هایی که فرش‌ها را بافته‌اند، در فرش‌های سیستانی نیز تفاوت‌ها مشاهده می‌شود. بر اساس این اصل، دو نمونه با نقش «مددخانی»، دو نمونه با نقش «چپات اشتر» از بین چهار طرح برگزیده از

جدول ۱: معرفی تصویری نمونه‌های پژوهش (مآخذ: نگارندگان)

فرش‌های ترکمن		فرش‌های سیستانی	
<p>طرح ماری گل cm ۲۰۸×۲۸۸ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رجه شمار ۲۰ (url1)</p>	 <p>تصویر ۶: نمونه ۲</p>	<p>طرح مددخانی cm ۱۲۰×۲۸۰ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رجه شمار ۳۰ (مآخذ: نگارندگان)</p>	 <p>تصویر ۲: نمونه ۱</p>
<p>طرح ماری گل cm ۱۳۴×۲۰۰ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رجه شمار ۳۵ (url2)</p>	 <p>تصویر ۷: نمونه ۴</p>	<p>طرح مددخانی cm ۱۳۰×۳۵۰ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رجه شمار ۳۰ (مآخذ: نگارندگان)</p>	 <p>تصویر ۲: نمونه ۳</p>
<p>طرح فیلی گل cm ۱۲۸×۱۸۴ تخت باف - تک پود گره متقارن رجه شمار ۴۰ (url3)</p>	 <p>تصویر ۸: نمونه ۶</p>	<p>طرح چپات اشتر cm ۱۲۰×۲۴۰ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رجه شمار ۲۵ (مآخذ: نگارندگان)</p>	 <p>تصویر ۴: نمونه ۵</p>

<p>طرح فیلی گل cm ۲۰۲×۳۱۰ تخت باف - تک پود گره متقارن رحشمار نامشخص (url4)</p>	 <p>تصویر ۹: نمونه ۸</p>	<p>طرح چپات اشتر cm ۱۳۰×۲۶۰ تخت باف - تک پود گره نامتقارن رحشمار نامشخص (Hassouri, 1992:157)</p>	 <p>تصویر ۵: نمونه ۷</p>
--	---	--	---

جدول ۳، نقشمایه اصلی و فرعی در هر طرح نشان داده می‌شود. در جدول ۴، تشابه‌ها و تفاوت‌های آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

















تطبیق طرح متن نمونه‌های منتخب طرح متن قالی‌ها با نقش جای پای شتر در قالی‌های سیستان و ترکمن در جدول ۲ نمایش داده شده است. در

جدول ۲: بررسی طرح زمینه در نمونه‌های منتخب (مأخذ: نگارندگان)

بررسی واگیره متن فرش ترکمن		بررسی واگیره متن فرش سیستان	
	<p>نمونه ۲ ترکمن ماری گل</p>		<p>نمونه ۱ سیستان مددخانی</p>
	<p>نمونه ۳ ترکمن ماری گل</p>		<p>نمونه ۲ سیستان مددخانی</p>
	<p>نمونه ۶ ترکمن فیلی گل</p>		<p>نمونه ۴ سیستان چپات اشتر</p>

	نمونه ۸ ترکمن فیلیپی گل		نمونه ۷ سیستان چپات اشتر
---	-------------------------------	--	--------------------------------

جدول ۲: بررسی نقش در زمینه نمونه‌های منتخب (مأخذ: نگارندگان)

نقش‌مایه فرعی	نقش‌مایه اصلی	توضیحات	نقش‌مایه فرعی	نقش‌مایه اصلی	توضیحات
		نمونه ۲ ترکمن ماری گل			نمونه ۱ سیستان مددخان ی
		نمونه ۴ ترکمن ماری گل			نمونه ۳ سیستان مددخان ی
		نمونه ۶ ترکمن فیلیپی گل			نمونه ۵ سیستان چپات اشتر
		نمونه ۸ ترکمن فیلیپی گل			نمونه ۷ سیستان چپات اشتر

با تحلیل و بررسی داده‌های جدول ۲ و ۳، اشتراکات و افتراقات در طرح و نقش نمونه‌های منتخب در جدول ۴ قرار می‌گیرند.

جدول ۴: بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های در طرح و نقش زمینه نمونه‌های منتخب (مأخذ: نگارندگان)

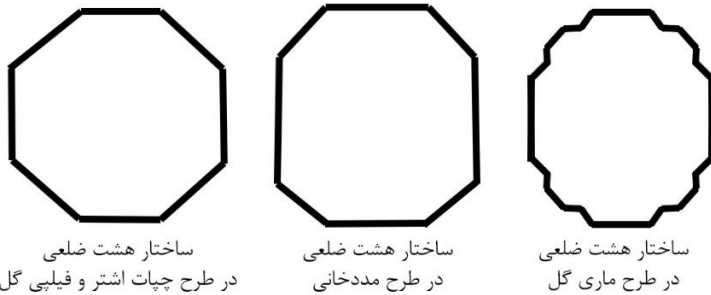
تمامی نمونه‌های مورد مطالعه، در یک راسته منظم به صورت طولی و افقی تکرار شده‌اند. نقش اصلی متن در این نمونه‌ها مشخص است و به صورت طولی و افقی در یک راسته تکرار شده است. علاوه بر این، در تمام نمونه‌ها نقش مایه فرعی با شکل لوزی بوده که فاصله میان نقش مایه‌های اصلی را پر کرده است، به جز نمونه ۲ که این فاصله را پر نکرده است. با این حال، ترکیب بندی طرح در تمامی نمونه‌ها کاملاً یکسان است.	شباهت‌ها	طرح متن
معمولاً، تعداد ردیف‌های تکرار شده در فرش ترکمن بیشتر از فرش سیستان است. در طرح فرش ترکمن، فقط نقش مایه اصلی و یک نقش مایه فرعی وجود دارد، اما در فرش سیستان از نقش مایه‌های فرعی بیشتری استفاده می‌شود. علاوه بر این، معمولاً ابعاد نقش مایه فرعی در فرش ترکمن کوچک‌تر از ابعاد نقش مایه اصلی است، اما در بعضی موارد ابعاد نقش مایه فرعی در فرش سیستان همان اندازه با نقش مایه اصلی است. همچنین، تعداد رنگ‌های استفاده شده در طرح فرش‌های سیستان بیشتر از تعداد رنگ‌های استفاده شده در طرح فرش‌های ترکمن است.	تفاوت‌ها	
نقش مایه اصلی در تمامی نمونه‌ها شامل یک هشت ضلعی است که به چهار بخش تقسیم می‌شود. هر بخش نیز به دو قسمت جداگانه تقسیم می‌شود. در نقش مایه، ریزنقش غالباً نقش پای مرغ است و در چهار قسمت بیرونی به صورت تکراری ۳ بار تکرار می‌شود. در قسمت داخلی یا نقش پای مرغ وجود ندارد یا تنها یک بار مشاهده می‌شود.	شباهت‌ها	نقش مایه اصلی
تفاوت اصلی در اندازه اضلاع نقش مایه‌هاست. در نمونه‌های ۱-۴، اندازه ضلع‌هایی که به صورت ضربدری در چهار گوشه قرار دارند، کوچک‌تر از ضلع‌هایی است که به صورت بعلاوه روبروی هم قرار گرفته‌اند. در نمونه‌های ۵-۸، اندازه ضلع‌هایی که به صورت ضربدری روبروی هم قرار گرفته‌اند با ضلع‌هایی که به صورت بعلاوه روبروی هم قرار گرفته‌اند برابر و در بعضی موارد بزرگ‌تر هستند.	تفاوت‌ها	
ساختار فرمی نقش مایه دوم معمولاً شامل یک نقش مایه به شکل لوزی است. در این ساختار، ریزنقش قوچ در نقش مایه دوم در هر دو حوزه مشاهده می‌شود.	شباهت‌ها	نقش مایه فرعی
به طور معمول در فرش‌های ترکمن از دو نقش مایه ثابت استفاده می‌شود، اما نقش مایه‌های فرعی در فرش‌های سیستان دارای تنوع بیشتری هستند. همچنین در برخی از فرش‌های سیستانی علاوه بر نقش مایه فرعی، از نقش مایه‌های دیگری نیز استفاده می‌شود، در حالی که در فرش‌های ترکمن تنها از یک نقش مایه فرعی استفاده می‌شود.	تفاوت‌ها	

نقش مایه کشیده‌تر مشاهده می‌شود. اندازه ابعاد هشت ضلعی شاخصه اصلی تمایز نقش جای پای اسب و شتر در طرح مددخانی نسبت به نقوش مشابه دیگر است. در طرح چپات اشتر و فیلیپ گول، اضلاع هشت ضلعی با یکدیگر برابر هستند. نقوش فیلیپ گول و چپات اشتر در فرش دو حوزه کاملاً مشابه یکدیگر هستند و تشخیص ترکمن یا سیستانی بودن نقش مایه با بررسی رنگ و نقش مایه‌های دیگر

باتوجه به تطبیق‌های موجود، تفاوت اصلی بین طرح‌ها در نقش مایه‌های اصلی آن‌هاست. در هشت ضلعی ماری گول یک برآمدگی در اضلاعی که به شکل ضربدری قرار دارند وجود دارد. این برجستگی شاخصه اصلی شناخت نقش مایه ماری گول است. در نقش مددخانی، اضلاعی که به صورت ضربدری روبروی هم قرار می‌گیرند، نسبت به اضلاعی که به صورت بعلاوه روبروی هم قرار دارند، کوتاه‌تر هستند و

هشت ضلعی‌ها، چه در فرش سیستان و چه در فرش ترکمن، به تفاوت اقوام و طائفه‌های بافنده و ظرافت بافت قالی‌ها برمی‌گردد. تصویر ۱۱، شرحی بصری بر شاخصه‌های ذکر شده است.

موجود در طرح امکان‌پذیر است، هرچند گاهی تفاوت‌هایی در ساختار نقش به دلیل تفاوت رج‌شمار قالی به وجود می‌آید، این تفاوت‌ها جزئی از ذات قالی‌های عشایری هستند. در نهایت، تفاوت اصلی در ساختار



تصویر ۱۱: تفاوت ساختار هشت ضلعی در نقوش جای پای اسب و شتر (مأخذ: نگارندگان)

بافندگان مبنی بر دانسته‌ها و سلیقه خود، نقوش حاشیه را به وجود می‌آورند. در جدول ۵، واگیره حاشیه در طرح نمونه‌ها قرار گرفته است. در جدول ۶، نقش‌مایه‌ها نمایش داده شده و در جدول ۷ نیز به تشابهات و اختلافات آن‌ها پرداخته می‌شود.

تطبیق حاشیه طرح نمونه‌های منتخب

با وجود شباهت‌های بسیار در زمینه فرش‌ها با نقش جای پای اسب و شتر در این دو حوزه، حاشیه‌ها در فرش سیستان و ترکمن تفاوت‌های قابل توجهی دارند. در فرش‌های عشایری اصول خاصی برای بافت نقوش در حاشیه وجود ندارد و

جدول ۵: بررسی طرح حاشیه نمونه‌های منتخب (مأخذ: نگارندگان)

تعداد حاشیه	حاشیه فرش ترکمن	تعداد حاشیه	حاشیه فرش سیستان
۶ حاشیه		۲ نمونه	۲ حاشیه
۷ حاشیه		۴ نمونه	۱ نمونه
		۷ حاشیه	۳ نمونه

	نقش‌مایه اعلم (داغدان) در نمونه ۶		نمونه ۶ (ترکمن)		نمونه ۵ (سیستان)	نقش‌مایه حاشیه کوچک
	نقش‌مایه اعلم (داغدان) در نمونه ۸		نمونه ۸ (ترکمن)		نمونه ۷ (سیستان)	نقش‌مایه حاشیه میانی
						نقش‌مایه حاشیه کوچک

جدول ۷: بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در طرح، نقش و ترکیب‌بندی حاشیه نمونه‌های منتخب (مأخذ: نگارندگان)

از یک نقش‌مایه در حاشیه استفاده می‌شود و با تغییر رنگ ادامه پیدا می‌کند. بسیاری از نقش‌مایه‌ها و ریزنقش‌ها مشترک هستند و با اندکی تفاوت در دو حوزه استفاده می‌شود. به‌عنوان مثال، نقش‌مایه قوچ در نمونه‌های ۲-۸ مشاهده می‌شود و ریزنقش ستاره در نمونه‌های ۲ و ۳ نیز یکسان است.	شباهت‌ها	حاشیه اصلی
تفاوت اصلی در حاشیه، وجود حاشیه اعلم در فرش‌های ترکمن است. جرئیات و ریزنقش‌های مورد استفاده در فرش‌های ترکمن بیشتر از فرش‌های سیستان است. از نقش‌مایه‌های متصل در حاشیه اصلی فرش‌های ترکمن استفاده نمی‌شود، اما در برخی فرش‌های سیستانی این نوع حاشیه وجود دارد (نمونه ۱). تنوع رنگ به‌کار رفته در حاشیه فرش‌های ترکمن از حاشیه فرش‌های سیستان بیشتر است.	تفاوت‌ها	
نقش تزیینی کوه که به آن «خمتاز» می‌گویند در فرش هر دو منطقه فراوان مشاهده می‌شود. در حاشیه بسیاری از نمونه‌ها، نقطه‌های سیاه و سفید به هم چسبیده‌اند که به‌عنوان نقش تزیینی تلقی می‌شود. در سیستان به آن «جُوک» (معادل ترکمنی نامشخص) می‌گویند. این نقش‌ها بافته‌های مثلثی در حاشیه بسیاری از نمونه‌های ۱، ۳، ۶ دارند و از طراحی یکسانی برخوردارند.	شباهت‌ها	حاشیه کوچک
معمولاً تعداد حاشیه‌های کوچک در فرش‌های ترکمن بیشتر از فرش‌های سیستان است. نقش‌مایه‌ها در بسیاری از حاشیه‌های کوچک فرش ترکمن تکراری نیست، اما در فرش سیستان یک نقش در چند حاشیه تکرار می‌شود.	تفاوت‌ها	

استفاده از نقوش مشابه در دیگر قالی‌های موجود در این دو حوزه به‌وضوح قابل مشاهده است. به‌عنوان مثال، نقش‌مایه اصلی حاشیه نمونه شماره ۱ که نام سیستانی آن فراموش

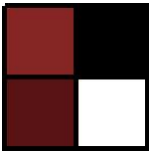

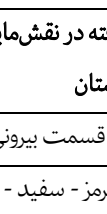
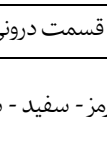
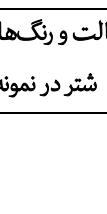

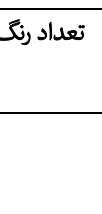

باوجود تفاوت‌های موجود در نقوش و ترکیب‌بندی در طراحی حاشیه، نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در حاشیه این فرش‌ها، شباهت‌های نمادین بسیاری با یکدیگر دارند.

رنگ مشکی در دورگیری نقوش و ماهیت کلی رنگ‌های استفاده شده در طرح‌های سیستانی و ترکمن مشابه یکدیگر است که نشان از تأثیرات بینا فرهنگی گذشته است. در شدت فام و رنگریزی قالی‌ها تغییرات جزئی وجود دارد. این تغییرات برگرفته از شرایط جغرافیایی و رنگ‌زاهای موجود در آن است. در گذشته به واسطه استفاده از رنگ‌زاهای طبیعی شباهت رنگی قالی این مناطق به نسبت امروز که از رنگ‌زاهای شیمیایی استفاده می‌شود، بیشتر بوده است. در جدول ۸، رنگ‌های مورد استفاده در نمونه‌های مطالعاتی و رنگ‌بندی نقش‌مایه جای پای اسب یا شتر به صورت جداگانه مورد بررسی قرار گرفته است.

شده است، با معادل ترکمنی آن به نام «نِکینت» قابل‌مقایسه است (Hassouri, 1992: 71). همچنین، نقش‌مایه اصلی نمونه شماره ۳ که حضوری آن را در میان حاشیه‌های فراموش شده قرار داده و دیگران از آن به‌عنوان نوعی مهر یاد کرده‌اند، فراوان در فرش‌های ترکمن مشاهده می‌شود و معادل ترکمنی آن نقش «آینا گل» است. همچنین، ریزنقش حاشیه اصلی نمونه ۲ نیز که در فرش ترکمن «میدَه گل» خوانده می‌شود، در فرش سیستان با نام «گُل گرد» یا «کلوچه‌ای» وجود دارد (Hassouri, 1992: 197).

تطبیق رنگ در نمونه‌های منتخب

جدول ۸: بررسی رنگ در نمونه‌ها و نقش‌مایه جای پای شتر در فرش سیستان و ترکمن (مأخذ: نگارندگان)

تعداد رنگ فرش، پالت و رنگ‌های به‌کار رفته در نقش‌مایه جای پای شتر در نمونه‌های ترکمن		تعداد رنگ فرش، پالت و رنگ‌های به‌کار رفته در نقش‌مایه جای پای شتر در نمونه‌های سیستان	
چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۲ ۴ رنگ	چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۱ ۴ رنگ
قرمز - سفید		قرمز - سفید - نارنجی	
چهار قسمت درونی نقش‌مایه		چهار قسمت درونی نقش‌مایه	
قرمز - سفید - مشکی		قرمز - سفید - سبز تیره	
چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۴ ۴ رنگ	چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۳ ۴ رنگ
قرمز روشن - قرمز تیره - سفید		قرمز - سفید - نارنجی	
چهار قسمت درونی نقش‌مایه		چهار قسمت درونی نقش‌مایه	
قرمز تیره - سفید - مشکی - نارنجی		قرمز - سفید	
چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۶ ۴ رنگ	چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۵ ۵ رنگ
قرمز - سفید		مشکی - سفید - نارنجی	
چهار قسمت درونی نقش‌مایه		چهار قسمت درونی نقش‌مایه	
قرمز - سفید - مشکی		قرمز - کالباسی - سبز تیره - بنفش	
چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۸ ۴ رنگ	چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه	نمونه ۷ ۶ رنگ
قرمز - سفید - نارنجی		مشکی - سفید - نارنجی	
چهار قسمت درونی نقش‌مایه		چهار قسمت درونی نقش‌مایه	
قرمز - سفید - نارنجی - مشکی		قرمز - سفید - سبز - مشکی	

توضیحات جدول	
منظور از چهار قسمت درونی نقش‌مایه	منظور از چهار قسمت بیرونی نقش‌مایه
	

با تحلیل و بررسی داده‌های جدول ۸ شباهت‌ها و تفاوت‌ها در رنگ‌بندی نمونه‌های مطالعاتی در جدول ۹ قرار می‌گیرند.

جدول ۹: شباهت‌ها و تفاوت‌های رنگی نمونه‌های مورد مطالعه (مأخذ: نگارندگان)

شباهت‌ها	تطبیق رنگ در نمونه‌های منتخب
به‌طور معمول، در هر دو حوزه از ۴ تا ۶ رنگ در فرش استفاده می‌شود. رنگ‌های قرمز، مشکی و سفید در تمامی نمونه‌ها به‌کار رفته‌اند. رنگ‌های استفاده‌شده در متن نیز در حاشیه استفاده می‌شوند. در قسمت بیرونی و درونی نقش‌مایه جای پای اسب و شتر، رنگ‌ها به‌صورت ضریب‌ری و دوبه‌دو روبروی یکدیگر قرار می‌گیرند. همچنین، به‌طور معمول یک رنگ مجزا که در قسمت بیرونی نقش‌مایه استفاده نشده است، در قسمت درونی استفاده می‌شود.	
تفاوت‌ها	
رنگ‌بندی در فرش‌های سیستان به‌طور کلی روشن‌تر از فرش‌های ترکمن است. معمولاً در فرش‌های سیستانی از یک رنگ بیشتر در متن و نقش‌مایه، نسبت به فرش‌های ترکمن استفاده می‌شود. در اکثر فرش‌های سیستانی با نقش‌مایه جای پای اسب و شتر، از یک‌رنگ جداگانه برای قسمت درونی نقش‌مایه استفاده می‌شود، در حالی که در فرش‌های ترکمن معمولاً از رنگ‌های استفاده‌شده درون‌متن در نقش‌مایه استفاده می‌شود. همچنین، پراکندگی رنگ در حاشیه فرش‌های ترکمن بیشتر از فرش‌های سیستان است.	

نتیجه‌گیری

تا دریای سیاه و از شرق تا چین را پیمودند. مهارت سوارکاری در این اقوام، یکی از دلایل اصلی برتری آنان نسبت به سایر اقوام بیابانی بوده و اسب مقام ویژه‌ای در فرهنگشان داشته است. از منظر باورهای آیینی، این حیوان ارزش و اهمیت زیادی برای این اقوام داشته و تحقیقات باستان‌شناسان درباره آن و کشفیات آن‌ها شواهدی در این زمینه ارائه کرده است. اگرچه تاریخ شروع قالی‌بافی به‌طور دقیق مشخص نیست، اما با استناد به قالی‌پازیریک که در گورکان پادشاه سکایی کشف شده است می‌توان تاریخ شروع قالی‌بافی را حداقل ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح تصور کرد. قالی‌پازیریک به لحاظ طرح و نقش و کیفیت بافت، در

نقوش فرش‌های اقوام عشایر به‌واسطه سبک زندگی آنان، اهمیت معنوی و هنری زیادی داشته و بازتاب‌دهنده ارزش‌ها و باورهای جامعه این اقوام است. نقش جای پای اسب و شتر که در طرح‌های این اقوام مشاهده می‌شود نیز در همین راستاست. در دنیای باستان اسب به‌عنوان یک حیوان اهلی شده، تأثیر عمده‌ای در تشکیل تمدن انسان‌ها داشته است. بر اساس شواهد موجود، مردمان هندواروپایی اولین قومی بودند که اسب را اهلی کردند و عشایر ایرانی به این گروه از مردمان تعلق دارند. آنان از گوشت و شیر اسب استفاده می‌کردند و با استفاده از این حیوان، از سمت غرب

دسته‌بندی قالی‌های باکیفیت و شهری‌باف قرار می‌گیرد و بی‌شک بافت قالی با این الگو و شیوه، تاریخی عمیق‌تر را در پس خود دارد. آسیای مرکزی محل زیست اصلی این اقوام بوده و در طول دوره‌های مختلف به مناطق دیگر کوچ کرده‌اند. اقوام سکا که گروهی از اقوام اسکیت بودند، در قرن دوم قبل از میلاد در زرنج سکونت گزیدند که بعدها به سیستان تغییر نام یافت. به‌مرور زمان، سکاها با بومیان محلی این منطقه ادغام شدند و نام آنان به‌عنوان یک قوم مستقل در تاریخ رسمی محو شد. این ادغام فرهنگی باعث ایجاد اقوام سیستانی شد.

با استناد به کشف‌ها و آثاری که در شهر سوخته سیستان که قدمتی بیش از ۵ هزار سال دارد و با مقایسه نقوش سفالینه‌هایی که از آنجا به‌دست آمده با فرش‌های سیستانی می‌توان استنباط کرد که فرش سیستانی امروز، ترکیبی از فرهنگ و هنر سکایی با فرهنگ بومیان منطقه سیستان است. بر اساس منابع تاریخی، نخستین حضور اقوام ترک در آسیا مرکزی در قرن پنجم تا ششم میلادی رخ داده است. در این دوره زمانی، اقوام سکا به سکستان کوچ کرده بودند، اما هنوز برخی از تیره‌های سکا و اقوام ماساگت در آسیا مرکزی ساکن بودند. باگذشت زمان و در قرن‌های بعد، با کوچ اقوام ترک، این مناطق به‌طور کامل ترک‌نشین شدند و اسکیت‌های ساکن در این مناطق با این اقوام ادغام شدند. بررسی شباهت‌های فرهنگی بین سکا و ترکان در زمینه‌هایی مانند سبک زندگی، اعتقادات مذهبی و فرهنگی در دوران پیش از اسلام، نشانه‌هایی از این ادغام فرهنگی را نشان می‌دهد. یکی از این نشانه‌ها نیز نقش جای پای اسب و شتر در قالی‌های اقوام ترکمن و سیستانی است. درگذشته این اقوام، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی فعلی، روابطی مشترک داشته‌اند و بسیاری از رسوم، اعتقادات و سبک زندگی آنان مشابه هم بوده است. دادوستدهای فرهنگی و هم‌زیستی مشترک میان اجداد اقوام ترکمن و

سیستانی در آسیا مرکزی (متغیر علی) باعث شده است که برخی از نقوش فرش این اقوام (متغیر غیر علی) تحت تأثیر مشترک قرار گیرند و شباهت‌هایی با یکدیگر داشته باشند. با بررسی دقیق‌تر نقش‌مایه جای پای اسب و شتر دریافت می‌شود که ریزنقش‌های این نقش‌مایه به‌صورت کلی شامل حیواناتی است که زندگی اقوام کوچ رو به آن‌ها وابسته است مانند قوچ، بز، مرغ و اردک و غیره در این نقش‌مایه، نماد تمامی این حیوانات در کنار نماد اسب یا شتر به تصویر کشیده شده که نشان‌دهنده ارزش والاتر این حیوانات و وابستگی زندگی اقوام عشایر به آنان است. تغییر رنگ تیره و روشن در چهارگوشه نقش‌مایه که تعبیری از گذر چهار فصل و شب و روز است نشان می‌دهد که زندگی اقوام کوچنده به این حیوانات وابسته بوده و به‌صورت کاملاً نمادین بسیاری از ارزش‌های زندگی این مردمان در این نقش‌مایه مشاهده می‌شود. بی‌دلیل نیست که ترکمن‌ها و سیستانی‌ها ارزش زیادی برای این نقش قائل هستند و نشانهٔ هرکدام از اقوام بزرگ ترکمن نقشی برگرفته از همین فلسفه نمادین است. طلسم‌هایی که در طرح‌ها استفاده می‌شوند به‌واسطه باورهای آیینی این اقوام و رهایی خود و حیواناتشان از نیروهای شرور است. بعد از قرن هفتم میلادی و گسترش اسلام در میان اقوام ترکمن و سیستانی، نقش شتر در زندگی این اقوام بیشتر مشاهده می‌شود و تا قبل از آن اسب نقش پررنگ‌تری داشته است. نقش‌های ماری گول (ترکمن) و مددخانی (سیستان) نماد جای پای اسب و نقش‌های فیلیپی گول (ترکمن) و چپات اشتر (سیستان) نماد جای پای شتر در فرش این مناطق هستند. به دلیل مخالفت، دین اسلام با هنر تصویرسازی بافندگان با استعداد، این نقوش را به‌صورت انتزاعی به آیندگان منتقل نمودند. پیشنهاد می‌شود که پژوهشگران فرش در مطالعات آینده به بررسی مطالعات بینا فرهنگی و منشأ پیدایش نقوش مشترک در میان اقوام مختلف ایران فرهنگی بپردازند.

فهرست منابع

- science research paper, 3, 141-157. (In Persian). <https://www.sid.ir/FileServer/JF/24813880107>
- Hassouri, A. (1992). *Sistan carpet*. Farhang Publications. (In Persian)
- Hassouri, A. (1992). *Turkmen carpet patterns and neighboring tribes*. Farhang Publications. (In Persian)
- Inalcik, H. (2014). The yürüks: Their origins, expansion and economic role. *Cedrus*, 2, 467-495.
- Khosravi javid, K. (2019). *Cultural relations between Iranians and Turks (from ancient times to the Seljuks)*. Hazar Kerman Publishing. (In Persian)
- Kwanten, L. (1979). *Imperial nomads: a history of Central Asia, 500-1500*.
- Lee, J. Y., & Kuang, S. (2017). A comparative analysis of Chinese historical sources and Y-DNA studies with regard to the early and medieval Turkic peoples. *Inner Asia*, 19(2), 197-239. <https://www.jstor.org/stable/26572263>
- Librado, P., Khan, N., Fages, A., Kusliy, M. A., Suchan, T., Tonasso-Calvière, L., ... & Hansen, S. (2021). The origins and spread of domestic horses from the Western Eurasian steppes. *Nature*, 598(7882), 634-640. <https://doi.org/10.1038/s41586-021-04018-9>
- Nemat Shahrabaki, A., & Mirnezhad, S. (2021). An Analysis of the Patterns of the Spell and Amulet Woven Pendants in Sistan and Baluchestan. *Paykareh*, 10(24), 60-77. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22055/PYK.2021.17183>
- Noori, A., & Mehrpoya, H. (2017). Investigating rams in Turkmen carpets from a historical and ritual point of view. *Jelve Honar*, 10(3), 69-78. (In Persian). <https://doi.org/10.22051/jjh.2017.6862.1014>
- Singh, M. (2018). The cultural evolution of shamanism. *Behavioral and Brain Sciences*, 41, e66. <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001893>
- Akbari, M., & Sayadi, F. (2017). *A description of the history of the Scythians*. Azarin Mehr Publications. (In Persian)
- Azmun, Y. (2018). What we learn from Turkmen carpets. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 36-53. <https://doi.org/10.32321/cutad.466659>
- Badaghi, Z. (1991). *Niyaz jan and turkmen carpet*. Soroush Publications. (In Persian)
- Bosworth, C. E. (1976). The Mediaeval Islamic Underworld: The Banū Sāsān in Arabic Society and Literature. In *The Banū Sāsān in Arabic life and lore* (Vol. 1). Brill.
- Brauer, R. W. (1993). The camel and its role in shaping Middle Eastern nomad societies. *Comparative Civilizations Review*, 28(28), 7.
- De la Vaissiere, E. (2014). The Steppe World and the Rise of the Huns. In *The Cambridge companion to the age of Attila* (p. 175). Cambridge University Press.
- Eliade, M. (1952). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Revue Philosophique de la France Et de l.
- Eliade, M. (1987). *The encyclopedia of religion* (Vol. 16, pp. 277-8). (C. J. Adams, Ed.). Macmillan.
- Frazer, J. G. (1887). *Totemism*. A. & C. Black.
- Frye, R. N. (1984). *The history of ancient Iran* (Vol. 7). CH Beck.
- Ghohoghinezhad, S., Seyyed, M., Baseri, A., & Rashidvash, V. (2022). Historical anthropology of the spread of shamanism among the Turkmen tribes. *Journal of History (Tarikh)*, 16(63), 177-208. (In Persian with English abstract). https://journals.iau.ir/article_684959.html
- Harmatta, J., Puri, B. N., & Etemadi, G. F. (1994). *The development of sedentary and nomadic civilizations: 700 BC to AD 250*.
- Hassani, GH. (2009). The trend and process of historical changes in the cultural and social structure of Iranian peoples with an emphasis on the Turkmen people. *Social*

[DA%AF%D9%84%D8%A7%DA%A9%DB%8C](https://www.mollaiianrugs.com/collezione/category-of-new-carpets/new-persian-rugs/torkaman/old-persian-turkmen-carpet-86832564)

URL 4:

<https://www.mollaiianrugs.com/collezione/category-of-new-carpets/new-persian-rugs/torkaman/old-persian-turkmen-carpet-86832564>

URL 5:

<https://www.theguardian.com/world/gallery/2018/jun/29/mongolias-shamanic-rituals-in-pictures>

URL 6: <https://www.quora.com/What-are-the-symbols-of-Tengrism>

Tzareva, E., Hoffmeister, P., Shaffer, D., Brückner, G., & Hoffmeister, P. (2011). *Turkmen carpets: masterpieces of Steppe art from the 16th to the 19th centuries: the Hoffmeister collection.*

منابع اینترنتی

URL 1:

<https://www.cpersia.com/fa/handmade-carpet/%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%81%D8%AA-%D8%AF%D9%88-%D9%88-%D9%86%DB%8C%D9%85-%D9%85%D8%AA%D8%B1%DB%8C-%D8%AA%D8%B1%DA%A9%D9%85%D9%86-%DA%A9%D8%AF-141798.html#/10-%D8%B1%D9%86%DA%AF%D8%B2%D9%85%DB%8C%D9%86%D9%87%D8%A7%D8%B5%D9%84%DB%8C-%D9%82%D8%B1%D9%85%D8%B2%D9%BE%D8%B1%D8%B1%D9%86%DA%AF%D9%84%D8%A7%DA%A9%DB%8C>

URL 2:

<https://www.cpersia.com/fa/handmade-carpet/%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%81-%D9%82%D8%AF%DB%8C%D9%85%DB%8C-%D8%B4%D8%B4-%D9%85%D8%AA%D8%B1%DB%8C-%D8%AA%D8%B1%DA%A9%D9%85%D9%86-%DA%A9%D8%AF-154029.html>

URL 3:

<https://www.cpersia.com/fa/handmade-carpet/%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%81%D8%AA-%D8%B3%D9%87-%D9%85%D8%AA%D8%B1%DB%8C-%D8%AA%D8%B1%DA%A9%D9%85%D9%86-%DA%A9%D8%AF-141792.html#/10-%D8%B1%D9%86%DA%AF%D8%B2%D9%85%DB%8C%D9%86%D9%87%D8%A7%D8%B5%D9%84%DB%8C-%D9%82%D8%B1%D9%85%D8%B2%D9%BE%D8%B1%D8%B1%D9%86%>



Research article

Studying and Comparing the Tilework of Ghiasieh Khargerd School with the Tilework of the Complex of Goharshad and the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat

Zahra Rashednia ^(a) Ahmad Salehi Kakhki ^{(b)*}

- a) ph.D. Candidate of Archaeology (Islamic Era), Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan. (z.rashednia@yahoo.com)
- b) Professor of Archaeology Department, Faculty of Conservation & Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan Iran.

Keywords

Timurid era, Tilework, Plant and geometric motifs, inscription, The Ghiasieh Khargerd School, Herat

Citation

Rashednia, Zahra & Salehi Kakhki, Ahmad. (2025). Studying and Comparing the Tilework of Ghiasieh Khargerd School with the Tilework of the Complex of Goharshad and the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat. *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 27-64.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The Ghiasieh School of Khargerd is one of the few extant structures from the Timurid period in which various decorative and executive tilework techniques—such as mo'arragh (mosaic tilework), haft-rang (seven-color), underglaze painting, gold-leaf application, ma'qeli (brick-like tilework), among others—have been employed. Therefore, one of the objectives of this research is to present the distinctive decorative characteristics of the tilework adornments at the Ghiasieh School. Additionally, another aim is to identify common features between the tile decorations of this school and those of the Gawharshad Musalla Complex and the Khajeh Abdollah Ansari Shrine in Herat, in order to uncover potential shared artistic elements among them. The data collection methodology was based on field research and written sources, employing a historical-interpretive approach to analyze the data obtained from the case study. The results indicate that distinctive features of the tilework at the Ghiasieh School of Khargerd—such as the use of a different color for the name of the king and his titles compared to the rest of the inscription text, and the application of regular interlaced hexagonal knots (goreh shesh-zeliye montazam hamildar) in the dados (azareh)—are also observed in other Timurid-era structures. Shared characteristics in terms of designs, motifs, inscriptions, and executive and decorative techniques include similarities in floral, leaf, and bud patterns; the use of teardrop-shaped forms in the background of inscriptions; and the application of blue-and-white underglaze painting techniques. These commonalities can be found in the tile decorations of the Ghiasieh School, the Gawharshad Musalla Complex, and the Khajeh Abdollah Ansari Shrine in Herat. Thus, based on this evidence, it can be concluded that shared artisans likely contributed to the construction of the Ghiasieh School of Khargerd, the Gawharshad Musalla Complex, and the Khajeh Abdollah Ansari Shrine in Herat, resulting in these common features and the creation of distinctive characteristics.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.384361.1105>

URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_206419.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (Salehi.k.a@au.ac.ir)

Introduction

The Ghiasieh Khargerd School in Khaf holds significant importance due to its diverse decorative elements, including murals, stone ornaments, plaster muqarnas, and particularly its tilework. As one of the few remaining structures from the Timurid period, this school showcases various tilework techniques such as *mo'araq* (mosaic), *haft-rang* (seven-color), underglaze painting, gold-leaf application (*talachasban*), *ma'qeli* (brick-and-tile patterns), and more. Thus, one objective of this research is to identify the distinctive decorative features of the tilework at Ghiasieh Khargerd School. Additionally, the study aims to explore potential artistic commonalities between the tile decorations of this school and those of the Goharshad Mosque Complex and the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat. To achieve these objectives, the research addresses the following questions:

1. What distinctive decorative characteristics define the tilework of Ghiasieh Khargerd School?
2. What shared features—in terms of designs, motifs, inscriptions, and execution techniques—can be identified between the tile decorations of Ghiasieh Khargerd School and those of the Goharshad Mosque Complex and the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat?
- 3.

Materials and Methods

This study adopts an interpretive-historical research method, employing qualitative data analysis. Data collection combines documentary (library-based) research and field

observations, including visits to Ghiasieh Khargerd School to photograph its tilework and document selected samples using software such as *CorelDRAW* and *Photoshop*. The study's scope extends beyond Ghiasieh Khargerd to include the Goharshad Mosque Complex, the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat, and other Timurid-era tile decorations, such as those at the Zeyn al-Din Abu Bakr Taybadi Shrine, Goharshad Mosque in Mashhad, Jameh Mosque of Varzaneh, Jameh Mosque of Yazd, and Meydan Mosque of Kashan. The findings are presented first, followed by an analysis of the school's tilework and a comparative study of its decorative elements.

Discussion and Findings

The architect of Ghiasieh Khargerd School, Qavam al-Din Shirazi, is noted in Timurid historical sources as a prominent figure in Shahrukh's court. Evidence suggests that Qavam al-Din employed a consistent team of artisans—including architects, engineers, calligraphers, and tile-cutters—across his projects. His buildings are among the rare examples where diverse tilework techniques were combined.

Notable techniques observed at Ghiasieh Khargerd and the Herat monuments (Goharshad Complex and Khwaja Abdullah Ansari Mausoleum) include:

- *Haft-rang* tiles with geometric (*giri*) motifs.
- Underglaze blue-and-white painted tiles (*naqshi-e abi-o sefid-e zir-e la'ab*).
- Hybrid techniques such as *mo'araq* tile-and-stone

combinations and carved brick with *mo'araq* or *haft-rang* tiles. These shared features suggest that Qavam al-Din Shirazi's projects were executed by overlapping teams of artisans, resulting in distinct yet interrelated decorative styles.

Conclusion

Key findings highlight unique characteristics of Ghiasieh Khargerd's tilework, such as:

- The use of contrasting colors for royal names and titles in inscriptions.
- A rectangular, single-arched mihrab without column motifs.
- The "*regular hexagon with cable motif*" (*shesh-zeli-ye montazam-e hamil-dar*) in dado panels (*azareh*).

Shared features with the Herat monuments include:

- "*Hexagon-and-rossette*" (*shesh-o shamsa*) patterns in dados.
- Similar floral motifs (flowers, leaves, buds).
- Ochre-red glaze applications.
- Parallels in "mother-and-child" inscriptions (*khatti-e madar-o farzandi*).
- Tear-shaped forms in inscription backgrounds.
- Techniques like underglaze blue-and-white painting and hybrid *mo'araq*-stone or *mo'araq*-brick combinations.

These commonalities indicate that Ghiasieh Khargerd, the Goharshad Complex, and Khwaja Abdullah Ansari's Mausoleum were likely decorated by the same artisans, reflecting a unified artistic vision under Qavam al-Din Shirazi's direction.

Acknowledgments

We extend our deepest gratitude to Dr. Bahareh Taghavi-Nejad for her invaluable guidance. We also thank Dr. Hamed Sayad Shahri, Nik Mohammad Mostamand Ghori, Mr. Karimi, Hossein Pahlavanian, and Ali Rashednia for their collaborative support.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

مطالعه و مقایسه کاشی کاری مدرسه غیاثیه خرگرد با کاشی کاری مجموعه مصلاي گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات

زهرا راشدنیا (الف)، احمد صالحی کاخکی (ب)*

(الف) دانشجوی دکتری باستان‌شناسی (دوران اسلامی)، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران (z.rashednia@yahoo.com)

(ب) استاد، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران

چکیده

مدرسه غیاثیه خرگرد، یکی از محدود بناهای دوره تیموری است که در آن تکنیک‌های اجرایی و تزئینی گوناگون کاشی نظیر، معرق، هفت‌رنگ، نقاشی زیرلعابی، طلاچسبان، معقلی و غیره به‌کاررفته است. بنابراین، یکی از اهداف این پژوهش، ارائه ویژگی‌های تزئینی شاخص آرایه‌های کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه است. همچنین، یافتن وجوه اشتراک تزئینات کاشی‌کاری این مدرسه، با بناهای مجموعه مصلاي گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری هرات، جهت دستیابی به وجوه هنری مشترک احتمالی بین آن‌ها، هدف دیگر پژوهش حاضر است. روش یافته‌اندوزی بر پایه پژوهشی میدانی و با استناد به منابع مکتوب صورت گرفته که به روش تفسیری-تاریخی، به تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده از نمونه مطالعاتی می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که متفاوت بودن رنگ نام شاه و القابش نسبت به سایر متن کتیبه، استفاده از گره شش‌ضلعی منتظم حمیل‌دار در آزاره‌ها و غیره از جمله ویژگی‌های شاخص کاشی‌کاری‌های مدرسه غیاثیه خرگرد است که در سایر ابنیه دوره تیموری نیز، مشاهده می‌شود. تشابه نقش‌مایه‌های گل، برگ و غنچه، همانندی فرم اشک‌مانند در پس‌زمینه کتیبه‌ها، به‌کارگیری تکنیک نقاشی آبی و سفید زیرلعابی، و غیره از وجوه اشتراکی هستند که از حیث طرح‌ها، نقوش، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزئینی در تزئینات کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه خرگرد با مجموعه مصلاي گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری هرات، می‌توان یافت. بنابراین، با توجه به این شواهد، در ساخت مدرسه غیاثیه خرگرد و مجموعه مصلاي گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات، هنرمندان مشترکی نقش داشته‌اند که سبب این وجوه اشتراک و ایجاد ویژگی‌های متمایز شده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۳۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۱۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵

شماره صفحات: ۲۷-۶۴

واژگان کلیدی:

دوره تیموری، کاشی‌کاری، نقوش گیاهی و هندسی، کتیبه، مدرسه غیاثیه خرگرد، هرات

استناد به مقاله:

راشدنیا، زهرا و صالحی‌کاخکی، احمد. (۱۴۰۴). مطالعه و مقایسه کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه خرگرد با کاشی‌کاری مجموعه مصلاي گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات. پژوهشنامه خراسان بزرگ. ۱۶ (۵۸)، ۲۷-۶۴.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.384361.1105>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_206419.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

خواف، واقع در شرق قلمرو تیموری، به سبب داشتن شخصیت‌های با نفوذی همچون خواجه غیاث‌الدین پیراحمد خوافی، مقتدرترین وزیر شاهرخ که بانی بنای تاریخی مدرسه گیائیه بوده، در این منطقه حائز اهمیت بسیار است. در این مدرسه انواع متعددی از تکنیک‌های اجرایی و تزیینی کاشی همچون معرق، هفت‌رنگ، معقلی، طلاچسبان، لعاب‌پران یا تلفیقی از این فنون همانند تلفیق کاشی معرق با لعاب‌پران، تلفیق کاشی هفت‌رنگ و زیرلعابی، تلفیق کاشی معرق با کاشی زیرلعابی، با رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید، سیاه، حنایی، سبز تیره و غیره به اجرا درآمده است. علاوه بر این، تلفیق کاشی با مصالح دیگر همچون آجر و سنگ همانند تلفیق کاشی هفت‌رنگ با آجر، تلفیق کاشی معرق با سنگ، تلفیق کاشی هفت‌رنگ، زیرلعابی و آجرتراش، نیز مورد استفاده قرار گرفته است. نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها، از جمله وجوه آرایه‌های کاشی‌کاری بناست که به صورت گسترده، سطوح داخلی و بیرونی مدرسه را پوشش داده است. بنای مذکور را با وجود آسیب‌های فراوان می‌توان در زمره شاخص‌ترین آثار دوره تیموریان قلمداد نمود. به دلیل اهمیت مدرسه از حیث کاشی‌کاری، لزوم معرفی انواع آرایه‌های موجود در نمای داخلی و بیرونی مدرسه و همچنین ارائه شناخت ویژگی‌های تزیینی آن، احساس می‌گردد.

هدف کلی پژوهش حاضر، شناخت ویژگی‌های تزیینی شاخص مدرسه گیائیه خرگرد و مقایسه آن ویژگی‌ها با چند نمونه مشابه در هرات است. در این راستا پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از این‌که چه ویژگی‌های تزیینی شاخصی را می‌توان برای کاشی‌کاری‌های مدرسه گیائیه خرگرد برشمرد؟ و چه وجوه اشتراکی بین طرح‌ها، نقوش، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزیینی موجود در تزیینات کاشی‌کاری مدرسه گیائیه خرگرد با بناهای مجموعه مصلای گوهرشاد و

مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات می‌توان یافت؟ در این پژوهش، علاوه بر تمرکز بر تحلیل نقوش و کتیبه‌های کاشی مدرسه، به مقایسه و تطبیق آن‌ها از لحاظ طرح‌ها، نقوش، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزیینی با دو بنای مربوط و منسوب به قوام‌الدین شیرازی در هرات می‌پردازد. با توجه به اینکه تاکنون، از لحاظ ویژگی‌های تزیینی کاشی‌های مدرسه گیائیه خرگرد پژوهش مستقلی صورت نگرفته است، پژوهش حاضر شاید مقدمه‌ای برای شناخت بیشتر این دسته از تزیینات به شمار آید که کمبود آن در بحث ویژگی‌های تزیینی از لحاظ طرح، نقش، کتیبه و تکنیک‌های اجرایی و تزیینی، بر اهمیت و ضرورت پرداختن به این موضوع تأکید می‌نماید.

پیشینه پژوهش

تاکنون منابع گوناگونی از جمله، مقالات، کتب، پایان‌نامه‌ها در مورد تزیینات کاشی‌کاری مدرسه گیائیه خرگرد به نگارش درآمده است، اما هیچ‌کدام از این منابع، ویژگی‌های تزیینی کاشی‌های این مدرسه را به صورت یکجا و اختصاصاً معرفی و تشریح ننموده است. در بیشتر منابع موجود، در خلال برشمردن خصوصیات معماری مدرسه، تزیینات به‌کاررفته در آن از جمله کاشی‌کاری را نیز مطرح نموده‌اند. برخی منابع اختصاصاً به مطالعه فن‌شناسی و ساخت کاشی‌ها و یا مبحث رنگ در کاشی‌ها پرداخته‌اند. درباره طرح‌ها و نقوش، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزیینی کاشی‌کاری‌ها مطالعه دقیق و مبتنی بر جرئیات صورت نگرفته است. مقالات، کتب، پایان‌نامه‌های متعددی در مورد مدرسه گیائیه خرگرد تدوین شده است که در این بخش، مهم‌ترین منابع در این زمینه مورد بررسی قرار خواهد گرفت. ویلبر و گلمبک (1995) در کتاب *معماری تیموری در ایران و توران*، جامعه آماری از بناهای این عصر، بیان نموده‌اند. یکی از اینیه معرفی شده، مدرسه گیائیه خرگرد است که در خلال ذکر ویژگی‌های فضای معماری، به آرایه‌های مدرسه از قبیل

نقاشی روی گچ و مقرنس‌های گچی پرداخته‌اند. همچنین به‌اختصار به کاشی معرق مورد استفاده در مدرسه اشاره نموده‌اند، اما از طرح‌ها، نقوش، نوع و مضمون کتیبه‌ها و نیز رنگ‌های به‌کاررفته در آرایه‌های کاشی آن، مطلبی عرضه نشده است. کتاب *کاشی‌های ایرانی اثر کاربونی و ماسویا (2002)*، مجموعه‌ای است از آثار کاشی‌های ایرانی موجود در موزه متروپولیتن که به معرفی انواع تکنیک‌ها، تزیینات و اشکال/ فرم‌های آن‌ها می‌پردازند. همچنین، چگونگی کاربرد کاشی‌ها در بناها را مورد بررسی، تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. بخشی از منبع مزبور کاشی‌های مربوط به دوره تیموری را دربرمی‌گیرد. ازجمله موارد تیموری، چند نمونه کاشی معرق و هفت‌رنگ، منسوب و مربوط به بناهایی در اصفهان و خرگرد (مدرسه غیاثیه) است که به توصیف مختصر فرم‌ها، نقوش، رنگ‌ها و تکنیک آن‌ها، می‌پردازند. مقاله «مدرسه غیاثیه در خرگرد» اثر اوکین (1976)، ازجمله مقالات ارزشمند موردی محسوب می‌شود که مدرسه غیاثیه خرگرد را مورد پژوهش قرار داده است و علاوه بر کلیاتی در مورد بانی، معمار سازنده و ویژگی‌های معماری بنا، به انواع تزیینات مورد استفاده در مدرسه از قبیل کاشی‌کاری اشاره دارد. مریلین جنکینز (1983) در بولتن/ خبرنگارمه‌ای مصور تحت عنوان «سفال اسلامی: تاریخچه مختصر»، تاریخچه مختصر ۶۰ مورد از سفال‌ها و تعداد محدودی کاشی، موجود در موزه متروپولیتن، مربوط به قرون اول تا یازدهم هجری را معرفی نموده است. در بخش سوم این منبع، در کنار معرفی سفال‌ها، به مطالعه و بررسی کوتاه چند نمونه کاشی مربوط به ایران، ازبکستان (سمرقند)، ترکیه و سوریه مربوط به اواسط سده‌های هفتم تا نهم هجری که با تکنیک‌های مختلفی از قبیل کاشی‌های لعاب‌دار نقش برجسته، هفت‌رنگ، نقاشی زیرلعاب اجرا شده، می‌پردازد.

یکی از نمونه‌های مورد بررسی او، کاشی هفت‌رنگ ستاره‌ای شکل دوازده‌پری است که از مدرسه غیاثیه خرگرد (۸۴۸ق)، به‌دست‌آمده است. او در معرفی این نمونه، اطلاعات مختصری در مورد مراحل مختلف، نحوه اجرای تکنیک هفت‌رنگ، ارائه می‌دهد. اوکین (2007) در اثر خود با عنوان *معماری تیموری در خراسان*، ضمن شرح تاریخچه بنا، پلان، مصالح، به تزیینات به‌کاررفته در مدرسه ازجمله تکنیک‌های مختلف کاشی‌کاری مانند معرق، هفت‌رنگ، زیرلعابی، مختصراً می‌پردازد. در بین مقالاتی که با نگاهی مستقل و فقط معطوف به قوام‌الدین شیرازی نوشته شده، مقاله ویلبر (2008)، با عنوان «قوام‌الدین شیرازی معمار دوره تیموریان» حائز اهمیت است. او ضمن جستجو در منابع دست‌اول، اقوال مختصر تاریخ‌نویسان دوره تیموری درباره قوام‌الدین را جمع‌آوری و به برخی جنبه‌های هنر او، ازجمله نبوغ در طراحی، اشاره می‌کند. همچنین آرایه‌های معماری بناهایش از قبیل خانقاه و مدرسه شاهرخ در هرات، مسجد جامع گوهرشاد مشهد، مجموعه مصلاهی گوهرشاد شامل مسجد، مدرسه و مقبره در هرات، مقبره خواجه عبدالله انصاری در گارزگاه هرات و مدرسه غیاثیه خرگرد را نقطه عطفی در معماری دوره تیموری می‌داند.

گلچین‌عارفی (2010) در پژوهشی همانند ویلبر، شرح‌حال و اقدامات یکی از وزرای دوره تیموری به نام خواجه غیاث‌الدین پیر احمد خوافی را مطرح نموده است. خواجه غیاث‌الدین از مهم‌ترین رجال دربار شاهرخ و بیش از سی سال وزیر بود. در این تحقیق، خواجه غیاث‌الدین بانی سه بنای مدرسه غیاثیه خرگرد، بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی و بقعه شیخ زین‌الدین خوافی در هرات (به نقل از مورخین عصر تیموری ازجمله میرخواند و سمرقندی) معرفی شده که از بنای اخیر، اکنون اثری باقی نمانده است. در ادامه به

1. The Madrasa Al-Ghiyasiyya at Khargird
2. Islamic Pottery: A Brief History

توصیف و محل قرارگیری کتیبه‌های کاشی شامل نام بانی بنا، بیر [پیر] احمد بن اسحق خوافی در ایوان بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی (دو کتیبه) و همچنین سردر مدرسه گیائیه خرگرد (دو کتیبه)، پرداخته شده است. خزایی (2009) در مقاله‌ای، ساختار معماری و نقش‌مایه‌های چهار مدرسه دوره تیموری را مورد بررسی و مقایسه قرار می‌دهد. در این پژوهش سعی شده با نگاهی متفاوت از گذشته، به طرح، نقش و رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌کاری مدارس بالاسر، پریراد، دودر (هر سه در مشهد) و گیائیه خرگرد و سیر تکاملی آن‌ها در زمان‌های مختلف (۸۰۰-۸۴۸ق) پرداخته شود. او در این پژوهش، به معرفی عناصر حائز اهمیت در کاشی‌کاری و معماری مدارس یادشده و در نهایت مقایسه این مدارس طی جدولی که ویژگی‌ها و شاخصه‌های کلی تزیینات آن‌ها بیان شده، اقدام نموده است. خانی و همکاران (2013)، در مقاله «بررسی تطبیقی معماری و تزیینات مدرسه گیائیه خواف و مدرسه چهارباغ اصفهان»، به ارزیابی و مطالعه تطبیقی معماری و تزیینات دو بنای شاخص تیموریان (مدرسه گیائیه خواف) و صفویان (مدرسه چهارباغ اصفهان) می‌پردازند. انواع آرایه‌های کاشی‌کاری مدرسه گیائیه شامل کاشی‌های هفت‌رنگ، معرق، معقلی و فتیله‌ای/ پیچ که در بخش‌های مختلف بنا اجرا شده، طی جدولی با تزیینات کاشی‌کاری مدرسه چهارباغ، مورد مقایسه قرار گرفته است. در پایان‌نامه صحراگرد (2009) میزان تأثیرگذاری خوشنویسی بر کتیبه‌نگاری در دوران سامانی تا تیموری بررسی شده است. در ادامه، مهم‌ترین آثار کتیبه‌نگاری سده‌های چهارم تا نهم هجری، از جمله بناهای دوره تیموری همچون مسجد جامع یزد، بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی، مدرسه گیائیه خرگرد و مسجد گوهرشاد مشهد را نیز، مورد مطالعه قرار داده است. او در بررسی این آثار، توجه‌اش

را به نکاتی همچون فن اجرا، شیوه طراحی، معرفی آثار مشابه در خوشنویسی و کتیبه‌های دیگر، تاریخ اثر و نام کاتبان/ سازندگان کتیبه‌ها، معطوف نموده است. در رساله دکتری فیزابی (2017) با عنوان «تأویل آرایه‌های کتیبه‌ای بناهای قوام‌الدین شیرازی با رویکرد معناگرایانه»، از نگاهی مفهومی و معنایی، آرایه‌های کتیبه‌ای بناهای قوام‌الدین مورد توجه قرار گرفته است. او در ابتدا گزارش‌های تاریخ‌نویسان و غربیان شرق‌پژوه در مورد قوام‌الدین را به‌گونه‌ای مختصر ارائه نموده است. سپس آثار معماری قوام‌الدین شامل خانقاه و مدرسه گوهرشاد هرات، مسجد گوهرشاد مشهد، مصلاهی هرات، زیارتگاه خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات و مدرسه گیائیه خرگرد را معرفی و توضیح داده است. در ادامه به تقسیم‌بندی آرایه‌های معماری بناهای قوام‌الدین شیرازی مشتمل بر آرایه‌های کتیبه‌ای، هندسی و گیاهی پرداخته و از این میان، آرایه‌های کتیبه‌ای به‌عنوان آرایه شاخص، برای تحقیق انتخاب شده و با رویکردی معناگرایانه، به مطالعه آن‌ها پرداخته است. ساندر اوب و همکاران (2020)، در مقاله‌ای با عنوان «مجموعه گوهرشاد در هرات: یافته‌های جدید درباره معماری و تزیینات کاشی‌کاری»، آخرین یافته‌های باستان‌شناسی در مورد معماری و تزیینات کاشی‌کاری مجموعه گوهرشاد در هرات را مورد بحث و تحلیل قرار داده‌اند. نخست توجهشان را به بنیان‌گذار و بررسی اجمالی معماری آن مکان، معروف به مصلاهی گوهرشاد، شامل مسجد، مدرسه و مقبره معطوف نموده‌اند، سپس کاشی‌های موجود در مجموعه و کشفیات جدید باستان‌شناسی این سایت را از نظر تکنیک‌های به‌کاررفته در آن‌ها، مورد مطالعه قرار داده‌اند. نگارندگان مقاله، علاوه بر بررسی مستقل کاشی‌های مجموعه مصلاهی گوهرشاد، در مواردی به مقایسه کاشی‌های این مجموعه با

تزیینات کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه خرگرد، بقعه زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی و مسجد شاه مشهد نیز، پرداخته‌اند. در تعدادی از مآخذ به بررسی بانی، نام فرمانروا، معماران مدرسه پرداخته شده و برخی دیگر به اختصار طرح‌ها، نقوش و کتیبه‌های موجود در کاشی‌ها را بررسی کرده‌اند. همچنین، دسته‌ای دیگر از منابع در مورد رنگ‌ها، تکنیک ساخت کاشی‌ها، مطالعات آزمایشگاهی و غیره مطالبی ارائه نموده‌اند. از جمله مهم‌ترین این منابع مشکوتی (1964)، گدار و همکارن (1992)، خورشیدی (2002)، گلچین‌عارفی (2009)، بابایی (2011)، مرادی (2014)، طاهری‌مقدم و کاظم‌نژاد (2017)، آذر خرداد (2018)، سیدی (2019)، میش‌مستنهی و مرتضوی (2020) را می‌توان نام برد. با مروری بر مطالعات و پژوهش‌های صورت گرفته از قبیل کتب، مقالات و پایان‌نامه‌ها که به لحاظ موضوعی با این مقاله تشابه داشتند، این نتیجه حاصل شد که هرکدام از این منابع، یک یا چند وجه از وجوه پژوهش حاضر را به‌گونه‌ای مختصر، مورد مطالعه قرار داده‌اند و نمونه‌ای که به‌طور مستقل ویژگی‌های تزیینی کاشی‌کاری‌های مدرسه غیاثیه خرگرد را مورد بررسی قرار داده باشد، مشاهده نمی‌شود. بنابراین، با توجه به اهمیت مدرسه غیاثیه خرگرد و به‌خصوص تزیینات کاشی‌کاری آن، لازم است که به‌طور کامل و مستقل و به شیوه‌ای دقیق، ویژگی‌های تزیینی کاشی‌کاری‌های مدرسه از حیث انواع طرح و نقش، کتیبه، تکنیک اجرا و رنگ‌بندی لعاب، بررسی شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس روش، از گونه تحقیقات تفسیری-تاریخی و شیوه تجزیه و تحلیل و تفسیر داده‌ها، کیفی است. روش یافته‌اندوزی اطلاعات و داده‌ها، به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) و مبتنی بر مشاهدات عینی (میدانی) شامل بازدید از مدرسه غیاثیه خرگرد و آرایه‌های کاشی‌کاری آن، عکاسی از آن‌ها و تهیه طرح خطی برخی نمونه‌ها با انواع

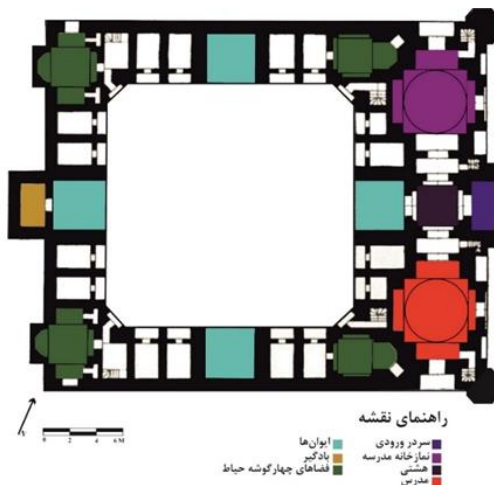
نرم‌افزارها است. جامعه آماری این پژوهش را علاوه بر مدرسه غیاثیه خرگرد، مجموعه مصلاهی گوه‌رشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات، سایر تزیینات کاشی دوره تیموری از جمله بقعه زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی، مسجد گوه‌رشاد مشهد، مسجد جامع ورزته، مسجد جامع یزد، مسجد میدان کاشان و غیره در برمی‌گیرد. از این‌رو، نخست یافته‌ها ارائه شده‌اند و سپس به معرفی تزیینات کاشی‌کاری مدرسه و مطالعه تحلیلی-تطبیقی آرایه‌های کاشی آن پرداخته شده است.

معماری مدرسه غیاثیه خرگرد

مدرسه غیاثیه در مختصات جغرافیایی ۳۴ درجه و ۲۱ دقیقه و ۶۲ ثانیه عرض شمالی و در ۶۰ درجه و ۱۰ دقیقه و ۶۸ ثانیه طول شرقی در جاده تایب‌اد به خواف روستای خرگرد، ۵ کیلومتری جنوب شهرستان خواف در نزدیکی مرز کشور افغانستان قرار دارد. این بنا به فرمان خواجه غیاث‌الدین پیراحمد خوافی، وزیر شاهرخ تیموری، توسط معمارانی همچون قوام‌الدین شیرازی و غیاث‌الدین شیرازی ساخته شده است (O'Kane, Khvandamir, 1993: 169). مدرسه طبق کتیبه‌های آن، بین سال‌های ۸۴۱ق تا ۸۴۸ق، احداث شده است. بنای مدرسه به شکل مربع و دارای چهار ایوان بزرگ با ارتفاع ۱۱ متر است. در دو طرف ایوان‌ها حجره‌هایی در دو طبقه ساخته شده و در هر طبقه ۱۶ حجره برای زندگی طلاب بنا شده است. در چهارگوشه بنا، چهار فضای گنبددار، باز هم در دو طبقه وجود دارد که دو فضای گنبددار ضلع ورودی (شرقی) بزرگ‌تر از دو فضای ضلع دیگر است. فضای گوشه شمال‌شرقی به‌عنوان نمازخانه کاربرد داشته و فضای جنوب‌شرقی به‌عنوان مدرّس مورد استفاده بوده است. نمای خارجی مدرسه در دو گوشه ضلع ورودی (ضلع شرقی) دو برج توپر قرار دارد که این برج‌ها در قسمت پایین، به‌صورت چندضلعی منتظم (هشت‌ضلعی) هستند. علاوه بر این، در

پشت ایوان شرقی مدرسه با دگرگیری قرارگرفته است که شاید قدیمی‌ترین بادگیر تاریخ‌دار به‌جای مانده در معماری ایران باشد (نقشه ۱) (Wilber & O'Kane, 2007: 381).

449: 1995). (Golombek, ۱۳۱۰/۱۰/۱۵، به شماره ثبت ۱۲۶، در فهرست آثار ملی ایران، به ثبت رسیده است.



نقشه ۱: پلان مدرسه غیاثیه خرگرد و جانمایی فضاهای معماری آن (URL 1؛ باز ترسیم نگارندگان)

تزئینات کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه

تمام سطوح نماهای بیرونی، برج‌ها، ایوان‌ها، نما و پشت‌بغل حجره‌ها، طاق‌های رو به صحن در مدرسه با تکنیک‌های اجرایی و تزئینی متعددی نظیر معرق، هفت‌رنگ، نقاشی آبی و سفید زیرلعابی، معقلی، طلاچسبان و یا تلفیقی از این فنون همچون تلفیق کاشی معرق با لعاب‌پران، تلفیق کاشی هفت‌رنگ و زیرلعابی، تلفیق کاشی معرق با کاشی زیرلعابی یا تلفیق کاشی با مصالح دیگر مانند آجر و سنگ همانند تلفیق کاشی هفت‌رنگ با آجر، تلفیق کاشی معرق با سنگ، تلفیق کاشی هفت‌رنگ، زیرلعابی و آجرتراش و غیره با انواع نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه به اجرا درآمده است. در ادامه، کاشی‌کاری‌های بخش‌های مختلف را با جزئیات بیشتر بیان و به شرح ویژگی‌های شاخص آن‌ها پرداخته می‌شود.

تزئینات نمای خارجی مدرسه

سطوح بیشتر نماهای خارجی مدرسه با طرح‌های مختلف معقلی تزئین شده و در آن‌ها از کاشی‌های نره و غیره به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی در تلفیق با آجر و از فنون اجرایی و تزئینی دیگری همچون کاشی معرق، معرق در تلفیق

با لعاب‌پران، هفت‌رنگ، طلاچسبان نیز، استفاده شده است. جبهه اصلی مدرسه رو به سمت شرق بوده که ورودی اصلی از این قسمت است (تصویر ۱ الف). مهم‌ترین بخش ایوان ورودی بنا، کتیبه‌ای است (مادر و فرزند) با کاشی معرق که اطلاعات ارزشمندی درباره نام پادشاه وقت، بانی و سال احداث مدرسه در اختیار قرار می‌دهد. بخش سمت راست کتیبه فروریخته و مابقی آن چنین است: «... این و الخاقان ابوالمظفر شاهرخ بهادر خان خلدالله تعالی ملکه و سلطان آفتاب و دین و دولت آسمان عدل و داد پادشاه ربع مسکون خسرو صاحب قران بسعی العبد الضعیف المحتاج الی الله الوافی بیر [پیر] احمد بن اسحق بن مجدالدین محمد الخوافی فی سنه ثمان و اربعین و ثمانمائه [۸۴۸ق]». کتیبه سطر پایین به قلم ثلث سفید در زمینه‌ای لاجوردی است که با نقوشی اشک‌مانند و گل‌های سه‌پر حنایی رنگ، به‌شکلی پراکنده آراسته شده است. در این کتیبه، نام فرمانروا به‌صورت حروف مجزا (شاهرخ)، با رنگی متفاوت از بقیه متن، به‌رنگ قرمز اخراپی با تزئینات طلاچسبان مشاهده می‌شود. کتیبه سطر دوم (فرزند)، به خط کوفی تزئینی و با رنگ فیروزه‌ای شامل عبارت «مبارک باد» که به‌تناوب تکرار شده و

در پایان، نام کاتب کتیبه «کتبه الجلال الجعفر» آمده است. این کتیبه با دو حاشیه باریک، دربردارنده نقوش گیاهی، مزین شده است (تصویر ۱ ب-ج). نام شاه و القابش در بیشتر کتیبه‌های این دوره با رنگی متفاوت از متن کتیبه اغلب به رنگ حنایی، زرد عسلی و بعضاً قرمز اخراپی، نمایان است که تأکیدی بر عنوان اصلی حاکم وقت است. گاهی نام شاه، با تزئیناتی به شیوه طلاچسبان روی کاشی، همانند نمونه مورد بررسی، نیز مشاهده می‌شود.

قابل ذکر است که با توجه به شواهد موجود، تفاوت رنگ نام و عناوین شاه، نسبت به رنگ بقیه متن کتیبه، الگویی رایج در کتیبه‌نگاری دوره تیموری و همچنین ترکمانان محسوب می‌شود. کتیبه‌های بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی، مسجد جامع ورزته، سردر بیت‌الشتاء مسجد جامع اصفهان، مسجد جامع یزد، منبر مسجد میدان کاشان، بقعه درب امام اصفهان، سردر زاویه درب کوشک اصفهان منصوب در کاخ‌موزه چهلستون و غیره از جمله نمونه‌های است که می‌توان به آن‌ها اشاره نمود (تصویر ۲ الف-ی). در قسمت پایین و سمت چپ کتیبه سردر ورودی مدرسه، بقایای دو قاب کاشی معرق برجای مانده است (تصویر ۳ الف). قاب نخست دربردارنده ترکیب‌بندی بسیار زیبایی از نقوش گیاهی که با رنگ‌های لعاب لاجوردی، فیروزه‌ای، حنایی، سفید، سبز تیره و سیاه به اجرا درآمده است (تصویر ۳ د). لوح دوم مستطیل شکل و دقیقاً در زیر قاب مذکور قرار دارد (تصویر ۳ الف-ب). این قاب متشکل از گلدانی که ساقه/بندها، گل و برگ‌های فراوانی از آن بیرون آمده است. در قسمت بالای آن، فرمی محرابی شکل دالبری وجود دارد که لچکی‌های

آن، با گل‌های برگ‌چناری، شش‌پر یک‌ردیفه، شش‌پر دوردیفه، برگ‌ها و غنچه‌ها، با کاشی معرق و لعاب‌پران کار شده است (تصویر ۳ ب-ج).^۱ دو بدنه و زیر طاق ایوان سردر ورودی تلفیقی از آجرتراش و کاشی معرق، با گره «هشت مربع آلت لغت/ هشت مربع گردان روآلت»^۲ پوشش یافته و در درون هرکدام از کادرهای مربع شکل، کلمه «الله» با خط کوفی بنایی، به رنگ لاجوردی نوشته شده است (تصویر ۴ الف-ج). سایر نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده گره، با گل‌های چهارپر و شمشه هشت، به رنگ‌های لاجوردی و حنایی مزین شده است. این بخش با دو حاشیه باریک و دیگری کمی پهن‌تر دربردارنده نقوش هندسی و گیاهی شامل سراسلیمی، اسلیمی توسازی شده، اسلیمی ماری، گل‌های چندپر (سه‌پر، چهارپر، پنج‌پر) و غیره احاطه شده است (تصویر ۴ د-ه). در بالای در ورودی مدرسه طاق‌نمایی موجود است که سطح آن به شیوه معقلی کاشی‌کاری شده است.

سایر قسمت‌های سردر ایوان ورودی که بخش اعظم آن تخریب و بقایای اندکی از آن باقی مانده با نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها با کاشی معرق به اجرا درآمده است. برج‌های مدرسه در بخش پایین به صورت چندضلعی و متشکل از طاق‌نماهای است که با طرح‌های مختلفی از معقلی پوشش یافته و لچکی‌های طاق‌نماهای مذکور که بقایای کمی از آن‌ها برجای مانده، با کاشی هفت‌رنگ کار شده است (تصویر ۵ ج). تمام سطح قسمت بالای برج‌ها با گره «موج کشیده» پوشیده شده که بیشتر آن‌ها از میان رفته و تنها بخش‌های محدودی از آن به‌جامانده که با کاشی هفت‌رنگ، پوشش یافته است (تصویر ۲۱ الف-ب).

۱. منبع تمامی تصاویر (به‌جز پلان مدرسه، نمونه‌های موزه‌ای و تصاویری که دارای ارجاع هستند) و طرح‌های خطی از نگارندگان است.

۲. نگارندگان در نام‌گذاری نقوش، بر اساس سلیقه شخصی خویش عمل نکرده‌اند، بلکه عنوان نقش‌ها و گره‌ها بر مبنای منابع معتبر در این زمینه و همچنین مشورت با اساتید فن است. از مهم‌ترین مراجع و اساتید در این حیطه می‌توان به اصغر شعراف، حسین زمرشیدی، محمود ماهرالنقش، مرتضی فرشته‌نژاد، صمد سامانیان، جواد شفایی، حسین لرزاده، بهاره تقوی‌نژاد و غیره اشاره نمود.



الف) نمای کلی مدرسه غیاثیه از جانب شرق، (ب) ایوان ورودی مدرسه، (ج) بخشی از کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)



الف) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، ب) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، ج) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، د) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)



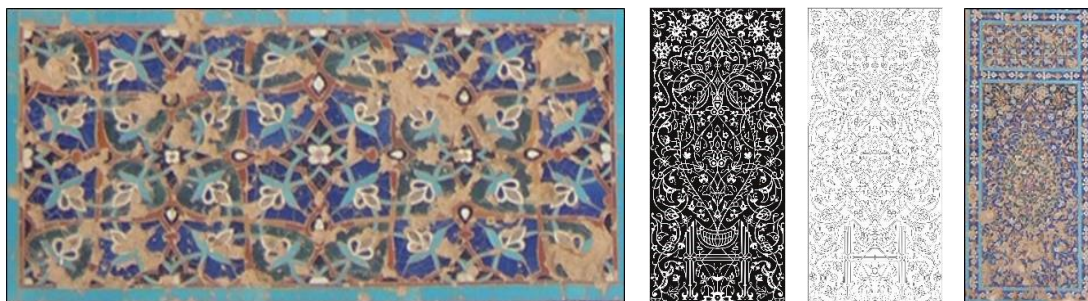
ه) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، و) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، ز) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)



ح) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، ط) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)، ی) کتیبه سردر ایوان ورودی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲: متفاوت بودن رنگ نام شاه و القابش نسبت به سایر متن کتیبه الف) مدرسه غیاثیه (Taheri Moghaddam, & kazemnejad, 2017)

ب) بقعه زین الدین ابوبکر تایبادی، (د) مسجد جامع ورزنه، (ه) سردر بیت الشتاء مسجد جامع اصفهان، (و-ز) مسجد جامع یرد، (ح) منبر مسجد میدان کاشان، (ط) بقعه درب امام اصفهان، (ی) سردر زاویه درب کوشک اصفهان منصوب در کاخموزه چهلستون (مأخذ: نگارندگان)

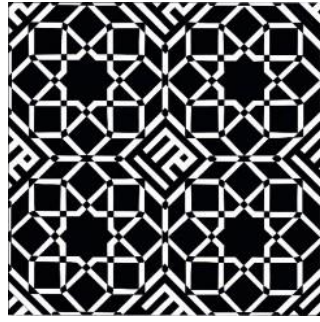


الف) قابهای کاشی واقع در زیر کتیبه سردر ورودی مدرسه غیاثیه، (ب-ج) طرحهای خطی قاب پایین، (د) نمای نزدیک قاب کاشی فوقانی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۳: الف) قابهای کاشی واقع در زیر کتیبه سردر ورودی مدرسه غیاثیه، (ب-ج) طرحهای خطی قاب پایین، (د) نمای نزدیک قاب کاشی فوقانی (مأخذ: نگارندگان)



ج



ب



الف



هـ



د

تصویر ۴: الف) کاربرد گره «هشت مربع آلت لغت/ هشت و مربع گردان رو آلت» در دو بدنه و زیر طاق ایوان سردر ورودی با تلفیقی از آجر تراش و کاشی معرق در مدرسه غیاثیه، ب) طرح خطی گره، ج) کتیبه «الله» به خط کوفی بنایی ساده، ده) حاشیه‌های باریک و پهن اطراف گره مذکور (مأخذ: نگارندگان)

وسط دارای یک پیش‌آمدگی چهارگوش (بادگیر) (تصویر ۵) و در دو گوشه این ضلع نیز دو برج پنج‌ضلعی مشاهده می‌شود (تصویر ۵ ج). تمام این ضلع همانند اضلاع دیگر مدرسه شامل طاق‌ها و طاق‌نماهایی است که سطوح و حاشیه‌های اطراف آن‌ها با ترکیب کاشی و آجر به صورت معقلی با طرح‌های مختلفی تزئین یافته است (تصویر ۶ الف-ط) (تصویر ۷ الف-و). در برخی نمونه‌ها شاهد کتیبه‌هایی به خط کوفی معقلی (تصویر ۸ الف-ج) نظیر «الله» (تصویر ۸ د-و) و «محمد» نیز هستیم (تصویر ۸ ز-ح).

فاصله بین برج‌ها و ورودی اصلی با طاق‌نماهای کاشی کاری شده‌ای مزین است. در یکی از طاق‌نماهای سمت راست در قابی مستطیل‌شکل، کتیبه‌ای به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی با متن «بسعی بنده ضعیف خواجه بیر [پیر] احمد» نصب است (تصویر ۵ ب). دو بدنه ضلع شمالی و جنوبی مدرسه، سرتاسر با طاق‌نماهایی پوشیده شده که در فضای درونی هر یک از آن‌ها، تزئینات تلفیقی آجر و کاشی به شیوه معقلی با رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی به‌کاررفته است (تصویر ۵ الف). ضلع غربی مدرسه (پشت مدرسه)، در



د



ج

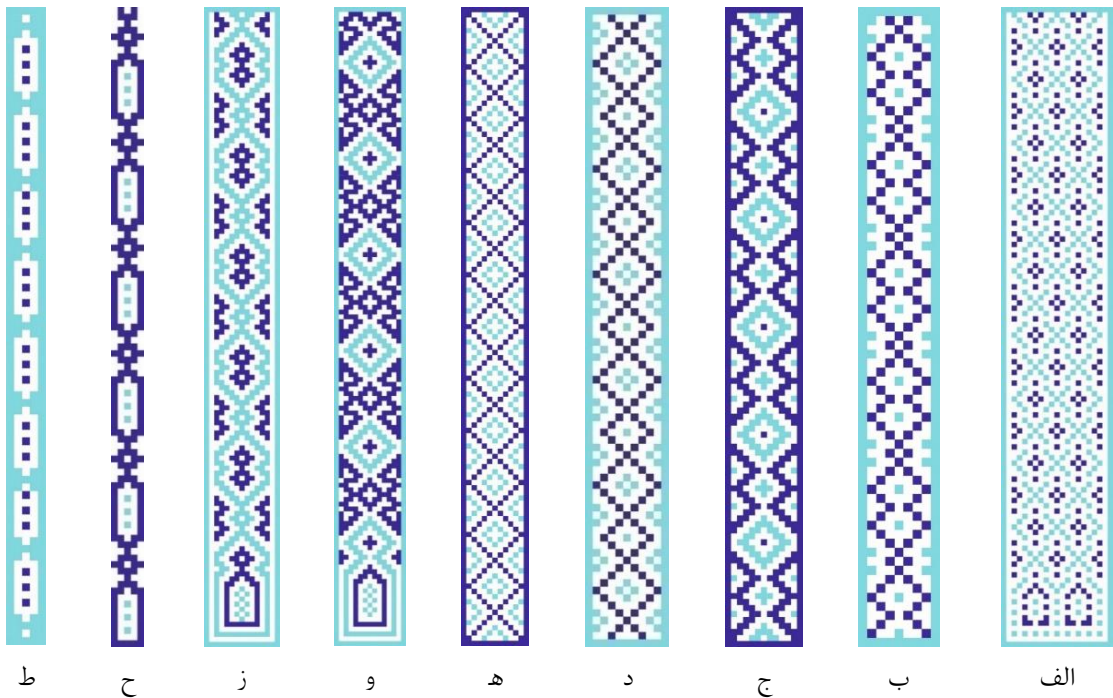


ب

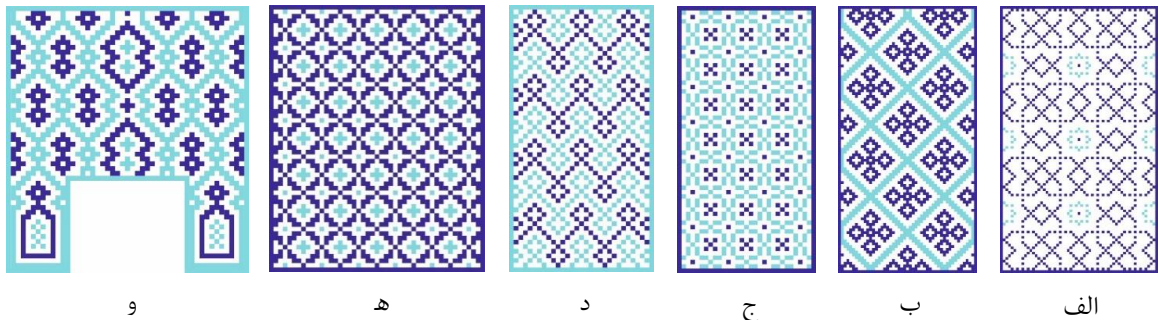


الف

تصویر ۵: الف) پوشیده شدن طاق‌نماهای ضلع شمالی و جنوبی مدرسه با کاشی‌های معقلی، ب) کتیبه «بسعی بنده ضعیف خواجه بیر [پیر] احمد» در طاق‌نمای سمت راست نمای ورودی مدرسه، ج) نمای یکی از برج‌های مدرسه، د) بادگیر مدرسه در ضلع غربی مدرسه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۶: طرح خطی انواع مختلف طرح‌های معقلی حاشیه‌های باریک اطراف طاق‌ها و طاق‌نماهای نمای بیرونی مدرسه غیاثیه الف) موج گل صابونکی معقلی ب) گلچین معقلی، ج) طبل و مربع معقلی، د) لوز و مربع گل صابونکی معقلی، ه) شبکه لوز مربع، و) گلچین معقلی، ز) معقلی گره طبل گلچین، ح) گلچین معقلی، ط) گلچین معقلی (مأخذ: نگارندگان)

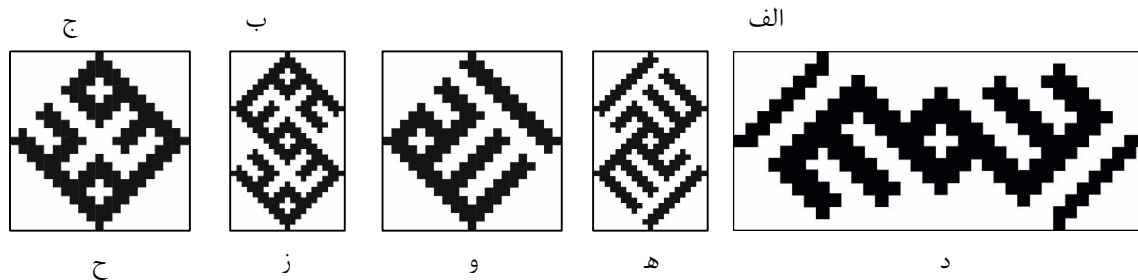
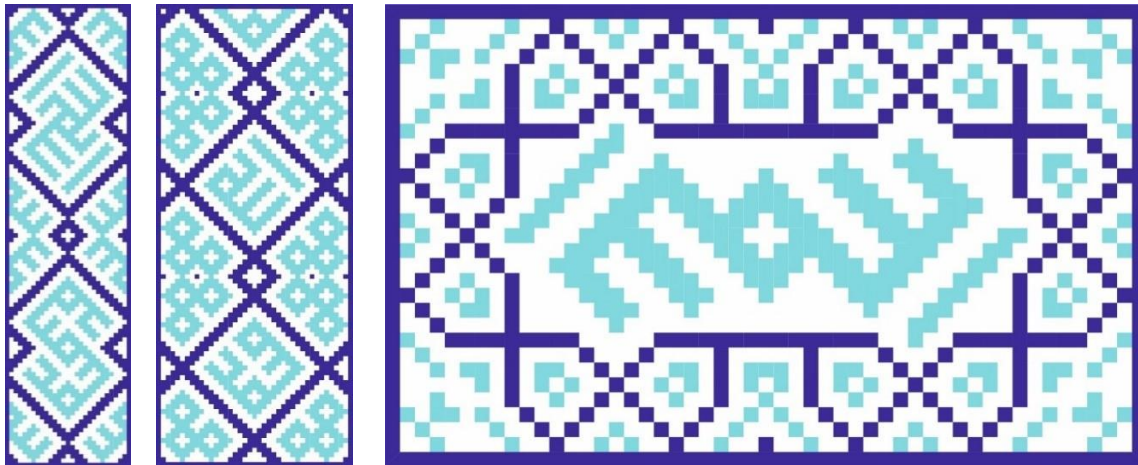


تصویر ۷: طرح خطی انواع طرح‌های معقلی سطوح طاق‌ها و طاق‌نماهای نمای بیرونی مدرسه غیاثیه الف) هشت و زهره معقلی، ب) شبکه مربع قناس، ج) هشت و چلیپا/هشت و چهار لنگه معقلی، د) مداخل معقلی/مداخل خفته راسته، ه) معقلی گره شش مربع، و) طبل معقلی/معقلی طبل جفت پنج رجبی^۲ (مأخذ: نگارندگان)

۱. نمونه معقلی کاملاً بر اساس گره «هشت و زهره» کار شده و خطوط محیطی گره، با کاشی معقلی پوشانده شده است.

۲. در فضای درونی هر «مربع قناس»، نقش مایه‌ای شبه چلیپا، قرار داده شده است.

۳. طرح احتمالاً برگرفته از گره «موج» است که بدین شکل کار شده و همه نقش مایه‌های «طبل» به صورت عمودی، اجرا شده است.



تصویر ۸: طرح خطی طرح‌های معقلی در بردارنده کتیبه سطوح طاق‌ها و طاق‌نماهای نمای بیرونی مدرسه غیاثیه الف) شمسه و چهار سلی معقلی، ب) خط و گلچین معقلی، ج) خط معقلی، د-و) کتیبه‌های «الله» موجود در طرح‌های معقلی، ز-ح) کتیبه‌های «محمد» موجود در طرح‌های معقلی (مأخذ: نگارندگان)

تزئینات نمای داخلی مدرسه

مدرسه بعد از ورودی اصلی، شامل یک هشتی مربع شکل است. این هشتی به سه طرف راه دارد که از سمت مقابل وارد ایوان شرقی و از طریق این ایوان، وارد صحن مدرسه می‌شود. در طرف راست هشتی، فضای واقع در گوشه شمال شرقی نمازخانه/ مسجد و فضای جنوب شرقی به‌عنوان مدرّس، مورد استفاده بوده است. پس از وارد شدن در صحن، چهار ایوان و در فاصله ایوان‌ها، حجره‌ها در دو طبقه مشاهده می‌شود. سراسر نمای صحن، ایوان‌ها و بخشی از نمازخانه مدرسه، با انواع مختلف تکنیک‌های اجرایی و تزئینی کاشی‌کاری پوشش یافته است که در ادامه به تفکیک هر بخش، به شرح آن‌ها پرداخته می‌شود.

مسجد/ نمازخانه: چنانکه ذکر شد در پشت ایوان ورودی، از هشتی مدرسه راه ارتباطی به سایر قسمت‌ها وجود دارد که

در سمت راست آن، نمازخانه‌ای مشاهده می‌شود. ازاره‌های نمازخانه که بخش وسیعی از آن دچار آسیب شده، معرق کاشی در تلفیق با سنگ، به‌کاررفته است. نقوش ازاره‌ها با گره «شش و تگّه»، پوشش یافته که نمونه مشابه آن را در ازاره‌های ایوان، اتاق‌های طرفین آن و حجره‌های بقعه زین‌الدین ابوبکر تایب‌الدین می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۹ الف-ج). بالای ازاره نیز حاشیه‌ای باریک از نقوش هندسی با کاشی معرق، به رنگ‌های سفید و لاجوردی، اجرا شده است (تصویر ۱۰ الف). حاشیه مذکور که بر پایه عدد مبنای شش (گره شش و تگّه) است، به‌منزله نوارهای جداکننده قسمت‌های مختلف تزئینات بنا (آزاره‌ها، شُباک/ مُشبک‌ها، محراب‌ها، مقرنس‌ها و غیره)، منبرها، صندوقه‌های قبر، کتیبه‌ها و غیره از یکدیگر، در اکثر این دوره به‌کار برده شده است. از آن جمله می‌توان به بقعه

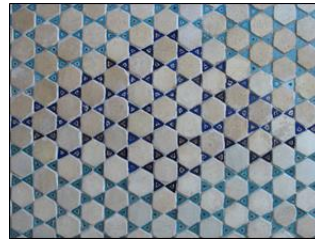
۱. طرح مشابه گره «شمسه و چهار سلی» است، اما در این نمونه «شمسه» کشیده شده و نقش «سرمه‌دان» نیز، اضافه گردیده است.

ورزته، مسجد جامع امیرچخماق یزد، بقعه شیخ‌خلیفه خفر محفوظ در موزه پارس شیراز، قابل‌مشاهده است. قابل‌ذکر است که بنا بر بازدید نگارندگان از محراب مسجد معصوم کوهپایه، به دلیل قرارگیری بخش فوقانی و دیوارهای جانبی محراب مذکور در زیر لایه‌ای از گچ و نیز با توجه به ناقص بودن کتیبه‌های کوفی بنایی در قسمت پایینی آن، ظاهراً این محراب، پیشتر دارای فرمی متفاوت از اکنون بوده و با این اوصاف گویا دارای کادری مستطیل شکل بوده است (تصویر ۱۱ الف-و). آثار باقی‌مانده از محراب مشتمل بر یک پیشانی و چندین حاشیه پهن و باریک که با برگ‌ها، غنچه‌ها، گل‌های چندپر ساده (سه‌پر، چهارپر)، پروانه‌ای و همچنین اسلیمی مزین شده است.

زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی (تصویر ۱۰ ب)، مسجد میدان کاشان (تصویر ۱۰ ج)، خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی اصفهان (تصویر ۱۰ د)، مسجد سرپلک یزد (تصویر ۱۰ هـ)، مجموعه سلطان بُندرآباد اشکذر یزد (تصویر ۱۰ و)، مدرسه شاهرخیه بسطام (تصویر ۱۰ ز) و غیره اشاره نمود (تصویر ۱۰ ح). علاوه بر ازاره‌ها، محرابی با کاشی معرق، در مسجد موجود است که در حال حاضر بقایای کمی از آن، برجای مانده است. فرم/ شکل کلی محراب، کادری مستطیل شکل و از نظر اجزای تشکیل‌دهنده شامل یک طاق‌نما با قوس تیزه‌دار، دو لچکی و عدم وجود ستون‌نما (پیلک) است. ویژگی‌های ساختاری که -به‌جزء محراب مسجد معصوم کوهپایه- در شکل کلی محراب‌های کاشی دوره تیموری، از جمله مسجد گوهرشاد مشهد، مسجد جامع



ج



ب



الف

تصویر ۹: تلفیق سنگ و معرق کاشی با گره «شش و نُگه» الف) ازاره بنای موسوم به مسجد در مدرسه غیاثیه خرگرد، ب) ازاره بیرونی بقعه شیخ زین‌الدین ابوبکر تایب‌ادی، ج) طرح خطی گره (مأخذ: نگارندگان)



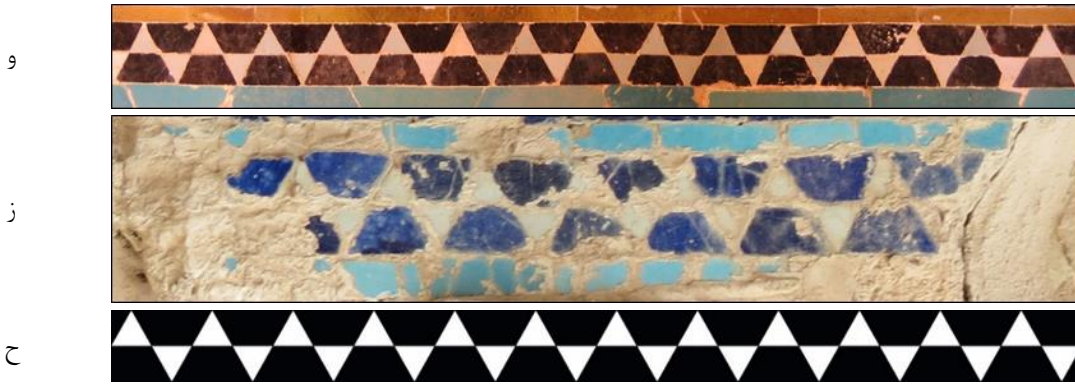
الف

ب

ج

د

ه



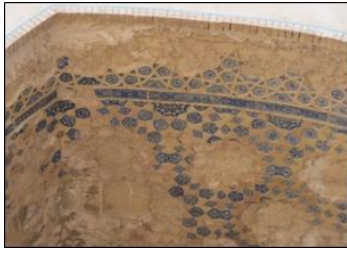
تصویر ۱۰: الف) حاشیه باریک هندسی (گره شش و نُگه) بالای ازاره بنای موسوم به مسجد در مدرسه غیاثیه ب) بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی، (ج) مسجد میدان کاشان، د) خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی اصفهان، ه) مسجد سرپُتک یزد، و) مجموعه سلطان بُندرآباد اشکدر یزد، ز) مدرسه شاهرخیه بسطام، ح) طرح خطی حاشیه هندسی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۱: ساختار یک طاق‌نمایی و فاقد ستون‌نما در محراب‌ها الف) محراب موجود در مسجد مدرسه غیاثیه خرگرد، ب) مسجد گوهرشاد مشهد، ج) مسجد جامع ورزنه، د) مسجد جامع امیر چخماق یزد، ه) بقعه شیخ خلیفه خفر در موزه پارس شیراز، و) مسجد معصوم کوهپایه (مأخذ: نگارندگان)

۱۲ الف-ب). سطوح این ایوان به‌صورت تکنیک‌های تلفیقی شامل تلفیق کاشی هفت‌رنگ و «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی» در دیوار انتهایی ایوان، تلفیق کاشی هفت‌رنگ و قطعات بدون لعاب در قاب میانی زیر طاق و همچنین تلفیق کاشی هفت‌رنگ، معرق و آجر تراش در نوار زیر طاق است. نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده گره با انواع اسلیمی، سراسلیمی، عناصر ختایی مانند برگ، غنچه، گل‌های سه‌پَر، چهارپَر و فرم‌های اشک‌مانند، تزئین شده است. کاشی‌کاری‌های این بخش با حاشیه‌های باریک گیاهی با کاشی هفت‌رنگ از یکدیگر جدا شده‌اند. لچکی‌های ایوان مذکور از بین رفته و فقط بخش محدودی از آن به‌جامانده که با کاشی معرق و شامل برگ، غنچه، گل‌های سه‌پَر، چهارپَر و شش‌پَر است (تصویر ۱۲ ج-ه).

ایوان شرقی: در قسمت دو پایه این ایوان، کتیبه‌ای معرق (مادر و فرزند) به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی وجود دارد که بخش اعظم آن تخریب‌شده و بر اساس بقایای برجای‌مانده، متن کتیبه مشتمل بر آیاتی از سوره «فتح» است. در سطر دوم کتیبه (کتیبه فرزند)، عبارت «الملک‌الله» به رنگ عسلی، با خط کوفی تزئینی تکرار شده است. در پس‌زمینه کتیبه فرم‌های اشک‌مانند (به رنگ حنایی)، گل‌های سه‌پَر (به رنگ حنایی) و غنچه به‌گونه‌ای پراکنده، به‌کاررفته است. کتیبه اعراب‌گذاری شده و چشم‌های حروف همانند کتیبه ایوان ورودی مدرسه، به رنگ سیاه است. بر اساس رد برجای‌مانده از کاشی‌ها در زیر طاق و دیوار انتهایی ایوان، سرتاسر از نقوش هندسی (گره)، پوشیده بوده که در حال حاضر بقایای کمی از آن موجود است (تصویر



ج



ب



الف



د



ه

تصویر ۱۲: الف) نمای ایوان شرقی مدرسه غیاثیه، ب) کتیبه کاشی معرق نمای ایوان شرقی، ج-ه) انواع تکنیک‌های اجرایی و تزیینی به‌کاررفته در سطوح داخلی ایوان شرقی (مأخذ: نگارندگان)

ایوان غربی: تمام سطوح ایوان غربی همانند ایوان شرقی، از ازاره به بالا، با کاشی به شکل گره کار شده است. در این ایوان نیز بخش‌های مختلف آن با تکنیک‌های تلفیقی کاشی با یکدیگر و یا کاشی با مصالح دیگر (آجر) به اجر درآمده است. این قسمت‌ها مشتمل بر تلفیق کاشی هفت‌رنگ و نقاشی آبی و سفید زیرلعابی در دیوار انتهایی ایوان، تلفیق کاشی هفت‌رنگ و قطعات بدون لعاب در قاب میانی زیر طاق، تلفیق کاشی هفت‌رنگ، نقاشی آبی و سفید زیرلعابی و آجرتراش در حاشیه دور قاب میانی، تلفیق کاشی هفت‌رنگ، نقاشی آبی و سفید زیرلعابی در قسمت انتهایی زیر طاق است. تفکیک بخش‌های ایوان غربی، به‌وسیله حاشیه‌های باریک دربردارنده طرحی گیاهی از کاشی هفت‌رنگ که با تزیینات طلاچسبان مزین شده، صورت گرفته است (تصویر ۱۳). شاخص‌ترین نمونه‌های کاشی‌های هفت‌رنگ ایوان غربی، شمشه‌های دوازده‌پَر بزرگی است که نمونه‌هایی از آن‌ها در موزه‌های سرتاسر دنیا همچون متروپولیتن نیویورک، بریتانیا، ویکتوریا و آلبرت لندن و هنر

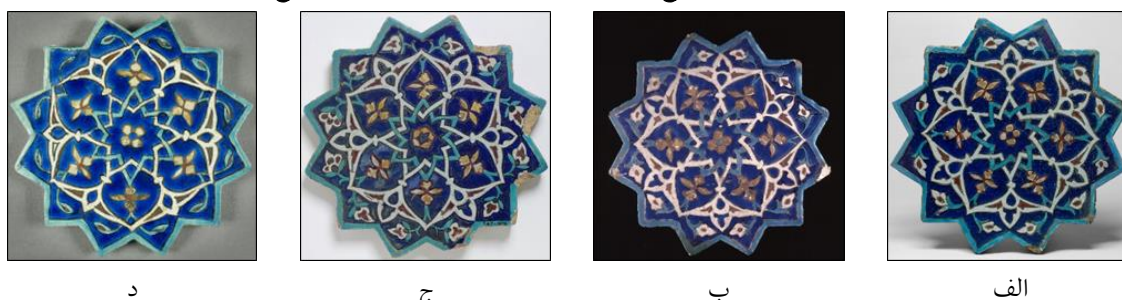
اسلامی دوحه قطر نگهداری می‌شوند (تصویر ۱۴ الف-د). در دو پایه این ایوان، کتیبه و همچنین قابی مستطیل‌شکل از نقوش گیاهی وجود داشته که به‌کلی از بین رفته و تنها بقایای محدودی از آن باقی مانده است. بر دیوار انتهایی ایوان غربی و بالای دری که به فضای پشت ایوان راه دارد، کتیبه‌ای معرق دربردارنده نام معماران و تاریخ بنا، با این متن آمده است: «بنت [بنیت] هذه / المدرسه المبارکه الغیاثیه / علی يد العبد المرحوم استاد / قوام‌الدین شیرازی و تمت بعمل / العبد استاد غیاث‌الدین شیرازی / ۸۴۶». کتیبه اعراب‌گذاری شده در شش سطر به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی با نقش‌مایه‌هایی اشک‌مانند و غنچه به شکلی پراکنده در پس‌زمینه آن تزیین شده است (تصاویر ۱۵؛ ۴۰ الف). اطراف کتیبه را حاشیه‌ای متشکل از نقوش گیاهی و هندسی دربرگرفته است. لازم به ذکر است که تاریخ کتیبه به‌صورت عددی (۸۴۶)، در پایان متن آمده است. علاوه بر این، درگاهی که در وسط ایوان مذکور وجود دارد به فضای زیر بادگیر راه می‌یابد که ازاره‌های آن با کاشی‌های

مشابه این گره در ازاره زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه مسجد جامع ورزنه، فضای مرکزی بنای موسوم به «شربت‌خانه/ چهارصفه» در افوشته نطنز و در ازاره‌های بقعه درب امام اصفهان می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۱۶ ج-و).

شش‌ضلعی لعاب تک‌رنگ تراش، به رنگ‌های سبز تیره یا فیروزه‌ای، با حمیل‌های یک‌رنگ، به رنگ لاجوردی اجرا شده است (گره شش لانه زنبوری / شش‌ضلعی منتظم حمیل‌دار/ بنددار) (تصویر ۱۶ الف-ب). حاشیه‌ای متشکل از طرحی هندسی، همانند حاشیه ازاره‌های بنای موسوم به مسجد، بالای ازاره‌ها را احاطه نموده است (تصویر ۱۰ الف). نمونه



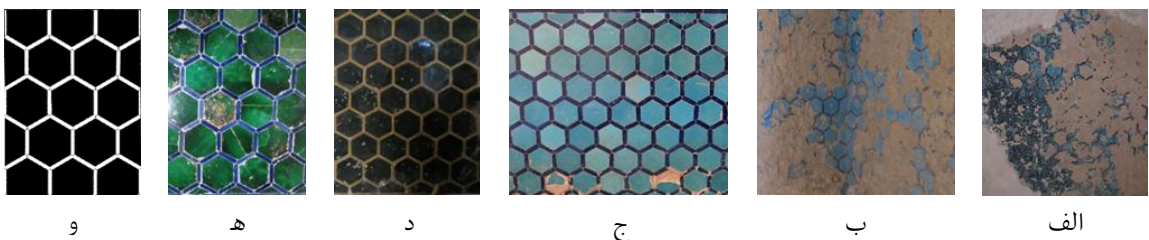
تصویر ۱۳: نمای ایوان غربی مدرسه غیاثیه خرگرد و انواع تکنیک‌های اجرایی و تزیینی به‌کاررفته در سطوح داخلی آن (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۴: کاشی هفت‌رنگ با تزیینات طلاچسبان به شکل شمسه دوازده‌پر مربوط به ایوان غربی مدرسه غیاثیه خرگرد الف) موزه متروپولیتن نیویورک به شماره دسترسی 17.143.1 (URL 7) ب) موزه بریتانیا به شماره موزه G.4486 (URL 2) ج) موزه ویکتوریا و آلبرت لندن به شماره موزه C.747-1909 (URL 6) د) موزه هنر اسلامی دوحه قطر (URL 8)



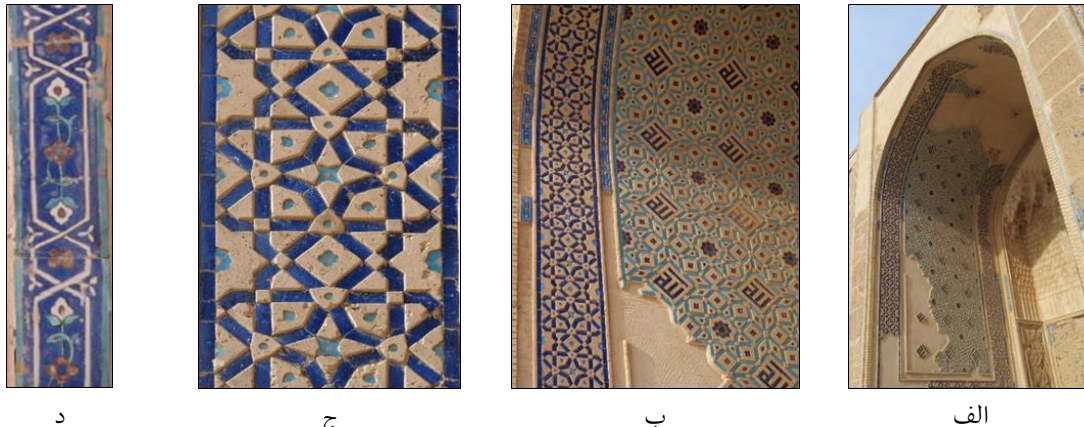
تصویر ۱۵: لوح دربردارنده نام معماران مدرسه در ایوان غربی و نقش‌مایه غنچه در پس‌زمینه لوح (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۶: گره شش لانه زنبوری / شش‌ضلعی منتظم بنددار در ازاره الف-ب) مدرسه غیاثیه خرگرد، ج) مسجد جامع ورزنه اصفهان، د) فضای مرکزی بنای موسوم به شربت‌خانه/ چهارصفه در افوشته نطنز، ه) بقعه درب امام اصفهان، و) طرح خطی گره (مأخذ: نگارندگان)

قرار دارد که زمینه آن متشکل از گره است و نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده گره، با کاشی هفت‌رنگ و نقاشی آبی و سفید زیرلعابی، پر شده است. در زیر طاق ایوان که به هفت بخش تقسیم شده، دو حاشیه آن (در لبه طاق و انتهای طاق)، با گره به صورت تلفیقی از آجر و کاشی به رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی به اجرا درآمده است. همچنین، قاب میانی زیر طاق، تلفیقی از آجرتراش و کاشی، شامل گره «هشت مربع آلت لغت/ هشت و مربع گردان روآلت» است که مشابه آن در ایوان ورودی مدرسه هم مشاهده می‌شود. تمامی این بخش‌ها با حاشیه باریکی از کاشی هفت‌رنگ که در سایر قسمت‌های ایوان نیز به‌کاررفته، تفکیک شده است (تصویر ۱۷ الف-د). شایان ذکر است، بالای قاب‌های مستطیلی دیوار انتهایی ایوان، دارای پوششی از طاق‌نماها و مقرنس‌های گچی است. تمامی تزیینات لچکی‌ها و دو پایه این ایوان تخریب‌شده و فقط آثار کمی از کاشی‌کاری برجای‌مانده که مانند ایوان شرقی و غربی مشتمل بر کتیبه مادر و فرزند و همچنین دو قاب مستطیل‌شکل است.

ایوان شمالی: در وسط دیوار انتهایی ایوان شمالی یک درگاه (هم‌اینک مسدود است) و درست در بالای آن و تقریباً در همان اندازه، یک فرورفتگی موجود است. در سمت چپ این فرورفتگی، نواری باریک از نقوش هندسی مشاهده می‌شود که احتمالاً در گذشته، دورتادور این کادر را فراگرفته بوده و نمونه مشابه آن همچنین در حاشیه ازاره‌های فضای زیر بادگیر در ایوان غربی مشاهده می‌شود (تصویر ۱۰ الف). در بالای ازاره‌ها و در طرف درگاه دو قاب مستطیل‌شکل وجود دارد که سطوح آن‌ها با گره و تلفیقی از کاشی هفت‌رنگ و آجرتراش پوشش یافته است. قاب‌ها توسط حاشیه‌ای باریک از کاشی هفت‌رنگ با تزیینات طلاچسبان، مشابه حاشیه ایوان شرقی، احاطه شده است. حاشیه شامل گره «شش و شش طولانی» است که آلت‌های گره، دربردارنده عناصر ختایی تکرارشونده‌ای نظیر برگ، غنچه و گل‌های چهارپری است که گلبرگ‌های آن‌ها، با تزیینات طلاچسبان آراسته شده است. دو قاب مستطیل‌شکل دیگر، اما با عرض کمتر در بالای ازاره و در انتهای دو دیوار سمت راست و چپ ایوان



الف

ب

ج

د

تصویر ۱۷: الف) نمای از ایوان شمالی مدرسه ب) بخشی از تزیینات زیر طاق ایوان شمالی، ج) جزئیاتی از تزیینات تلفیقی آجرتراش و معرق کاشی در حاشیه زیر طاق ایوان، د) حاشیه باریکی از کاشی هفت‌رنگ با تزیینات طلاچسبان به‌کاررفته در بخش‌های مختلف ایوان شمالی (مأخذ: نگارندگان)

ایوان جنوبی: کاشی‌کاری‌های ایوان جنوبی، همانند ایوان شمالی و غربی در لچکی‌ها و دو پایه ایوان، آسیب فراوانی دیده و تنها بخش‌های اندکی از کتیبه باقی‌مانده که همچون سه ایوان دیگر، کتیبه‌ای است با کاشی معرق دو سطری (مادر و فرزند)، به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی و کتیبه سطر دوم به خط کوفی تزیینی (رنگ‌حنایی) است. این ایوان از نظر تزیینات مورد استفاده در آن شباهت زیادی به ایوان شمالی دارد و تقریباً از همان حاشیه‌ها و نوارهای کاشی که در آن به کار گرفته، در اینجا نیز مشاهده می‌شود. در قاب میانی زیر طاق که به‌صورت معقلی اجرا شده (گره چهار تزیج معقلی^۱)، در زمینه آجری آن با کاشی نره لاجوردی کادرهای ایجادشده سپس در درون هرکدام از کادرها، اسامی «محمد» و «علی» به رنگ فیروزه‌ای، مشاهده می‌شود. سایر قسمت‌های ایوان چنانکه ذکر شد، همانند ایوان شمالی و از فنون مختلف کاشی‌کاری همچون کاشی هفت‌رنگ، نقاشی آبی و سفید زیرلعابی و یا تلفیق آن‌ها باهم و یا در تلفیق با آجرتراش است (تصویر ۱۸ الف-ه).

لازم به ذکر است که تعدادی از کاشی‌های مربوط به ایوان‌های مدرسه از جای اصلی خود جابه‌جا و اکنون در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی محفوظ است. از جمله این موارد، کاشی‌های هفت‌رنگ با تزیینات طلاچسبان به شکل‌های پنج‌گُند، شش‌شُل، فرم مستطیل‌شکل (تصویر ۱۹ الف-د) و همچنین نیم‌شمسه هشت (شمسه هشت) و همچنین لوحی کاشی شامل گره هشت و زهره/هشت، زهره، مربع که با نقاشی آبی و سفید زیرلعابی کار شده است (تصویر ۲۰ الف-ب). این کاشی‌ها همچون نمونه‌های خود در مدرسه غیاثیه، با نقش‌ماپه‌های اسلیمی، برگ‌ها، غنچه‌ها، گل‌های چندپر ساده، نقوش ساده هندسی به رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید و قرمز اخراپی و تزیینات طلاچسبان، به اجرا درآمده است.

ایوان جنوبی: کاشی‌کاری‌های ایوان جنوبی، همانند ایوان شمالی و غربی در لچکی‌ها و دو پایه ایوان، آسیب فراوانی دیده و تنها بخش‌های اندکی از کتیبه باقی‌مانده که همچون سه ایوان دیگر، کتیبه‌ای است با کاشی معرق دو سطری (مادر و فرزند)، به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی و کتیبه سطر دوم به خط کوفی تزیینی (رنگ‌حنایی) است. این ایوان از نظر تزیینات مورد استفاده در آن شباهت زیادی به ایوان شمالی دارد و تقریباً از همان حاشیه‌ها و نوارهای کاشی که در آن به کار گرفته، در اینجا نیز مشاهده می‌شود. در قاب میانی زیر طاق که به‌صورت معقلی اجرا شده (گره چهار تزیج معقلی^۱)، در زمینه آجری آن با کاشی نره لاجوردی کادرهای ایجادشده سپس در درون هرکدام از کادرها، اسامی «محمد» و «علی» به رنگ فیروزه‌ای، مشاهده می‌شود. سایر قسمت‌های ایوان چنانکه ذکر شد، همانند ایوان شمالی و از فنون مختلف کاشی‌کاری همچون کاشی هفت‌رنگ،

۱. طرح معقلی برگرفته از گره «چهار تزیج» که خطوط محیطی گره مذکور حذف گردیده و این طرح پدید آمده است.



تصویر ۱۸: الف) نمای از ایوان جنوبی مدرسه، ب) تزیینات قاب میانی زیر طاق ایوان (گره چهار تزییح معقلی)، ج) طرح خطی کادر قاب میانی زیر طاق ایوان (خط و گره چهار تزییح معقلی)، د) طرح خطی تزیینات قاب میانی زیر طاق ایوان، ه) طرح خطی کتیبه‌های موجود در کادرهای قاب میانی زیر طاق ایوان (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۹: کاشی هفت‌رنگ با تزیینات طلاچسبان به شکل‌های پنج‌گنند، شش‌شکل، فرم مستطیل‌شکل مربوط و منسوب به مدرسه غیاثیه خرگرد الف) مجموعه هولبرن انگلیس به شماره موزه F55A (URL 4)، ب) مجموعه هولبرن انگلیس به شماره موزه F55 (URL 4)، ج) موزه ویکتوریا و آلبرت لندن به شماره موزه C.36-1943 (URL 6)، د) موزه بریتانیا به شماره موزه 1908,0804.6 (URL 2)



تصویر ۲۰: کاشی‌های نقاشی آبی و سفید زیرلعابی منسوب به مدرسه غیاثیه خرگرد الف) مجموعه لاکما به شماره دسترسى -M.2002.1.259a ب) لوح با کاشی نقاشی آبی و سفید زیرلعابی (گره هشت و زهره/هشت، زهره، مربع) عرضه‌شده در حراجی کریستی (URL 3) تزیینات نمای حجره‌ها: در سراسر نمای جرزهای حجره‌ها، پشت‌بغل‌ها و سطوح داخلی حجره‌ها با کاشی معرق، معرق در تلفیق با لعاب‌پران، تلفیق معرق کاشی و سنگ و سطوح بسیاری از آن‌ها، به شیوه معقلی پوشیده شده است. سراسر نمای جرزهای حجره‌ها، با انواع طرح‌ها و نقوش گیاهی، هندسی (محدود) و کتیبه‌های ثلث و کوفی تزیینی و بنایی به رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید، بادمجانی، سیاه، سبز تیره، حنایی، عسلی، با کاشی معرق بسیار ظریفی با تبحر و زیبایی منحصر به فردی به اجرا درآمده است. این نقش‌مایه‌ها بسیار متنوع و در اندازه‌های گوناگون، هم

به‌عنوان حاشیه‌های باریک جداکننده قسمت‌های مختلف تزیینات و همچنین در متن و زمینه آن‌ها، به‌کاررفته است. برگ‌های ساده و بادامی، غنچه‌های باز و بسته، انواع گل‌های چندپر (سه‌پر، چهارپر، پنج‌پر، شش‌پر و غیره) با گلبرگ‌های گرد یک‌رديفه و دورديفه، گل‌های چندپر با گلبرگ‌های تیز، گل‌های پروانه‌ای، گل‌های لوتوس/ نیلوفر آبی، پروانه‌ای، چرخشی/ فرفره‌ای، گل‌های برگ‌چناری و غیره، ازجمله اجزایی ختایی است که می‌توان به آن‌ها اشاره نمود (تصویر ۲۱). تنوع گل‌های مورد استفاده در این مدرسه به قدری زیاد است که نمونه آن را در هیچ‌یک از بناهای این دوره نمی‌توان یافت.

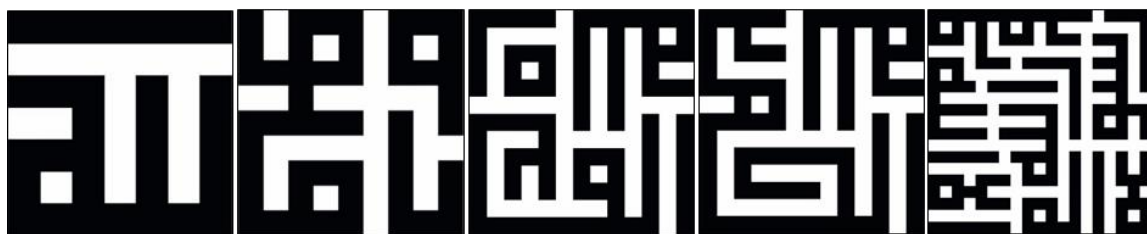
علاوه بر نقوش گیاهی، در نمای جرزهای حجره‌ها، در لابه‌لای نقش‌مایه‌های گیاهی، آثار کمی از کتیبه‌هایی وجود دارد که به‌مرور زمان، بر اثر عوامل جوی و بی‌توجهی، بسیاری از آن‌ها تخریب شده است. کتیبه‌ها به قلم ثلث، کوفی تزیینی و بنایی، همچنین برخی نمونه‌ها به‌صورت مادر و فرزند (ترکیب ثلث و کوفی)، درون کادرهای مربع، مستطیل، ترنج ساده، ترنج شش‌ضلعی لبه‌دالبری، مشاهده می‌شود. در ذیل به معرفی این کتیبه‌ها، خواهیم پرداخت. ازجمله نمونه‌های کوفی بنایی ساده می‌توان به کلمات و عبارات «لا اله الا الله محمد رسول‌الله» (تصویر ۲۲ الف)، «الحمد لله» (تصویر ۲۲ ب)، «القدره لله» (تصویر ۲۲ ج)، «یا قیوم» (تصویر ۲۲ د)، «الله» (تصویر ۲۲ ه)، «عاقبت خیر باد»، به رنگ‌های سفید وحنایی در زمینه‌های لاجوردی، سیاه و فیروزه‌ای اشاره کرد. علاوه بر این موارد، کتیبه‌های بنایی دیگری موجود است که از تکرار چهار مرتبه کلمه «الحمد لله» (الحمد به رنگ سفید، لله به رنگ حنایی در زمینه لاجوردی) و «یا الله» (به رنگ سفید در زمینه لاجوردی) شکل‌یافته که در مرکز به گره (نقش هندسی هشت) تبدیل شده است (تصویر ۲۳ الف-ب). در قابی مستطیلی، «الملک لله» به خط کوفی تزیینی به رنگ حنایی در زمینه سبز تیره مشاهده

می‌شود که در پس‌زمینه کتیبه، قوس‌های حلزونی/ مارپیچ سفید است (تصویر ۲۳ ج-د). دو کتیبه «السلطان ظل الله» به رنگ سفید در زمینه لاجوردی و کتیبه «السلطان» به رنگ حنایی بر زمینه سبز تیره از راست به چپ به‌صورت قرینه تکرار شده است. کتیبه‌های مذکور به خط کوفی تزیینی بوده که در قسمت فوقانی به گره تبدیل شده است (تصویر ۲۴ الف-ب). در برخی از لچکی‌های حجره‌ها، در ترنجی شش‌ضلعی لبه‌دالبری، کلمات «محمد»، «محمود» و «احمد»، هرکدام دومرتبه (درمجموع شش مرتبه)، به رنگ حنایی در زمینه سبز تیره بوده که مرکز آن با ستاره شش‌پر و نقوش گیاهی آراسته شده است (تصویر ۲۴ ج). در یکی از لچکی‌های حجره‌ها، بقایای کتیبه‌ای ترنجی شکل (قلم ثلث) به رنگ حنایی در زمینه سبز تیره با مضمون «توکل علی الله» نیز موجود است (تصویر ۲۴ د). عبارت‌های «الشکر لله تعالی» (تصویر ۲۴ ه) و «الله و لا سواه» به قلم ثلث سفید در زمینه سیاه و لاجوردی که کادر آن‌ها به شکل ترنج ساده است. در پس‌زمینه شعار اول، فرم‌های اشک‌مانندی به رنگ حنایی مشاهده می‌شود (تصویر ۲۴ و). کتیبه «توکلت علی الله ربی» در کادری مستطیل شکل، به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی و در سطر دوم به خط کوفی تزیینی «الحکم لله» به رنگ حنایی (تصویر ۲۴ ز)، حدیث «قال النبی علیه السلام و آلف التحیه» به قلم ثلث سفید در زمینه لاجوردی و در بالا به خط کوفی تزیینی «الله» به رنگ حنایی از آن جمله کتیبه‌های مادر و فرزند (ثلث و کوفی)، به شمار می‌رود (تصویر ۲۴ ح). در جلوی هر حجره یک ایوان کوچک/ ایوانچه واقع شده که در قسمت بدنه و زیر طاق آن‌ها، با طرح‌های مختلف معقلی با کاشی‌هایی به رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی پوشانده شده است. طرح‌های معقلی متفاوتی در طبقات اول و دوم حجره‌ها به‌کاررفته است (تصویر ۲۵ الف-ط). برخی حجره‌ها با کلماتی نظیر «الله» (تصویر ۲۶ الف)، «صمد» (تصویر ۲۶ ب)، «احد» (تصویر ۲۶ ج) و با خط

کوفی معقلی زینت یافته است (تصویر ۲۵ ح-ط). سطوح
ازارهای نمای بیرونی صحن مدرسه، با تلفیقی از معرق
سنگ و کاشی، شامل گره «شش و شمس»، اجرا شده
است (تصویر ۳۲ الف).



تصویر ۲۱: نمایی از حجره‌ها و تزیینات جزرها و لچکی‌ها با نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها (مأخذ: نگارندگان)



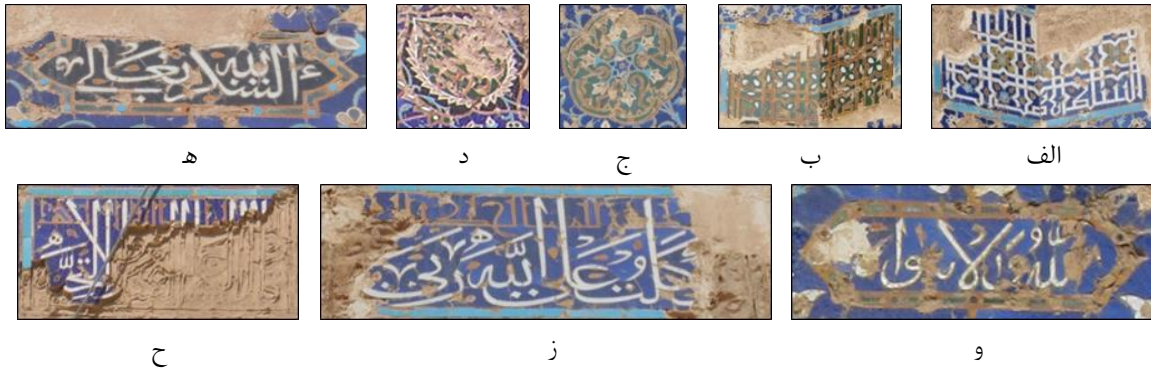
الف ب ج د ه

تصویر ۲۲: عکس و طرح خطی کتیبه‌های کوفی بنایی ساده در نمای حجره‌های مدرسه الف) لا اله الا الله محمد رسول الله، ب) الحمد لله، ج) القدره لله، د) یا قیوم، ه) الله (مأخذ: نگارندگان)

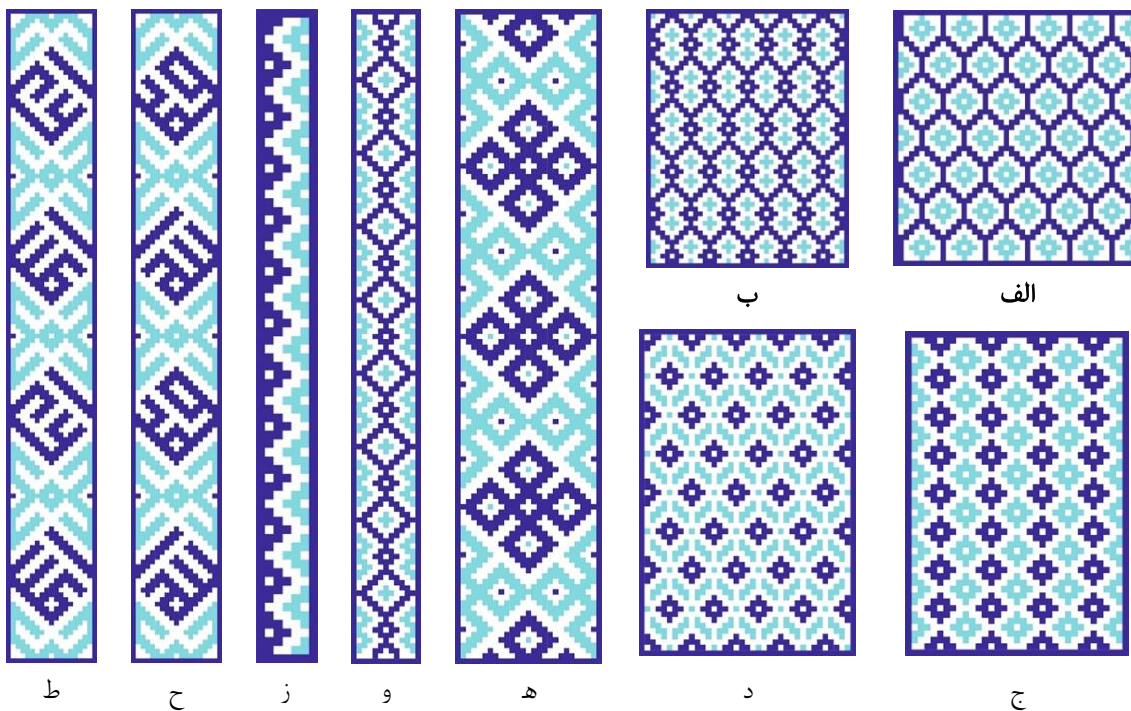


الف ب ج د

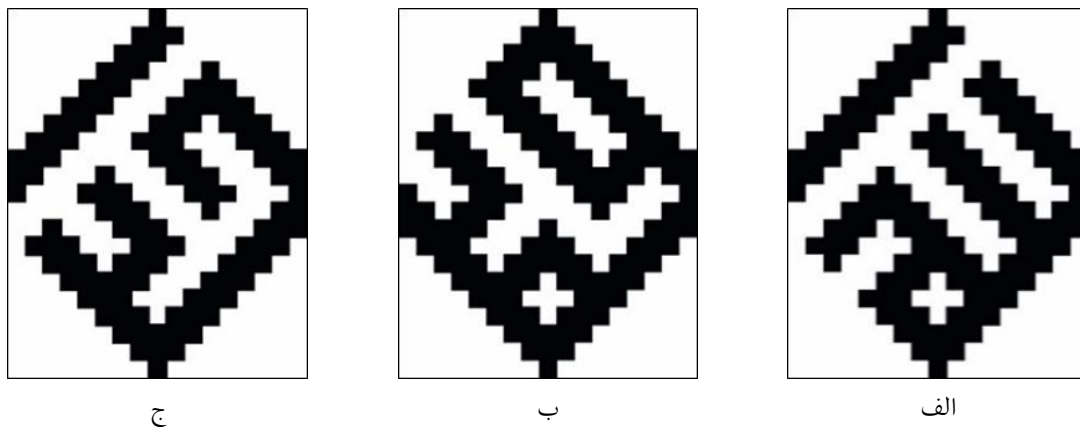
تصویر ۲۳: الف-ب) کتیبه‌های کوفی بنایی با نقش هندسی هشت در مرکز، ج-د) عکس و طرح خطی کتیبه «الملک لله» به خط کوفی تزیینی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۴: الف) کتیبه کوفی «السلطان ظل الله»، ب) کتیبه کوفی «السلطان»، ج) کتیبه کوفی تزیینی شش «محمد»، د) کتیبه «توکل علی الله»، ه) کتیبه ثلث «الشکر لله تعالی»، و) «الله و لا سواه»، ز) «توکلت علی الله ربی»، ح) «قال النبی علیه السلام و آلف التحیه» (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۵: طرح خطی انواع طرح‌های معقلی در قسمت بدنه و زیر طاق حجرها الف) معقلی گره شش لانه زنبوری، ب) طبل معقلی / معقلی طبل جفت پنج رچی، ج) شبکه مربع قناس، د) گلچین معقلی، ه) گلچین معقلی، و) طبل و مربع معقلی، ز) مُداخل معقلی، ح) خط معقلی، ط) خط معقلی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۶: طرح خطی طرح‌های معقلی دربردارنده کتیبه قسمت بدنه و زیر طاق حجرها در مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان)

جامعه آماری مورد مقایسه

معمار مدرسه غیاثیه خرگرد طبق کتیبه ایوان غربی استاد قوام‌الدین شیرازی معرفی شده که آثار دیگری مربوط و منسوب به او نظیر مسجد گوهرشاد مشهد (Hafez) (Abro, 2001, vol 4: 693)، خانقاه و مدرسه شاهرخ در هرات (Hafez Abro, 1970: 10) (اکنون از بین رفته است)، مجموعه مصلاهی گوهرشاد هرات (Khvandmir, 1954, vol 4: 14) و مقبره خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات، برجای مانده است (Wilber, 2008: 74). از این میان، تنها دو بنای مجموعه مصلاهی گوهرشاد هرات و مقبره خواجه عبدالله انصاری برای مقایسه با تزیینات کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه خرگرد انتخاب شده است. لازم به یادآوری است که از دو بنای خانقاه و مدرسه شاهرخ هرات که به کلی تخریب شده و مسجد گوهرشاد مشهد به دلیل مرمت‌ها و نوسازی‌های فراوان و تغییرات زیادی که در اصل کاشی‌ها ایجاد شده، صرف‌نظر گردید. در ادامه اجمالاً به معرفی دو بنای مورد مطالعه می‌پردازیم و سپس به بررسی نقاط اشتراک آن‌ها از حیث طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزیینی خواهیم پرداخت.

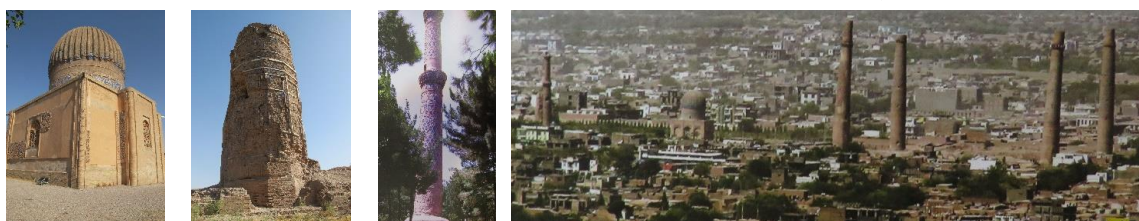
مجموعه مصلاهی گوهرشاد: مجموعه مصلاهی گوهرشاد به سفارش گوهرشاد بیگم، همسر شاهرخ تیموری (۸۰۷-۸۵۰ق)، به استناد کتیبه سنگ مرمری (که امروزه در موزه ملی هرات نگهداری می‌شود) در بازه زمانی ۸۲۰-۸۴۱ق، در هرات احداث شد. این مجموعه مشتمل بر مسجد، مدرسه و مقبره است. در اواخر قرن نوزدهم میلادی، بقایای مسجد گوهرشاد برای مدت کوتاهی به‌عنوان مصلا مورد استفاده قرار گرفت. بنابراین، مجتمع گوهرشاد و مدرسه مجاور آن (مدرسه سلطان حسین بایقرا) که دو مجموعه کاملاً مستقل از یکدیگر هستند، به مجموعه مصلاهی گوهرشاد معروف شد. این مجموعه وسیع با گذشت زمان، زلزله، جنگ‌های

داخلی و خارجی و غیره، آسیب قابل‌توجهی دیده و هم‌اکنون بقایای اندکی از ساختمان‌ها، مناره‌ها و تزیینات آن‌ها باقی مانده است (تصویر ۲۷ الف-د) (Wilber & Golombek, 1995: 419; O'Kane, 2007: 313; Wilber, 2008: 83).

مسجد مجموعه مصلاهی گوهرشاد: مسجد گوهرشاد دارای پلانی مستطیلی و چهار ایوانه بوده که ایوان مقصوره با ایوان ورودی به یک ارتفاع است. صحن با رواق‌های دو طبقه که پشت آن‌ها اتاق‌هایی قرار داشته، احاطه بوده است. چهار مناره در چهارگوشه بنا وجود داشته که اکنون فقط مناره شمال‌غربی مسجد باقی مانده است. این مناره شامل یک پایه دوازده ضلعی با یک بدنه بلند و استوانه‌ای بوده که پایه مناره برجای مانده است. عکس‌های قبل از سقوط مناره نشان می‌دهد که سطح مناره در گذشته تماماً با کاشی و انواع نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه، اجرا شده که در حال حاضر بقایای اندکی از آن مشاهده می‌شود (تصویر ۲۷ ج) (Wilber & Golombek, 1995: 421).

مدرسه و مقبره مجموعه مصلاهی گوهرشاد: مدرسه گوهرشاد که در شمال‌شرقی مسجد ساخته شده، تنها مقبره و یکی از مناره‌های (مناره جنوب شرقی) آن پابرجا است. این مناره نیز دارای یک پایه دوازده ضلعی و یک بدنه بلند و استوانه‌ای است. (O'Kane, 2007: 319-320). سطح مناره با آجر و ترنج‌های کاشی، دربردارنده نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه (ثلث و کوفی) به رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید، سیاه، سبز، حنایی، پوشش یافته است (تصویر ۲۷ ب). یک بنای گنبددار موسوم به گنبد/ مقبره گوهرشاد، در گوشه شمال‌غربی مدرسه قرار دارد که نمای بیرونی آن تقریباً مربع‌شکل است. این بنا محل دفن گوهرشاد و چندین تن از خانواده‌اش بوده که امروزه در صحن آرامگاه تنها شش قبر مشاهده می‌شود (Wilber & Golombek, 1995: 418; Homayoun, 2001: 26). فضای درونی مقبره با نقاشی روی گچ و فضای بیرونی دارای تزیینات کاشی‌کاری

است. آرایه‌های نماهای شرقی و جنوبی مقبره از بین رفته، اما در ضلع‌های غربی، شمالی و همچنین گنبد، شاهد بخشی از کاشی‌کاری‌ها هستیم (تصویر ۲۷ د).



الف ب ج د

تصویر ۲۷: الف) نمای کلی از مجموعه مصلای گوهرشاد هرات (Ball, 2008: 208)، ب) تک مناره برجای‌مانده از مدرسه گوهرشاد (Franke & Muller, 2016: 394)، ج) بقایایی برجای‌مانده از مناره مسجد گوهرشاد (مأخذ: صیادشهری)، د) مقبره گوهرشاد (مأخذ: صیادشهری)

و جوانب پرداخته‌اند و حضرت خاقان سعید املاک بسیار و اسباب از وجوه شایسته بر آن مزار مکرم وقف فرمود [...]» (Samarqandi, 2004, vol 2: 370). این بنا در پیرامون صحنی بزرگ مستطیلی و دارای چهار ایوان که ایوان‌های شمالی و جنوبی شبیه هم هستند، ایوان سمت غرب به‌صورت صحن ورودی درآمده و ایوان شرقی به‌طورکلی با ایوان‌های دیگر متفاوت و دارای ارتفاع بیشتری است. ایوان‌ها، طاق‌ها و طاق‌نماهای نمای صحن این مقبره با انواع کاشی‌کاری زینت یافته است (تصویر ۲۸) (Wilber & Golombek, 1995: 426-427).

مقبره **خواجه عبدالله انصاری**: مقبره خواجه عبدالله انصاری، در ۴/۵ کیلومتری شمال‌شرقی حصار قدیم شهر هرات، در روستایی به نام گازرگاه واقع شده است. اصل بنا متعلق به دوره غوریان است که در دوره مغول آسیب‌دیده تا اینکه در عصر شاهرخ تیموری، تعمیراتی در آن صورت می‌گیرد (Fekri Seljuqi, 1976: 9). شرح این تعمیرات را در کتاب مطلع سعدین و مجمع بحرین، در وقایع ۸۲۹ق می‌توان ملاحظه نمود: «[...] مجموع آن عمارات عالی بعد از آنکه به سنگ و آجر در غایت لطافت ساخته به کاشی و زرحل [طلاچسبان] و لاجورد زینت یافته و خط‌ها و شکل‌های معقلی و کوفی و فارسی [ثلث] بسیار در اطراف



تصویر ۲۸: نمایی از صحن و ایوان‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات (URL 1)

معکوس از بالا و پایین به همدیگر وصل شده‌اند و فضاهای مثبت و منفی را به دو رنگ سبز تیره و حنایی، ایجاد نموده‌اند. این قطعه که به نظر می‌رسد در اصل حاشیه‌ای بوده که به‌عنوان تفکیک‌کننده بخش‌های بزرگ‌تر به‌کاررفته، نمونه مشابه آن در حاشیه لچکی‌های طاق‌نماهای نمای شرقی ایوان ورودی مدرسه غیاثیه، با همان رنگ‌بندی (سبز تیره و حنایی)، مورد استفاده قرار گرفته است. فضای سبزرنگ در این حاشیه با دو نقش‌مایه مثلث‌شکل در بالا و یک فرم اشک‌مانند در پایین به رنگ سفید پر شده است که این دو نقش‌مایه در مدرسه غیاثیه نیز مشاهده می‌شود (تصویر ۲۹ الف-ب).

مقایسه کاشی‌کاری‌های مدرسه غیاثیه خرگرد با مجموعه مصلاهی گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات
در این بخش به مقایسه و دستیابی به وجوه اشتراک آرایه‌های کاشی مدرسه غیاثیه خرگرد از لحاظ طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزئینی، با دو بنای مجموعه مصلاهی گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات، خواهیم پرداخت.

بررسی وجوه اشتراک طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی/ رنگ‌بندی لعاب‌ها

قطعه‌ای از مناره مسجد مجموعه مصلاهی گوهرشاد به‌جای مانده که سطح آن با فرمی مُداخل به‌گونه‌ای تکرارشونده و شامل دو شکل تقریباً یکسان است که به‌صورت قرینه



ب



الف

تصویر ۲۹: الف) فرم‌های قاب‌مانند مُداخل در حاشیه لچکی‌های طاق‌نماهای نمای شرقی ایوان ورودی مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) ب) فرم‌های قاب‌مانند مُداخل مربوط به مناره مسجد مجموعه مصلاهی گوهرشاد محفوظ در موزه ملی هرات (Aube and et al, 2020: 10) قاب‌بندی و ترکیب‌بندی نمای ایوان‌ها در مدرسه غیاثیه و مقبره خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات، با یکدیگر قابل قیاس هستند. این ترکیب‌بندی بدین‌صورت است که در دو طرف جداره‌های نمای ایوان‌ها، دو حاشیه پهن دربردارنده کتیبه مادر و فرزند قرار دارد. در زیر این قسمت، دو قاب مستطیلی شامل نقوش گیاهی موجود است که در زیر آن ازاره‌ها که سطوح آن‌ها، با نقوش هندسی پوشش‌یافته، قرار دارد (تصویر ۳۰ الف-و).



و



ه



د



ج



ب

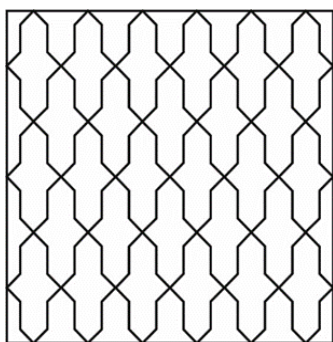


الف

تصویر ۳۰: ترکیب‌بندی مشابه در نمای ایوان‌های مدرسه غیاثیه و مقبره خواجه عبدالله انصاری (الف) ایوان شرقی، ب) ایوان غربی، ج) ایوان شمالی، د) ایوان جنوبی (مأخذ: نگارندگان)، ه-و) ایوان جنوب‌غربی و ایوان ورودی مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

تمام سطح قسمت فوقانی برج‌های مدرسه با گره «موج‌کشیده» پوشیده شده است، هرچند آثار کمی از کاشی‌ها به‌جامانده، بر اساس رد برجای مانده، می‌توان هندسه آن را تشخیص داد. این نقش‌مایه در بخشی از دیوارهای نمای ایوان جنوب‌غربی مقبره خواجه عبدالله انصاری به‌صورت حاشیه‌هایی در اطراف کتیبه، به‌کاررفته است (تصویر ۳۱ الف-د). لازم به ذکر است که این نقش‌مایه جز نقوش هندسی است که در تزیینات کاشی‌کاری ابنیه محدودی از دوره تیموری مشاهده می‌شود.

سطوح ازاره‌های نمای بیرونی صحن مدرسه، مزین به گره «شش و شمسه» است که با گره ازاره ایوان شرقی مقبره خواجه عبدالله انصاری، قابل قیاس است (تصویر ۳۲ الف-ج). کاشی‌های ازاره‌ها در بخش مذکور در هر دو بنا، آراسته به گل‌های شش‌پری است که رأس هر گلبرگ آن، به نقش‌مایه‌ای شبه گل/ گنجه/ برگ‌مانندی، ختم می‌گردد (تصویر ۳۲ الف-ج).



د



ج

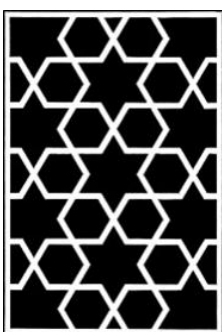


ب



الف

تصویر ۳۱: الف) نمونه‌ای از کاشی‌های باقی‌مانده در برج‌های مدرسه غیاثیه خرگرد با نقش‌مایه موج (مأخذ: نگارندگان)، ب) نمونه‌ای از کاشی با نقش موج در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن به شماره موزه C.36-1943 (URL 6) ج) نقش موج در ایوان غربی مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)، د) طرح خطی گره موج (مأخذ: نگارندگان)



ج



ب



الف

تصویر ۳۲: گره شش و شمسه الف) ازاره بیرونی مدرسه غیاثیه خرگرد (مأخذ: نگارندگان) ب) مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری) د) طرح خطی گره (مأخذ: نگارندگان)



ج



ب



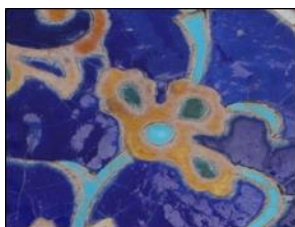
الف

تصویر ۳۳: تشابه نقش‌مایه ختایی الف) ازاره مدرسه غیاثیه (نگارندگان) ب-ج) ازاره صحن مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری) بخشی از کاشی‌کاری‌های مدرسه غیاثیه به نقوش گیاهی اختصاص دارد که با انواع نقوش اسلیمی و ختایی (برگ، غنچه، گل)، آراسته شده است. گل‌های برگ‌چناری از جمله نقوشی است که در مدرسه مذکور به رنگ‌های خنایی و طلایی به فراوانی سطوح مختلف مدرسه را تزیین کرده است. گل‌های سه‌پر برگ‌چناری در طیف رنگ زرد (بیشتر متمایل به خنایی)

از این دسته نقوش است که با فرم اشک‌مانندی با رنگ متفاوت مزین شده است. موارد مشابه این نوع گل را در بناهای هرات نیز می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۳۴ الف-د). علاوه بر این، گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و شاخه‌های نمونه‌های مذکور، تشابهات بسیاری با یکدیگر دارند که در ذیل برخی از آنها آورده شده است (تصویر ۳۵ الف-ی).



د



ج



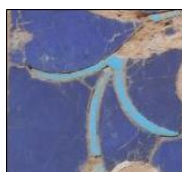
ب



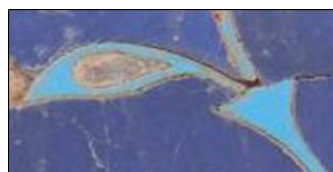
الف

تصویر ۳۴: تشابه گل‌های سه‌پر برگ‌چناری الف) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) ب-ج) مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

د) مجموعه مصلاهی گوهرشاد ([URL 1](#))



ه



د



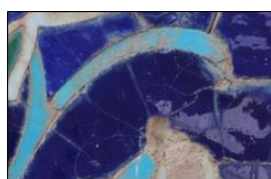
ج



ب



الف



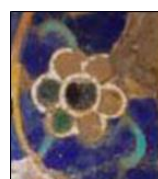
ی



ط



ح



ز



و

تصویر ۳۵: تشابه گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و شاخه‌ها الف-ه) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) و) مدرسه مجموعه مصلاهی گوهرشاد ز) مسجد

مجموعه مصلاهی گوهرشاد ح-ی) مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

در سمت چپ داخل ایوان ورودی مدرسه غیاثیه، واقع در انتهای کتیبه، دو قاب مستطیل‌شکل وجود دارد که در سمت راست به‌کلی تخریب گردیده، اما قاب سمت چپ موجود و با لوح کاشی ایوان مقبره خواجه عبدالله انصاری، قابل

قیاس است. در ساختار، ترکیب‌بندی نقوش و نقش‌مایه‌های مورد استفاده در قاب‌های دو بنای مذکور وجوه اشتراکی مشاهده می‌شود. این قاب‌ها با زمینه رنگ لعاب لاجوردی شامل یک نقش گلدانی شکل با خطوطی به

دالبری منتهی می‌شود که لچکی آن‌ها، با انواع گل‌ها از جمله گل‌های برگ‌چناری، چندپَر با تکنیک معرق در تلفیق با لعاب‌پران پوشش‌یافته است (تصویر ۳۶ الف-ج).

رنگ عسلی در پایین است که از آن شاخه‌هایی مزین به نقوش اسلیمی و عناصر ختایی، ترسیم شده است. قاب‌های این دو بنا در قسمت بالا به فرمی محرابی شکل



ج



ب



الف

تصویر ۳۶: تشابه در ساختار، ترکیب‌بندی نقوش و نقش‌مایه‌های مورد استفاده در قاب‌های مستطیل‌شکل الف-ب) عکس و طرح خطی قاب مستطیل‌شکل مدرسه غیاثیه خرگرد (مأخذ: نگارندگان) ج) مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

مصلاهی گوهرشاد، به‌دست‌آمده است. این رنگ لعاب در کاشی هفت‌رنگ، علاوه بر قلم‌گیری، پوشش زیرین در تزیینات طلاچسبان، به‌عنوان پوششی برای سایر نقوش مانند گلبرگ‌ها، برگ‌ها و غیره نیز به‌کاررفته است (تصویر ۳۷ الف-ز).

کاربرد رنگ لعاب قرمز اُخرایی از دیگر مشترکات بین تزیینات کاشی‌کاری مدرسه غیاثیه و بناهای هرات است. قرمز اُخرایی از جمله رنگ‌هایی است که در این دوره کاربرد بسیار کمی داشته و بیشتر از ابنیه منطقه خراسان از قبیل تایباد، تربت‌جام و بناهای هرات از جمله مدرسه و مقبره مجموعه



ج



ب



الف



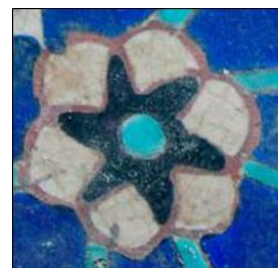
ز



و



ه



د

تصویر ۳۷: کاربرد لعاب قرمز اُخرایی در کاشی‌های هفت‌رنگ الف-ج) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) د-و) مدرسه مجموعه مصلاهی گوهرشاد

ز) مقبره گوهرشاد (Aube and et al, 2020: 12)

بررسی وجوه اشتراک کتیبه‌ها

کتیبه مادر و فرزند، به قلم ثلث (مادر) سفید در زمینه لاجوردی در ایوان سردر ورودی و همچنین چهار ایوان صحن مدرسه غیاثیه، به‌کاررفته است. در قسمت بالای کتیبه (فرزند) به خط کوفی تزئینی به رنگ فیروزه‌ای یا حنایی عباراتی مانند «مبارک‌باد» «الملک‌الله»، به‌تناوب تکرار شده است. مشابه این شیوه کتیبه‌نگاری در

مقبره خواجه عبدالله انصاری نیز موجود است (تصویر ۳۸ الف-ج). حروف عمودی در قلم ثلث کتیبه‌ها همانند «الف» و «لام»، به‌صورت باریک و بلند، همچنین انتهای آن‌ها مشابه هم بوده که لبه آن‌ها، به عقب برگشته است. چشم‌های حروف در هر دو بنا، با رنگی متفاوت و به رنگ سیاه پر شده است (تصویر ۳۹ الف-ب).



ج



ب



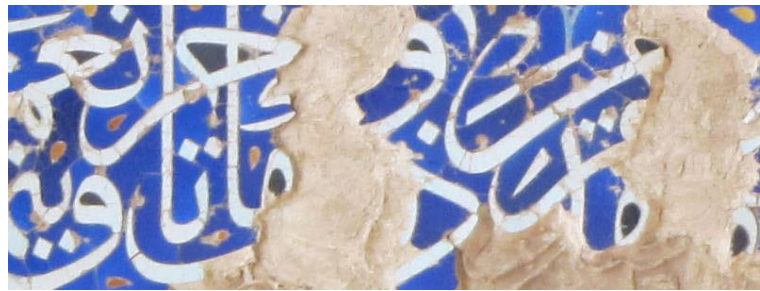
الف

تصویر ۳۸: تشابه کتیبه‌های مادر و فرزند الف) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان)، ب-ج) ایوان‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ:

مستمندغوری)



ب



الف

تصویر ۳۹: رنگ‌بندی مشترک در چشم‌های حروف کتیبه‌ها الف) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان)، ب) ایوان‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری

(مأخذ: مستمندغوری)

گردیده است (تصویر ۴۰ الف-ب). مشابه این تزئین را در زمینه کتیبه‌های ایوان‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری می‌توان مشاهده نمود (تصویر ۴۰ ج-د).

پس‌زمینه کتیبه‌های ایوان‌های ورودی، شرقی، غربی (لوح کتیبه دربردارنده اسامی معماران مدرسه)، جرزهای نمای حجره‌ها، فاقد قوس‌های حلزونی / ماریچ، اما به‌صورت پراکنده، با نقش‌مایه‌هایی اشک‌مانند، به رنگ حنایی آراسته



ب



الف



د

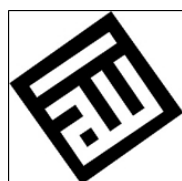


ج

تصویر ۴۰: تشابه فیم اشک مانند در پس زمینه کتیبه‌ها الف-ب) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) ج-د) ایوان‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

یکی دیگر از مشابهت‌های کتیبه‌های مدرسه غیاثیه با بناهای مذکور، بهره‌گیری از کتیبه‌های معقلی شامل کلمات «الله»، «محمد»، «علی» است (تصاویر ۸، ۱۸ الف-ه، ۲۶).

از دیگر وجوه اشتراک، می‌توان به وجود کتیبه کوفی بنایی ساده «الله» در مدرسه غیاثیه و مناره مدرسه مجموعه مصلاهی گوهرشاد اشاره نمود. این کتیبه‌ها درون کادرهای مربع قناس، نوشته شده‌اند (تصویر ۴۱ الف-ه). همچنین،



ه



د



ج



ب



الف

تصویر ۴۱: کتیبه کوفی بنایی ساده کلمه «الله» الف-ج) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) د) مناره مدرسه مجموعه مصلاهی گوهرشاد (Aube and et al, 2020: 16) ه) طرح خطی کتیبه (مأخذ: نگارندگان)

«نقاشی آبی و سفید زیرلعابی» اجرا شده است. همچنین، در دو بنای هرات در ایوان مقبره خواجه عبدالله انصاری و در سطح مناره مسجد مجموعه مصلاهی گوهرشاد و همچنین در قطعاتی یافت شده در محوطه اطراف مناره مدرسه مجموعه، مشاهده می‌شود (تصویر ۴۲ الف-ه).

بررسی وجوه اشتراک تکنیک‌های اجرایی و تزئینی

چنانکه ذکر شد، مدرسه غیاثیه از محدود بناهای دوره تیموری و حتی حکومت‌های هم‌عصر (ترکمانان) است که در بخش‌های مختلف آن، تکنیک‌های اجرایی و تزئینی گوناگونی از کاشی کاری، به کار رفته است. از جمله فنونی که در این ادوار بسیار نادر است، به تکنیک زیرلعابی می‌توان اشاره نمود. این تکنیک در قسمت‌های مختلف مدرسه به صورت



الف الف ب ج د ه

تصویر ۴۲: به‌کارگیری تکنیک «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی» الف-ب) مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان) ج) مناره مسجد مجموعه مصلای گوهرشاد (Aube and et al, 2020: 10) د) قطعات یافت‌شده در اطراف مناره مدرسه مجموعه مصلای گوهرشاد (Aube and et al, 2020: 17) ه) ایوان ورودی مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: صیادشهری)

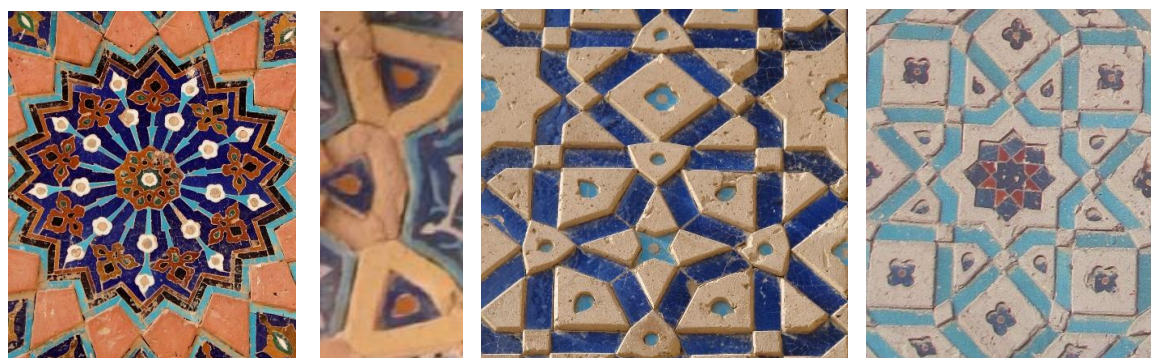
بهره‌گیری از تکنیک تلفیقی کاشی معرق و سنگ همچون «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی»، جزء فنون کمیاب این عصر محسوب می‌گردد. ازاره‌های صحن مقبره خواجه عبدالله انصاری، همانند ازاره‌های نمای بیرونی صحن مدرسه، با تکنیک تلفیقی معرق کاشی و سنگ، به اجرا درآمده‌اند (تصویر ۴۳ الف-ه) (تصویر ۹ الف).



الف الف ب ج د ه

تصویر ۴۳: به‌کارگیری شیوه تلفیقی کاشی معرق و سنگ الف) ازاره مسجد موجود در مدرسه غیاثیه، ب) ازاره‌های صحن مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان)، ج) ایوان شمالی و جنوبی مدرسه غیاثیه، د-ه) ازاره‌های مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری)

یکی دیگر از وجوه اشتراک، در زمینه تکنیک‌های اجرایی و تزئینی، مابین مدرسه غیاثیه خرگرد با نمونه‌های هرات در به‌کارگیری تکنیک تلفیقی کاشی معرق و آجرتراش است. این روش از جمله فنونی است که در دوره تیموری به‌صورت محدودی مورد استفاده قرار گرفته است. در ایوان‌های ورودی، شرقی، شمالی و جنوبی مدرسه غیاثیه و همچنین در مقبره خواجه عبدالله انصاری از این شیوه استفاده شده است (تصویر ۴۴ الف-د).



الف الف ب ج د

تصویر ۴۴: به‌کارگیری شیوه تلفیقی کاشی معرق و آجرتراش الف) ایوان سردر ورودی و ایوان شمالی مدرسه غیاثیه، ب) ایوان شمالی و جنوبی مدرسه غیاثیه، ج) ایوان شرقی مدرسه غیاثیه (مأخذ: نگارندگان)، د) دیوارهای صحن مقبره خواجه عبدالله انصاری (مأخذ: مستمندغوری) (تصاویر ۲۱، ۲۵-۲۶). افزون بر این، نمای خارجی مدرسه در هر چهار جانب آن به شیوه معقلی پوشیده شده است (تصاویر ۵-۸). در طاق‌ها و طاق‌نماهای مقبره خواجه

سطوح داخلی حجره‌های دو طبقه مدرسه غیاثیه با طرح‌های مختلف معقلی، با کاشی نره به رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی و لچکی آن‌ها با نقوش گیاهی و کاشی معرق کار شده است

طرح‌های معقلی و لچکی‌ها با نقش‌مایه‌های گیاهی و کاشی معرق، تزئین یافته است (تصویر ۴۵ الف-د).

عبدالله انصاری و همچنین نمای بیرونی مقبره گوهرشاد در مجموعه مصلاهی گوهرشاد نیز بدین شکل، با انواع متعدد



ج



ب



الف

تصویر ۴۵: به‌کارگیری شیوه معقلی (تلفیق کاشی و آجر) الف-ب) نمای دیوارهای صحن مقبره خواجه عبدالله انصاری (Ball, 2008: 211) ج) مقبره گوهرشاد (مأخذ: صیادشهری)

جمع‌بندی و تحلیل یافته‌ها

چنانکه اشاره شد، معمار مدرسه غیاثیه خرگرد، قوام‌الدین شیرازی بوده و در منابع تاریخی دوره تیموری، از او به‌عنوان یکی از افراد مطرح در دربار شاهرخ یاد می‌شود. مؤلف تاریخ حبیب‌السیر او را «قدوه مهندسان زمان و مرجع معماران دوران» (Khvandmir, 1954, vol 4: 14) و مؤلف تذکره الشعرا قوام‌الدین را یکی از چهار هنرمند بی‌نظیر پایتخت شاهرخ (هرات) معرفی می‌کند: «[...] و استاد قوام‌الدین در مهندسی و طراحی و معماری و [...]» (Dawlatshah Samarqandi, 2003: 340). همچنین، مؤلف مطلع سعدین و مجمع بحرین از او به‌عنوان «عجوبه روزگار و نادره اعصار» یاد می‌کند (Samarqandi, 2004, vol 2: 483). چنین به نظر می‌آید که «قوام‌الدین» در ساخت بناهای مربوط و منسوب به خود، ظاهراً از هنرمندان واحدی شامل معمار، مهندس، کاتب، کاشی‌تراش و غیره بهره گرفته است. به‌عنوان مثال می‌توان از «الجلال الجعفر»، خوشنویس معروف زمان تیموریان نام برد. کاتب کتیبه سردر مدرسه غیاثیه خرگرد «الجلال الجعفر» ثبت شده است، همان شخصی که امضایش را علاوه بر این مدرسه، در بقعه زین‌الدین ابوبکر تایبادی با عنوان «جلال‌الدین بن محمد بن جعفر» از

خوشنویسان برجسته زمان شاهرخ (Salehi Kakhki, 1993: 329-330) و همچنین کتیبه ثلث سنگ مرمر احداث مجموعه مصلاهی گوهرشاد، محفوظ در موزه ملی هرات، می‌توان مشاهده نمود (Aube and et al, 2020: 3). لازم به ذکر است که ابنیه مربوط و منسوب به قوام‌الدین شیرازی، از محدود بناهایی هستند که انواع متنوعی از تکنیک‌های اجرایی و تزئینی کاشی در آن‌ها، به‌کاررفته است. استفاده از کاشی‌های هفت‌رنگ، با اشکال متناسب با نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده گره، بهره‌گیری از کاشی‌های «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی»، تلفیق کاشی معرق و سنگ و حتی ترکیب آجرتراش با کاشی معرق، هفت‌رنگ یا «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی» در تزئینات کاشی‌کاری دوره تیموری نسبتاً محدود است. بدین‌جهت وجود آن‌ها در مدرسه غیاثیه و ابنیه هرات، مجموعه مصلاهی گوهرشاد، مقبره خواجه عبدالله انصاری، قابل‌توجه است. بنابراین، قوام‌الدین شیرازی، در ساخت آثار معماری خویش،

هنرمندان مشترکی را به‌کار گرفته که سبب این وجوه تشابه و ایجاد ویژگی‌های متمایز گردیده است.^۱

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های تزئینی شاخص آرایه‌های کاشی مدرسه گیائیه خرگرد و همچنین یافتن وجوه اشتراک تزئینات مذکور با چند نمونه مشابه در هرات آغاز گردید، چراکه کمبود منابع اطلاعاتی در این زمینه احساس می‌شد. در پاسخ به پرسش نخست پژوهش، نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که بخشی از کاشی‌کاری‌های مدرسه گیائیه با سایر تزئینات کاشی دوره تیموری، مشترک است. از آن جمله اشتراکات می‌توان متفاوت بودن رنگ نام شاه و القابش نسبت به سایر متن کتیبه، وجود محراب مستطیلی، یک طاق‌نمایی و فاقد ستون‌نما، کاربرد حاشیه باریک هندسی در بردارنده گره «شش و شمس»، بهره‌گیری از گره «شش‌ضلعی منتظم حمیل‌دار/ بنددار» در ازاره‌ها و غیره را نام برد. در پاسخ به سؤال دیگر پژوهش، دستاوردهای حاصل از مقایسه کاشی‌کاری‌های مدرسه گیائیه و دو بنای مجموعه مصلاهی گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری چنین است: از حیث طرح‌ها، نقوش گیاهی و هندسی و رنگ‌بندی لعاب، تشابهات ذیل را می‌توان برشمرد، کاربرد فرم‌های قاب‌مانند مُداخل با رنگ‌بندی لعاب یکسان (حنایی، سب‌تیره و حنایی)، استفاده از گره «موج‌کشیده»، وجود گره «شش و شمس» در ازاره‌ها، تشابه برخی گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و شاخه‌ها، همانند گل‌های چندپری که

رأس هر گلبرگ آن به نقش‌مایه‌ای شبه‌گل/ غنچه/ برگ‌مانندی منتهی می‌شود. کاربرد لعاب قرمز اُخرایی هم به‌عنوان قلم‌گیری/ دورگیری نقوش در کاشی هفت‌رنگ و هم به‌عنوان پوششی برای سایر قسمت‌های نقوش مانند گلبرگ‌ها، برگ‌ها و غیره. در زمینه کتیبه‌ها، بلند و باریک بودن برخی حروف عمودی مانند «الف» و «لام» در قلم‌ثلث کتیبه‌های مادر و فرزند، به عقب برگشتن لبه این حروف، رنگ‌بندی مشترک در چشم‌های حروف کتیبه‌ها به رنگ سیاه، وجود فرم اشک‌مانند در پس‌زمینه کتیبه‌ها، بهره‌گیری از کتیبه کوفی بنایی ساده «الله» و غیره را می‌توان ملاحظه نمود. به‌کارگیری تکنیک «نقاشی آبی و سفید زیرلعابی»، ترکیب کاشی معرق و سنگ، همچنین تلفیق آجرتراش با کاشی مانند تلفیق آجرتراش و کاشی معرق، پوشیده شدن جداره‌ها در نماهای بیرونی و داخلی بنا با طرح‌های مختلف معقلی و غیره از جمله مشابهت‌های آثار مورد مقایسه، از لحاظ تکنیک‌های اجرایی و تزئینی هستند.

References

- Aube, S., et al. (2020). *The complex of Gawhar Shad in Herat: New findings about its architecture and ceramic tile decorations*. Iran, 58, 1–22. <https://doi.org/10.1080/05786967.2019.1571769>
- Azarkhordad, F. (2018). *Recognition and analysis of geometric proportions in the buildings of Timurid era relaying on Qawam al-Din Shirazi's architectural*

۱. محققین پیشین از جمله دونالد ویلبر و ساندر اوب نیز در پژوهش‌های خود به این موضوع (به‌کارگیری هنرمندان مشترک در آثار قوام‌الدین شیرازی)، اشاره نموده‌اند. ویلبر بیشتر به ویژگی‌های مشترک کارهای قوام‌الدین شیرازی در حیطه معماری و عناصر آن پرداخته و در زمینه کاشی‌کاری به‌صورت مختصر، نظراتش را ابراز کرده است (Wilber, 2008: 80). ساندر اوب و همکارانش نیز در مقاله‌ای به این مبحث در زمینه کاشی‌کاری اشاره داشته‌اند و مواردی از این وجوه تشابه را مطرح کرده‌اند (Aube and et al, 2020:18-21)، اما در مقاله حاضر، نگارندگان سعی نموده‌اند با مطالعه تطبیقی به بررسی دقیق‌تر آن پرداخته و شواهد بیشتری از این مشترکات را از لحاظ طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی، رنگ‌بندی لعاب، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزئینی جستجو کنند. بنابراین، در این مقاله علاوه بر آنالیز طرح‌ها، نقوش، کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی و تزئینی کاشی‌کاری‌های مدرسه گیائیه خرگرد و مقایسه آن‌ها، با تزئینات کاشی‌کاری دو بنای مجموعه مصلاهی گوهرشاد و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات، با ارائه مستندات بیشتر به مطالعه این وجوه اشتراک پرداخته است.

- Hafez Abro, S. A. (2001). *Zubdat al-Tawarikh* (Vols. 2-4, K. H. S. Javadi, Ed.). Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Homayoun, S. (2001). *Herat in the Timurid era*. Aric mobile libraries department.
- Jenkins, M. (1983). *Islamic pottery: A brief history*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 40(4).
- Khani, S., et al. (2013). *A comparative study of architecture and ornamentations of Ghiasiyeh Khargerd School and Chaharbagh School in Esfahan*. Motaleat-e Tatbighe-e Honar, 4, 37-51. https://mth.aui.ac.ir/files/site1/pages/Tatbighe_IV.pdf
- Khazaie, M. (2009). *A survey on the structures and motifs of Timurid era in the Khorasan province*. Islamic Art Studies, 11, 59-78. <https://www.sysislamicartjournal.ir/article/125681.html>
- Khorshidi, H. (2002). *A survey of pigments and technology of Timurid wall paintings of shah mosque and Dodar school of Mashhad & Ghiasiae school of Khargerd* [Master's thesis, Art University of Isfahan].
- Khvandamir, G. b. H. (1954). *The history of Habib al-Sirr in the news of human beings* (Vol. 4, M. Dabirsiaghi, Ed.). Khayyam.
- Khvandamir, G. b. H. (1993). *Ma'asr al-Muluk with the appendix to the conclusion of the summary of the Akhbar and the law of the Hamayuni* (M. H. Muhaddes, Ed.). Rasa Cultural Services Institute.
- Meshkati, N. (1964). *From Seljuk to Safavid*. Ebnesina.
- Mishmastnehi, M., & Mortazavi, M. (2020). *Technical and historical identification of gilded tiles in Islamic architecture of Iran*. Archaeological Studies, 12, 243-261. <https://doi.org/10.22059/jarcs.2020.264467.142608>
- Moradi, Z. (2014). *Analysis of stylistics refers to Ghavamodin Shirazi's works (eminent architect Timurid era)* [Master's thesis, Islamic Azad University].
- works [Master's thesis, University of Birjand].
- Babaie, S. (2011). *Qavam al-Din Shirazi architect to the house of Tamerlane fl 1410-1438*. In *The great builders* (pp. 29-33). Thames & Hudson. https://www.academia.edu/10229633/Qavam_Al_Din_Shirazi_Architect_to_the_House_of_Tamerlane_fl_1410_1438
- Ball, W. (2008). *The monuments Afghanistan, history, archaeology and architecture*. I.B.Tauris & Co Ltd.
- Carboni, S., & Masuya, T. (2002). *Persian tiles* (M. Shayestehfar, Trans.). Institute of Islamic Art Studies.
- Dawlatshah Samarqandi, D. b. B. (2003). *Tazkiratu al-shuara* (E. Brown, Ed.). Asatir.
- Faizaby, B. (2017). *Interpreting Ghavam-el-Din Shirazi's inscriptional ornaments using a spiritual approach* [Doctoral dissertation, Art University of Isfahan].
- Fekri Seljuqi, A. R. (1976). *Gazurgah tomb of Pirherat*. Afghanistan History Association.
- Franke, U., & Muller-Wiener, M. (2016). *Herat through time: The collection of the Herat Museum and archive*. Staatliche Museen zu Berlin-Preubischer Kulturbesitz.
- Godard, A., et al. (1992). *Athar-e Iran* (Vol. 1, A. S. Moghaddam, Trans.). Astan-e Quds-e Razavi, Islamic Research Foundation.
- Golchin Arefi, M. (2009). *Madrasah Mobarakeh Ghiyassiyeh & Khargerd: The story of a madrasah in the city sun* [Master's thesis, Shahid Behshti University].
- Golchin Arefi, M. (2010). *Master Qavam al-Din Shirazi, the legendary architect*. Golestan Honar, 13, 79-85. <https://www.ensani.ir/fa/article/213129>
- Hafez Abro, S. A. (1970). *Geography of Hafez Abro; Part of the Khorasan Quarter (Herat)* (N. M. Hirawi, Ed.). Iranian Culture Foundation.

Los Angeles County Museum of Art.
(2022). <https://collections.lacma.org>
Victoria and Albert Museum.
(2020). <https://collections.vam.ac.uk>
Metropolitan Museum of Art.
(2019). www.metmuseum.org
Museum of Islamic Art, Qatar.
(2020). www.mia.org.qa

O'Kane, B. (1976). *The Madrasa al-Ghiyasiyya Khargird*. Iran, 14, 79-92. https://www.academia.edu/4653050/The_Madrasa_al_Ghiyasiyya_at_Khargird
O'Kane, B. (2007). *Timurid architecture in Khurasan* (A. Akhshini, Trans.). Islamic Research Foundation.
Sahragard, M. (2009). *The influence of Islamic calligraphy on epigraphy of Islamic architecture (Samani up to Temurid period)* [Master's thesis, Shahed University].
Salehi Kakhki, A. (1993). *Iranian architecture in eastern Khorasan (Turbati Jam and Taybad) from the 5th to 12th centuries AH* [Master's thesis, Tarbiat Modares University].
Samarqandi, K. A. (2004). *Matla'-i Sa'dayn wa Majma'-I Bahrayn* (Vol. 2, A. H. Navai, Ed.). Institute for Humanities and Cultural Studies.
Seyyedi, A. A. (2019). *Measurement of proportion of color areas in the mosaic tiles of Khargerd Qhyasyeh School Qavam aldin Shirazi* [Doctoral dissertation, Art University of Isfahan].
Taheri Moghaddam, A., & Kazemnejad, S. (2017). *Tilework color palette of Ghiyasiyeh School of Khargerd: The permanent building of the Timurid period in Khurasan*. *Negarineh Islamic Art*, 13, 32-50. https://niamag.birjand.ac.ir/article_1276.html
Wilber, D., & Golombek, L. (1995). *The Timurid architecture of Iran and Turan* (K. Afsar & M. Y. Kiani, Trans.). Cultural Heritage Organization.
Wilber, D. (2008). *Qavam al-Din Shirazi architect of the Timurid* (H. Noorbakhsh, Trans.). *Golestan Honar*, 13, 74-83. <https://www.ensani.ir/fa/article/4438>
ArchNet. (2020). <https://archnet.org>
British Museum.
(2021). www.britishmuseum.org
Christie's. (2022). www.christies.com
Holburne Museum.
(2022). <http://collections.holburne.org>



Research article

A comparative study of the traditional sewing art of black embroidery in Zabol, Shahkoh and Kalate Rudbar

Sharbanoo Mosazadeh, ^(a) Ali Reza Sheikhi ^{(b)*}

a) PhD Candidate, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(sharbanoomosazadeh@gmail.com)

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

Keywords

Zabol, Shah Kuh, Kalateh Rodbar, black embroidery

Citation

Mosazadeh, Sharbanoo & Sheykhi, Ali Reza. (2025). A Comparative Study of the Traditional Embroidery Art of Siah-duzi in Zabol, Shahkuh, and Kalateh Rudbar. *Journal of Greater Khorasan*, 16(38), 65-84.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Black embroidery is one of the traditional stitching techniques from Zabol (Sistan and Baluchestan province), Shah Kuh (Golestan province), and Kalateh Rodbar (Damghan). It stems from the creativity and taste of the women of these regions and is executed beautifully using black thread on white fabric, incorporating exquisite patterns. In each region of Iran, particularly the areas studied, black embroidery reflects the beliefs and thoughts of the artists, their surrounding world, and their needs. This research aims to recognize and understand the visual and conceptual characteristics, as well as the factors influencing the formation and structure of black embroidery patterns in these areas, seeking to answer the following questions: 1- What are the patterns used in the black embroidery of the mentioned regions? 2- What are the factors affecting the formation of the traditional black embroidery of Zabol, Shah Kuh, and Kalateh Rodbar? The methodology of this research is descriptive-analytical, and the data collection involves library research as well as fieldwork, including photography and interviews. The results of this study indicate that black embroidery, as part of the culture and society of Zabol, Shah Kuh, and Kalateh Rodbar, employs designs and motifs that, while initially appearing as geometric shapes, curves, and broken lines, are symbolically inspired by nature, beliefs, customs, and traditions. These patterns encapsulate the local culture and identity of the region, where the talented women express their thoughts, emotions, and experiences through traditional stitching. By widely using plant, animal, abstract motifs, and their repetition while creating balance, they not only enhance the beauty but also ensure the sustainability of this art.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.375083.1090>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226795.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

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

Introduction

This article examines traditional Iranian needlework, specifically Siah-Dozi (blackwork embroidery) in the provinces of Sistan and Baluchestan, Golestan, and Semnan. Its objective is to identify the motifs and meanings of the shapes within this art form as representations of the cultural identity of the region's people. The research methodology incorporates library resources, documentary evidence, interviews, and direct observation of artifacts. The article also addresses the research background and various aspects of needlework, ultimately focusing on the motifs and factors influencing the formation of Siah-Dozi.

Materials and Methods

Siah-Dozi requires tools such as thread, fabric, needles, and scissors. The threads are primarily woolen, and the fabrics are cotton-based (historically pure cotton). Currently, chemically dyed threads are used, whereas in the past, cotton threads dyed with plant-based colors were employed. Fabrics are typically white, but other fabrics are used depending on ceremonies and climatic conditions. This research investigates Siah-Dozi motifs in three geographical areas: Zabol, Shahkuh, and Kalateh Rudbar, aiming to analyze and categorize these motifs from an ethnographic perspective. Due to the lack of library resources regarding motif names and origins, information was gathered through interviews with embroiderers, direct observation of artifacts, and library research. Motif images were selected using purposeful sampling and analyzed. In this context, questions regarding motif production techniques and meanings were posed to embroiderers, and the collected information led to the categorization and analysis of motif significances. This field study was conducted over several trips to the various regions, with data related to climatic and cultural conditions recorded and collected using various methods.

Discussion and Findings

Siah-Dozi in Zabol is recognized as one of the important handicrafts, with roots dating back to 100-200 years before the advent of Islam. This art is executed using black thread on white or patterned fabrics, primarily on women's clothing and items such as boghcheh (cloth wrappers) and jānamāz (prayer mats). Motifs include simple flowers and geometric shapes, and today, colored fabrics are used in the stitching. This village, with a population of about 4000, has always been known as a center for agricultural and livestock activities due to its natural setting. Siah-Dozi in Shahkuh draws inspiration from natural elements and employs imaginative motifs such as ghand-kolah (sugarloaf) and bird images. Raw materials are mainly sourced locally. Women in this region, which benefits from a mountainous climate and a culture close to that of Mazandaran, are engaged in producing woven goods like carpets and Siah-Dozi. Needlework in Kalateh Rudbar has a particularly decorative aspect and is used in joyful ceremonies. Siah-Dozi motifs there primarily include mountains and gol-e kanger (thistle flower) and are created using various stitching techniques. The diversity of motifs in this art is limited to four main patterns. Subsequently, through a comparative analysis of Siah-Dozi motifs in the three regions of Zabol, Shahkuh, and Kalateh Rudbar, the natural, animal, and geometric elements in these handicrafts are examined:

1. In Zabol, due to the arid climate, botanical motifs are scarcer, focusing more on the cypress tree.
2. In Shahkuh and Kalateh Rudbar, due to richer vegetation, a greater diversity of botanical motifs is observed, including local flowers and medicinal plants.

3. In Zabol and Kalateh Rudbar, motifs depicting parts of animal bodies, such as rooster combs and chick feet, are seen.
4. In Shahkuh, artists emphasize birds more, particularly partridges and sparrows.
5. Geometric shapes like mountains, stars, and the sun are signs of life connected to nature in all three regions.
6. The sun motif is particularly observed in Shahkuh.
7. Zabol features motifs such as tokhm-e tork (a specific motif), jowk (another specific motif), and triangular shapes.
8. The kalleh qandi (sugarloaf) motif refers to local customs and wedding culture, seen in Shahkuh and Kalateh Rudbar.
9. Finally, the arts of these regions demonstrate a profound connection between culture, time, and geography, deeply rooted in cultural and national values.

Representative of customs, like the kalleh qandi motif.

Culturally sacred motifs, such as the cypress (sarv) and boteh jegheh (paisley). Female artists express their feelings and experiences through traditional stitches, which have a deep connection with their culture and society.

Acknowledgements

This article is based on the first author's master's thesis titled "Anthropological Analysis of Traditional Black Embroidery Zabol, Shahkoh, Kalateh Roodbar" under the supervision of Dr. Alireza Sheikhi at the Iran University of Art.

We express our utmost gratitude and appreciation to all individuals who patiently and selflessly assisted us in conducting this research.

Conclusion

The art of Siah-Dozi has been transmitted as a valuable heritage from the past to the present generation in the regions of Zabol, Shahkuh, and Kalateh Rudbar. Evidence of needlework in the Burnt City (Shahr-e Sukhteh) of Sistan indicates the advancement of textile weaving in this region. Zabol's Siah-Dozi is simpler yet more delicate compared to that of Shahkuh and Kalateh Rudbar. The motifs of this art are:

Inspired by nature, such as mountains and birds.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

مطالعه تطبیقی هنر دوخت سنتی سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار

شهربانو موسی‌زاده (الف)، علیرضا شیخی (ب)*

(الف) دانشجوی دکتری، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (sharbanoomosazadeh@gmail.com)

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

چکیده

دوخت سیاه‌دوزی، از جمله دوخت‌های سنتی زابل (استان سیستان و بلوچستان)، شاهکوه (استان گلستان) و کلاته رودبار (دامغان) است که نشأت گرفته از ذوق و سلیقه زنان این سرزمین بوده و با زیبایی هرچه تمام‌تر با رنگ سیاه بر روی پارچه سفید و به‌کارگیری نقوش زیبا انجام می‌پذیرد. سیاه‌دوزی در هر منطقه از ایران به‌ویژه مناطق موردبررسی متأثر از باور و اندیشه هنرمندان، جهان پیرامون و نیازهایشان است. این پژوهش با هدف بازشناسی و شناخت ویژگی‌های بصری، مفهومی و بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری و ساختار نقوش سیاه‌دوزی در این مناطق درصدد پاسخ به این سؤالات است: ۱. نقوش به‌کاررفته در دوخت سیاه‌دوزی مناطق مذکور چیست؟ ۲. عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری دوخت سنتی سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار چه بوده است؟ روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و مبتنی بر برداشت‌های میدانی شامل عکاسی و مصاحبه استوار است. نتایج نشان می‌دهد که هنر سیاه‌دوزی به‌عنوان بخشی از فرهنگ و جامعه زابل، شاهکوه و کلاته رودبار با به‌کارگیری طرح‌ها و نقوشی که اگرچه در نگاه اول اشکال هندسی، منحنی و خطوط شکسته هستند و به‌صورت نمادین از طبیعت، اعتقادات، باورها، آداب و رسوم الهام گرفته‌اند، اما دربرگیرنده فرهنگ و هویت بومی منطقه است، چنانکه زنان هنرمند به مدد شکل و سبک این نقوش، اندیشه، احساسات و تجربیاتشان را در قالب دوخت‌های سنتی به نمایش می‌گذارند. آنان با به‌کارگیری گسترده نقوش گیاهی، حیوانی، انتزاعی و تکرار آن‌ها و ایجاد تعادل، نه تنها سبب زیبایی، بلکه ماندگاری این هنر شده‌اند.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۶۵-۸۴

واژگان کلیدی:

سیاه‌دوزی، زابل، شاهکوه، کلاته رودبار

استناد به مقاله:

موسی‌زاده، شهربانو و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۴). مطالعه تطبیقی هنر دوخت سنتی سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار. پژوهشنامه خراسان بزرگ. ۱۶ (۵۸)، ۶۵-۸۴.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.375083.1090>URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226795.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

سوزن‌دوزی سنتی ایران دارای نقوش و دوخت‌های مختلفی است که هر یک ویژگی‌های مختص به خود را دارد. تنوع این دوخت‌ها در سنت‌های مردم ایران نهفته و در هر منطقه، بیانگر باورها و اندیشه‌های انسانی هنرمند و جهان‌پیرامون و نیازهای اوست. در این میان، دوخت سنتی سیاه‌دوزی هنر دست زنان هنرمندی است که در استان سیستان و بلوچستان (زابل)، استان گلستان (روستای شاهکوه) و استان سمنان (کلاته رودبار) انجام می‌شود. بررسی آداب و رسوم ساکنان مناطق مذکور می‌تواند راهگشایی در شناسایی این هنر سنتی باشد. هدف پژوهش حاضر، شناسایی نقوش مورد استفاده در سیاه‌دوزی‌های مناطق سه‌گانه فوق و گونه‌شناسی نقوش سیاه‌دوزی و مفهوم اشکال در این مناطق است. از این‌رو، پرسش عبارت‌اند از این‌که نقوش به‌کاررفته در سیاه‌دوزی مناطق مورد بررسی چیست و عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری دوخت سنتی سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار چه بوده است؟ در صورت پژوهش اینکه بخشی از هویت فرهنگی مناطقی از ایران بر شاخه‌ای از هنرهای رودوزی معرفی و تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعه مدونی در خصوص سیاه‌دوزی مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار انجام نشده است، اما در سوزن‌دوزی‌های مناطق مختلف ایران کتاب یا مقالاتی نوشته شده است. [اسفندیاری \(Esfandiari, 2000\)](#) در کتاب *نگرشی بر روند سوزن‌دوزی سنتی ایران* به موضوعات مختلفی همچون تاریخچه سوزن‌دوزی‌ها، مواد و مصالح آن، طرح و رنگ و انواع رودوزی‌های سنتی مانند پته‌دوزی، رشتی‌دوزی، شرفه‌دوزی، درویش‌دوزی و غیره اشاره دارد. [پزشکی \(Pezeshki, 2007\)](#) در کتاب *طرح‌هایی برای سوزن‌دوزی*، مجموعه نقوش‌هایی را جهت استفاده در دوخت‌های تزئینی و هنرهای مرتبط با آن از قبیل سرمه‌دوزی،

ابریشم‌دوزی، گلدوزی با چرخ، نقده‌دوزی و غیره ارائه نموده است. [کاظمی \(Kazemi, 1999\)](#) مطالبی جهت آموزش سوزن‌دوزی برای دانشجویان رشته طراحی و دوخت را در کتاب آموزش سوزن‌دوزی سنتی ایران تدوین نموده است. [ریگی و کاویان پویا \(Rigi & Kavian, 2012\)](#) در کتاب *سوزن‌دوزی بلوچ*، به بررسی تاریخچه سوزن‌دوزی و معرفی انواع تکنیک‌ها در دوخت بلوچ پرداخته‌اند. [ریما شیری \(Rima Shiri, 2015\)](#) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی عناصر نمادین هندسی در هنر سوزن‌دوزی بلوچ»، به بررسی نقش‌مایه‌های هندسی هنر سوزن‌دوزی بلوچ و مفاهیم و معانی نمادین نهفته در آن پرداخته است. [سلطان‌زاده زندی \(Sultanzadeh, 2018\)](#)، در کتاب *تأثیر نقوش تمدن جیرفت در هنر سوزن‌دوزی کرمان و سیستان و بلوچ*، به بررسی تأثیر سبک زندگی و باورهای مردم باستانی جیرفت بر نحوه طراحی بعضی از نقوش اشاره دارد. [حاجی‌زاده \(Hajizadeh, 2015\)](#)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «جست‌وجوی ویژگی مینیمالیستی در سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران و به‌کارگیری آن در دنیای مد» به عوامل و ویژگی‌های منتسب به شاخصه‌های مینیمالیست در هنر رودوزی‌های سنتی ایران پرداخته است. [قاسمی و همکاران \(Ghasemi et al, 2013\)](#) در مقاله «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان»، به جنبه‌های ارتباطی ساختار نقوش آن با عناصر طبیعت، ضمن توجه به روابط زیبایی‌شناختی و محیط پیرامون، نقش کارکردی آن‌ها را نیز در تناسب با شیوه طراحی هندسی مدنظر قرار داده‌اند. [نظری و همکاران \(Nazari et al, 2014\)](#)، در مقاله «مطالعه تطبیقی نقوش کلیپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ»، به بررسی رابطه میان هنر سفالگری کلیپورگان و

مواد اولیه مصرفی در سیاهدوزی شامل نخ، پارچه، سوزن، انگشتانه و قیچی است. نخ‌های موردنظر در این نوع سوزندوزی اغلب از نوعی نخ کاموایی ظریف بوده و پارچه آن ساده و عموماً از جنس نخی و درگذشته پنبه‌ای بوده است. امروزه نخ‌های مورد استفاده در این نوع سوزندوزی از نخ کاموایی ظریف رنگ‌شده بارنگ‌های شیمیایی است، اما درگذشته از نخ‌های پنبه‌ای، رنگ‌شده بارنگ‌های طبیعی استفاده می‌کردند. به‌عنوان مثال، رنگ سیاه را با پوست انار و زاج سیاه، قرمز را با روناس و گیاهان طبیعی منطقه به دست می‌آوردند. پارچه مورد استفاده در سیاهدوزی از جنس پنبه‌ای (چلوار یا ململ) و عموماً به رنگ سفید است، اما علاوه بر آن متناسب با نوع مراسم و یا شرایط آب و هوایی از پارچه‌هایی چون کرپ پشمی و ابریشمی نیز استفاده می‌کنند.

سوزندوزی بلوچ پرداخته است که از یک بافت فرهنگی مشترک سرچشمه می‌گیرد.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و از نوع کیفی و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، اسنادی و میدانی است. نقوش دسته‌بندی و از لحاظ شکل و محتوا مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در حوزه میدانی، از طریق مصاحبه با دوزندگان، دیدار با مردم بومی و متصدیان حوزه میراث فرهنگی، مشاهده عینی آثار سوزندوزی شده، عکس‌برداری در مناطق مورد مطالعه صورت گرفته است. تصاویر شاخص نقوش سیاهدوزی در مناطق موردنظر با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند و در دسترس انتخاب، بررسی، مقایسه، تجزیه و تحلیل شده‌اند.

ابزار مورد نیاز سیاهدوزی



تصویر ۱: ابزار مورد نیاز سیاهدوزی و چرخ ریسندگی (Authors)

به لهجه محلی (زابلی) تکلم می‌کنند و سایر لهجه‌های سیستان و بلوچستان نظیر بلوچی نیز رایج است (Bazzi, 2006:18). به نقل از افشار سیستانی کارهای دستی و ایجاد نقوش روی برنج با ترصیع نقره، مس و منسوجات زمان ساسانیان که در سیستان تا زمان سلجوقیان نیز معمول بود، هم‌اکنون یکی از مأخذ مقایسه در جهانند. عمده‌ترین مواد اولیه مورد نیاز صنایع دستی نیز در محل به دست می‌آید، اگرچه وابستگی‌های داخلی و یا حتی خارجی نیز از جهت تهیه نخ و پارچه، خامه و رنگ نیز در این بین دیده می‌شود.

سیاهدوزی مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار

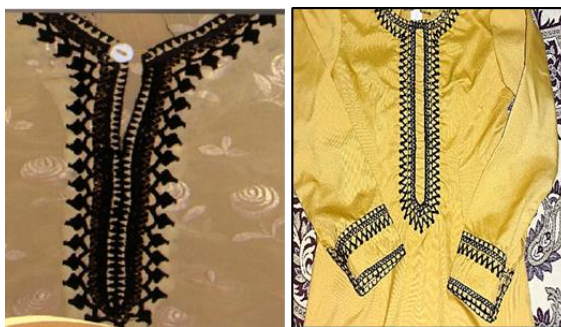
سیاهدوزی زابل

زابل از شهرهای مرکزی سیستان، در جلگه پست و هموار شمالی با مساحتی حدود پانزده کیلومترمربع بین ۳۱ درجه و ۱۰ دقیقه و ۳۰ ثانیه عرض شمالی و ۶۱ درجه و ۲۹ دقیقه و ۴۵ ثانیه طول شرقی واقع شده است. این شهر حدود ۲۲۹۲۱۷ نفر جمعیت و مساحتی بالغ بر ۱۴۲۵۲ کیلومترمربع دارد. درگذشته ناصری، نصیرآباد و یا شهر سیستان خوانده می‌شد که توسط ابراهیم‌خان مظفرالدوله در ۱۸۶۶ م بنا گردید (Afshari Sistani, 2002:185). اکثریت مردم آن

با توجه به منابع اندک موجود، تنها منبعی که از گذشته‌های دور آن می‌توان استناد کرد، کتاب بانوگشسب‌نامه است که اشاره به هنر سوزن‌دوزی دارد. آنجاکه به تشریح روح و روان زنانگی بانوگشسب می‌پردازد و هنر خانه و خانه‌داری را بیان می‌کند:

چو شب سوی ایوان و گاه آمدند

درخشان چو خورشید و ماه آمدند
پس آنگاه بانو مه روزگار
به سوزن نگارید سوزن نگار
زبانو بماندست آن یادگار
که از سوزن آرند نقش و نگار
(Karachi,2013:78)













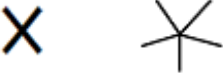

تصویر ۲: پیراهن زنان سیستانی (Cultural Heritage of Sistan)

امروزه یکی از صنایع دستی مهم در استان سیستان بخصوص در شهر زابل سیاه‌دوزی و خمک دوزی است. سوزن‌دوزی را نمی‌توان به زمان خاصی اختصاص داد، اما شاید در حدود ۱۰۰ یا ۲۰۰ سال پیش از ظهور اسلام باشد که قومی به نام اسلاوها در اینجا سکنی گزیدند. این گروه از طریق جاده ابریشم به این منطقه آمده بودند (در حال حاضر جزو خاک پاکستان بوده و در مرز افغانستان و پاکستان قرار دارد). آنان پرورش کرم ابریشم و نحوه به دست آوردن نخ از پیله‌های ابریشم و استفاده از آن را در پارچه‌بافی و سوزن‌دوزی به زنان بلوچ آموختند (Naroee,2012:5). سیاه‌دوزی عبارت است از شیوه اصیل و قدیمی دست‌دوزی که بر پارچه جاودان می‌گردد. چون نخ سیاه بر روی پارچه‌هایی با زمینه کاملاً سفید و یا ترکیبی از گل‌های ریز رنگی خودنمایی می‌کند، به این نام مشهور شده است. اطراف یقه، سردست و بعضاً دامن لباس مردان نیز سیاه‌دوزی می‌شد، همچنین لبه عرقچین‌ها^۱ تزئین می‌گردید (Gulestaneh,2002:8). علت استفاده سوزن‌دوزان زابل از رنگ سیاه بیشتر با پارچه

زمینه این دوخت مرتبط است، چراکه بر روی زمینه سفید جلوه‌ای زیبا دارد. در حال حاضر هنرمندان زابلی با توجه به سلیقه بازار از پارچه‌هایی با رنگ‌های متفاوت برای این دوخت استفاده می‌کنند. تزئین لباس بر روی جامه زنان در پیش‌سینه و سرآستین و برای مردان در پیش‌سینه استفاده می‌شود. این دوخت علاوه بر جامه مردان و زنان سیستانی برای بقچه، جانماز، روطاچه‌ای و غیره نیز کاربرد دارد. جهت دوخت نقوش، ابتدا طرح موردنظر روی پارچه طراحی شده، سپس با نخ سیاه طرح اولیه به شیوه زنجیره‌دوزی، شماره‌دوزی، ساقه‌دوزی و زیگزاگ صورت می‌پذیرد و در بخش‌های محدودی از طرح، از رنگ‌هایی چون قرمز و سبز بهره می‌گیرند. نقوش به‌کاررفته کاملاً ذهنی بوده و متشکل از گل‌های ساده با ساقه‌های بلند، طرح بته‌جقه یا سرو، اشکال هندسی همچون زیگزاگ و خطوط منحنی است که کل طرح در محدوده و کادری مشخص تعیین گردیده است.

۱. نوعی کلاه سفید دست‌دوز که لبه‌های آن سیاه‌دوزی می‌شد.

جدول ۱: طرح‌های سیاهدوزی زابل (Authors)

معنای نمادین	طرح	تصویر	نقش
اعتقادات و باورهای ایرانیان با بلندقامتی، سرافرازی و سکوت این درخت زیبا پیوند خورده که به شکل نمادین متبلور شده است. زنان هنرمند زابل با بهره‌گیری از این باور زیبا، نقش سرو را به صورت تک، اما پیوسته و متوالی با نقوش خود همراه می‌کنند تا با آن حس خوب را به بینندگان منتقل نمایند.			سرو
مرغ از جمله پرندگان است که هنرمند سوزن‌دوز زابل در هنر خود یکی از اجزای این پرنده را به صورت یک فرم کلی اجرا می‌کند. مرغ نماد جان است، هنگامی که بال‌هایش سالم است، میل به پرواز دارد و جاودانگی می‌کند.			پاچوچک
کوه در اساطیر کهن نه تنها نماد مقاومت، استواری و پایداری است، بلکه به عنوان مرکز آب‌ها و سرچشمه آن‌هاست. زنان سوزن‌دوز منطقه زابل نقش مایه کوه را به شکل نگاره‌ای مثلثی در یک امتداد که شکل ۷ و ۸ دارد به طور پیوسته بر روی پارچه به مدد نخ و سوزن ترسیم می‌کنند.			هفت و هشتی
علت نام‌گذاری این نقش به دمه قرارگیری در لبه کار است. اساس این دوخت به روش دندان‌موشی است. زن هنرمند زابلی کوشیده است با تصویر کردن مثلث به عنوان نماد آب و حاصلخیزی، به زبان نمادین فصل پربابی و رونق مجدد کشاورزی را آرزو کرده باشد.			دمه
تخم ترک که برگرفته از نقوش پیرامون طبیعت سوزن‌دوز است از نام‌های دیگر خربزه است.			تخم ترک
ستاره، نماد الوهیت، تعالی، ابدیت، نامیرایی، دسترسی به اعلا علیین، پیک آسمانی خدا و امید است.			ستاره

شاهکوه

شاهکوه، روستایی زیبا در ۶۵ کیلومتری گرگان است که به علت موقعیت کوهستانی، برخوردار از تابستان‌هایی معتدل و زمستان‌های سرد است و مردم به کارهای کشاورزی و دام‌پروری اشتغال دارند. کل جمعیت شاهکوه با احتساب افرادی از این روستا که در گرگان و شاهرود و در روستاهای دیگر سکنی دارند، حدود ۴۰۰۰ نفر برآورد می‌شود. درگذشته، شاهکوه محل تردد مردم از شهرهای شمالی نظیر گرگان به شاهرود بوده و از این لحاظ اهمیت خاصی داشته است. از هنرهای رایج در شاهکوه می‌توان به جاجیم‌بافی، ابریشم‌بافی، سیاه‌دوزی، گلدوزی، دوخت لباس محلی و مسگری اشاره کرد (اداره میراث فرهنگی گرگان).

روستاها در طول دوره حیات خود، به دلیل پیوندهای گسترده با بسترهای طبیعی و تاریخی خود، موجد بسیاری از ارزش‌های تاریخی، فرهنگی، طبیعی، معماری و غیره بوده‌اند که جزئی از سرمایه ملی و هویت فرهنگی و تاریخی سرزمین به شمار می‌آیند (Hesam & Oroji, 2018:62). روستای شاهکوه نیز به قدمتی دیرینه با تزیینات سیاه‌دوزی بر روی پوشاک زنان توانسته حامل این ارزش فرهنگی باشد. امروزه به‌حکم گذر زمان، تحول اوضاع اجتماعی و روابط با سایر کشورها، تغییرات زیادی در طرز پوشش ایرانیان به وجود آمده است. از این لباس‌ها در بعضی مناطق فقط در مراسم خاص و جشن‌ها استفاده می‌شود.

درباره تاریخ سوزن‌دوزی شاهکوه اطلاعات دقیقی در دست نیست، اما آنچه بر اساس نقل و قول‌ها مانده، بیانگر این مطلب است که از قدیم‌الایام زنان منطقه به دوخت این نوع سوزن‌دوزی بر روی لباس سنتی خود توجه داشته و نقوش آن

را به‌طور ذهنی و برگرفته از عناصر موجود در طبیعت بر دامنه لباس، سراسرآستین، اطراف یقه و حاشیه روسری با نخ‌های ضخیم (کاموایی) نقش می‌زدند. نکته قابل‌توجه در سیاه‌دوزی شاهکوه این است که چندین رشته بومی را در خود جای داده است که از آن جمله می‌توان به دوخت لباس محلی، نساجی سنتی، نخ‌ریسی و غیره اشاره کرد. در روستای شاهکوه به دلیل شرایط محیطی و منطقه‌ای و عدم دسترسی راحت به روستاها و شهرهای اطراف، عموماً مواد اولیه (نخ پشمی یا پنبه‌ای) را از طریق دام یا مزارع در روستا یا شهرهای اطراف تأمین می‌کردند و پس از شست‌وشو و ریسیدن آن، رنگریزی نموده و بر روی لباس طرح و نقش می‌انداختند، طرح‌ها و نقوش نیز در منزل و به‌صورت ذهنی صورت می‌گرفته است (Cultural Heritage Department). در تولید این نوع لباس محلی فقط از پارچه رنگ سفید استفاده می‌شود و در ایجاد نقوش سوزن‌دوزی روی این نوع لباس غالباً از نخ‌های سیاه و به مقدار خیلی کم برای نقش گل‌های ریز از نخ‌های رنگ سبز و قرمز استفاده می‌شود و نقوش آن برگرفته از محیط اطراف و طبیعت منطقه و منحصر به فرد است. لباس آنان متشکل است از: روسری، پیراهن، دامن کوتاه پرچین (چرخ شلوار)، شلوار سیاه (تنبان)، جلیقه، کلاه، کت پشمی. نقوش انتزاعی سیاه‌دوزی شاهکوه برگرفته از عناصر موجود در طبیعت منطقه است. شباهت «کج‌بته» با درخت «سرو کوهی» یا «اورس» که محل رویش آن در کوه‌های منطقه است، حضور پرندگان چون کبک و گنجشک و خروس و طرح ولولو (پایین‌بالا) که نشان از کوه دارد، گواه این ادعاست.



تصویر ۳: نمونه‌هایی از لباس زنان شاه کوه (Amir Ali Lotf Musume)

کک(کبک)، خروس و کئوگل. دوخت‌های بکار رفته عبارت‌اند از تک‌دوزی ساده، چیلوکی (سه‌دندانه)، دندان‌موشی، زنجیره دوزی (هدرِمه)، زیگزاگ، ساقه‌دوزی، بست افقی و عمودی که بیشترین دوخت بکار رفته در آن بخیه عمودی و افقی است.

نقوش به‌طور ذهنی بر روی لباس و حاشیه روسری با نخ‌های ضخیم سیاه و ترکیبی از قرمز و سبز کار می‌شود. نقوش سیاه‌دوزی شاهکوه عبارت است: از قندکله (کله‌قندی)، ول ویلی (زیگزاگ)، ول ویلی قندکله، تیب سیاهک (نقطه سیاه) یا ستاره، ول پته (کژ پته یا کچ پته)، جیکا (گنجشک)،

جدول ۲: طرح‌های سیاه‌دوزی شاهکوه (Authors)

معنای نمادین	طرح	تصویر	نقش
خروس از جمله پرندگان است که مردم شاهکوه به علت زندگی روستایی و شغل دامداری به پرورش آن مشغول هستند و نمودی از این پرنده زیبا را برای تزئین لباس‌هایشان به‌کار می‌برند. خروس در ایران باستان، پندهای نمادین و آیینی است که همچنان در باورهای مردمی ارزش خود را از دست نداده است.			خروس
پرنده می‌تواند نمادی برای آزادی و رهایی روح از قفس جان باشد. گنجشک نماد وفاداری و باروری است.			گنجشک
کبک نماد باروری و حاصلخیزی و نماینده بلبل عشق الهی است.			کبک
شانه‌به‌سر نماد خوشبختی، پیام‌آوری و خوش‌خبری است.			شانه سرکله (شانه‌به‌سر)
ستاره نشانه شادمانی و نور است. نماد نور در طی قرون متمادی و در بیشتر اعتقادات دینی برای نمایاندن ماهیت حقیقی عالی بوده و نقش بنیادین دارد.			ستاره

<p>اگر نشانه مثلثی شکل را که بر روی آن گیاه یا درخت انتزاعی قرار دارد، نماد کوه یا سنگ فرض کنیم، بر مبنای نظر کوپر، کوهستان و مثلث رو به بالا اصلی مذكر است و این نقش‌مایه را می‌توان نماد شمسی، نشانه زندگی، آتش و شعله تلقی کرد.</p>			<p>ول ویلی یا کوه</p>
<p>خورشید نماد نیروی متعال کیهان، تجلی خدا، هستی ساکن و مرکز وجود و معرفت شهودی، چشم جهان و چشم روز است و چون پیوسته طلوع و غروب می‌کند، هم مظهر زندگی و هم مرگ و تجدید حیات بعد از مرگ است.</p>			<p>شمسه یا خورشید</p>
<p>سرو به برکت عمر طولانی و همیشه‌سبز بودن است و در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام‌گرفته و نماد آزادگی و بلندقامتی است.</p>			<p>کج بته یا سرو</p>
<p>گل در فرهنگ ایران، نماد عشق، بیان صفات بهار، پاییز، جوانی، سخن و تقواست. از دیدگاه شاعران، گل لاله نماد درست‌کرداری است.</p>			<p>گل سه چله</p>
<p>گل‌ها علاوه بر زیبایی و سرزندگی در منطقه شاهکوه، خاصیت دارویی و خوراکی دارند که در چشم زنان هنرمند شاهکویی بر روی تپه‌ها به تصور درمی‌آید و به زیبایی وصف‌ناپذیری دوخته می‌شود.</p>			<p>کنوگل</p>
<p>این نقش‌مایه نشان سرور، شادمانی و نویدبخش جشن و شادی است.</p>			<p>کله‌قند</p>

کلاته رودبار

شهر کلاته رودبار از توابع شهرستان دامغان در عرض جغرافیایی ۳۳ درجه و ۸۴ دقیقه شمالی و ۴۷ درجه و ۴۴ دقیقه شرقی واقع شده است. قسمت‌های شمالی شهر در محدوده کوهستانی البرز قرار دارد و جنوب حوزه نیز ناحیه کویر است. این شهر در دامنه کوهستان البرز واقع شده و آب‌وهوای آن نیز از ویژگی‌های کوهستانی برخوردار است. مردم شهر کلاته رودبار به گویش مازندرانی صحبت می‌کنند

و مذهب آنان، شیعه دوازده‌امامی است. آداب و رسوم و فرهنگ مردم این منطقه شباهت زیادی با همسایه شمالی خود (شهرهای استان مازندران) دارد. شهر کلاته رودبار دارای دو نوع بافت شهری سنتی و جدید است و اکثر اهالی منطقه به شغل کشاورزی و دامداری اشتغال دارند. زنان نیز در این شهر علاوه بر مشارکت در کارهای کشاورزی و دامداری به تولید قالی، جاجیم، گلیم و سیاهک‌دوزی مشغول هستند. درباره تاریخ سوزن‌دوزی

علت وجود فعالیت‌های کشاورزی و دامداری در منطقه کلاته رودبار و پشم و کرک در دسترس، زنان منطقه به تولید پارچه و نخ مشغول بوده‌اند. آنان نخ‌های ریسیده شده را با انواع گیاهان بومی که در منطقه وجود داشت رنگریزی نموده، سپس بر روی لباس طرح اندازی می‌کردند.

کلاته رودبار اطلاعات دقیقی در دست نیست، اما آنچه بر اساس نقل و قول‌ها باقی مانده، بیانگر این مطلب است که از قدیم‌الایام زنان منطقه به دوخت این نوع سوزن‌دوزی بر روی لباس‌های سنتی توجه داشته و نقوش آن را به‌طور ذهنی و برگرفته از عناصر موجود در طبیعت بر دامنه لباس، سرآستین، اطراف یقه با نخ‌های مشکی نقش می‌زدند. به



تصویر ۴: نمونه‌ای از لباس سیاهدوزی کلاته رودبار (Authors)

مرسوم بوده است که زنان نه‌تنها لباس‌های مزین به سیاهدوزی بر تن داشتند، بلکه دخترانی که عروسی می‌کردند این لباس‌ها را بر تن می‌نمودند (زنان بومی از پیرانی یاد می‌کنند که نسبت به آن تعصب خاصی داشتند، اما در زمان حال بیشتر مراسم خاص، عروسی و تهیه جهیزیه است). هنر سیاهک‌دوزی شامل نقش‌های کوه، گل تلو (گل کنگر)، بوته خاردار و بوته ساده، سوسک شاخ‌دار، ستاره، سیاه‌بوته یا تاج‌خروس، بته‌جقه و کله‌قندی است که با دوخت‌هایی از جمله زیگزاگ، خط‌دوزی و دندان‌موشی نقش می‌بندد. اساس نقوش این منطقه بر مبنای خطوط شکسته (کج و راست)، بیضی، خطوط افقی و عمودی و تکرار است. تنوع نقوش در منطقه کلاته رودبار چندان زیاد نیست. زنان چهار نقش اصلی دارند که با نظم کنار هم می‌نشانند در زبان محلی به آن چارنُته (چهار بوته) می‌گویند.

سپک‌دوزی (سیاهک‌دوزی) سبب تشکیل بافت برجسته زیبا بر روی پارچه می‌شود. سیاهک‌دوزی در شاهکوه نزدیک مَجَن هم دوخته می‌شود که اسامی آن‌ها به دلیل قرابت فرهنگی کلاته رودبار با مَجَن و کلاته خییج، همانند است. برای این دوخت از رنگ سیاه و بعضاً قرمز، سبز، نارنجی و صورتی نیز در برجسبی دوخت بهره می‌گیرند. این دوخت علاوه بر جامه زنان بر روی بقچه، جانماز، روطاقچه‌ای، روتختی، روپشتی، روسری و غیره نیز کاربرد دارد و امروزه اکثر خانواده‌ها برای تزئین جهیزیه و وسایل موردنیاز دخترانشان به این امر مبادرت می‌ورزند. امروزه سیاهدوزی بیشتر جنبه تزئینی پیدا کرده و زنان لباس‌های مزین به سیاهدوزی را در مراسم شادمانی و عروسی می‌پوشند.



لباس زنان درگذشته شامل پیراهن (تا بالای زانو)، کت مخملی (جلیقه)، چرخ شلوار (دامن پرچین) و روسری گل پشم‌دار (روسری پشمی با نقش گل) بوده است. درگذشته



تصویر ۵: نقش چار بته/ چهار بوته (از راست به چپ: تاج‌خروس، سوسک، بوته خاردار، گل تلو) (Authors)

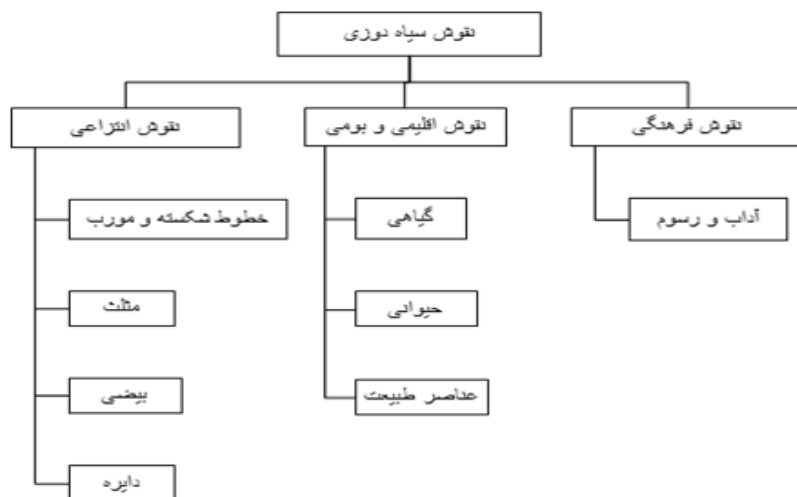
جدول ۳: طرح‌های سیاهک دوزی کلاته رودبار (Authors)

معنای نمادین	طرح	تصویر نقش	نام نقش
گل تلو، نمادی از طبیعت و زیبایی است که به علت حضور در محیط با زندگی هنرمند عجین شده و هنرمندان پیوندی همیشگی با این نقش زیبا برقرار نموده‌اند.			گل تلو
کوه به‌عنوان یکی از عناصر طبیعت، نقش اساسی برای زندگی مردم کلاته رودبار دارد. از تأمین آب و خوراک گرفته تا کشاورزی و تأمین مایحتاج بشر و به علت کوهستانی بودن کلاته رودبار، مردم آن افرادی سخت‌کوش و مقاوم هستند.			هفت و هشت (کوه-تپه)
بوته، نمادی از طبیعت است که برای مردم منطقه نقش اساسی جهت تولید گرما و تهیه خوراک برای دام را ایفا می‌کند.			بوته خاردار و بوته ساده
ستاره، بیانگر نور و مظهر خدا در شب است تا مؤمن را از شر تمام موانعی که بر سر راه رسیدن به خداوند دارد، حفظ کند.			ستاره
سوسک، از جمله حشرات است که هنرمند سوزن‌دوز کلاته رودبار آن را در محیط پیرامونش مشاهده می‌کند و به‌صورت فرمی کلی اجرا می‌کند.			سوسک شاخ‌دار
خروس، نماد بیداری، عبادت، سحرخیزی و نویدی برای آغاز صبح، تلاشی برای روز جدید و آغاز کار است که جزئی از بدن این حیوان در قالب یک فرم خودنمایی می‌کند.			تاج‌خروس
کله‌قند، نماد جشن و سرور و حضورش در مراسم عروسی کاملاً مشهود است، به حدی که مراسمش با نام قندشکنی در این خطه انجام می‌شود.			کله‌قند

<p>بته‌جقه، نمادی از درخت زندگی یا سرو که با الهام از نقوش هنر قلم‌زنی، به زیبایی نقش آن را به‌کار می‌برند.</p>			<p>بته‌جقه</p>
---	---	---	----------------

درواقع هویت جامعه خود را حفظ نموده‌اند. عناصر ملهم از طبیعت و پیرامون هنرمند بیشترین عناصر تکمیلی در نقوش سیاه‌دوزی این سه منطقه هستند که الهام گرفته از فرم‌های واقع‌گرایانه هستند.

مقایسه تطبیقی نقوش سیاه‌دوزی زابل، شاه‌کوه و کلاته رودبار
نگاره‌های سیاه‌دوزی در مناطق مذکور شامل نقوش جانوری، گیاهی، طبیعت، اعتقادات، باورها و سنت‌های زنان هنرمند است که با حفظ فرآیند آن در طی سالیان متمادی،



نمودار ۱: گونه‌شناسی نقوش سیاه‌دوزی (Authors)

بی‌آلایشی که حتی این سادگی در سوزن‌دوزی‌هایشان موج می‌زند. زنان هنرمند زابل این نقش‌مایه را بیشتر دور آستین و پیش‌سینه به کار می‌برند. نقوش گیاهی در منطقه شاهکوه از تنوع بیشتری برخوردار است که دلیل آن، وجود پوشش‌های گیاهی و جنگلی است. از درخت اروس (کج بته) گرفته تا کئوگل و گل سه چله که فراوان در منطقه یافت می‌شود، به‌خصوص درخت اروس که از چوب آن برای ساخت خانه‌ها در قدیم استفاده می‌کردند و گل‌هایی که هم در خوانش‌های محلی و ضرب‌المثل‌ها یافت می‌شوند و هم مصارف متعدد خوراکی و دارویی دارند. وجود این عنصر در سوزن‌دوزی شاهکوه نمادی آشکار از شادابی، طراوت و خوش‌مشربی مردمانش است. در منطقه کلاته رودبار نیز همانند شاهکوه

نقوش گیاهی

در تمامی ملت‌ها، گیاهان از تقدس ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. در سیاه‌دوزی زابل با نقش‌مایه گیاهی کمتری روبرو هستیم که این خود حاکی از عدم پوشش گیاهی در منطقه و خشکی بیش‌ازحد آن است، زیرا اقلیم سیستان دارای آب‌وهوای خشک و بیابانی است. در این منطقه، هنرمندان درخت سرو را نسبت به بقیه گیاهان بیشتر به کار می‌برند، هرچند امروز شاهد کم‌رنگ شدن این نقش و حضور آن در بین بقیه نقوش هستیم. نگاره گیاه به‌خصوص سرو، در سیاه‌دوزی زابل ریشه در باورهای کهن و احترام ایرانیان به طبیعت دارد. مردم خطه سیستان، آزاده، مقاوم و ایستاده همچون سرو در برابر سختی‌ها هستند. مردمان پاک و

بته‌جقه، بته و بادامی خوانده می‌شود و از گذشته‌های دور، همچنان باقی مانده است. شباهت بین گیاهان در منطقه شاهکوه و کلاته رودبار نسبت به منطقه زابل بیشتر است که این حاکی از نزدیکی دو منطقه به هم و وجود پوشش‌های گیاهی فراوان در آن بوده است. از این نقوش در حاشیه پیراهن استفاده می‌کنند. حضور نقش‌مایه گیاهان در هنر ایرانی ریشه در باور کهن ایرانیان، تقدس و احترام آنان به طبیعت دارد که در تمام دوره‌ها به‌عنوان یک نگاره تزئینی ترسیم شده‌اند. درواقع، خالقان این آثار، درک و دریافت درونی خویش را از پیرامونشان نمودار ساخته‌اند که آن‌ها را به‌تنهایی یا به‌صورت تلفیقی با سایر نقوش به‌کار می‌برند.

(Zarei,2018:1).

شاهد استفاده هنرمندان سیاه‌دوز از نقش‌مایه گل‌ها هستیم. کلاته رودبار منطقه‌ای کوهستانی با سرسبزی بسیار و گونه‌های مختلف گیاهی است و اکثر این گیاهان در کلاته رودبار نیز خاصیت دارویی و مصرف خوراکی دارند و ما یحتاج آن‌ها را تأمین می‌کنند و به دلیل استفاده گسترده، به‌تدریج در زندگی مردمان اهمیت یافته و جای خود را حتی در بین سیاه‌دوزان باز کرده‌اند. به‌خصوص درخت سرو که در هر سه منطقه شاهکوه، زابل و کلاته رودبار با شکل‌های متفاوت خودنمایی می‌کنند. نگاره‌ای که حضورش را در همه هنرها شاهدیم، نقش‌مایه سرو است که در سیاه‌دوزی این مناطق با قامتی راست یا سرو خمیده خودنمایی می‌کند که با نام سرو، کچ‌بته و

جدول ۴: نقوش گیاهی مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار (Authors)

نقش			منطقه
			زابل
سرو			نام نقش
			شاهکوه
نام نقش	کچ‌بته	گل سه‌چله	کتوگل
کلاته رودبار			نام نقش
			گل‌تلو
نام نقش	بوته‌خاردار	بته‌جقه	

نقوش حیوانی

در سیاه‌دوزی منطقه کلاته رودبار و زابل، شاهد جزئی از بدن حیوان در دوخت‌ها هستیم؛ از تاج‌خروس گرفته تا پای جوجه یا مرغ. حضور این حیوانات در منطقه حاکی از زندگی همراه با دام‌پروری و کشاورزی مردمان، تأمین خوراک و حضور این‌گونه حیوانات در محیط زندگی است و معمولاً هنرمندان سوزن‌دوز به خلق صحنه‌هایی مبادرت می‌ورزند که برگرفته از زندگی روزمره و محیط اطرافشان است (Falaki: 47). همچنین، در کلاته رودبار شاهد حضور نقش‌مایه حشره سوسک هستیم که در دو منطقه دیگر یافت نشده است (وجود این حشره در منطقه به خاطر وجود دام است).

هنرمندان شاهکوه در دوخت‌هایشان نسبت به کلاته رودبار و زابل، نقوش حیوانی پرنده را بیشتر به‌کار می‌برند و اهمیت زیادی برای حیوانات قائل هستند. از دیدگاه میرچاده، هر چیزی که بشر آن را به‌کار برده، حس کرده، دیده و دوست داشته، توانسته مجلای قداست گردد. نقش پرنده‌گان با بال‌هایشان می‌تواند تداعی‌کننده جنبه‌های آسمانی و روحانی باشد و نشانه‌هایی است برای مدد گرفتن از نیروی طبیعت و محیط‌زیست که مردمان در منطقه خود، آن‌ها را



در هنرشان به دلیل وابستگی‌شان به طبیعت، کشاورزی و حیات جانوری به نمایش گذاشته‌اند (Elia: 32).
(Mirchadeh, 1993).

نقش‌مایه خروس در شاهکوه و نقش‌مایه تاج‌خروس در کلاته رودبار از نظر فرم ظاهری، شبیه هستند و نیز هر دو منطقه اعتقاد یکسانی به خروس دارند. نقش‌مایه تاج‌خروس در شاهکوه با کلاته رودبار از نظر ظاهر دوخت متفاوت، اما یک نام است. خروس و اجزای آن در شاهکوه و کلاته رودبار بر حاشیه لباس به‌کاررفته، اما پرنده‌گان دیگر در سیاه‌دوزی شاهکوه مانند کبک و گنجشک و نقش انتزاعی پرنده هدهد بر روی پوشاک مشاهده نمی‌شود، بلکه آن‌ها را بر روی رومیزی و کاربردهای تزئینی به‌کار می‌برند. نقش‌مایه پاچوچک در زابل فقط بر روی پیش‌سینه، سرآستین یا حاشیه و لبه لباس ملاحظه شد.

نقوش حیوانی در هنرهای ایرانی، انواع حیواناتی را شامل می‌شود که در فرهنگ و معیشت مردم مناطق مختلف اهمیت زیادی دارد و این خود بیانگر شیوه زندگی و بینش هر قوم است که با توجه به شرایط اقلیمی و محیطی نمادهایی فراخور شیوه زیست برای انتقال پیام دورنی‌شان انتخاب کرده‌اند (Sadeghi, 2019: 133).

جدول ۵: نقوش حیوانی مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار (Author)

نقش			منطقه		
					زابل
دم‌رویاهی			پاچوچک		نام نقش
					شاهکوه
تاج‌خروس	خروس	شانه سرکله	جیکا	کک	نام نقش

		کلاته رودبار
تاج‌خروس	سوسک	نام نقش



عناصر طبیعت

این مناطق به علت عجین شدن با زندگی در شرایط خشک زابل و کوهستانی شاهکوه و کلاته رودبار، مردمانی همچون کوه مقاوم و پایدار در برابر سختی‌ها و دلی صاف، ساده و درخشان همچون ستاره دارند. در هر سه منطقه، اشکال نیمه منحنی و شکستگی در ساختار ظاهری نقوش سیاه‌دوزی دیده می‌شود که نه تنها با قرارگیری در کنار هم نوعی هماهنگی بصری را ایجاد نموده‌اند، بلکه تنوع در شکل با زوایای هندسی و اشکال منحنی نیز مشاهده می‌شود. نقش خورشید تنها در سیاه‌دوزی شاهکوه دیده شد، «به‌طور مسلم عناصر طبیعت از جمله کوه، خورشید و ستارگان در باورهای طبیعت‌گرای ایرانیان از گذشته‌های دور شکل‌گرفته‌اند و در طی زمان به باورهای گوناگون نسبت داده شده و بدین‌گونه همیشه مقدس و مورد احترام بودند و تاکنون در بسیاری از هنرها باقی مانده‌اند» (Javadi, 2007: 147).

نگاره‌های هندسی چون کوه، ستاره و خورشید، از جمله عناصر موجود در طبیعت هستند که به سادگی و به صورت انتزاعی توسط هنرمندان به اجرا درمی‌آیند و با تکرار و قرارگیری مسلسل‌وار کنار هم، نقش‌های زیبایی را ایجاد می‌کنند. توجه به کوه، ستاره و خورشید از گذشته‌های دور در فرهنگ ایران حائز اهمیت بوده و اعتقاد به این باورها در ارتباط مستقیم با طبیعت و عناصر طبیعی شکل‌گرفته است. در سیاه‌دوزی زابل، شاهکوه و کلاته رودبار هر دو نقش ستاره و کوه مشاهده می‌شود. سوزن‌دوزان این مناطق، نگاره کوه را به‌طور یکسان و پیوسته در ترکیب با نقوش حیوانی و گیاهی به‌کار می‌برند و نقش ستاره نیز با اندک تفاوت دوختی و شکل ظاهری در هر سه منطقه فراوان مشاهده می‌شود که این مسئله حاکی از زندگی در روستا، کوهستان و آسمان پرستاره در مناطق خشک است. مردمان هرکدام از

جدول ۶: عناصر طبیعت مناطق زابل، شاه کوه و کلاته رودبار (Authors)

نقش			منطقه
			شاهکوه
خورشید	ستاره	ول ویلی	نام نقش
			زابل
ستاره	هفت و هشت (کوه)		نام نقش

		کلاته رودبار
استاره	کوه (تپه)	نام نقش

نقوش انتزاعی

هشت) نقش می‌بندد که به شکل بیضی و با تقارن و تکرار منظمشان، زیبایی کار را دوچندان می‌کنند. از دیگر نقوش مشترک، شکلی هندسی شبیه به مثلث است که بان ام دمه در زابل، سگ دندان در شاهکوه و دندان موشی در کلاته رودبار به روش دوختی دندان موشی بر لبه کارها فراوان مشاهده می‌شود.

اگرچه در هر سه منطقه شاهد نقوش انتزاعی و هندسی هستیم، اما در منطقه زابل دو نقش تخم ترک و جوک خودنمایی می‌کند که به علت شرایط اقلیمی این منطقه، به علت کاشت دیم جو و انواع خربزه است. این نگاره‌ها در میانه نقوش الهام گرفته از طبیعت یعنی رأس کوه (هفت و

جدول ۷: نقوش انتزاعی مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار (Authors)

نقش			منطقه
			زابل
تخم ترک	جوک	دمه	نام نقش
			شاهکوه
سگ دندان (دندان موشی)			نام نقش
			کلاته رودبار
دندان موشی			نام نقش

نقوش برگرفته از آداب و رسوم محلی

مشاهده چنین نقوشی هم برای دوزندگان و هم مخاطبان، پیوندی با گذشته و معاصر و تداعی‌کننده خاطرات، باورها و ارزش‌های سنتی آنان است. در حقیقت، بحث آفرینش هنری انسان بدون حضور فرهنگ، زمان و جغرافیایی که انسان در آن زندگی می‌کند، میسر نیست و این نقوش ریشه در اعماق ارزش‌های فرهنگی و ملی گذشته دارد (Sarikhani & Karamian, 2019: 76).

در سیاهدوزی شاهکوه و کلاته رودبار، نقشی به نام کله‌قندی وجود دارد که تجلی رسمی خاص است. نقش کله‌قندی برگرفته از آداب و رسوم دو منطقه یعنی رسم قندشکنی قبل از مراسم عروسی است که از گذشته‌های دور تا به امروز در این دو منطقه ادامه دارد. سوزن‌دوزان این دو منطقه با فرهنگشان زیسته و تصویری عینی از آن در ذهن دارند، بنابراین

جدول ۸: نقوش برگرفته از آداب و رسوم مناطق زابل، شاهکوه و کلاته رودبار (Authors)

منطقه	نقش
شاهکوه/ کلاته رودبار	
نام نقش	کله‌قندی
زابل	-----

نتیجه‌گیری

هنر سیاه‌دوزی به‌عنوان میراثی گران‌بها از گذشتگان به نسل حاضر رسیده که از آن جمله می‌توان به آثار موجود در شهرهای زابل، شاهکوه و کلاته رودبار اشاره کرد. در شهر سوخته سیستان، نشانه‌هایی از نخ، سوزن و سوزن‌دوزی یافت شده که مردمانش بر روی آن‌ها نقش‌ها می‌آفریدند که حکایت از پیشرفت و رونق صنعت پارچه‌بافی در آن سرزمین دارد. سیاه‌دوزی زابل ظاهری بسیار ساده‌تر و البته با ظرافت قابل‌توجهی نسبت به شاهکوه و کلاته رودبار دارد. می‌توان گفت که نقوش ملهم از طبیعت، آیین و باورهای بومی و نقوش ساختاری نه‌تنها به طرز مؤثری تجربه و اندیشه‌های جوامع موردبررسی را در زمینه اجتماعی و فرهنگی به نمایش می‌گذارند، بلکه با تحلیل اشکال و نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در آن‌ها می‌توان به معانی و ظرفیت‌های تأثیرگذاری که سبب دسترسی به‌نظام فکری آن جامعه می‌شود، آگاهی یافت. گونه‌شناسی نقوش در سه منطقه چنین قابل‌ارائه است: ۱. نقوشی که الهام گرفته از طبیعت منطقه و پیرامون هنرمند هستند، ازجمله نقش هفت و هشت (کوه)، ستاره، جوک، تخم‌ترک و پاچوچک در زابل- نقش کوه، ستاره، هدهد، کبک، گنجشک، خروس، کئوگل و گل سه‌چله در شاه‌کوه- نقش هفت و هشت (کوه)، ستاره، گل‌کنگر، تاج‌خروس، سوسک در کلاته رودبار. ۲. نقوشی که بیانگر آداب و رسوم، اعتقادات و باورهای مردم این مناطق هستند شامل نقش کله‌قندی در دو منطقه شاهکوه و کلاته رودبار. ۳. تصویر

کشیدن نقوشی که جزو عناصر مقدس و محترم برای فرهنگ منطقه محسوب می‌شوند، ازجمله نقش سرو در زابل، کج‌بته یا بادامی در شاهکوه و بته‌جقه در کلاته رودبار. در مجموع، زنان هنرمند، اندیشه، احساسات و تجربیاتشان را در قالب دوخت‌های سنتی به نمایش گذاشته و پیام‌هایی از طبیعت و فرهنگشان را بیان می‌کنند، اگرچه ممکن است این کار آگاهانه نباشد، اما با ساختارهای فرهنگی و اجتماعی جامعه هنرمند مرتبط است.

تقدیر و تشکر

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان "تحلیل مردم‌شناختی دوخت سنتی سیاه‌دوزی مطالعه موردی زابل، شاه‌کوه‌گرگان و کلاته رودبار دامغان" به راهنمایی آقای دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر ایران می‌باشد. از تمامی افرادی که با صبر و فداکاری ما را در انجام این پژوهش یاری کردند، نهایت تشکر و قدردانی را داریم.

Reference

- Afshar Sistani, I. (1990). *Sistan nameh*. Margham Amīn.
- Bazzi, Kh. (2006). An analysis of urbanization and physical development in the city of Zabol. *Journal of Geographical Perspectives*, *2*, 5-28.
- Cooper, J. (2000). *Illustrated culture of traditional symbols* (M. Karrabasyan, Trans.). Farshad. (Original work published earlier)

- Nazari Zadeh, F., & Mashhadi Haji Ali, F. (2015). *The sun symbol in ancient Iranian art* [Conference presentation]. Second National Conference of Archaeology of Iran, University of Birjand, Iran.
- Pezeshki, Sh. (2007). *Designs for embroidery*. Ahang-e Qalam.
- Rigi, Km. (2017). *Study of customs and culture of the people of the eastern plateau during the Qajar era: Sistan and Baluchestan Province* [Master's thesis, Sistan and Baluchestan University].
- Rigi, Z., & Kaviani, P. (2012). *Baloch embroidery*. Karim Kaviani Pouya.
- Sadeqi, H. (2019). *Examining the role of Baloch needlework and its recreation in interior decoration* [Master's thesis, Al-Zahra University].
- Sarikhani, M., & Karamian, A. (2019). Comparative study of patterns in handwoven fabrics of Bakhtiari nomads with prehistoric pottery of Southwest Iran. *Comparative Studies of Art*, *17*, 99.
- Sultanzadeh Zarandi, S. (2017). *The effect of Jiroft civilization motifs on Kerman and Baloch needlework*. Maher Kafarin.
- Taheri, A., & Narmashiri, K. (2014). *Investigating geometric symbolic elements in Baloch needlework art* [Master's thesis, Sistan and Baluchestan University].
- Zarei, F. M., & Marzieh, H. (2018). *Examining patterns and symbols derived from nature in traditional Iranian artworks* [Conference presentation]. International Conference on Urban Development, Architecture, and Management in Iran, University of Tehran, Iran.
- Elia, M. (1993). *Thesis on the history of religions* (J. Setareh, Trans.). Soroush. (Original work published earlier)
- Falaki, M., & Mehr Afarin, R. (2019). Study of animal patterns on perforated seals from Southeast Iran. *Journal of Archaeological Studies*, *1*, 39–50.
- Rimashiari, A. (2015). *Examining geometric symbolic elements in Baloch needlework* [Master's thesis, Sistan and Baluchestan University].
- Ghasemi, M., Mahmoudi, S., & Mousavi Haji, R. (2013). Baloch women's needlework with emphasis on samples from Saravan County. *Negareh Journal*, *27*, 61–73.
- Golestaneh, M. (2009). *Feasting and mourning in Sistan*. Oruj Andisheh.
- Haji Zadeh, M. (2015). *Seeking minimalist features in traditional Iranian embroideries and their application in the world of fashion* [Master's thesis, Al-Zahra .university]. <https://elmnet.ir/doc/10949197-99431>
- Hesam, M., & Orooji, H. (2019). Identification and evaluation of ecotourism centers in Gilan Province. *Journal of Tourism Planning and Development*, *7*, 97–114.
- Karachi, R. (2014). *Banoo Gushasp nameh*. Research Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Kazemi, S. (2008). *Teaching traditional needlework of Iran*. Jahan-e Noo.
- Montakhab (Esfandiari) Saba. (2000). *An attitude on the process of traditional needlework in Iran: From eight thousand years BC to today*.
- Montakhab S. (2000). *An insight into the process of traditional embroideries in Iran*.
- Narouyi Khandan, Z. (2012). *The art of needlework in Sistan and Baluchestan* [Master's thesis, Zabol University].
- Nazari A., Zakaryae Kermani I., & Shafiee Sararoudi M. (2014). The comparative study of designs of Kalporegan potteries and Baloch needlework. *mth*, *4*(8), 31.



Research article

Investigating the themes of Transoxiana pottery from the 2nd to the 6th century AH

(Case study: pottery of Samarkand, Shash and Neishabur)

Mohsen Marasy (a) Azar Moukhah (b)*

a) Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran

b) Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran

Keywords

Transoxiana, Neishabur, Samarkand, Shash, pottery, realism, religious motifs

Citation

Marasy, Mohsen & Moukhah, Azar. (2025). Investigation of Belief-Based and Realistic Themes in Transoxiana Pottery from the 2nd to 6th Centuries AH (Case Study: Pottery from Samarkand, Chach, and Nishapur Regions). *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 85-110.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Transoxiana was one of the most significant centers of ceramic production in the Islamic world of eastern Iran. Examination of artifacts reveals that ceramics from this region exhibit remarkable diversity in thematic content and decorative motifs. Employing content analysis, this study addresses the following questions: What themes are represented in the decorative motifs of Transoxiana ceramics? and How did thematic diversity vary across the regions of Samarkand, Chach, and Nishapur? The findings demonstrate that Islamic beliefs are visibly reflected in calligraphic inscriptions on ceramics from Nishapur, Samarkand, and Chach. The use of human and animal motifs was influenced by the religious milieu and patron preferences, harmonizing Islamic traditions with other faiths. Notably, Nishapur's ceramic imagery—centered on Islam—evokes pre-Islamic art through abstraction, distinguishing it from the other two centers. In contrast, ceramics from Samarkand and Chach, where other religions coexisted with Islam, emphasize realistic themes and everyday narratives. Given that many patrons were Christian, human and animal depictions were rendered in a limited yet realistic style. Thus, the religious environment emerges as the primary factor shaping these design styles and decorative themes. The study primarily draws from glazed ceramics of Samarkand, Chach, and Nishapur housed in museums across Uzbekistan and Iran. Data collection relied on library research and accessible museum artifacts.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.408273.1141>

URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226792.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (a-moukhah@araku.ac.ir)

Introduction

The predominant religious affiliations during this period were Shia, Hanafi, and Shafi'i, with rare instances of Zoroastrian and Christian influences noted. These religious beliefs were reflected not only in calligraphy but also through human and animal motifs on certain ceramic artifacts. This study seeks to identify motifs potentially derived from the religious themes and beliefs surrounding the artists, as manifested in ceramic works. To achieve this, ceramics from Nishapur and Transoxiana (including artifacts from ancient sites near Samarkand, such as Qanqah, Chach, and Akhsikath) were examined. For the first time, with an emphasis on realistic, magical, and religious motifs, this study introduces ceramic artifacts and styles (glazing techniques) from Transoxiana between the 2nd and 6th centuries AH (8th–12th centuries CE).

Materials and Methods

This research employs a content analysis methodology based on library research. Initially, a collection of ceramics from Transoxiana and Nishapur housed in various museums (dating between the 2nd and 6th centuries AH) was examined. Samples demonstrating the realistic and religious themes of ceramic artists were then selected. Finally, conclusions were drawn based on the analysis of the findings.

Discussion and Findings

The findings indicate that in Nishapur, Samarkand, and Chach, Islamic beliefs are visibly reflected in calligraphic inscriptions on ceramics. In the application of human and animal motifs, the religious atmosphere of society and consumer preferences—aligned with Islamic and other religious beliefs—played a role in adorning these artifacts. Notably, the artistic style of Nishapur ceramics, centered on Islam, evokes pre-Islamic art through abstraction, distinguishing it from the other two centers.

Conversely, in Samarkand and Chach, due to the coexistence of other religions alongside Islam, greater attention was given to realistic themes and everyday events. Given that many patrons were Christian, human and animal figures were depicted in a more realistic, albeit limited, manner. Thus, it can be inferred that the religious environment of the region influenced the design style and decorative themes of ceramics.

Conclusion

Based on artifacts excavated from Transoxiana (Nishapur, Samarkand, and Chach), we observe that ceramics were richly adorned with calligraphic, vegetal, animal, and human motifs. Research reveals distinct differences in content and ornamentation between Nishapur and the other two centers. In Samarkand and Chach, unlike Nishapur, human figures were sparingly used, often to narrate non-Islamic religious themes, possibly depicting ritual ceremonies. In Nishapur, human motifs with Zoroastrian and Islamic connotations were identified.

Despite shared technical methods in ceramic production across these regions, clear differences in thematic expression exist. For instance, Christian elements and realistic designs were unique to Samarkand, while Nishapur emphasized Zoroastrian and pre-Islamic themes through abstract designs. This divergence in artistic execution likely stemmed from the prevailing religious atmosphere: in Nishapur, despite abstract ceramic decorations, artists employed realism in mural paintings, whereas in Samarkand, ceramics commissioned by non-Muslims featured realistic depictions. The contrasting presentation of these art forms can thus be attributed to the religious and societal milieu influencing the artists.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۳۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

بررسی مضامین اعتقادی و واقعی سفالینه‌های ماوراءالنهر قرن دوم تا ششم هجری قمری (مطالعه موردی: سفالینه‌های مناطق سمرقند، چاچ و نیشابور)

محسن مراثی (الف)، آذر موخواه (ب)*

(الف) استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (marasy@shahed.ac.ir)

(ب) استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران

چکیده

ماوراءالنهر از جمله مهم‌ترین مراکز سفالگری جهان اسلام در شرق ایران بوده است. بررسی آثار نشان می‌دهد که سفالینه‌های این ناحیه از تنوع موضوعی، محتوایی و تزئینی قابل توجهی برخوردار هستند. پژوهش حاضر با تکیه بر روش تحلیل محتوا می‌کوشد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که نقوش تزئینی سفالینه‌های ماوراءالنهر چه مضامینی را به نمایش می‌گذارند؟ و تنوع مضامین در سفالینه‌های مناطق مختلف سمرقند، چاچ و نیشابور چگونه بوده است؟ یافته‌ها حاکی از آن است که در نواحی نیشابور، سمرقند و چاچ، انعکاس عقاید اسلامی به صورت خوشنویسی بر آثار سفالی قابل رؤیت است و در کاربرد نقوش انسانی و جانوری، اوضاع اعتقادی جامعه و سلیقه مشتری، هم‌تراز با اعتقادات اسلامی و ادیان دیگر مزین‌کننده آثار بوده است، به طوری که شیوه تصویرگری سفال نیشابور با محوریت دین اسلام در منطقه، نسبت به دو مرکز دیگر، به روش تجریدی، هنر قبل از اسلام را تداعی می‌نماید. از طرفی در آثار سمرقند و چاچ به دلیل حضور ادیان دیگر در کنار دین اسلام، به مضامین واقعی و رویدادهای روزمره توجه شده است. البته با توجه به سفارش‌دهندگانی که اغلب مسیحی بوده‌اند، نقش انسان و جانوران به طور محدود، به صورت واقع‌گرایانه ترسیم می‌شده است. بنابراین، چنین برداشتی می‌شود که در تمام منطقه اوضاع اعتقادی جامعه عامل به‌کارگیری این سبک طراحی و مضامین برای تزئین سفالینه‌ها بوده است. در این زمینه بخش عمده اطلاعات این پژوهش را سفال‌های لعاب‌دار سمرقند، چاچ و نیشابور، موجود در موزه‌های ازبکستان و ایران تشکیل می‌دهد. شیوه گردآوری مطالب و تصاویر این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و آثار قابل دسترس موزه‌ها بوده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۸۵-۱۱۰

واژگان کلیدی:

ماوراءالنهر، نیشابور، سمرقند، چاچ، سفال، واقع‌گرایی، نقوش اعتقادی

استناد به مقاله:

مراثی، محسن و موخواه، آذر. (۱۴۰۴). بررسی مضامین اعتقادی و واقعی سفالینه‌های ماوراءالنهر قرن دوم تا ششم هجری قمری (مطالعه موردی: سفالینه‌های مناطق سمرقند، چاچ و نیشابور). پژوهشنامه خراسان بزرگ، ۱۶ (۵۸)، ۸۵-۱۱۰.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.408273.1141>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226792.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

ماوراءالنهر در طی سده‌های نخستین اسلامی از مراکز مهم تمدن خراسان بزرگ بوده است. طبق منابع تاریخی در سده ۲ تا ۶ هجری قمری، خراسان بزرگ به منطقه وسیعی که مناطقی از جمله نیشابور و سمرقند جزء قلمرو آن بوده و تحت حاکمیت سلسله سامانی قرار داشته، اطلاق می‌شده است ([Le Strange, 1905](#)). البته بعدها منطقه سمرقند از ایران جدا شده و پل ارتباطی مبادلات تجاری-فرهنگی دو منطقه جاده ابریشم ذکر شده است. این راه ارتباطی در زمینه تولید سفال باعث تأثیر مستقیم فن سفالگری چین و عراق بر این ناحیه شده و کاربرد مشترک لعاب‌گلی و نقش پاشیده سبز در آثار ایشان نتیجه همین تعاملات بوده است ([2004](#)).
 با این حال، برخلاف شیوه فنی مشترک به‌کاررفته بین آثار سفالی این نواحی، مطالعه نقوش نشان می‌دهد از نظر محتوایی و نوع ترسیم، تفاوت‌هایی بین مراکز تولیدی نیشابور با سمرقند و چاچ وجود دارد، به‌گونه‌ای که تولید این آثار بازتابی از عقاید سفالگران این ناحیه را آشکار می‌سازد. دسته‌ای از این آثار دارای ویژگی‌هایی هستند که گویی روایتگر جریانی مذهبی-اعتقادی و یا جادویی بوده و انعکاس عقاید متنوع بر تزیین آثار می‌تواند نتیجه حضور ادیان مختلف در این ناحیه باشد. طبق منابع تاریخی، گرایش مردم در این منطقه مذاهب شیعه، حنفی، شافعی و در اندک مواردی گرایش به مذهب زرتشت و مسیحیت ذکر شده است ([Faraji Rad & Khansari, 2011](#)). انعکاس این اعتقادات مذهبی، علاوه بر خوشنویسی با مضامین اسلامی، به‌صورت نقوش انسانی و حیوانی با مضامین غیراسلامی قابل‌مشاهده است و نحوه ترسیم این‌گونه نقوش بسیار به شرایط اعتقادی جامعه وابسته

است، به‌طوری‌که در ناحیه‌ای که نقش اسلام غالب است، نقوش به حالت تجریدی ارائه‌شده و در منطقه‌ای که آثار در خدمت ادیان دیگر است، نقوش به روش واقع‌گرایانه و حتی با مضامین پیرامونی مزین‌کننده آثار بوده است.

با توجه به موارد مذکور، هدف پژوهش حاضر شناخت مضامین به‌کاررفته بر سفالینه‌های این ناحیه و شناسایی تفاوت و تشابه این مضامین بر سفال مناطق ذکر شده است. بر این اساس، سؤالات پژوهش عبارت‌اند از این‌که نقوش تزیینی سفالینه‌های ماوراءالنهر چه مضامینی را به نمایش می‌گذارند؟ و تنوع مضامین در سفالینه‌های مناطق مختلف سمرقند، چاچ و نیشابور چگونه بوده است؟ برای پاسخ دادن به این سؤالات، بعد از مشخص نمودن محتوای تزیینات، بررسی نقوشی که احتمال دارد برگرفته از مضامین پیرامونی و اعتقادی هنرمند بر آثار سفالی باشد در اولویت بررسی قرار می‌گیرد. برای شناسایی این ویژگی سفال ماوراءالنهر قرن ۲ تا ۶ هجری قمری مورد بررسی محتوایی قرار خواهد گرفت و برای درک تفاوت و تشابه مضامین به‌کاررفته بر آثار، تعدادی آثار مناطق باستانی مرتبط در حوالی منطقه سمرقند مانند قانقاه^۱، چاچ^۲ و اخشیکت^۳ برای نخستین بار با تأکید بر نقوش، بر اساس رویدادهای واقعی و اعتقادی معرفی و مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های موجود نشان می‌دهد برخلاف سمرقند، سفال نیشابور از ابعاد گوناگونی از جمله بررسی شکل و محتوا مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند میرزایی و مرادخانی در مقاله «بازتاب آیین مهرپرستی در نقوش سفال‌های نیشابور» به فرضیه اثریخی مهرپرستی در نقش‌اندازی سفال‌های نیشابور دوره سامانی پرداخته‌اند. در مقاله «تحلیل نمادهای عددی

۱. Qanqa: جزو منطقه باستانی چاچ

۲. Shash: نام قدیم تاشکند

۳. Akhsiket: ناحیه‌ای در نزدیکی چاچ

هندسی و جانوری» به جایگاه نمادین و رمزی اعداد در میان فرقه‌های اسماعیلیه و اخوان‌الرضا و زرتشتی پرداخته‌اند. عسکری الموتی در مقاله «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن ۴ق» به پیشگویی‌های نجومی و باورهای مذهبی دسته‌ای از ظروف سفالی منقوش نیشابور پرداخته است. در این تحقیقات صرفاً سفال نیشابور مورد تحلیل مضمونی قرار گرفته است و دیگر مراکز خراسان بزرگ مورد ارزیابی محتوایی قرار نگرفته‌اند. از طرفی، طبق یافته‌های موخوه و مراثی در مقاله «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های فنی طرح و نقش ظروف سفالی نیشابور و سمرقند در سده ۳ تا ۶ق» مشخص گردید وجه‌تشابه زیادی در فنون سفال نیشابور و سمرقند با اندک تفاوت‌هایی به دلیل شرایط محلی و دسترسی به مصالح بین این دو منطقه وجود داشته است. **پوپ و اکرمین** در کتاب *سیری در هنر ایران* درباره سفالینه‌های سمرقند (افراسیاب) و تاشکند (چاچ) در خصوص ویژگی ظاهری و ترتینات لعابی مطالبی گردآوری نموده‌اند. ایلیاسوف و همکاران در کتاب *سفال‌های لعاب‌دار واحه تاشکند سده ۳ تا ۶ق* مجموعه آثار سفالی تاشکند و مناطق مجاور مرتبط با این منطقه را معرفی و شرح داده‌اند. ایمامبردیدف و ایلیاسوف در تصاویر اساطیری بر روی سفال‌های لعاب‌دار چاچ تعدادی آثار سفالی با موضوعات اساطیری مربوط به منطقه چاچ را معرفی و شرح داده‌اند. حال نگارندگان با وجود این تحقیقات درصدد بررسی مضامین به‌کاررفته بر سفالینه‌های این منطقه و به‌ویژه واکاوی نقوش سفالینه‌های ماوراءالنهر مناطق سمرقند و چاچ بر مبنای اصول اعتقادی و جادویی و حتی مضامین پیرامونی منطقه هستند، زیرا در این نواحی به این‌گونه مباحث توجه بسیار کمی شده است. با توجه به جستجوهای صورت گرفته، محققین داخلی و خارجی به شرح ویژگی ظاهری آثار و در برخی موارد تکنیک اجرایی سفالینه‌ها توجه نشان داده‌اند و مقاله‌ای با این موضوع که صرفاً به مضامین پیرامونی هنرمند

(وقایع‌نگاری) و اعتقادی سفالینه‌های این مناطق پرداخته باشد، یافت نشد.

روش پژوهش

رویکرد این پژوهش کیفی و از نظر هدف بنیادین و روش تحقیق تحلیل محتواست. نگارندگان می‌کوشند مضامین سفال‌های منطقه ماوراءالنهر را مورد بررسی قرار دهند و تفاوت‌های مضمونی و تزئینی مناطق فعال در تولید سفال که شامل نیشابور، سمرقند و چاچ است را مشخص نمایند. این پژوهش با رویکرد کتابخانه‌ای، ابتدا مجموعه‌ای از سفالینه‌های منطقه ماوراءالنهر و نیشابور موجود در منابع مکتوب و موزه‌های مختلف در بازه زمانی قرن دوم تا ششم هجری قمری مورد مطالعه قرار داده و سپس نمونه آثاری که نشان از مضامین پیرامونی و اعتقادی هنرمندان سفالگر بوده را انتخاب نموده و در پایان با توجه به تحلیل یافته‌های موجود به نتیجه‌گیری پرداخته شده است.

مضامین سفالینه‌های ماوراءالنهر

در آغاز بحث ذکر این نکته الزامی است که تنوع تزئینی سفالینه‌های قرن سوم هجری قمری ماوراءالنهر نتیجه آشنایی و پیشرفت تکنیکی هنرمندان در کاربرد لعاب جهت تزئین سفالینه‌ها بوده است. از اواخر قرن سوم هجری قمری، نقاشی زیرلعابی شرایطی را فراهم نمود تا هنرمندان طرح‌های زینتی بیشماری برای تزئین ظروف به‌کار گیرند. در این ترتینات، تقریباً عنصر خوشنویسی در تلفیق با دیگر عناصر تزئینی، در بیشتر آثار مشاهده می‌شود. این عناصر شامل نقوش هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی است. در بیان این ترتینات عقیده بر این است که نقوش گیاهی از جمله تزئیناتی هستند که بر اساس عقیده هنرمند به خالق یکتا باانگیزه اسلامی بر آثار نقش می‌شده است. این نقوش با احترامی که هنرمند برای طبیعت قائل می‌شد، آذین‌گر بستر سفالینه‌ها گردید. انواع نقوش گیاهی از نقش منفرد یا تلفیقی گل گردابی تا ترتینات برگ نخلی و نقش تزئینی

سفالینه‌های نیشابور این نقش در کنار تزیینات با مضامین ساسانی و به سبک طراحی ساسانی مورد کاربرد قرار گرفته است. مضامینی همچون تاج، قلب، پرندگان کاکل‌دار، برگ نخل (Rafiei, 1999) و تصویر کردن نقش حیوانات و تصاویر عجیب بر سفالینه‌ها با اندیشه مذهبی و یا برای نمایش صور فلکی به‌کار گرفته می‌شده‌اند (Grube, 2005) با تحقیق بر سفال‌های چاچ و سمرقند دریافت می‌شود کاربرد نقوش انسانی، جانوری و حتی گیاهی بر مینای روایت مضامین اعتقادی و پیرامونی هنرمند شکل‌گرفته و تأثیر ادیان و اعتقادات هنرمند و صاحبان اثر در ایجاد این آثار بسیار تأثیرگذار بوده است.

شکوفه و میوه انار در شکل‌های کاملاً نزدیک به واقعیت تا گل‌های شش‌پر بر سفالینه‌های این منطقه قابل‌رویت هستند (جدول ۱). برگ نخل از شکل‌های رایج در تزیینات ظروف هنرمندان سمرقند و چاچ از آثار این مناطق، برترین آثار بومی ایشان قابل‌درک است. باید متذکر شد که نقش برگ نخلی و نقش انار به شیوه‌های مختلف بر آثار خودنمایی می‌کند. مطالعات نشان می‌دهد نقوش جانورانی همچون انواع پرندگان با کاکل و بدون کاکل، ماهی، گوزن، گاو و بز در بین سفالینه‌های این منطقه به‌صورت تجریدی و واقع‌گرایانه بر سفالینه‌ها نقش شده است. درباره نقوش انسانی در بین

جدول ۱: نمونه سفالینه‌های با نقوش گیاهی

		
<p>کاسه با نقش تلفیقی گل گردابی و برگ نخلی (Ильясов, 2016)</p>	<p>کاسه با نقش گل گردابی یا ورتون. چاچ (Ильясов, 2016)</p>	<p>کاسه با نقش هندسی. دنیاپته. Pyasov. (Pyasova, 2011)</p>
		
<p>تزیینات سبیدی شکل قرن ۵ق. محل اکتشاف: شهر شش تپه</p>	<p>قرن ۵ق. محل اکتشاف: خراشکت (شهر کانکا)</p>	<p>برگ نخلی چاچ اواخر قرن ۴ و اوایل قرن ۵ق. (محل نگهداری: موزه دولتی شرق)</p>

حضور اسلام و ادیان دیگر در خراسان بزرگ و تأثیر آن بر نقش‌آفرینی مضامین اسلامی بر سفال نیشابور

اهمیت خراسان بزرگ که ماوراءالنهر بخشی از آن محسوب می‌شد، ارتباط بسیار زیادی بانفوذ اسلام و جنبه‌های سیاسی رخ داده در این منطقه دارد. بنا به تاریخ، اسلام در اواخر نیمه اول قرن اول هجری قمری به خراسان راه یافت و تا قرن دوم هجری قمری که مقارن با اتمام حکومت امویان است، این سرزمین با شورش‌های متعددی مواجه گردید. با شروع حکومت عباسیان و ظهور ابومسلم خراسانی در مرو و نقشی که خراسان در شکل‌گیری سلسله عباسیان ایفا نمود، نقش خراسان در تمدن اسلامی ایران بیشتر نمود یافت و در دوره طاهریان این نقش پررنگ‌تر می‌شود. با شروع حکومت سامانیان، خراسان به کانون تحولات سیاسی-فرهنگی تبدیل شد و دربار سامانی مرکز تجمع نخبگان ادبی و هنری آن عصر گردید. در میان آفرینش‌های هنری مجموعه سفالینه‌های نیشابور و سمرقند که در زیبایی و مهارت ساخت با عالی‌ترین سفالینه‌های جهان برابری می‌کند، مثال‌زدنی است (Afroone, 2006). سلاطین سامانی در دوره حکومت‌داری خود، بسیاری از هنر و ادبیات گذشته ایرانیان را که در خراسان و ماوراءالنهر باقی مانده بود، بار دیگر احیا کردند و به‌مرور با گسترش قلمرو خلافت اسلامی با تردد تجار مسلمان به این منطقه، اسلام وارد زندگی اقشار مردم شد و به تدریج مردمان خراسان بزرگ از طریق تعاملات اقتصادی با اسلام آشنا شدند. همزمان با ورود دین اسلام به خراسان بزرگ، ادیان دیگری همچون زرتشتی، بودایی، مانوی، مسیحیت، یهودیت و پیروان آیین‌های ابتدایی و پرستندگان مظاهر طبیعت در این منطقه همچنان به حیات

خود ادامه می‌دادند، تنوع ادیان، حتی بین مسلمانان نیز تنوع در نگرششان بر اسلام را باعث گردید و فرقه‌های مختلف را به وجود آورد (Polonskaya & malashenko, 1994). قبل از آمدن اعراب مسلمان مردم ماوراءالنهر با ترکان آشنایی داشتند و مهاجرت ترکان به ماوراءالنهر در زمان سامانیان صورت پذیرفت. در جوار مسلمانان، پیروان مسیحیت در شهر و بعضی روستاهای اطراف همچنان پیروان خود را حفظ نموده بود. این حوقل می‌نویسد که در «شاوزار» از روستاهای سمرقند، معبدی مختص ترسایان وجود داشته و به گروهی از مسیحیان عراق که به سبب استفاده از خوشی آب‌وهوا و گوشه‌نشینی در آنجا اقامت داشته‌اند، اشاره کرده است (Ibn Hawqal, 1987). از سوی، شرق ایران به‌ویژه نیشابور مکان مناسبی برای پناه‌گرفتن سایر ادیان در زمان ساسانیان بوده است. بسیاری از زروانیان، مانویان و مزدکیان در زمان کشتار مذهبی دینی ساسانیان به این منطقه پناه آورده و در آنجا مخفی شده‌اند. آثار برجای مانده نشان می‌دهد که رد بسیاری از تأثیرات ادیان پیش از اسلام و مسیحیت در تزئین سفالینه‌های این ناحیه قابل‌پیگیری است. به‌عنوان مثال، تزئینات انتزاعی مفاهیم خاص آیینی ایران باستان و فرم صلیب مصادیق مسیحی را یادآور می‌شود (Hampartian, 2003). نمونه بارز این تأثیرپذیری عقاید در تصویر ۱ قابل‌مشاهده است. این اثر احتمالاً روایتگر مراسم مذهبی زرتشتیان بوده و گیاه برسم جهت اجرای این مراسم آیینی در دست نقوش انسانی قرار داده شده است. در تصویر ۲ احتمالاً هنرمند با توجه به اندیشه‌های آیین زروانی به روایت تصویری تولد اهریمن و اهورامزدا بر این ظرف تلاش نموده است (Sibuye, 2020).

جدول ۲: نقوش اعتقادی سفالینه‌های نیشابور

	
تصویر ۲: بشقاب، قرن ۳-۴ ق (محل نگهداری: اشمولین)	تصویر ۱: کاسه، قرن ۳-۴ ق (محل نگهداری: موزه آبگینه)
	
تصویر ۴: بشقاب، قرن ۴ ق (محل نگهداری: موزه رضا عباسی)	تصویر ۳: کاسه منقوش به صلیب و کتیبه، قرن ۴ ق (محل نگهداری: موزه ایران باستان)

و بزرگ‌نمایی اشخاص مهم، ریشه در نقاشی قبل از اسلام ایران دارد (Feryeh, 1995) و به‌وضوح این تأثیرپذیری در تزئین این ظرف قابل‌مشاهده است. هنرمند در این بشقاب دو جریان را که می‌تواند یکی حضور یونس^(ع) و سرنشینان در کشتی و دیگری یونس^(ع) و ماهی در آب باشد را به‌طور خلاصه در یکجا و همزمان در بشقاب به تصویر کشیده است. سیبویه در تحلیل آیکونولوژی این ظرف احتمال داده که این نقش از اندیشه‌های زروانی گرفته‌شده و ریشه در اعتقادات مانوی دارد (Sibuye, 2020). با این اوصاف، گفته‌شده است که هنرمندان نیشابور بیشتر تحت تأثیر اوضاع سیاسی حاکم بر منطقه و شرایط فراهم‌شده از جانب فرمانروایان سامانی به هنر ایران قبل از اسلام توجه نشان داده‌اند. پوپ، عصر سامانی را رستاخیز ملی در ایران بعد از اسلام می‌داند، پیدایش فرهنگ و هنر با خصایص ایرانی را محصول این دوره دانسته و بارزترین ادوار تاریخ ایران در علم و هنر را در این دوره در نظر گرفته است (Pope, 1987). پیداست هنرمند در این شرایط به خلق آثار ملی، با رنگ و بوی اسلامی تلاش نموده است (جدول ۳).

وجود اقوام مختلف به‌ویژه ترکان نیز بر سفارش آثار تأثیر گذاشته و تصاویر انسانی با ویژگی ترکی الگوی زیبایی‌شناختی و ترسیمی نیشابوریان قرار گرفت و تأثیر آن حتی در آثار هنرمندان صنایع هنری دیگر نیز قابل‌ردیابی است (تصویر ۴). تحقیقات نشان می‌دهد نیشابوریان در تولید آثار سفالی با مضامین اسلامی، به‌جز آثاری که با تزئینات خوشنویسی موجود است، در مقایسه با نواحی دیگر ماوراءالنهر بسیار ناچیز عمل کرده‌اند. با این حال، در بین سفالینه‌های نیشابور دو اثر با مضامین اسلامی شناسایی شده است یکی تصویر بُراق (Grube, 2005) و دیگری نقش کشتی و سرنشینان که می‌تواند روایتگر داستان کشتی نوح^(ع) و یا داستان یونس^(ع) باشد. در روایت تصویری این داستان، هنرمند به دلیل فضای محدود ظرف کل جریان داستان را به‌صورت چکیده‌نگاری بر بشقاب به تصویر کشیده است. دلیل نگارندگان بر احتمال روایت داستان یونس^(ع) که البته از مضامین قصص قرآن است، وجود ماهی بسیار بزرگ در زیر کشتی و حضور شخصی با اندازه مشخص و برجسته در جلوی کشتی که می‌تواند یونس^(ع) باشد. این نحوه ترسیم

جدول ۳: نمونه آثار سفالی نیشابور با مضامین اسلامی

	
کاسه، نقش براق، قرن ۴ ق (Grube, 2005)	بشقاب، یونس نبی، قرن ۲-۴ ق (محل نگهداری: موزه رضا عباسی)

آثار سفالی ماوراءالنهر: سمرقند و مراکز مجاور (چاچ)

در ناحیه مهم دیگر ماوراءالنهر به‌ویژه سمرقند، در ابتدای سده میانه، این شهر از لحاظ سیاسی و اقتصادی دارای موقعیت شاخصی بوده و در دوره پراکندگی سیاسی ماوراءالنهر قرن‌های اول و دوم هجری قمری نیز از شهرهای کلیدی منطقه به‌حساب می‌آمده است (IsaMat'ov&Mollajan, 2007). وجود اقوام مختلف در ماوراءالنهر باعث شد هنرمند از عقاید دینی خود و یا سفارش‌دهنده برای ترسیم نقوش بر سفال بهره‌مند شود، همان‌طور که اشاره شد، ورود اسلام باعث کاربرد بیشتر خوشنویسی بر سفالینه‌ها شد و برخی تزئینات نشان از تأثیرپذیری هنرمند از دین مسیحیت و زرتشت دارد، این آفرینش‌های هنری با فناوری نقاشی زیرلعاب با رنگ‌های آنگوبی تزئین‌گر سفالینه‌ها می‌شدند. شکوفایی این تکنیک تولید سفال مربوط به قرون سوم و چهارم هجری قمری است. آثار بجای مانده از ماوراءالنهر نشان می‌دهد این سرزمین مانند نیشابور، مراکز فعال فراوانی در تولید سفال‌های لعاب‌دار داشته و همزمان با حکمرانی سامانیان، زیر نظر حاکمان عباسی، به کانون تولید سفال در منطقه تبدیل شده بود (Erlich, 2015). طبق مستندات موجود، آثار یافت شده در سمرقند و مراکز مجاور را می‌توان به پنج دسته تزئینی، شامل نقوش نوشتاری (خط کوفی تزئینی و ساده) در ترکیب

با نقوش گیاهی، هندسی، جانوری و انسانی، تقسیم نمود. کاربرد این تزئینات را می‌توان تأثیرپذیری هنرمند از نقوش پیشینیان و برخی را برگرفته از جهان‌بینی اسلامی دانست. به‌عنوان مثال، برخی از تزئینات مانند کاربرد خوشنویسی با مضمون کلمات قصار دینی، برگرفته از عقاید اسلامی دانسته شده است. در کنار کاربرد خوشنویسی، تزئین دیگری مشاهده می‌شود که آن را برگرفته از مفاهیم بودایی دانسته‌اند. این علامت در بیشتر بشقاب‌های ساخته‌شده در نیشابور و سمرقند به‌صورت نقطه مرکزی در وسط ظرف قابل‌رؤیت است و نماد نقش‌مایه تای‌کی^۱ چینی معرفی شده است (Hillenbrand, 2006). در صورتی که طبق آموزه‌های اسلامی این نقش می‌تواند انعکاس نمادین، وحدت در کثرت بوده و دلیل عرفانی را نشان داده باشد. با توجه به تزئینات انسانی ظروف سمرقند دریافت می‌شود نسبت به نیشابور بسیار کم از نقش انسان استفاده‌شده، در صورتی که کاربرد نقوش گیاهی بخش عظیمی از تزئینات را به خود اختصاص داده است. در بین تزئینات گیاهی، با طرح میوه انار از برگ و شکوفه و میوه نارس تا میوه رسیده و کامل مواجه می‌شویم و هنرمندان این منطقه فراوان سفال‌های لعاب‌دار را با این نقش طبیعی که پیشینه اعتقادی نیز دارد، منقش کرده‌اند. گاهی هنرمند ترکیبی انتزاعی از نقوش گیاهی و انسانی از خود به نمایش گذاشته‌اند. ویژگی ظاهری

۱. Ta-ki: نماد بین و یانگ و کمال تعادل و هماهنگی (Cooper, 2013).

این‌گونه آثار ما را به یاد درخت سخنگو^۱ می‌اندازد که ریشه در تمدن هندوچین داشته (Kamandlo & Rajabi, 2015) و در ایام اسلامی در ادبیات عرب بسیار پرتعداد بوده است (جدول ۴).

جدول ۴: نمونه آثار سفالی با مضمون درخت سخنگو

	
<p>سمرقند، قرن ۵ق (محل نگهداری: موزه افراسیاب) (Ильясов)</p>	<p>محل پیدایش: قانقاه (تاشکند)، قرن ۵ق (محل نگهداری: موزه فرهنگ و هنر ازبکستان) (Брусенко)</p>

هنرمند در ترسیم ماهی حرکت و چرخش را که از ارکان اصلی حیات این موجود بوده، بر سفال منعکس ساخته است (تصویر ۱). ماهی دارای ویژگی اسطوره‌ای در این منطقه بوده و از دیرباز، نقش پرندگان گوناگون سمبل بسیاری از مفاهیم تلقی می‌شده‌اند. به اعتقادی پرنده نماد گستردگی روح است بخصوص در زمانی که بعد از مرگ به آسمان صعود می‌کند، پرندگان از ویژگی هوا محسوب شده و تجسم‌کننده هوا و یکی از چهار عنصر بشمار می‌رفته‌اند. (Hall, 2008) با این اعتقاد کاربرد زیاد نقش پرندگان در ماوراءالنهر به حالت طبیعی و یا با ایجاد ویژگی‌هایی که در حالت چشمانشان ترسیم می‌شد، حالتی مرموز به خود گرفته، وجود پس‌زمینه اعتقادی را عیان می‌سازد.

طبق تحقیقات نگارندگان، نقوش انسانی برای بیان مقاصد اعتقادی به‌طور محدود کاربرد داشته و در برخی آثار جنبه روایتگری اجرای مراسم مذهبی و شفابخشی داشته است و گاهی از ترکیب نقش انسان و موجودات شبه حیوانی برای بیان مقاصد جادویی بومی منطقه بهره‌برداری شده است و کاربرد تصاویر حیوانات، پرندگان و ماهیان و گوزن با توجه به مفهوم نمادین محلی و فرهنگ‌عامه به‌کار گرفته می‌شده است (Pugakhpegova & Khakimov, 1993). به تعبیری، در استفاده از نقوش حیوانی، هنرمند برای ترسیم نقوش به حالت واقع‌گرایانه که در پس اعتقادات بومی ایشان بوده، تلاش نموده است. به‌کرات نقش تزئینی ماهی باحالتی انتزاعی و واقع‌گرایانه در تزئین سفالینه‌ها خودنمایی می‌کند.



تصویر ۱: کاسه، نقش ماهی، سمرقند، قرن ۴ق، مجموعه دیوید (Pyasove, 2014)

۱. درخت سخنگو: نقشی است که از ترکیب صور انسانی و جانوری با نقوش گیاهی شکل یافته است (Kamandlo & Rajabi, 2015).

نقوش تزئینی برگرفته از اعتقادات مذهبی، نجومی و اساطیری در ماوراءالنهر

یکی از نقش‌هایی که تزئین‌گر سفالینه‌های قرن سوم و چهارم هجری قمری ماوراءالنهر دانسته شده، تصاویر خدایان و نقوش اساطیری است (Ilyasov, 2011). بشقابی با این ویژگی به روش نقاشی زیر لعاب متعلق به قرن چهارم و پنجم هجری قمری در منطقه باستانی چاچ (قانقاه، خرابه‌های شهر باستانی خراشکت^۱) یافت شده است. این بشقاب تصویری را با پاهای پرند و سر یک زن روی گردنی بلند و خمیده نشان می‌دهد. در اطراف تصویر عبارت برکت به خط کوفی نوشته

شده است (تصویر ۲) این نقش که هارپی نام دارد در لغت‌نامه دهخدا این‌گونه معنا شده است: «نام سه موجود عجیب‌الخلقه بال‌دار، با چهره زن و بدن کرکس، این موجود ناخن‌هایی برجسته دارد و مرگ و کشمکش شدید را تجسم می‌بخشد» (Dehkhoda, 1998). البته در تمدن‌های گوناگون اورارتو، یونانی و ایرانی معانی متفاوتی از این نقش استنباط می‌شود (Rahmani & Mahmoodi, 2017) و چهره‌پردازی این موجود با تنوع بسیار در مناطق مختلف تصویر می‌شده است. (White Muscarella, 1962) (تصویر هارپی، جدول ۷).



تصویر ۲: بشقاب، نقش هارپی، قرن ۵ق، محل کشف: خراشکت (قانقاه)، محل نگهداری: مجموعه خصوصی تاشکند (Imaberdive & Ilyasov, 2013)

کاربرد فراوان این نقش نشان می‌دهد که از این‌گونه تصاویر در سفال‌های لعاب‌زده در منطقه چاچ استفاده می‌شده است. اعتقاد بر این بوده است که این موجودات قدرت جادویی دارند و می‌توانند نسبت به انسان رفتاری خصمانه یا

محبت‌آمیز داشته باشند (Ilyasov, 2013). این نقش بارها توسط هنرمندان باستانی خراشکت به تصویر کشیده شده است.



تصویر ۳: نقش ماه و اژدها، محل ساخت: بینکات^۲، قرن ۴-۵ق (Ильясов, 2016)

۱. Kharashketh: ناحیه‌ای در چاچ.

۲. Binkath (پایتخت چاچ در قرن ۳-۴ ق)

در بیان کاربرد نقوشی که معنای نجومی از آن استنباط می‌شود، در تزیین سفالینه‌های ماوراءالنهر و نیشابور تعدادی آثار با این مضمون در آثار مسلمانان و دیگر ادیان نیز مشاهده شده است. علم نجوم به دلیل تأثیراتی که در زندگی مسلمانان در زمینه دینی، از جمله آگاهی از زمان طلوع و غروب خورشید و کاربرد آن در زمینه عبادات داشته، از مهم‌ترین و درعین‌حال کاربردی‌ترین علوم در این دوره بود و مورد توجه همه اقشار جامعه از جمله علما، صنعتگران و هنرمندان قرار داشت، به طوری که هر یک در حیطه حرفه خود از آن سود جست‌ه‌اند. با این اوصاف، علم نجوم و مفاهیم آن با حضور دانشمندانی در این ایام همچون بیرونی و خیام مورد اقبال اکثر شهرهای ایران از جمله شادباخ نیشابور قرار گرفت. کشف تعدادی از ظروف سفالی منقوش به نقش پرندگان و حیوانات از این منطقه گواه این ادعاست و نشان می‌دهد هنرمندان در این ناحیه از عناصر نجومی و مفاهیم آن به عنوان عنصری تزیینی برای زیباسازی زمینه آثار سفالی و همچنین انعکاس باورهای مذهبی خود و صاحب اثر استفاده می‌کرده‌اند (Sheikhi & GHafarpoor, 2015). از بین صور فلکی کهن، یکی از آنها را می‌توان نام برد (Ghaemi, 2010) بنا به اعتقاد فرهنگ‌های مختلف از جمله چین باستان (Andreves, 2000) و روم و یونان (magini, 2001)، پدیده طبیعی کسوف را به بلعیده شدن خورشید به وسیله ازدهای فلکی مربوط می‌دانستند (Berberian & Manugian, 1997) در باور هندوان، عامل ایجاد خسوف و کسوف، دیوی به نام Rahu است که در قطعه سغدی از آن به صورت ryw یاد شده است. این دیو که در ستاره‌شناسی هندی به شکل سر ازدهاست، گویی خورشید و ماه را تصرف کرده و خسوف و کسوف را باعث می‌شده است (Zahedi, 1998). در باور ایرانیان، از

مهم‌ترین نیروهای اهریمنی اهی است که در اصطلاح فارسی مار یا ازدها نام دارد و در کوه مسکن دارد. دیوها از نیروهای اهریمنی یاری می‌طلبند و اهریمن رعد سیاه و طوفان را با هزار بیچ و تاب مانند دیواری به سوی آسمان بالا می‌برده و در نهایت نور و باران را می‌رباییده است (ArabGolpayegani, 2009).

بر اساس آنچه اشاره شد، در فرهنگ‌های مختلف از جمله ایرانیان، در زمان خورشیدگرفتگی یا ماه‌گرفتگی، خورشید یا ماه به کام ازدهای فلکی گرفتار می‌شوند (Brewer, 1986). به همین علت در هنگام خورشیدگرفتگی یا ماه‌گرفتگی برپام خانه‌ها طشت می‌زده‌اند تا ازدها، ماه یا خورشید را رها کند (Nezami, 1995). در بشقابی متعلق به چاچ (تصویر ۲)، با وجود ویژگی ظاهری آن که گویی موجودی شرور اقدام به بلعیدن ماه نموده است و بر مبنای اعتقاد بومی منطقه که ماه‌گرفتگی را حاصل جدالی بین ماه و ازدها می‌دانند، آفرینش این اثر به این عقیده ربط داده شده است. نمونه‌های بسیاری از این موجودات را می‌توان در اساطیر مردم قفقاز و چاچ قرن پنجم هجری قمری سراغ گرفت. هنوز هم در بعضی از مناطق محلی ازبکستان این سنت که مردم بومی با استفاده از طبل و سنج سروصدای زیادی ایجاد کنند تا هیولا را بترسانند که از روی ماه کنار رود، رایج است. این امر نشان‌دهنده مفاهیم اساطیری و آداب مذهبی است. (Ильясов, 2016). احتمال اینکه این اثر به سفارش فردی علاقه‌مند به وقایع نجومی، برای ثبت واقعه ماه‌گرفتگی انجام پذیرفته باشد، وجود دارد. بر اساس تقویم چینی که بسیار مورد استفاده مردم این نواحی بوده است می‌توان وجود خرگوش در زیر پای ازدها را سالی که این واقعه رخ داده دانست.



تصویر ۴: سفال سمرقند، اواخر قرن ۲ ق، موزه ارمنیاز (Gerardine Fray, 2011)

تزئینات اعتقادی با نقش تزئینی انسان

در بین آثار سفالی سمرقند با نحوه اجرای تصویر انسانی مواجه می‌شویم که به ترسیم واقع‌گرایانه نزدیک‌تر است. این سفال پخته با وجود نداشتن سر، تصویری از یک زن درحالی‌که بره‌ای در آغوش دارد را نشان می‌دهد. پاهای عقب زن و چاقوی موجود در دست راست او، شباهت این نقش با نقاشی موجود در افراسیاب را به خاطرمان می‌آورد. این نقش، نقشی آشنا در هنر سغدی است (Gerardine Fray, 2011). این نقش در بیان روایت صحنه‌ای از یک مراسم قربانی آفریده شده است. در بشقابی دیگر متعلق به سمرقند (قرن چهارم و پنجم هجری قمری) با مضمون مذهبی مواجه می‌شویم. در این ظرف تصویر مردی به حالت نشسته درحالی‌که یک‌دست خود را به حالتی خاص بالا آورده و گویی علامتی معنادار را نشان می‌دهد، مصور شده است. این نقش برگرفته از یک مراسم مذهبی مربوط به مسیحیان در سمرقند دانسته شده و علامت دست مرد اشاره به‌گونه‌ای مراسم نیایشی دارد (جدول ۴، تصویر ۱). در رابطه با پیشینه این علامت باید گفت، بن‌مایه این نقش به دوران هخامنشیان و ساسانیان در ایران بازمی‌گردد و ریشه در مذهب ایرانیان باستان و نماد میترا محسوب می‌شده است و به‌کرات بر نقش برجسته‌های مناطق باستانی ایران به‌ویژه در

نقوش برجسته نقش‌رستم این حرکت احترام‌آمیز در انگشت سبابه اردشیر اول در برابر اهورامزدا و همچنین بر نقش بزرگان و شهبسواران حاضر در برابر شاپور اول در بیشاپور مشاهده شده است (جدول ۵، تصویر ۲). این نقش بعدها توسط مسیحیان در تصویر سه مغ که به‌سوی بیت‌الحم می‌روند به‌کار گرفته شده است و تدریجاً به دیگر آثار مسیحیان تسری یافته است. این علامت مظهري از نفوذ و پیروزی مسیح بر میترا تصور شده و بعدها در تصاویر انجیلی، مسیح که به خورشید تشبیه و تصویر شده است. نشان دادن این حرکت دست، جهت ابراز معنوی و جزو مناسک مذهبی مسیحیت قرار گرفته است (Ghirshman, 1991). در سفالی کشف‌شده در مرو (تصویر ۵) که کشیشی را در حال دعا برای بیماری در حال احتضار نشان می‌دهد، در این مراسم شفابخشی این حالت دست مشاهده می‌شود (Imamberdiev & Ilyasov, 2017). لازم به یادآوری است، در بین تزئینات سفالینه‌ها، استادان سمرقندی بسیار کم از نقش انسانی استفاده نموده‌اند و از نقش انسان به‌قصد روایت امور غیراسلامی بهره برده‌اند. در برخی آثار نقش انسان در ترکیب با عوامل غیرعادی و مرموز جنبه جادویی و حالتی ماورایی را نمایش می‌دهند. تصویر ۶، نشان‌دهنده حالت مرموز و شیطانی از نقش انسان است.

جدول ۵ : نمونه آثار با حرکت نمادین انگشت سبابه (نماد میترا)

	
<p>تصویر ۲: دیوارنگاره ساسانی (Ghirshman, 1991)</p>	<p>تصویر ۱: بشقاب، قرن ۵ق، محل ساخت: کشک دریا، محل نگهداری: بنیاد مرجانی (Imamberdiev & Ilyasov, 2017)</p>



تصویر ۵: سفال، مرو، قرن ۲ق (Imamberdiev & Ilyasov, 2017)

شیطانی شبیه جن‌ها و سایر موجودات مشابه آن است. مشابه این‌گونه تصاویر در سفالینه‌های نیشابور یافت نشده است.

مرموز بودن این اثر با حالت ارائه نقش پرنده تکمیل می‌شود؛ حالتی همچون پنجه‌های بلند و چشمان سفید بدون مردمک. ظاهر انسان با سری عجیب احتمالاً به ماهیت غیرانسانی این موجود اشاره می‌کند و گویی شخصیتی



تصویر ۶: کاسه، منتسب به خراشکت قانقاه، قرن ۵ق (Kuehen, 2011)

ترتینات واقع‌گرایانه نقش ترتینی انار بر سفال و ارتباط آن با آیین‌ها و ادیان الهی

نقوش میوه انار که شامل غنچه، گل و طرح شاخه برگ‌دار است، جزو پراستفاده‌ترین نقوش در نقاشی ظروف لعاب‌دار ماوراءالنهر در نیمه دوم قرن چهارم هجری قمری است. به نظر می‌رسد معروفیت این نقوش در بخش‌های مختلف دنیا با ایده‌های سنت‌گرایانه در مورد طرح میوه انار، تبدیل به نمادی خوب شده که در زمان باستان ایجاد شده است. انار از جمله میوه‌هایی محسوب می‌شود که از قدیم وجود داشته و در کتب مقدس چندین بار نام آن ذکر شده است. درخت انار بومی ایران و مناطق مجاور آن است (Hamrah & Lajevardi, 2013). تقدس این میوه در میان پیروان ادیان الهی کاملاً آشکار است. در دین اسلام بنا به بشارت خداوند در بهشت نیز انار موجود است. در قرآن کریم سه بار از این میوه نام برده شده است، از جمله در سوره انعام آیات شریفه ۹۹ و ۱۳۳ و سوره الرحمن آیه شریفه ۶۷، انار از دید مسلمانان میوه‌ای بهشتی و خوردن آن توسط بزرگان دین توصیه شده است. در آیین مسیحیت نیز انار از تقدس خاصی برخوردار است. انار به‌عنوان یکی از نمادهای مسیحیت موجب رستاخیز و جاودانگی بوده، از این‌رو عیسی^(ع) در کودکی اناری در دست داشته است. انار در نزد عیسویان نماد عفاف نیز بشمار می‌رفته است (Yahagghi, 2007). ارتباط انار با مسیحیت را در نمادگرایی باروری معنوی می‌توان جستجو کرد و این‌گونه است که یوحنا صلیبی از دانه‌های انار را نماد کمال الهی دانسته و گردی انار را نشانگر ابدیت الهی و گوارایی آب آن را نماد نشئه روح مهربان و آگاه خوانده است (Shovalieh & Gherbran, 2008). همچنین، انار در دین مزدیسنا از درختان مینوی و از عناصر مقدس محسوب

می‌شده و زرتشتیان شاخه و میوه آن را در مناسک و آیین‌های مذهبی خود به‌کار می‌برده‌اند. بنا بر متن‌های متأخر زرتشتی، بر سومی که زرتشتیان در آیین‌های عبادی در دست دارند از ترکه‌های درختان اناری است که معمولاً در آتشکده‌ها می‌کاشتند. بر اساس موارد ذکر شده می‌توان به ارتباط انار با کلیساها، معابد و آتشکده‌ها آگاهی یافت. گویی هر جا که سخن از نیایش است، رد پای این میوه مقدس را هم می‌توان شاهد بود. ظاهری یکپارچه که در دل خود دانه‌های فراوان را جای داده است و وحدتی در عین کثرت که خود ارتباط نزدیکی با دیدگاه‌های عرفانی دارد (Pashayi Fakhri & Adelzadeh, 2015). با این مقدمه، احتمال کاربرد نقش انار بر مبنای اندیشه‌های اعتقادی، با توجه به تنوع اقوام این منطقه، نمی‌تواند دور از ذهن باشد. نقوش انار در بین سفالینه‌های چاچ قرن چهارم هجری قمری نیز بسیار معروف بوده‌اند و در ترکیب با شاخه‌های انگور نمادی از درخت عدن را نمایش می‌دهند. در ترتین معبد سلیمان در اورشلیم از ترکیب این دو میوه که نماد باغ عدن است، استفاده شده بود و ادامه کاربرد این نقوش در ترتین صومعه‌های اولیه مسیحیان در بالکان و مصر و نقوش برجسته کلیساهای ارمنی و گرجستان نیز مشاهده شده است (Ильясов & Имамбердыев, 2016). در چاچ ترتینات با نقش انار، مشابه با ترکیب نقوش انار قطعات سفالی سمرقند، رؤیت شده است که در آن تصویر میوه‌های انار به‌صورت انتزاعی یا به‌صورت واقع‌گرایانه در ترکیب با طرح شاخه‌ها و گلبرگ‌ها گرداگرد ظرف قرار گرفته‌اند. این نقوش در اواسط قرن چهارم هجری قمری پدیدار شدند و همیشه با ترکیب محوری رسم می‌شده‌اند (Брусенко, 1986) (تصاویر ۷-۸).



تصویر ۸: گل انار (آرشیو نگارندگان)

مشابه تزییناتی با موتیف انار به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه در ناحیه اخشیکت یافت شده است (تصاویر ۹-۱۰). نقش انار که در سده چهارم هجری قمری در سمرقند و چاچ ظاهر شده بود، در قرن پنجم هجری قمری در بین تزیینات اخشیکت قرار گرفت (Henshaw, 2010).



تصویر ۷: تکه کاسه، شکوفه انار، قرن ۴ ق، چاچ (Ильясов, 2016)

تصویر ۷، طرحی از شاخه‌های ترکیب‌شده با برگ‌های کوچک و شکوفه است. این تصویر بی‌تردید تصویری از شاخه‌های گل‌دار درخت انار است. این ترکیب دیدنی با تکیه بر اعتقادات مذهبی با تأثیرپذیری از نماد بهار و شکوفایی طبیعت، شکل‌گرفته است و حالتی واقع‌گرایانه از شیوه تصویری نقش انار را نشان می‌دهد (تصویر ۸).



تصویر ۹-۱۰: قطعه کاسه، نقش انار، قرن ۵ ق، اخشیکت (Henshaw, 2010)

بر سفال لعاب‌دار با ویژگی‌هایی که در آن مشهود است حالت مخوفی از خود نشان می‌دهد. با این اوصاف، بنا به نظر نگارندگان، گویا این نوع نقوش بنا به درخواست سفارش‌دهنده برای موارد خاصی به‌کار می‌رفته‌اند (تصویر ۱۲). در تعدادی نمونه آثار در سمرقند و چاچ، با نقش پرنده تیره‌رنگ با مردمک چشم قرمز که حالتی شوم و مخوف به مخاطب القا می‌کنند، مواجه می‌شویم (Брусенко, 1975). ترسیم این نوع آثار به روش واقع‌گرایانه انجام پذیرفته است. با این حال، امکان اینکه این آثار برای مواردی همچون جادو و طلسم استفاده می‌شده‌اند، وجود دارد. جدول تصاویر شماره ۶، آثاری مشابه با این روش ترسیم واقع‌گرایانه از نقش پرنده را در تلفیق با کتیبه کوفی نمایش می‌دهد.

تزیینات حاوی نقش پرنده‌گان

در بین جانوران مصور شده، پرنده‌گان آبروی نقش مهمی در افسانه‌های مردم ایران و ترک داشته‌اند. به‌عنوان مثال، در افسانه‌های منعکس‌شده در هنر خوارزم باستان، غاز به‌عنوان موجود افسانه‌ای است که در خاستگاه هستی ایستاده است (Рапопорт, 1977). برخی از مردم ترک سیبری در افسانه‌های بومی اعتقاد دارند، اردک‌هایی که از کف اقیانوس‌های اولیه بیرون آمده‌اند از خاک رسی که زمین از آن ساخته شده به وجود آمده‌اند (МНМ, 1991). ممکن است در قرن چهارم و پنجم هجری قمری بقایای چنین عقیده‌ای حفظ شده و همین دلیل محبوبیت این تصاویر در سفال‌های چاچ باشد (تصویر ۱۱). گاهی نقش پرنده منقش

برخلاف عدم کاربرد این نقوش بر ظروف سفالی نیشابور، مشابه این نقوش با روش ترسیم واقع‌گرایانه به صورت نقاشی دیواری، در تزئین بناهای قنات تپه نیشابور مشاهده شده است (Wilkinson, 1987) (جدول ۷).



تصویر ۱۱: پرنده، قرن ۵ق محل نگهداری: موزه دولتی تاریخ تیموریان، تاشکند، کد: ت-۷۹ جامی، ب ۵ شماره اموال ک پ ۲-۸۰ (Ильясов, 2016)



تصویر ۱۲: کاسه با نقش سر پرنده، قرن ۵ق، محل پیدایش: مینگوریک، شهرستان، چاچ (Брусенко, 1975)

جدول ۶: تکه سفالینه با نقش پرندهگان

<p>مرغابی، قرن ۵ق، محل نگهداری: مجموعه بنیاد مرجانی، شماره اموال ای م/ک/۲۰۸ (Ильясов, 2016)</p>	<p>پرنده، قرن ۵ق، محل پیدایش: مینگوریک، شهرستان کد: ت آ-۱۶۹، (Брусенко, 1975)</p>

جدول ۷: مقایسه نقش پرندگان در تزیین بنا و ظروف سفالی نیشابور

	
<p>نقاشی دیواری قنات تپه (Wilkinson, 1987)</p>	<p>نقاشی دیواری قنات تپه (Wilkinson, 1987)</p>
	
<p>بشقاب سفالی نیشابور (Gouchani, 1985)</p>	<p>بشقاب سفالی نیشابور (Grube, 2005)</p>

شده است. تعبیری همچون شاخ‌هایی که هر ساله دوباره رشد می‌کنند و به ایجاد ارتباط با دنیای گیاهان، درخت زندگی، تجدید طبیعت و بهار کمک می‌کنند، در وصف این حیوان در نظر گرفته شده است.

نقشی دیگر که در میان تزیینات جانوری ماوراءالنهر مشاهده می‌شود، نقش گوزن و بزغاله است. این حیوانات در افسانه‌های مردم ایران و ترک محبوب بوده‌اند و نیز به‌طور گسترده در آثار سکاها نشان داده شده و نماد باروری دانسته



تصویر ۱۳: کاسه با نقش گوزن، قرن ۵ ق، محل کشف توپتپا، محل نگهداری گام ایکس موزه تاشکند (Ильясов, 2016)

می‌رسد. گویا هنرمند صحنه‌ای از مراسم شکار را به تصویر کشیده است. از طرفی، بوریاکف و بروسنکو باستان‌شناسان روس، این عقیده را دارند که حیوان نشان داده شده در این اثر

در بین تزیینات جانوری تاشکند نقشی وجود دارد که طراحی این حیوان به روش واقع‌گرایانه انجام گرفته است. حیوان مصور شده با چند لکه قرمز بر پاهایش، زخمی به نظر

شده و نشان می‌دهد هنرمند نیشابور در ترسیم نقوش به روش واقع‌گرایانه توانا بوده است و هنرمند سفالگر به‌عمد روش ساده‌نگاری را برای تزئین سفال‌هایش انتخاب نموده است. گویا دلیل عدم کاربرد طراحی واقع‌گرایانه بر سفال‌های نیشابور، حضور مخاطبان عظیم عام و خاص سفال در این منطقه باید دانست که دارای عقاید اسلامی و مذهب تشیع بوده‌اند و انحصار کاربرد این نقوش با چنین تزئیناتی در بناها که احتمالاً در خدمت فرد یا گروهی با عقاید غیراسلامی، یا بی‌اعتنا به شریع دینی اسلام بوده است، می‌توان در نظر گرفت. تصاویر جداول ۸ و ۹، نمونه‌هایی از آثار ماوراءالنهر را نشان می‌دهد.

که دارای شاخ‌های شمشیری منحنی به عقب است بُج جدی را نشان می‌دهد (Ильясов, 2016). البته در بین سفال‌های نیشابور نیز تصاویر حیواناتی همچون بز و گاو در تلفیق با نقوش انسانی با دلایل نجومی ترسیم می‌شده‌اند (Beik Mohammadi et al, 2020). این سفال‌های منقوش نیشابور برخلاف شیوه طراحی مناطق دیگر ماوراءالنهر به حالت واقع‌گرایانه نزدیک نیستند. با مقایسه‌ای بین نقوش جانوری ترسیم‌شده بر سفال و نمونه آثار برجای‌مانده از نقاشی‌های دیواری در منطقه قنات تپه نیشابور (Wilkinson, 1987) می‌توان بیان داشت که نمونه نقاشی‌های دیواری نیشابور به روش واقع‌گرایانه ترسیم

جدول ۸: مقایسه نقوش جانوری سفالینه و نقاشی دیواری نیشابور

	
<p>نقاشی دیواری قنات تپه (Wilkinson, 1987)</p>	<p>نقاشی دیواری قنات تپه (Wilkinson, 1987)</p>
	
<p>کاسه سفالی نیشابور (Grube, 2005)</p>	<p>کاسه سفالی نیشابور: موزه هاروارد</p>

جدول ۹: آثار ماوراءالنهر (چاچ و سمرقند و نیشابور)

نقوش اعتقادی و جادویی	نقوش جانوری	نقوش گیاهی
		
هارپی، قرن ۴ق، ماوراءالنهر، محل فعلی نامعلوم منتشرشده از مجموعه دیوید (Piyasove, 2014)	روابه، سمرقند، قرن ۴ق (Grube, 2005)	انار، قرن ۴ق، یافت شده در کوره‌ای در منطقه بینکات باستان (چاچ) (Ильясов, 2016)
		
نقش بز و پرنده، نیشابور قرن ۴-۵ق (wilkinson,1973)	ماوراءالنهر، قرن ۵ق، محل نگهداری مجموعه پلوتکنیک شیکاگو (Piyasove, 2014)	انار، قرن ۵ق، چاچ، محل نگهداری: موزه هنرهای باستانی، بینکات (Ильясов, 2016)
		
انسان با سر حیوان، نیشابور، قرن ۴ق، موزه ملی (Kiani, 1978)	آهو، سمرقند، قرن ۵ق (Шишкіна, 1979)	انار، قرن ۴ق، چاچ، نمایشگاه تاشکند باستان (Ильясов, 2016)

نتیجه‌گیری

با استناد به آثار مکشوف از ماوراءالنهر (نیشابور، سمرقند و چاچ) دریافت می‌شود که سفالینه‌ها با تنوع بسیار به عناصر نوشتاری، گیاهی، جانوری و انسانی، مزین شده‌اند. تحقیقات نشان می‌دهد محتوا و نوع تزیینات نیشابور با سمرقند و چاچ متفاوت بوده است. در این ترکیبات تزیینی در سمرقند و چاچ برخلاف نیشابور از نقش انسان به‌طور محدود استفاده شده و کاربرد محدود این نقش در جهت روایت امری اعتقادی با مضامین غیراسلامی به‌کاررفته است که برگزاری مراسم آئینی را نشان می‌دهد. در نیشابور نیز نقوش انسانی با پشتوانه اعتقادی در راستای روایت مضامین زرتشتی و اسلامی تشخیص داده شده است. برخلاف شیوه فنی تقریباً مشترک در ساخت سفال بین این مناطق، در بیان محتوای این‌گونه آثار تفاوت‌های آشکاری وجود دارد. به‌عنوان مثال، عناصر مسیحی و نحوه طراحی به روش واقع‌گرایانه، خاص سمرقند بوده و در نیشابور بیشتر مضامین زرتشتی و عقاید پیش از اسلام به روش طراحی تجریدی موردتوجه قرار گرفته است. این نحوه اجرای نقوش را می‌توان به اوضاع اعتقادی حاکم بر جامعه هنرمند مرتبط دانست، چراکه در نیشابور، برخلاف تزیینات انتزاعی سفالینه‌ها، هنرمند در نقاشی دیواری برخی بناها روش طراحی واقع‌گرایانه را به‌کار برده است و در سمرقند سفالینه‌هایی که در خدمت غیرمسلمانان ساخته شده، به روش واقع‌گرایانه اجرا شده است. با توجه به مطالب ذکرشده، دلیل تفاوت نوع ارائه این دو هنر، احتمالاً فضای اعتقادی و شرایط حاکم بر جامعه هنرمند است، زیرا کاربرد سفال به دلیل استفاده از جانب عموم که معتقد به دین اسلام بودند، محدودیتی برای تصویرگری ایجاد می‌کرد و باعث می‌شد این نقوش به‌صورت تجریدی بر سفال نقش شود، درحالی‌که تزیینات این بناها به دلیل داشتن مالک خصوصی، با حالت واقع‌گرایانه بر طبق سلیقه

سفارش‌دهنده‌ای که بی‌اعتنا به فرامین اسلامی بوده، ساخته شده است. هنرمند نیشابوری در تزیین سفالینه‌ها روش تجریدی را برای ارائه نقوش حیوانی به‌کار گرفته است، در صورتی‌که نحوه تصویرگری حیوانات در سمرقند و چاچ به سبک واقع‌گرایانه نزدیک‌تر می‌نماید. در مواردی نقوش پرندگان چاچ و سمرقند با وجود طراحی واقع‌گرایانه، ویژگی‌های غیرعادی و مخوف از خود به نمایش می‌گذارند، درحالی‌که این ویژگی در بین ترسیم نقوش پرندگان نیشابور مشاهده نشده است. در سمرقند و چاچ در برخی نقوش از حوادث طبیعی الگوبرداری شده و در تجسم این‌گونه وقایع، هنرمند از رویدادهای زمان معاصر خود با دلایل اعتقادی و بومی، طبق تصوراتش به تصویر کردن این‌گونه نقوش اهتمام ورزیده است. از مجموع آثار برجای‌مانده این‌گونه القا می‌شود که گویا هنرمند به دلیل اوضاع اعتقادی جامعه و با در نظر گرفتن سلیقه مخاطب در خدمت امری اعتقادی به آفرینش چنین آثاری اقدام نموده است.

Reference

- Afroone, Q. (2006). The role of Khorasan in the emergence, spread, growth, and excellence of Islamic-Iranian art. *Ketab Mah-e Honar, 92-91*, 74-86. (in Persian)
- Andrews, T. (2000). *Dictionary of nature myths: Legends of the earth, sea, and sky*. Oxford University Press.
- Arab Golpayegani, E. (2009). *Myths of ancient Iran: A collection of myths and beliefs in ancient Iran*. Hirmand Publishing. (in Persian)
- Askary Alamouti, H. (2017). Nishapur painted ware's content readout with focus on apocalyptic beliefs and astronomical predictions. *Journal of Greate Khorasan*, 7(25), 15-28.

- Erllich, G. (2015). Samanid epigraphic slipware. In *Objects of Islamic art* (Seminary course materials, pp. 2-29). Tel Aviv University.
- Ettinghausen, R., & Grabar, O. (2004). *Islamic art and architecture 1250-650* (Y. Azhand, Trans.). Samt. (Original work published 1987)
- Faraji Rad, A., & Khansari, J. (2011). From the emergence of Islam in Greater Khorasan to fundamentalism in Central Asia. *Research Journal of Greater Khorasan*, 2(3), 5. https://jgk.imamreza.ac.ir/article_137836.html (in Persian with English abstract)
- Feriyeh, W. (1995). *Arts of Iran* (P. Marzban, Trans.). Firozan Publishing. (Original work published 1980)
- Fray, G., Grenet, F., Khasanov, M., Reutova, M., & Riep, M. (2011). A pastoral festival on a wall painting from Afrasiab (Samarkand). *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 6, 53-73.
- Ghaemi, F. (2010). Anthropological interpretation of the dragon myth and the recurring motif of dragon-slaying in myths. *Literary Essays*, 171, 1-26. <https://sid.ir/paper/185504/en> (in Persian)
- Ghirshman, R. (1991). *Iranian art in the Parthian and Sassanian periods* (B. Farahvashi, Trans.). Scientific and Cultural Publishing. (Original work published 1962)
- Gouchani, A. (1985). *Inscriptions on Nishapur pottery*. Reza Abbasi Museum. (in Persian)
- Grube, E. J. (2005). *Islamic art* (F. Haeri, Trans.). Karang Publishing. (Original work published 1994)
- <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.139.5.6.25.2.8> (in Persian with English abstract)
- Beik Mohammadi, N., Salehi Kakhki, A., & Zarei, M. E. (2020). Symbolism and origin of the role of the bull in Nishapur pottery based on historical texts. *Iranian Journal of Archaeological Research*, 10(27), 189-212. <https://doi.org/10.22084/NBSH.2019.187.99.1923> (in Persian with English abstract)
- Berberian, M., & Manugian, M. (1997). *A research on the history of knowledge of the cosmos and earth in Iranvich* (M. Vejdani, Trans.). Balkh Publishing House. (Original work published 1990) (in Persian)
- Brewer, B. (1986). *Lunar and solar eclipses* (M. Modir Shanehchi, Trans.). Astan Qods Razavi Cultural Vice-Chancellor. (Original work published 1980)
- Changiz, S., & Bolkhari Ghehi, H. (2017). Symbolic numerical, geometrical and animal concepts analysis in a pottery of Nishapur (with emphasis on religious themes of the fourth century AH). *Journal of Greater Khorasan*, 7(25), 1-14 <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.139.5.6.25.1.7> (in Persian with English abstract)
- Cooper, J. C. (2013). *Dictionary of ritual symbols* (R. Behzadi, Trans.). Scientific and Cultural Publishing. (Original work published 1978)
- Dekhoda, A. A. (1998). *Dictionary of Dekhoda* (Vol. 15). Dekhoda Dictionary Institute. (in Persian)
- Erdman, K. (1946). Afrasiab ceramic wares. *Bulletin of the Iranian Institute*, 6(1-4), 102-110.

- era). *Cultural Consultation Quarterly of Rudaki*, 1(15), 91-100. <https://ensani.ir/fa/article/55657> (in Persian)
- Kamandlo, H., & Rajabi, M. A. (2015). Investigate the inscription of talking tree in metalworking art of Khorasan (6 to 7 AH/12 to 13 AD). *Journal of Greate Khorasan*, 6(20), 75-96. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22516131.1394.5.20.5.4> (in Persian with English abstract)
- Kiyani, M. Y. (1978). *A study of Iranian pottery*. Nakhost Waziri. (in Persian)
- Kuehn, S. (2011). *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*. Brill.
- Le Strange, G. (1905). *The lands of the eastern caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem conquest to the time of Timor*. Cambridge University Press.
- Magini, L. (2001). *Astronomy and calendar in ancient Rome: The eclipse festivals*. LERMA di BRETSCHNEIDER.
- MHM. (1991). *Мифы народов мира* [Myths of the world's peoples] (Vol. 1). Moscow.
- Moukhah, A., & Marasy, M. (2021). Comparative study of the technical features of design and decoration of Nishapur and Samarkand pottery from the 3rd to 6th centuries AH. *Research Journal of Greater Khorasan*, 44, 211-228. <https://doi.org/10.22034/jgk.2021.142489> (in Persian with English abstract)
- Nezami, E. ibn Y. (1995). *Treasury of secrets*. Rostam Ali Af Printing. (Original work published 12th century)
- Pashayi Fakhri, K., & Adelzadeh, P. (2015). Pomegranate in the myths and its reflection in Hall, J. (2008). *The culture of symbolic imagery in Eastern and Western art* (R. Behzadi, Trans.). Contemporary Culture. (Original work published 1974)
- Hampartian, T. (2003). *Human, animal, and plant motifs on Nishapur pottery (4th and 5th centuries AH)* [Master's thesis]. Tarbiat Modares University. (in Persian)
- Hamrah, H., & Lajevardi, S. M. H. (2013). *Collection of medicinal plants*. Farzanegan Publishing. (in Persian)
- Henshaw, C. (2010). *Early Islamic ceramics and glazes of Akhsiket, Uzbekistan* [Doctoral dissertation]. University College London.
- Hillenbrand, R. (2006). *Art and Islamic architecture* (A. Ashraqi, Trans.). Roozaneh. (Original work published 1999)
- Hosseinzadeh Shanechi, G. (2014). *History of Islam in Central Asia and Caucasus*. Al-Mustafa Publishing. (in Persian)
- Ibn Hawqal. (1987). *Ibn Hawqal's travelogue of Iran in Surat al-Arz* (J. Shoar, Trans.). Amir Kabir Publications. (Original work published 977 CE)
- Ilyasov, J. (2011). Glazed ceramics of the X-XI cc, Chaganian. *SAN'AT Art*, 3, 4-7.
- Ilyasov, J. (2014). On a new group of glazed pottery of the 10th and 11th century. *Journal of the David Collection*, 4, 50-83.
- Ilyasov, J., & Imamberdiev, R. (2013). Mythological images on the glazed pottery from Shash. *SAN'AT Art*, 4, 13-15.
- Ilyasov, J., & Imamberdiev, R. (2017). Glazed bowl with anthropomorphic image from Eastern Kashkadarya. *SAN'AT Art*, 15-19.
- Isa Mat'ov, M., & Molajan, S. (2007). Historical geography of Samarkand (Samanid

- Trans.). Jeyhoon Publishing. (Original work published 1996)
- Sibuye, N. (2020). Iconographical criticism of the ship seated bowl from the Samanid Nishabur pottery. *Journal of Visual and Applied Arts*, 13(27), 109-125. <https://doi.org/10.30480/vaa.2020.2490.1387> (in Persian with English abstract)
- White Muscarella, O. (1962). The oriental origin of siren cauldron attachments. *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 31(4), 317-329.
- Wilkinson, C. (1961). The glazed pottery of Nishapur and Samarkand. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20(3), 102-115.
- Wilkinson, C. (1973). *Nishapur pottery of the early Islamic period*. Metropolitan Museum of Art.
- Wilkinson, C. (1987). *Nishapur: Some early Islamic buildings and their decoration*. Metropolitan Museum of Art.
- Yahagghi, M. J. (2007). *The culture of myths and stories in Persian literature*. Contemporary Culture Publishing. (in Persian)
- Zahedi, F. (1998). A fragment in Sogdian about eclipses. In A. K. Balazadeh (Ed.), *Mehr and justice and spring: A tribute to Professor Dr. Mehrdad Bahar* (pp. 181-196). Tehran.
- Брусенко, Л. Г. (1986). *Глазурованная керамика Чача IX-XII веков* [Glazed ceramics of Chach 9th-12th centuries]. Ташкент.
- Букинич, Д. Д. (1938). Новые данные о назначении загадочных сфероконических сосудов [New data on the purpose of mysterious spherical-conical vessels]. *СОНАТ*, 8, 58-60.
- Persian literature. *Journal of Stylistic of Persian Poem and Prose, Bahar-e-Adab, 8*(1), 361-374. <https://sid.ir/paper/170469/en> (in Persian with English abstract)
- Polonskaya, L., & Malashenko, A. (1994). *Islam in Central Asia*. Ithaca Press.
- Pope, A. U. (1987). *Iranian architecture* (G. Sadr Afshar, Trans.). Anzali Publishing. (Original work published 1965)
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art* (N. Daryabandari, Trans., Vol. 4). elmi-farhangi Publishing. (Original work published 1938)
- Pugakhpegova, G., & Khakimov, A. (1993). *Art in Central Asia* (N. Karimzandi, Trans.). Ministry of Islamic Guidance. (Original work published 1988)
- Rafiei, L. (1999). *Iranian pottery from prehistoric times to the present era*. Yasavoli. (in Persian)
- Rahmani, N., & Mahmoodi, F. (2017). To study the evolution of harpy motif in Iranian art. *Honar-Ha-Ye-Tajassomi, Honar-Ha-Ye-Ziba, 22*(1), 53-67. <https://doi.org/10.22059/jfava.2017.61010> (in Persian with English abstract)
- Sheikhi, A., & Ghaffarpoor, L. (2015). Decoding the terracotta tablet found in Shadyakh Islamic site of Neishabour. *Negareh*, 32, 27-38. <https://sid.ir/paper/143053/en> (in Persian with English abstract)
- Shobeiri Dozeini, M. (2011). *The investigation of the illustration features in Samani potteries of Nishapur* [Master's thesis]. Shahed University. (in Persian)
- Shovalieh, J., & Gherbran, A. (2008). *Dictionary of symbols* (S. Fazeli,

Буряков, Ю. Ф. (1975). *Историческая топография древних городов Ташкентского оазиса* [Historical topography of ancient cities of the Tashkent oasis]. Ташкент.

Ильясов, Дж. Я. (2014). Чудеса мира на городище Канка [Wonders of the world at the Kanka settlement]. In *Материалы по художественной и духовной культуре Узбекистана* (pp. 49-68). SAN'AT.

Ильясов, Дж. Я., Корн, Л., & Имамбердыев, Р. А. (2016). Новый тип аббасидского дирхема из Шаша [A new type of Abbasid dirham from Shash]. *Sobranie*, 5, 367-392.

Ильясова, С. Р., & Дж Ильясо. (2016). *Глазурованная керамика Ташкентского оазиса IX-XII веко* [Glazed ceramics of the Tashkent oasis 9th-12th centuries]. Fond Mardghani.

Рапопорт, Ю. А. (1977). Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах [Cosmogonic plot on Khorezmian vessels]. In *Средняя Азия в древности и средневековье* (pp. 58-71). Moscow.

Шишкина, Г. В. (1979). *Глазурованная керамика Согда (вторая половина VIII-начало XIII вв)* [Glazed ceramics of Sogd (second half of 8th-early 13th centuries)]. Ташкент.



Research article

A study of the wak motif with emphasis on manuscript illustrations from the 8th to the 10th century AH

Kobra Dadmohamadi  ^(a)

a) Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

Keywords

Wak Tree, Motif, WakWak, Miniature, book designing.

Citation

Dadmohamadi, Kobra. (2025). Study of the Vaq Motif with Emphasis on Miniatures in Manuscripts from the 8th to 10th Centuries AH. *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 111-128.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Traditional motifs are typically rooted in religious beliefs, cultural traditions, or mythology. Over time, these motifs have served as sources of artistic inspiration and have been incorporated into various forms of decorative arts. The Waq-Waq tree is a motif formed through the fusion of human and animal figures with vegetal designs. References to this tree or the "Island of Waq" appear in the works of Muslim geographers, who located it in eastern regions such as China and India. However, some scholars argue that after the Ghaznavid conquest of parts of India, this motif was introduced into Persian decorative art by Iranian intellectuals, including Ferdowsi and Al-Biruni, and gradually gained prominence. This development is often attributed to Islamic prohibitions on figurative representation, which compelled traditional designers to devise alternative methods for depicting human and animal forms. The Waq-Waq tree is the origin of the decorative Waq motif. This motif first appeared during the Seljuk period in manuscript illustrations and book ornamentation, and by the 8th century AH (14th century CE), it became one of the seven fundamental principles of Persian painting. This study examines the various forms of the Waq motif and analyzes its visual and compositional characteristics based on Persian manuscript illustrations from the 8th to 10th centuries AH (14th to 16th centuries CE). The primary research question is: How was the Waq motif represented in Persian manuscripts from the 8th to 10th centuries AH? The research adopts a descriptive-analytical approach, with data collected through documentary and library-based methods. The findings reveal that the imagery of the Waq-Waq tree inspired artists' creative imaginations, leading to the integration of vegetal designs with animal and human heads in numerous artworks. Ultimately, this motif became one of the seven foundational principles of decorative art in Persian painting.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.452075.1193>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_228040.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (K.Dadmohamadi@alzahra.ac.ir)

Introduction

Traditional motifs often originate from religious beliefs, cultural traditions, or mythology. Over time, these motifs have served as sources of inspiration for artists and have been incorporated into various forms of decorative arts. The *Wāq-Wāq tree* is a motif formed by the fusion of human and animal figures with vegetal designs. References to this tree or the "Island of Wāq" appear in the works of Muslim geographers, who located it in eastern regions such as China and India. However, some scholars argue that after the Ghaznavid conquest of parts of India, this motif was introduced into Persian decorative art through Iranian intellectuals such as Ferdowsi and Al-Biruni, gradually gaining prominence. This development is often attributed to Islamic prohibitions on figurative representation, which led traditional designers to seek alternative methods for depicting human and animal forms.

The *Wāq-Wāq tree* is the origin of the decorative *Wāq* motif. This motif first appeared in Seljuk-era manuscript illustrations and book ornamentation, and by the 8th century AH (14th century CE), it became one of the seven fundamental principles of Persian painting. This study examines the various forms of the *Wāq* motif and analyzes its visual and compositional characteristics based on Persian manuscript illustrations from the 8th to 10th centuries AH (14th to 16th centuries CE).

Materials and Methods

This research adopts a descriptive-analytical approach, with data collected through documentary and library-based methods.

Results

The findings reveal that the imagery of the *Wāq-Wāq tree* inspired artists' creative imaginations, leading to the integration of vegetal designs with animal and human heads in numerous artworks. Ultimately,

this motif became one of the seven foundational principles of decorative art in Persian painting.

Discussion and Conclusion

The *Wāq* motif—a combination of idealized human faces, animals, and floral elements—emerged in Seljuk-era artworks. From the 6th century AH (12th century CE) onward, *eslīmī* (arabesque) designs no longer consisted solely of stems, leaves, and flowers; instead, animal and human heads began to replace leaves. The Seljuk period marks the earliest appearance of artworks featuring the *Wāq* motif.

By the 8th century AH (14th century CE), the *Wāq* motif had become an established principle of Persian painting. During the Timurid era, due to the Mongols' fascination with mythical and fantastical motifs, it gained further prominence in artistic works. Timurid miniature painters, such as Kamāl al-Dīn Behzād—who later served as the head of court painters under the Safavids—drew upon pre-existing artistic principles, including the *Wāq* motif, and applied them across various art forms. In practice, designs created for one art form were often adapted to others. Consequently, textiles, carpets, metalwork, and tiles were adorned with similar decorative patterns. The *Wāq* motif was among the shared designs used to embellish diverse artworks, appearing in ceramics, miniature painting, tilework, metalwork, and carpet weaving. Striking examples of this motif, rendered in both naturalistic and abstract styles, have survived in artworks from various historical periods.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

مطالعه نقش مایه واق با تأکید بر نگاره‌های نسخ خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری

کبری دادمحمدی (الف)

(الف) استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

چکیده

نقش‌مایه‌های سنتی غالباً در باورهای مذهبی، فرهنگ و یا اسطوره‌ها ریشه دارند. این نقش‌مایه‌ها با گذشت زمان منبع الهام هنرمندان گردیده و در انواع مختلف هنرهای صناعی از آنها استفاده می‌شده است. درخت واق نقشی است که از تلفیق و ترکیب نقوش انسانی و حیوانی با نقوش گیاهی شکل گرفته است. در آثار جغرافی دانان مسلمان به درخت یا جزیره واق اشاره شده که محل آن در نواحی شرقی مانند چین و هند عنوان شده است. با این وجود، بعضی از پژوهشگران عقیده دارند که بعد از فتح بخشی از سرزمین هند توسط حاکمان غزنوی این نقش‌مایه به وسیله اندیشمندان ایرانی از جمله ابوالقاسم فردوسی و ابوریحان بیرونی در هنر تزینی ایران ظهور پیدا کرده و به تدریج گسترش یافته است. دلیل این امر را نیز ممانعت و تحریم صورتگری توسط دین اسلام می‌دانند که موجب گردیده تا طراحان نقوش سنتی به دنبال روشی جهت ارائه نقوش انسانی و حیوانی باشند. درخت واق منشأ پیدایش نقش‌مایه تزینی واق است. نقش‌مایه واق نخستین بار در دوره سلجوقی در نگارگری و کتاب‌آرایی مورد استفاده قرار گرفت و از قرن هشتم هجری به بعد رسماً به یکی از اصول هفتگانه نقاشی ایران تبدیل شد. این پژوهش با هدف مطالعه فرم‌های مختلف نقش‌مایه واق و آشنایی با ویژگی‌های ظاهری و ترکیبی این نقش‌مایه بر اساس نگاره‌های نسخ خطی ایران در قرن‌های هشتم تا دهم هجری قمری انجام شده است. سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که در نسخه‌های خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری، نقش‌مایه واق به چه شکل‌هایی به کار رفته است؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده است. نتایج نشان می‌دهد که تصویر درخت واق مورد الهام ذهن خلاق هنرمندان قرار گرفته و موجب شده است تا ترکیبات گیاهی با سر جانوران و سر انسان بر روی آثار فراوانی نقش ببندد و در نهایت به عنوان نقش‌مایه واق جزو هفت اصل نقوش تزینی آثار هنری ایران شود.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۱۱۱-۱۲۸.

واژگان کلیدی:

درخت واق، نقش‌مایه، واق واق،

نگارگری، کتاب‌آرایی

استناد به مقاله:

دادمحمدی، کبری. (۱۴۰۴). مطالعه نقش‌مایه واق با تأکید بر نگاره‌های نسخ خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری. پژوهشنامه خراسان بزرگ. ۱۶ (۵۸)، ۱۱-۱۲۸.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.452075.1193>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_228040.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

منشأ اکثر نقش‌مایه‌های تزئینی که در هنرهای صناعی ایران مورد استفاده قرار گرفته است به مذهب، فرهنگ و داستان‌های اسطوره‌ای برمی‌گردد. عواملی مانند تأثیر و سلطه قدرت‌های حاکم، تهاجم‌های نظامی و یا در بعضی موارد اندیشه‌های دانشمندان و حکیمان ایرانی موجب شده است که هنرمندان ایرانی نقوش تازه‌ای را ابداع کنند. طراحان سنتی این نقوش را به بهترین شکل ممکن بر روی انواع مختلف هنرهای صناعی به‌کار برده‌اند. نقش درخت واق که ریشه در افسانه‌ها و داستان‌های کشورهای مختلف دارد، به صورت‌ها و اشکال متنوعی بر روی آثار هنری جلوه‌گر شده است. این نقش سرمنشأ پیدایش و ظهور نقش‌مایه‌ی تزئینی واق است. نقش‌مایه‌ی واق تلفیقی از سر جانوران طبیعی یا تخیلی با ساقه‌ها و گل‌های اسلیمی و ختایی است که به‌عنوان یکی از نقش‌مایه‌های اصلی نگارگری ایران مطرح می‌شود و به شکل‌های مختلفی در هنر نگارگری و کتاب‌آرایی ایران مورد استفاده قرار گرفته است. این نقش‌مایه فرم تغییر و تحول پیدا کرده درخت واق است که از قرن ششم هجری در آثار هنری ایران ظاهر شده و از قرن هشتم هجری نیز به‌عنوان یکی از اصول نقاشی ایران تبدیل شده است.

درخت واق که از ترکیب نقوش انسانی و حیوانی با نقوش گیاهی ایجاد شده بر طبق کتب جغرافی دانان مسلمان ریشه در تمدن‌های هند یا چین دارد. در بعضی منابع علمی و ادبی مانند تحقیق مال‌لهند اثر ابوریحان بیرونی و شاهنامه فردوسی به درختی با این ویژگی‌ها اشاره شده، اما شکل و ماهیت آن دقیق توصیف نگردیده است. درخت واق، درختی با میوه‌هایی به شکل سرهای انسان و حیوان است که در افسانه‌های ملل گوناگون به صورت‌های مختلف بیان شده است. فردوسی نیز در شاهنامه از این درخت با عنوان گویا درخت، یاد می‌کند. درختی سخن‌گوی و آینده‌نگر که برای اسکندر پیشگویی می‌کند. با توجه به ممنوعیت نقاشی پس

از اسلام، هنرمندان با الهام از این نقوش صورتک‌های حیوانی و انسانی را بر روی آثار هنری به تصویر کشیدند، به‌گونه‌ای که نگاه آرمانی هنرمند به نقوش انسان و حیوان شدت تحریم مذهبی آن‌ها را کاهش می‌داد و آن‌ها را در مرز واقعیت و حقیقت می‌گذاشت. از آنجاکه میوه افسانه‌ای درخت واق شبیه به انسان و حیوان بود، چنین خصوصیتی را داشت. بنابراین، هم به‌عنوان عنصری از عناصر تزئینی کتاب‌آرایی عمل می‌کرد و هم پاسخگوی اذهان کنجکاو در مورد درخت واق بود. از قرن پنجم هجری قمری به بعد، این نقوش به تدریج زینت‌بخش آثار هنری شدند. هدف از این پژوهش مطالعه فرم‌های مختلف نقش‌مایه‌ی واق و آشنایی با ویژگی‌های ظاهری و ترکیبی این نقش‌مایه بر اساس نگاره‌های نسخ خطی ایران در قرن‌های هشتم تا دهم هجری قمری است. پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از اینکه در نسخه‌های خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری نقش‌مایه واق به چه شکل‌هایی به‌کار رفته است؟ و ویژگی‌های ظاهری و ترکیبی نقش‌مایه واق بر اساس نگاره‌های نسخ خطی ایران در قرن‌های هشتم تا دهم هجری قمری چگونه بوده است؟

پیشینه پژوهش

مطالعه پیرامون نقش‌مایه‌ی واق در حوزه‌های مختلف هنر انجام گرفته است. مطالعات محدودی در رابطه با درخت واق و نقش‌مایه‌ی واق در حوزه نگارگری و کتاب‌آرایی صورت پذیرفته است. برخی از پژوهش‌ها به منشأ پیدایش این درخت اشاره کرده‌اند و تا حدودی نقش‌مایه‌ی واق در هنر نگارگری مورد بررسی قرار گرفته است. آژند (۱۳۸۸) در مقاله «اصل واق در نقاشی ایران»، منشأ پیدایش درخت واق را بررسی نموده و نقش‌مایه واق را به‌عنوان اصل ششم هنر نگارگری ایران ذکر کرده است. طاهری (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق» و طاهری و ربیعی (۱۳۸۹) در مقاله دیگری با عنوان «بررسی خاستگاه و انواع نقش واق در هنر اسلامی»، منشأ

درخت واق را در هنرهای اسلامی بررسی کرده‌اند. علاوه بر این، الهادی (۱۳۷۹) در مقاله «بازجست سرزمین واق‌واق»، به معرفی منابع و کتاب‌هایی پرداخته است که جغرافی‌دانان مسلمان در آن به جزیره واق اشاره کرده‌اند. همچنین، عقاید جغرافی‌دانان مسلمان مانند اصطخری و ابوریحان بیرونی را در مورد جایگاه جزیره واق‌واق بررسی و در نهایت محل احتمالی آن را جزیره کوکوس کیلینگ در اقیانوس هند در جنوب غربی جاوه معرفی کرده است. تختی و افهمی (۱۳۹۰) در مقاله «تصویر و مفاهیم درخت سخنگو بر قالی‌های دستباف»، این نقش را در قالی‌های ایرانی مورد بحث قرار داده‌اند. با توجه به بررسی پژوهش‌ها مشخص شد که هیچ‌یک از پژوهشگران قبلی به مطالعه انواع نقش‌مایه واق و همچنین ساختار و ویژگی‌های آن پرداخته‌اند. در حقیقت، پژوهش‌های قبلی تاریخچه و منشأ پیدایش درخت واق و تا حدودی نقش‌مایه واق را مورد بررسی قرار داده‌اند. نگارنده در این پژوهش برای نخستین بار کوشیده است تا به مطالعه انواع نقش‌مایه واق، به‌کاررفته در نگاره‌های نسخ خطی قرن هشتم تا دهم هجری قمری و بررسی ویژگی‌های آن‌ها بپردازد.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده است. تصاویر این نقش‌مایه در نگاره‌های موجود در پایگاه‌های اطلاع‌رسانی موزه‌ها و مجموعه‌ها، پایه اصلی مطالعات این پژوهش است. جامعه آماری به شکل هدفمند انتخاب گردیده و متشکل از ۱۴ تصویر از نسخه‌های فارسی مصور متعلق به دوره‌های مختلف تاریخی ایران است که در حال حاضر در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شوند.

درخت واق یا واق‌واق

احتمالاً ترکیب و همراهی انسان و جانوران با درختان و گیاهان به این دلیل است که جانوران و پرندگانی که در میان

شاخه‌ها و برگ‌های درختان ساکن می‌شوند، با اجزا و شاخ و برگ‌های درخت ارتباط برقرار می‌کنند. تصوراتی از این دست موجب الهام و ایجاد داستان‌های تخیلی و افسانه‌ها گردیده و از طرف دیگر، باعث تأثیرگذاری بر ذهن خلاق هنرمندان در مصورسازی آن‌ها می‌شدند. درخت واق‌واق در منابع مختلف به نام‌های واک‌واک، وقواق و غیره نیز نامیده شده است. همچنین در فرهنگ‌های مختلف به مخفف واقواق، واق اشاره شده است که درختی موهوم و افسانه‌ای است، چنانکه در صبح، بهار و شب، خزان می‌کند و گفته شده که میوه این درخت به شکل انسان و انواع حیوانات است و صحبت می‌کند (Khalaf Tabrizi, 1982: 1063). در فرهنگ لغت دهخدا نیز در توضیح اسم این درخت ذکر شده است که واق یا واک اسم پرنده‌ای هست و به صدای وزغ نیز واق گفته می‌شود (Dehkhoda, 1994: 20412).

در بعضی منابع جغرافیایی کهن به سرزمین واق اشاره شده است و مردمان آن منطقه و عجایب آن سرزمین توصیف گردیده‌اند. درخت با میوه انسان اولین مرتبه در کتاب البدء و التاریخ اثر مطهر بن طاهر مقدسی در قرن دهم میلادی در ادبیات کهن عرب ظاهر شد. در این کتاب نویسنده درختی را با ویژگی‌های عجیب توصیف نموده که در هند رشد می‌کرده و این اسطوره را مربوط به دوران باستان می‌داند. واق یا واق‌واق، بر طبق مطالب مذکور در آثار جغرافی‌نویسان مسلمان، اسم دو جزیره است که محل یکی از آن‌ها در منطقه غربی هند و دیگری در نزدیکی چین عنوان شده است. منظور از جزیره واق‌واقی که در نزدیکی چین قرار دارد، جزیره سوماترا و جزیره واق‌واقی که در هند غربی قرار دارد، جزیره ماداگاسکار است (Masaheb, 2002: 3172). همچنین در فرهنگ معین، محل جزایر واق‌واق شرقی در شرق سرزمین چین عنوان شده و درخت واق‌واق که اولین بار در یک متن چینی از آن یاد شده است، از اسطوره‌های آن ملت محسوب

می‌شود (Moin, 1981: 2185). واق‌واق اسم جزیره‌ای و برخی می‌گویند اسم کوهی است که در آن معدن طلا قرار دارد. بر روی کوه درختی است که میوه آن به شکل انسان و جانوران بوده که صداهای عجیب و غریبی از خود تولید کرده و صحبت می‌کند. این میوه‌ها زمانی که از درخت به پایین بیفتند و یا آن‌ها را بچینند ساکت می‌شوند و صحبت نمی‌کنند. بعضی‌ها هم واق‌واق را نام درختی در هندوستان دانسته‌اند که هر روز صبح سبز می‌شود و شب‌ها خزان می‌کند (Khalaf Tabrizi, 1982: 1462). ابن‌خردادبه نیز از نخستین جغرافیدانان مسلمان است که در آثارش به جزیره واق‌واق اشاره کرده است (Al Hadi, 2000: 16). او نیز عقیده دارد که سرزمین واق‌واق در شرق چین قرار گرفته و در آنجا طلا به میزان زیادی وجود دارد تا آنجا که قلاده سگ‌ها و زنجیر میمون‌های آن منطقه را با طلا می‌سازند. همچنین در این جزیره با استفاده از طلا پارچه می‌بافند و برای فروش می‌آورند و چوب آبنوس آن منطقه نیز مرغوب است (Ibn Khordadbeh, 1987: 67). کتاب *الجغرافیا* که متعلق به قرن دوازدهم میلادی، حاوی توصیف ویژگی‌های این درخت است. در این کتاب آمده که دختران جوان بر روی این درخت از پاهای خود و به سمت بالا رشد می‌کنند و محل این درخت در انتهای جهان هستی در طرف مشرق عنوان شده است. قزوینی این داستان را دوباره به این شکل نقل نموده که المبارک از سیراف به جزیره واق‌واق سفر داشته و ملکه این سرزمین را در بین چهار هزار برده باکره، به صورت

برهنه و نشسته بر روی تخت مشاهده کرده است. درخت افسانه‌ای واق‌واق همراه با دو میوه مرد و زن در هنر اسلامی تصویر شده است (Kumar, 2011: 78). در کتاب *نزه القلوب*، سرزمین واق‌واق به این صورت توصیف شده است که خلیج اول دریای چین و ماچین و از سایر خلیج‌ها بزرگ‌تر است. در این خلیج سه هزار و هفتصد جزیره قرار دارد. جزایر واق‌واق از مهم‌ترین این جزیره‌ها هستند که در مجموع بیشتر از صد جزیره است. در این جزایر زمانی که برگ‌های درختان در اثر باد به هم می‌خورند صدای واق‌واق می‌دهند، به همین دلیل این جزایر به این نام معروف شده‌اند (Mostofi, 1983: 229). شریف‌الادریسی، جغرافیدان سلسله قرن دوازدهم میلادی، نخستین اطلس عربی را تهیه کرده است (تصویر ۱). طبق این اطلس، واق‌واق سرزمینی رنگارنگ است که در آن طلای زیادی وجود دارد. همچنین در آنجا درختانی است که میوه آن‌ها دختران جوان است و در دریای چین قرار دارد. بنابراین، بر اساس مطالعات و بررسی‌های صورت گرفته می‌توان نتیجه گرفت که منظور از سرزمین واق‌واق جزایری است که در دریای چین قرار داشته و نویسندگان و جغرافیدانان مشهور مسلمان در مورد آن صحبت کرده و ویژگی‌های آن را توصیف نموده‌اند. به همین دلیل در هنر اقوام مختلف مانند هند، چین، ژاپن، تایلند، ترکیه و ایران تصویرگری شده است و به‌ویژه در حوزه نقاشی و نگارگری نمونه‌های متعددی از آن به‌جامانده است.



تصویر ۱: نقشه جزیره واق‌واق، الادریسی، قرن ۵-۶ ق، www.bodleian.ox.ac.uk

زمینه‌ها و عوامل شکل‌گیری و گسترش نقش درخت واق در هنر اسلامی

نقش درخت افسانه‌ای واق در هنر اسلامی با توجه با آنچه در مورد این درخت گفته شد به دلایل مختلفی گسترش پیدا کرد. از جمله دلایل بارزی که موجب ظهور و رشد این نقش شد، پیوند نزدیک ادبیات و نقاشی است. هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخی نسخه‌های مصور متنوعی از یک اثر شاهکار ادبی یا علمی را تهیه می‌کردند و این نسخه‌ها جزو میراث هنری شاخص و ارزشمند هر دوره تاریخی بوده است. از طرفی، اهمیت فرهنگ روایی در کشور ایران از علت‌های دیگری محسوب می‌شود که در پیدایش این نقش مؤثر بوده است. درخت واق از گذشته در فرهنگ ایران قبل و بعد از اسلام در حیطه اسطوره‌ها و افسانه‌ها وجود داشته است و این نشان می‌دهد که مردمان گذشته به اسطوره باور داشته‌اند و حتی در زندگی روزمره‌شان رد پای آن‌ها قابل مشاهده است. از یک طرف ارتباط نزدیکی که بین شاخه‌های مختلف هنرهای اسلامی وجود دارد و همچنین تأثیرپذیری آن‌ها از هم و از طرف دیگر نگرش نمادینی که به عناصر هنری حتی در مصورسازی آثار مذهبی وجود دارد، موجب شد که این نقش به تدریج گسترش پیدا کند و آثاری با این موضوع و مضمون در همه زمینه‌های هنری ایجاد شود. علاوه بر این، از مهم‌ترین دلایل رواج و گسترش این نقش، منع

صورتگری در اسلام است که در نهایت منجر به تصویرگری شد. در واقع، جلوگیری دین اسلام از صورتگری و نقاشی انسانی باعث شد که صورتگری جای خود را به تصویرگری بدهد و تصویرسازی داستان‌ها و افسانه‌ها به علت عدم استفاده از نقوش انسانی و جاندار دچار محدودیت واقع نشد و در ارتباط با ادبیات شفاهی و ادبیات عرفانی جایگاه والایی یافت و زمینه‌ساز بروز خلاقیت هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخی شد. می‌توان نتیجه گرفت که این نوع داستان‌ها بازتابی از فرهنگ شفاهی و باورهای کهن مردم هر سرزمین در قالب آثار هنری بوده است (Yahaghi, 2007: 57).

سفر سیاحان، دانشمندان، جغرافیدانان و دریانوردان ایرانی به کشورهای مختلف و شناخت اسطوره‌ها، افسانه‌ها و فرهنگ‌های مختلف و توصیف دیده‌ها و شنیده‌های آنان در آثارشان از سایر مواردی است که می‌تواند موجب ورود یک نقش خاص به حوزه نگارگری شود. به همین دلیل حتی مورخان و تاریخ‌نویسان نیز می‌توانند در این زمینه مؤثر باشند، زیرا در بعضی موارد مورخان به آثار تاریخ‌نویسان قبل از خود مراجعه داشته و دقیقاً مطالب آنان را در کتب خود ذکر کرده‌اند. از طرف دیگر، جغرافی‌نویسان عرب نیز در این زمینه نقش مهمی داشته‌اند، زیرا آنان در شهرت سرزمین واق‌واق و همچنین درخت معروف آن نقش پررنگی داشته‌اند و تقریباً

همه آنان در کتب جغرافیایی خود از این سرزمین یاد کرده‌اند و به توصیف ویژگی‌هایش پرداختند. از عوامل دیگر می‌توان به مهاجرت هنرمندان از منطقه‌ای به منطقه دیگر اشاره کرد. به‌رحال هنرمندان در هرجایی که فعالیت داشته باشند از هنر آن منطقه تأثیر می‌گیرند و همچنین هنر آن منطقه را تحت تأثیر قرار می‌دهند. بنابراین از این راه اندیشه‌ها، داستان‌ها و افسانه‌ها و همچنین نقوش و آرایه‌ها هم قابل انتقال هستند. اعتقاد مردمان گذشته به افسانه‌ها و اسطوره‌ها و باور آنان به وجود نیروهای ماورایی، همه‌چیز را برای آنان امکان‌پذیر می‌کرد. بنابراین، وجود عجایی مانند درخت واق با کاربردهای مختلف به دور از عقل نیست و این از خصلت‌های مشخص و متفاوت انسان‌های دوره‌های کهن با مردم دوره معاصر است (James, 2004: 124).

اصل واق در نقاشی

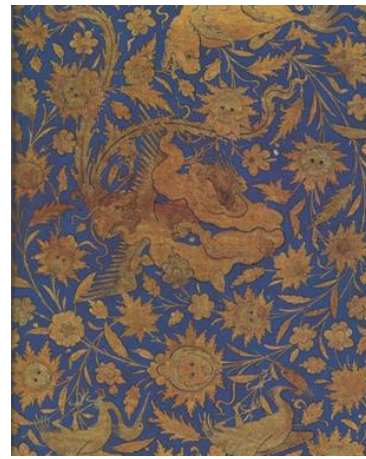
نقش درخت واق آنچنان مورد توجه و پسند نگارگران مسلمان واقع شد که علاوه بر تصویرگری آن در نسخه‌های تاریخی و ادبی، در تزیینات و حاشیه‌های نسخه‌ها نیز مورد استفاده قرار گرفت. این امر تا جایی ادامه داشت که نقش واق تبدیل به یکی از اصول هفتگانه نگارگری و کتاب‌آرایی ایران شد. ابداع اصل واق در نقاشی ایران ناشی از یک ضرورت بود. از ضرورت کاربرد چهره انسان و حیوان در نقاشی ایران که از نظر فقهی و کلامی چند قرن با ممانعت مواجه شده بود. به این جهت هنرمندان ایرانی به‌خصوص به‌منظور تزیین حواشی کتاب‌ها، اصل واق را ابداع نمودند و عنصری از عناصر زیبای

طبیعی را وارد آرایه‌های تزیینی ایران کردند. این نقوش در ابتدا از ترکیب صور انسانی و اسلیمی تشکیل شد، اما با گذشت زمان دچار تغییر و تحول گردیده و تصاویر حیوانی نیز به آن اضافه شد (Azhand, 2009: 12).

به نظر می‌رسد همزمان با شروع آشنایی ایرانیان با افسانه‌های شرق دور در دوره سلجوقی و به دنبال آن تشکیل مکتب‌های مختلف نگارگری در این دوره، ظهور این نقش‌مایه آغاز شد. پس از آن، با ورود مغولان به ایران و علاقه آنان به نقش‌مایه‌های ماورالطبیعه، نقش‌مایه واق به یک نقش‌مایه محبوب تبدیل شد. نقش واق از قرن هشتم هجری به بعد رسماً وارد اصول هفتگانه نقاشی ایران شد. نخستین نمونه‌های آن به‌ویژه در مکتب نگارگری شیراز ظاهر شد و از این طریق به مکتب هرات منتقل شد. زیباترین نمونه‌های این نقش‌مایه را در آثار به‌جامانده از این مکتب می‌توان مشاهده کرد (Shad Qazvini, 2014: 57). در سال‌های بعد از آن در نگارگری دوره صفویه کاربرد این نقش‌مایه ادامه یافت. صفویان پس از سلطه بر غرب و شرق ایران، مکتب تبریز را با استفاده از امکانات و باقیمانده‌های مکتب هرات تشکیل دادند. از آنجاکه نقش‌مایه واق رؤیایی‌ترین و زیباترین صحنه‌های تزیینی را ارائه می‌داد، هنرمندان این مکتب از آن حمایت کردند. در آثار این دوره نقش‌مایه واق مخصوصاً در تزیین حاشیه‌های نگاره‌های تک‌برگ و مرقعات استفاده شده است (Azhand, 2009: 12) (تصویر ۲-۳).



تصویر ۳: درخت واق، دوره تیموری، مکتب هرات، قرن ۹ ق،
(www.akgimages.de)



تصویر ۲: درگیری اژدها و سیمرخ همراه با نقش‌مایه واق، دوره صفوی
(Azhand, 2009)

و همچنین صورتک‌های انسانی و حیوانی که اکثراً در نسخه‌ها، روی جلد‌ها، حاشیه‌های نگاره‌های تک‌برگ و غیره به‌کار می‌رفته است (Shad Qazvini, 2014: 55). نمونه‌های زیادی از این نوع آثار در نگارگری ایران به‌جا مانده است. حاشیه‌های دیوان سلطان حسین بایقرا و همچنین دیوان سلطان محمدقلی قطب شاه (تصاویر ۴-۵)، حاشیه‌پردازی انجام‌شده در بعضی تک‌نگاره‌ها و یا آرایش قسمتی از نگاره‌ها توسط نقش‌مایه واق از جمله این آثار هستند.

در دوره صفوی حداقل سه نفر از مورخان هنر ایران در آثارشان واق را به‌عنوان اصل ششم نقاشی ایران ذکر کرده‌اند. قطب‌الدین محمد قصه‌خوان در مقدمه خود در ۹۶۹ق در مورد ویژگی‌های خطاطی و نقاشی صحبت کرده است. او هفت‌قلم را در نقاشی معتبر شمرده و از واق به‌عنوان اصل ششم یاد کرده است. میرسید احمد مشهدی نیز عیناً مطالب قطب‌الدین محمد قصه‌خوان را بیان نموده و از واق به‌عنوان مقام ششم نقاشی ایران نام برده است (Sudavar, 2001: 20). این اصل نقاشی در حقیقت تلفیقی است از عناصر و اجزای گیاهی مانند شاخ و برگ‌های گل‌ها و گیاهان



تصویر ۵: حاشیه‌سازی در دیوان سلطان محمدقلی قطب‌شاه، قرن ۸-۷ ق،
(Brundag, 1966: 8)



تصویر ۴: حاشیه‌سازی دیوان سلطان حسین بایقرا با نقش واق، هرات، ۹۰۶ق،
(Brundag, 1966: 6)

انواع نقش‌مایه‌واق در نسخه‌های خطی

کاربرد نقوش انسانی پس از ورود اسلام به ایران تحریم شد و نقوش گیاهی، فرم‌های هندسی، طرح‌های متقارن و گاهی هم نقوش جانوری به‌جای آن‌ها به‌کار می‌رفت. با این حال، رابطه این سبک تازه با سبک‌های قبلی نه‌تنها از بین نرفت، بلکه خصوصیات فرهنگ و هنر ایرانی موجب تکمیل و رشد آن شد. نقوش گیاهی با طرح‌های اسلیمی، خوشنویسی و فرم‌های هندسی نقوش انسانی قبلی را تحت تأثیر قرار داد. این نوع نقاشی که بین قرن‌های سوم تا پنجم هجری قمری روبه‌زوال رفت، به‌تدریج با نقوش اسلیمی قبلی تلفیق شد (Sudavar, 2001: 22). این طرح‌ها و نقوش اسلیمی و ختایی یادآور نقوش گیاهان و درختان طبیعی بودند که در میان ملت‌های مختلف احترام و ارزش خاصی داشتند. درخت دارای قدسیت بوده و گاهی نیز مورد پرستش قرار می‌گرفته است. از طرف دیگر، حضور پرندگان و بعضی از حیوانات در میان شاخه‌های انبوه درختان یک نوع ترکیب حیوان گیاه را به ذهن متبادر می‌کرد. حرکت جریان باد و صدای پرندگان در میان شاخه‌های درختان موجب تولید اصوات نامفهومی می‌شد که تصور قدرت تکلم و سخنگویی را برای درخت ایجاد می‌کرده است. این عقاید و باورها در داستان‌های اساطیری و افسانه‌ها به صورت‌های گوناگون متجلی شدند و به آثار هنری نیز راه پیدا کردند. فردوسی در شاهنامه به درخت واق اشاره کرده است. طبق گفته فردوسی درخت واق به اسکندر در مورد حمله به هندوستان هشدار می‌دهد و او را از این کار منع نموده و مرگ اسکندر را نیز در آینده‌ای نه‌چندان دور پیش‌بینی می‌کند.

به‌طورکلی بر طبق ظاهر و فرم‌های شکلی انسانی و حیوانی تشکیل‌دهنده نقوش واق و اینکه این مخلوقات با شکل‌های گیاهی تلفیق شده‌اند، اساس تقسیم‌بندی این نقوش بر گیاه استوار بوده است. بنابراین آن‌ها را می‌توان به دو گروه بزرگ تقسیم کرد: ۱. انسان-گیاه: ترکیب سر انسانی زن یا مرد با

شکل‌های گیاهی و اسلیمی. ۲. حیوان-گیاه: ترکیب سر حیوان با شکل‌های گیاهی و اسلیمی. در کتاب *برهان قاطع* به نقل از کتاب *الحيوان* جاحظ، فقط یک نوع آن بیان شده است. البته در بعضی از نقوش، واق با ترکیبات موجودات افسانه‌ای دیگری مانند دیو نیز مواجه می‌شویم. واق گیاهی-حیوانی ترکیبی از شکل گیاهان و حیوانات است. واق‌ها موجوداتی هستند که به انسان نیز شباهت زیادی دارند. آن‌ها میوه درختان بزرگی هستند که با موی سر به آن‌ها آویزان شده‌اند. این موجودات دارای خصوصیات زنانه و رنگ دارند و مدام فریاد می‌زنند واق‌واق. زمانی که یکی از آن‌ها اسیر می‌شود، ساکت می‌شود و می‌میرد. واق‌ها شبیه نخل و نارگیل هستند و بدن آن‌ها ترکیبی از موجودات گیاهی و حیوانی است (Khalaf Tabrizi, 1982: 2249) (تصویر ۶).

کتاب *البلهان* را بعضی به کتاب عجایب ترجمه کرده‌اند، اما در حقیقت در مورد اخترشناسی و رمل است. نویسنده کتاب ابومعشر، منجم، ریاضیدان و فیلسوف قرن سوم هجری قمری است. این نسخه متعلق به دوره جلاپریان و ۸۱۰ق در اربیل مصور شده است. همان‌طور که در تصویر مشخص است، اندام‌های این نگاره به‌صورت کشیده و باریک با قدبلند و صورت‌های گرد نقاشی شده‌اند. حرکات بدن آن‌ها ملایم است، منظره‌پردازی به‌صورت ظریف انجام‌یافته و توسط نقوش گیاهی کوچک تزئین شده است. درخت واق به‌صورت آرام و ایستا در وسط تصویر قرار گرفته است. تنه آن انحنایی نرم دارد و انبوه برگ‌های آن از وسط درخت به طرفین گسترش یافته‌اند. بر روی درخت میوه‌هایی قرار دارد که از سر به آن آویزان شده‌اند. بدن این میوه‌ها به شکل کامل و برهنه درحالی‌که عورتشان را با دستان خود پوشیده‌اند، نقاشی شده است. میوه‌ها از قسمت پایین‌تنه از درون پيله‌هایی مانند میوه خرمالو بیرون آمده‌اند. اول پاها، بعد بدن و درنهایت سر آن‌ها از پيله بیرون آمده و از درخت

شدن میوه‌های درخت واق از شاخه‌ها، آن‌ها خواهند مرد. چنانکه در نگاره نیز مشاهده می‌شود، میوه انسانی جدا شده از درخت به شکل بی‌جان روی زمین افتاده است.

آویزان شده‌اند. پس از اینکه میوه‌های انسانی به‌طور کامل خارج شده‌اند، پيله‌ها کاملاً باز شده و به‌صورت کلاهی بر روی سر میوه‌ها قرار گرفته‌اند. بر اساس افسانه‌ها، با جدا



تصویر ۶: درخت واق، نسخه البهان، دوره جلابریان، ۸۱۰ق، (deathandmysticism.tumblr.com)

نشان می‌دهد که شامل روایت صحنه دیدار اسکندر با درخت واق است. درخت واق بر زمینه‌ای بدون نقش قرار گرفته و بر روی آن سرهایی است که هر یک به سمتی نگاه می‌کنند که باعث ایجاد فضایی ذهنی شده است. دو سوم کادر تصویر به درخت واق تعلق دارد که در سمت چپ صفحه قرار گرفته است. بر روی هر یک از شاخه‌های نر و ماده شش سر مرد و شش سر زن نقاشی شده است. با وجود نسخه‌های دیگر در این نگاره نشانی از سرهای حیوانی وجود ندارد. سرهای انسان نقش میوه‌های درخت را دارند و در مقایسه با درخت و شاخه‌هایش بزرگ‌تر تصویر شده‌اند. نکته جالب‌توجه این است که نوعی تعادل غیرقرینه در تصویرسازی این درخت مشاهده می‌شود. شاخه‌های نر و ماده هرکدام شش سر دارند و در هر درخت سه سر به سمت راست و سه سر به سمت چپ نگاه می‌کنند. در حقیقت هنرمند تعادل را حتی در جهت نگاه میوه‌های درخت حفظ کرده است. در مبانی هنرهای تجسمی رنگ سبز نماد دانش

ترکیبات انسان-گیاه و حیوان-گیاه از سر انسان و یا سر جانوران همراه با عناصر و اجزای گیاهان تشکیل شده است. در این نوع ترکیبات جانوران یا انسان‌ها به‌صورت واقعی یا خیالی در انتهای ساقه‌ها به‌جای گل‌ها و برگ‌های گیاهان و یا در میان پیچش‌ها قرار می‌گیرد. نمونه‌ای از ترکیبات انسان-گیاه در نگاره‌ای از نسخه خطی مجمع‌التواریخ متعلق به دوره تیموری مشاهده می‌شود (تصویر ۷). این نگاره ملاقات اسکندر را با درخت واق نشان می‌دهد. جایی در انتهای جهان، درخت واق مرگ اسکندر را پیش‌بینی می‌کند. فردوسی نیز در داستان اسکندر رومی در مورد درخت واق یا به تعبیر او گویا درخت، صحبت کرده است.

نسخه مجمع‌التواریخ در اوایل قرن نهم هجری قمری در دربار شاهرخ تیموری به‌وسیله حافظ ابرو نگارش یافته است. مجمع‌التواریخ مشهورترین نسخه دوره شاهرخ تیموری است که ادامه تاریخ مغولی جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی است. تصویر ۷، نگاره‌ای از این نسخه ارزشمند را

طبیعت چرخه زندگی و مرگ را به بهترین نحو ممکن در جهان هستی نشان می‌دهد، به‌منظور عنصر دانای پنددهنده استفاده نموده و نقاش نیز مانند نویسندگان در راستای عینیت بخشیدن به این افسانه، تلاش کرده است.

و ایمان معنوی است. نگارگر از تنالیت‌های مختلف رنگ سبز برای درخت استفاده کرده است تا بر آگاهی درخت از امور غیبی تأکید کند. البته می‌تواند ایمان درخت را نسبت به مرگ، رستاخیز دوباره و صعود به عالم بالا نیز نشان دهد. نکته جالب‌توجه این است که نویسندگان از درخت که در



تصویر ۷: اسکندر و درخت واق، مجمع‌التواریخ، هرات، اوایل سده نهم هجری (Takhti and Afami, 2011: 61)

زقوم مکانی به وسعت جاده‌ای به طول پانصد سال را پر کرده است. خارهای این درخت نیزه مانند است و میوه‌هایش به شکل سرهای شیاطین، شیرها، عقرب‌ها و جانوران کریهی است که نیشی کشنده‌تر از هر مار دارند. در پایه درخت، جهنمیان توسط شیاطین عذاب می‌بینند، به‌گونه‌ای که زبان‌شان توسط شیاطین بریده می‌شود و مجدداً به‌سرعت رشد می‌کند (Segai, 2006: 18). تصویرسازی این نسخه بی‌نظیر ادامه سبک ایده‌آل نقاشی درباری است و از سنت‌های نقاشی قبل از دوره بایسنقر در هرات و شاید سمرقند که احتمالاً در آن هنگام ایجاد شده بود، تأثیر پذیرفته است (Grube, 1932: 94).

در معراج‌نامه نیز ترکیبات حیوان-گیاه درخت جهنمی مشاهده می‌شود. در این کتاب هنرمند درخت واق را با سرهای واقعی تصویر کرده است. این نوع تصویرسازی به درخت زقوم در جهنم اشاره دارد که میوه‌های آن سرهای شیاطین است. در قرآن نیز به درختی هولناک در جهنم با نام درخت زقوم اشاره شده است که میوه‌های سمی آن شبیه به سرهای حیوان و انسان است. در سوره صافات آیات ۶۲-۶۸ در مورد درخت زقوم و ویژگی‌های آن صحبت شده است. آن درخت را فتنه و بلای جان ظالمان نهادیم. درختی که در اعماق جهنم ریشه دارد و از آنجا رشد و گسترش می‌یابد. میوه آن درخت در زشتی شبیه به سرهای شیاطین است (Safat, 62-68) (تصویر ۸). در میان آتش، درختی عظیم‌الجثه به نام



تصویر ۸: معراج‌نامه، معراج حضرت محمد (ص) در دوزخ، هرات، قرن ۹ ق (Segai, 2006: 18)

بر روی پوشش سقف یک خیمه تصویر شده است. در این نگاره سرهای انسانی و حیوانی مانند روباه، گوسفند، خروس و غیره منقوش شده است و سرهای انسانی نیز به شیوه زیبایی در بین پیچش اسلیمی‌ها جای گرفته است (تصویر ۹) (Canby, 2005: 27).

اشکال واق در تزئینات اسلیمی به صورت بسیار ساده و واضح تصویر شده‌اند. سرهای بدون گردن و تنه انسانی و حیوانی در محل اتصال ساقه‌ها و یا انتهای آن‌ها مانند گل و میوه قرار گرفته‌اند. نمونه بسیار شاخص از این نوع در نسخه خطی دیوان سلطان حسین باقر مرابط به قرن دهم هجری قمری،



تصویر ۹: قرار ملاقات عاشقانه، نقاشی روی کاغذ، طلاکاری برجسته، قرن ۱۰ ق (Taheri and Rabiei, 2011: 52)



است. *خمسۀ نظامی* در زمره مرغوب‌ترین نسخه‌های خطی است که توسط ترکمانان آق‌قویونلو مصور شده است. این کتاب در حدفاصل بین نگاره‌های دوره تیموری و مکتب صفوی قرار می‌گیرد. تصویر ۱۰، نگاره اسکندر در زیر درخت واق را نشان می‌دهد. هنرمند بخش بالایی کادر نگاره را به وسیله یک درخت پریچ و خم حاوی گل‌های سه پر و پنج پر، تزئین کرده است. رنگ‌بندی تنوع زیادی دارد. در این نگاره

یکی دیگر از نمونه‌های شاخص کاربرد نقش‌مایه واق به همراه تزئینات اسلیمی و نقوش انسانی و گیاهی، نگاره‌ای از *خمسۀ نظامی* است. این نسخه از *خمسۀ نظامی* که در دربار ترکمانان آق‌قویونلو مصور شده است به *خمسۀ یعقوب‌بیگ* معروف است و امروزه در موزه توپقاپی استانبول نگهداری می‌شود. این نسخه به خط نستعلیق توسط عبدالرحیم بن عبدالرحمان الخوارزمی السلطانی الیعقوبی کتابت شده

قرار دارد. این سرها شامل دو سر انسان، دو سر دیوسان، دو سر پرنده، دو سر اژدهاگون و دو سر شبیه به خرگوش هستند. مشخص نیست چرا هنرمند سرهای موجودات افسانه‌ای و عجیبی مانند دیو و اژدها را در کنار سرهای انسان بر روی درخت قرار داده است. شاید نگارگر با هدف تأکید بر جنبه افسانه‌ای بودن درخت واق و اغراق در وجه خارق‌العاده بودن آن این کار را انجام داده است.



منظره بر تصویر انسان غلبه کرده و بسیار خیال‌انگیز نقاشی شده است. درواقع، آسمان نگاره توسط فرشی با نقش و نگار اسلیمی پوشیده شده است. هنرمند نقاش درخت افسانه‌ای واق را به شکل خطوط دوار و بهم‌پیچیده‌ای تصویر نموده تا بر ابهام آن بیفزاید. علاوه بر این، در میان نقوش گل‌ها و برگ‌ها سرهای جانوری و انسانی را به صورت قرینه در کنار هم جای داده است. بر روی درخت واق ده سر



تصویر ۱۰: اسکندر زیر درخت سخنگو، *خمسه نظامی*، ترکمانان آق‌قویونلو، شیراز، ۸۸۶-۹۰۰ ق www.akh-images.de

برجسته منتهی می‌شوند. شاخه‌ها و برگ‌های درخت به صورت قرینه به طرفین گسترش یافته و سه سر انسان و همچنین سرهای جانوران مختلف بر روی آن مشاهده می‌شود. سرهای انسان شامل یک سر مرد و دو سر زن هستند. سایر سرها شامل جانورانی مانند غاز، طوطی، اردک، شانه‌بسر، میمون، خروس، بز شاخدار، اسب، روباه، گرگ و خرگوش هستند. همه این سرها به صورت جفت مقابل یکدیگر قرار دارند، زیرا درخت به فرم قرینه نقاشی شده است. در مجموع از این تعداد، هفت سر بر روی تنه درخت و بیست و یک سر بر روی شاخه‌های آن قرار دارد. قسمت‌هایی از نگاره آسیب دیده و به همین دلیل نوع سرهایی که روی تنه درخت قرار دارند به خوبی مشخص نیست، اما سر شیر بر روی آن قابل مشاهده است.

در نسخه‌ای از کتاب *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات (عجایب‌نامه)* اثر محمد بن محمود بن احمد طوسی سلمانی مربوط به قرن هشتم هجری قمری، درخت واق به شکل بسیار ظریف و زیبا تصویر شده است. تصویر ۱۱، این نگاره را نشان می‌دهد که در آن درخت واق با نقوش پریچ و خم گیاهی نقاشی شده است. اثر در قالب نقوش اسلیمی و در ترکیب‌بندی حلزونی به صورت قرینه قرار گرفته است. نگارگر از هر نوع جانوری بر روی درخت ترسیم کرده است. درخت واق با نقوش اسلیمی، خطوط ظریف و رنگ‌هایی چشم‌گیر تزئین و تصویر شده است. درخت در وسط کادر قرار دارد. سرهای جانوری از قسمت ریشه به سمت بالا بر روی شاخه‌های آن تصویر شده‌اند و به صورت انسانی با گوش‌ها و بینی بزرگ و دندان‌های

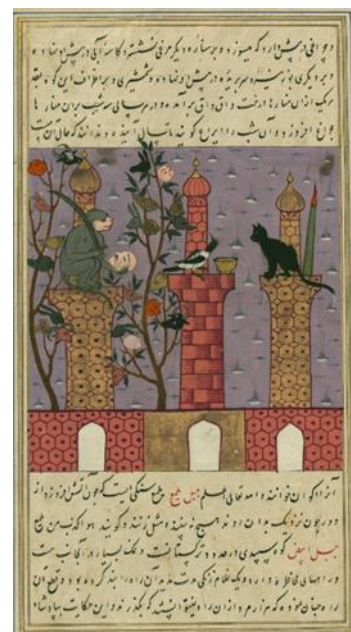


تصویر ۱۱: درخت واق، عجایب‌المخلوقات، محمد بن محمود بن احمد طوسی سلمانی، دوره جلایریان، بغداد، ۷۹۵ق gallica.bnf.fr

و بقیه سرهای حیواناتی مانند گرگ، خرگوش، روباه، الاغ، ببر و گاو است. درخت واق دیگر نیز در مجموع شامل یک سر انسان و هفت سر حیوان است. سرهای حیوانی شامل همان حیواناتی هستند که در درخت واق مقابل قرار دارد و بر روی تنه این درخت نیز تکرار شده‌اند. حیواناتی مانند گاو، روباه، گرگ، خرگوش و غیره.

در نگاره ۵۹ نسخه عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات متعلق به قرن دهم هجری قمری، نقش‌مایه واق تصویر شده است (تصویر ۱۲). این نگاره دو نقش‌مایه واق را همراه با نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی نشان می‌دهد. نگارگر از گونه‌های حیوانی مختلفی بر روی تنه دو درخت واق استفاده کرده است. بر روی یکی از درخت‌ها در مجموع چهارده سر انسان و حیوان مشاهده می‌شود. از این تعداد، دو سر انسان

پژوهشنامه خراسان بزرگ
دوره ۱۶، شماره ۵۸، ۱۴۰۴
۱۲۵



تصویر ۱۲: درخت واق، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات، شمس‌الدین محمد بن محمود بن احمد السلمانی الطوسی، قرن ۱۰ق،

اسبی‌رنگ یا همان درخت واق با سرهای انسانی و حیوانی و موجودات غریب همچون اژدها تزیین یافته است (تصویر ۱۳). بر روی تنه درخت واق بیست و یک سر انسان و حیوان وجود دارد. سرهای انسانی شامل چهار سر مردانه هستند. سرهای حیوانی هم شامل بز، پلنگ، میمون، شیر، گرگ، روباه، پرنده، اژدها و دیو است. این دو نگاره اختلاط و امتزاج ترکیب‌های سنتی‌ترینی و تخیلی را به نحوی زیبا و منحصر به فرد نشان می‌دهد.

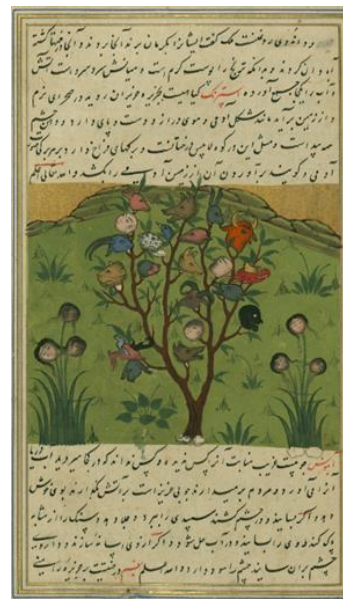


تصویر ۱۳: درخت واق، عجایب‌المخلوقات و غریب‌الموجودات، شمس‌الدین محمد بن محمود بن احمد السلطانی الطوسی، قرن ۱۰ ق،

Walters.org

این نوع سرلوح‌ها و کاربرد آن‌ها در حاشیه کتاب همراه با سر موجوداتی از جمله دیو و انسان کنایه از مضامین حکمی کتاب دارد. بر روی زمینه طلایی و در اطراف تریخ میانی آغاز کتاب پندگانی به رنگ خاکستری قرار گرفته‌اند که حرکتی موزون دارند (Hosseini Rad, 2005: 163). نقوش واق به شکل بسیار زیبایی در اطراف دایره مرکزی و در زمینه آبی لاجوردی تصویر شده‌اند. در چهار جهت مختلف جغرافیایی چهار سر شبیه به دیو قرار گرفته و در بین آن‌ها نیز چهار سر انسان جای گرفته است.

طوسی در نسخه عجایب‌المخلوقات و غریب‌الموجودات در مورد گیاهان و درختان با سر انسانی و حیوانی چنین ذکر کرده است که اسب‌رنگ، گیاهی است به جزیره خیزران روید در صحرای نرم و از زمین برآید مانند صورت آدمی، سر و موی و دست و پا و دهن و چشم همه پیداست مگر که رفتار ندارد و مثل آن بر کوه لایس درخت‌هاست. برگ‌ها فراخ دارد، بر هر برگی صورت آدمی و علت آن آفریدگار داند (Tusi, 1966: 148). در نگاره ۱۱۱ نسخه عجایب‌المخلوقات و غریب‌الموجودات متعلق به قرن دهم هجری قمری، درخت



ظهور نقش‌مایه واق به هنر نگارگری ختم نمی‌شود. کاربرد دیگر این نقش‌مایه را می‌توان در سرلوح‌های مذهب مشاهده کرد. این نقوش در تذهیب نسخه‌ای از *خمس نظامی* که در ۹۵۶ق به وسیله خواجه میرک شیرازی کتابت شده، به کار رفته‌اند (تصویر ۱۴). این کتاب دارای ۳۰ نگاره و همچنین ۴ سرلوح تذهیب‌شده بدون امضاء است. علاوه بر این موارد، بین سطرهای صفحات روبروی نگاره‌ها و سرلوح‌ها نیز به شکل بسیار زیبایی تذهیب‌شده و متن آن‌ها نیز طلاکاری شده است. دو سرلوح تذهیب‌شده قسمت افتتاح کتاب جزو زیباترین نمونه‌های نسخ خطی محسوب می‌شوند. ابداع



تصویر ۱۴: *خمسه نظامی*، سرلوح مذهب، ۹۵۶ق، کتابخانه مدرسه عالی شهید مطهری

نتیجه‌گیری

نقش‌مایه واق که ترکیبی از چهره آرمانی انسان، حیوان و گل و گیاه است در آثار هنری دوره سلجوقی پدیدار شد. در واقع، از قرن ششم هجری قمری به بعد، اسلیمی‌ها تنها شامل ساقه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها نبودند، بلکه سرهای حیوان و انسان در جای برگ‌ها شروع به ظهور کردند. از قدیمی‌ترین دورانی که آثار هنری نقش‌مایه واق را به وجود آوردند می‌توان به دوره سلجوقی اشاره کرد. نقش‌مایه واق در قرن ششم هجری قمری در آثار هنری ایران ظاهر شد و به‌مرور از سده هشتم هجری قمری به یکی از اصول نقاشی ایرانی تبدیل شد. این نقش‌مایه در دوره تیموری به دلیل علاقه قوم مغول به نقش‌مایه‌های خیالی و افسانه‌ای، در آثار هنری آن دوره نمود یافت. در دوره تیموری هنرمندان نگارگری چون کمال‌الدین بهزاد وجود داشت که در سال‌های بعد در دربار صفوی به‌عنوان سرپرست نگارگران و نقاشان و یا به‌عنوان بخشی از گروه عظیم نگارگران درباری در دربار صفوی منصوب شدند. این نگارگران از اصول نقاشی که از دوران پیشین بر آثارشان اثر نهاده بود، بهره می‌گرفتند و در نهایت این اصول را در سایر هنرها نیز به کار بردند. اصل واق نیز از جمله همین اصول نقاشی و نگارگری ایرانی بود که از آن استفاده کردند. در حقیقت، طرح‌هایی که هنرمندان برای یک هنر خاص تهیه

می‌کردند در سایر هنرها نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. به همین دلیل، منسوجات، قالی‌ها، ظروف فلزی و کاشی‌ها با آرایه‌های مشابهی تزیین می‌شدند. نقش‌مایه واق نیز در زمره نقوش مشترکی بود که برای تزئین آثار هنری مختلف استفاده می‌شد و هنرمندان از آن در هنرهای مختلفی از جمله سفالگری، نگارگری، کاشی‌کاری، فلزکاری و قالی‌بافی استفاده می‌کردند. از این نقش‌مایه نمونه‌های جالب‌توجهی بر روی آثار هنری دوره‌های مختلف تاریخی به‌صورت طبیعی یا انتزاعی به‌جا مانده است. در نسخه‌های خطی به‌جامانده از قرن هشتم تا دهم هجری قمری نقش‌مایه واق به‌صورت تلفیقی از عناصر و اجزای گیاهی مانند شاخ و برگ‌های گل‌ها و گیاهان و همچنین صورتک‌های انسانی و حیوانی در تزیین حاشیه‌های نگاره‌های تک‌برگ و مرقعات و گاهی روی جلد‌ها به‌کاررفته است. اساس تقسیم‌بندی این نقوش بر گیاه استوار بوده است و می‌توان آن‌ها را به دو گروه انسان-گیاه که ترکیب سر انسانی زن یا مرد با شکل‌های گیاهی و اسلیمی و حیوان-گیاه که ترکیب سر حیوان با شکل‌های گیاهی و اسلیمی بوده، تقسیم کرد. در این نوع ترکیبات، جانوران یا انسان‌ها به‌صورت واقعی یا خیالی در انتهای ساقه‌ها به‌جای گل‌ها و برگ‌های گیاهان و یا در میان پیچش‌ها قرار می‌گیرند.

فهرست منابع

- Art Studies. (Original work published 1998)
- Sudavar, A. Alaa. (2001). *The Art of Iran* (N. M. Shemirani, Trans.). Karang. (Original work published 1995)
- Shad Qazvini, P. (2014). *Reviewing the Principles and Basics of Iranian Traditional Arts (A Look at the Book Seven Decorative Principles of Iranian Art)*. *Book Review Quarterly, 3-4*, 41-59. <http://doi.org/artbr.faslnameh.org/article-1-60-fa.html>
- Takhti, M., & Afhami, R. (2011). *The Image and Concept of Talking Tree on Handmade Carpets*. *Goljaam, 18*, 49-70. <http://goljaam.icsa.ir/article-1-456-fa.html>
- Taheri, A. (2011). *The sacred tree, the speaking tree and the formation process of Naqsh Vaq*. *Bagh Nazar, 19*, 43-54. https://www.bagh-sj.com/article_719.html
- Taheri, A., & Rabiei, S. (2011). *Investigation of the origin and types of waq motifs in Islamic art*. *Jelveh Hanar, 4*, 49-56. <https://doi.org/10.22051/JJH.2015.12>
- Tousi, M. (1966). *Ajaib-al-ul-Mukhaluqat va Gharayb-al-Mujudat*. Scientific and Cultural Publications.
- Welch, S. (1973). *Flower from Every Meadow: Indian Paintings*. New York Graphic Society.
- Yahaghi, M. (2007). *Culture of myths and stories in Persian literature*. Contemporary culture.
- Al-Hadi, Y. (2000). *Searching for the land of Waq-waq*. *Mirror of Heritage Journal, 11*, 16-18.
- Azhand, Y. (2009). *The principle of Vaq in Iranian painting*. *Fine Arts Quarterly, Visual Arts, 38*, 5-13. <https://doi.org/20.1001.1.22286039.1388.1.38.1.0>
- Canby, Sh. (2005). *Islamic Art in Detail*. The British Museum Press.
- Canby, Sh. (2005). *Reza Abbasi* (Y. Azhand, Trans.). Art Academy. (Original work published 1996)
- Dekhoda, A. (1994). *Dictionary*. University of Tehran.
- Ettinghausen, R., & Yarshater, E. (2000). *The brilliant heights of Iranian art* (H. Abdullahi, Trans.). Aghaz. (Original work published 1992)
- Gurbe, E. (1932). *The world of Islam*. Paul Hamlyn.
- Hosseini Rad, A. (2005). *Masterpieces of Iranian Painting*. Tehran Museum of Contemporary Arts.
- Ibn Khordadbeh, A. al-Q. O. bin A. (1987). *Al-Masalik and Al-Mamalik*. Cleopatra.
- James, H. (2004). *Pictorial dictionary of symbols in Eastern and Western art* (R. Behzadi, Trans.). Contemporary culture. (Original work published 1995)
- Kumar, A. (2011). *The Single Most Astonishing Fact of Human Geography: Indonesia's Far West Colony*. Indonesia.
- Khalaf Tabrizi, M. (1982). *Decisive proof*. Amir Kabir.
- Mostofi, H. (1983). *Nazheh-ul-Qulob*. Duniya Kitab.
- Masaheb, Gh. (2002). *Farsi Encyclopedia*. Amir Kabir.
- Moin, M. (1981). *Farhang Farsi*. Amirkabir.
- Segai, M. (2006). *Meraj Nameh* (M. Shaysitafar, Trans.). Institute of Islamic



Research article

Commentary on the prestige artifacts of Middle Asia in the Bronze Age Case study: Miniature columns and Stone round plates

Mohsen Entezarian ^{(a)*}, Hasan Basafa ^(b)

- a) Graduate Student, Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Babolsar, Iran
- b) Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Neyshabor University, Neyshabor, Iran (basafa@neyshabur.ac.ir)

Keywords

Middle Asia, BMAC/Great Khorasan culture, Prestige goods, Miniature column, Rounded plates.

Citation

Entezarian, Mohsen & Basefa, Hasan. (2025). An Interpretation on the Cause of Prestige Goods in the Middle Bronze Age of Asia (Case Study: Miniature Columns and Circular Plaques). *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 129-150.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

One of the important and influential cultures in the societies of the Middle Ages in Central Asia is the culture of Bactria-Margiana/Khorasan. The cultural materials of this culture developed in the late third millennium and the first half of the second millennium BC (Middle and New Bronze Ages) in a wide geographical area including Greater Khorasan, southeastern Iran, and Central Asia. The distinctive features of this culture include characteristic pottery types and household items made of metals such as gold, silver, bronze, as well as precious and semi-precious stones (turquoise, carnelian, chlorite, and marble). A collection of artifacts with ritual functions such as miniature marble columns, composite figurines, power rods, trumpets, ceremonial axes, and burial practices (animal burials, diversity and abundance of grave goods, placing food with the dead, and commemorative tombs) have played a role in the formation of this collection. Among the most important grave goods are miniature columns and round plaques found in cemetery contexts and ritual spaces. What is important and forms the basis for the present research is the interpretation of the distribution, typology, function, and iconography of miniature columns and round plaques. Based on the conducted research, miniature columns and weight stones (round plaques) have been a prestigious item in the most important urban settlements of Central Asia available to the elite of society. They can be interpreted as weight stones, a type of ritual table, and a symbol of some Indo-Iranian beliefs and Zoroastrian religion, such as pressing the Haoma plant and Barsum. Additionally, based on archaeological evidence, a date range of 2500/2300 to 1800/1750 BC can be proposed for this type of prestigious artifacts.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2024.401088.1128>

URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226794.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (mohsen.entezarian79@gmail.com)

Introduction

One of the most important features of the Middle Elamite period in the Near East was the cultural connections that were established through various means. In the southwestern Asia, important centers such as Ilam, southeastern Iran, Sistan region, Sind valley, Central Asia, and Khorasan exist. Among the important and influential cultures in the societies of the Middle Elamite era of Central Asia, the culture of Bactria-Margiana/Khorasan is significant. The cultural materials of this culture have developed in the late third millennium and the first half of the second millennium BC (Middle and New Elamite periods) within a vast geographical area including Greater Khorasan, southeastern Iran, and Central Asia. The distinctive characteristics of this culture include prominent pottery styles and household items made of metals such as gold, silver, bronze, and precious and semi-precious stones like turquoise, carnelian, chalcedony, and marble. A collection of artifacts with ceremonial functions such as miniature marble columns, composite figurines, power sticks, trumpets, ceremonial axes, and burial practices (animal burials, variety and abundance of grave goods, placing food with the deceased, and memorial tombs) played a role in shaping this collection. Among the important and less recognized burial objects of the Bactria-Margiana/Khorasan culture are miniature marble columns which have been found in most burial contexts or in the floors of ceremonial buildings. Specific objects that are named miniature columns due to their unclear shape and function have been reported for the first time in the Hesar Daramangan site. Schmidt, the head of the Hesar Daramangan excavations, pointed out the existence of grooves on both bases of these objects as well as their combination with lateral grooves in some cases, and emphasized that they are usually accompanied by round plates, also known as weight stones. These weight stones, sometimes with handles, may have been

used during religious ceremonies, perhaps alongside other artifacts such as stone staffs and miniature columns. Some believe that the origins of miniature columns come from Egypt and Syria, while some are related to the Andronovo culture. Miniature columns and weight stones have a wide distribution range in Greater Khorasan, southeastern Iran, and Central Asia. The significance of these objects as prestige goods in the burial rites of the Bactria-Margiana/Khorasan culture, from northwest Afghanistan, southern Afghanistan, Uzbekistan, Tajikistan, Pakistan, southern Russia to Eastern Europe, in various forms, sizes, and their connection to commercial-cultural relations, is of special importance in the studies of the Middle Elamite period in Central Asia, but the primary function of these objects is still subject to debate.

Materials and Methods

The present research was conducted using the documentary study method. Data collection was carried out in a library-based manner, meaning that the images and information mentioned were extracted from books, articles, and sources related to the studies of the Middle Elamite period and the Bactria-Margiana/Khorasan culture.

Discussion and Findings

Miniature columns and round stones (round plates) have been a household item in the most important urban settlements of Central Asia, available to the elite of society. These objects may have been used in pairs; they could serve as weights, a type of ceremonial table, and a symbol of some Indo-Iranian beliefs and Zoroastrian religion, such as pressing the hum and barsom (probably holding the bars or sticks in a shape similar to the objects mentioned in later Iranian rituals like barsom mentioned in the Avesta). Additionally, based on archaeological evidence, the period from 2500/2300 to 1800/1750 BCE

can be suggested for this type of household craftsmanship.

Conclusion

Miniature columns and round plates are one of the prominent cultural products of the Balkh-Merv/Khorasan region. Due to the inconsistent data on miniature columns and round plates within the geographical range of the Balkh-Merv/Khorasan culture, the lack of special attention to these objects, their preservation status, and their discovery in burial contexts during excavations, the absence of inscriptions in the Balkh-Merv/Khorasan culture has made it difficult to comment on the function of miniature columns and round plates. The presence of these objects in burial contexts and architecture; the placement of one or sometimes two miniature columns in graves and the presence of decorations on miniature columns and round plates, possibly indicate personal choices in the use of these objects. The continuity of the related rituals of these objects with the Indo-Iranians and Zoroastrian religion, considering the time period in which they were used (2500/2300 to 1800/1750 BCE) and their presence in the geographical area of Zoroaster's appearance and the presence of the Indo-Iranians, may be a result of commercial-cultural relations and the expansion of the belief system and rituals of this culture, and is associated with the presence of the elite of the Balkh-Merv/Khorasan culture in a relevant settlement. Furthermore, the latest evidence of the use of these objects dates back to 1800/1750 BCE, which can be attributed to the gradual decline of this culture and its belief system simultaneously.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

تفسیری بر چرایی کالاهای منزلتی دوره مفرغ میانه آسیا (مطالعه موردی: ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد)

محسن انتظاریان (الف)*، حسن باصفا (ب)

(الف) دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

(ب) دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران (basafa@neyshabur.ac.ir)

چکیده

از فرهنگ‌های مهم و تأثیرگذار در جوامع عصر مفرغ میانه آسیا، فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ است. مواد فرهنگی این فرهنگ در اواخر هزاره سوم و نیمه اول هزاره دوم قم (مفرغ میانی و جدید) در گستره جغرافیایی وسیعی شامل خراسان بزرگ، جنوب شرق ایران و آسیای میانه توسعه یافته است. از ویژگی‌های این فرهنگ می‌توان به گونه‌های شاخص سفالی و کالاهای منزلتی اشاره کرد که از فلزاتی مانند طلا، نقره و مفرغ و سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی (فیروزه، عقیق، کلریت و مرمر) ساخته شده‌اند. مجموعه‌ای از دست‌ساخته‌ها با کارکرد آیینی از جمله ستون‌های مینیاتوری مرمری، پیکرک‌های ترکیبی، عصاهای قدرت، سرناه‌ها، تبرهای تشریفاتی و علاوه بر آن، شیوه‌های تدفینی (تدفین حیوانی، تنوع و کثرت گورنهاد، گذاشتن غذا همراه مردگان و گورهای یادمانی)، در شکل‌گیری این مجموعه نقش داشته‌اند. بر این اساس، از مهم‌ترین گورنهادها ستون‌های مینیاتوری و صفحات گردی هستند که در بافت‌های گورستانی و در فضاهای آیینی یافت شده‌اند. آنچه حائز اهمیت بوده و چرایی پژوهش حاضر را شکل می‌دهد، تفسیر حوزه پراکنش، گونه‌شناسی، کارکرد و گاه‌نگاری ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد است. بر پایه پژوهش انجام شده، ستون‌های مینیاتوری و سنگ‌های وزنه (صفحات گرد) به‌عنوان یک کالای منزلتی در مهم‌ترین استقرارهای شهری میانه آسیا در اختیار نخبگان جامعه بوده است. آن‌ها می‌توانند به‌عنوان سنگ وزنه، نوعی میز آیینی و نشانه‌ای از ریشه برخی اعتقادات هندوایرانیان و دین زرتشتی مانند فشردن هوم و برسم تفسیر شوند. همچنین، بر اساس مدارک باستان‌شناختی می‌توان تاریخ ۲۵۰۰/۲۳۰۰ تا ۱۸۰۰/۱۷۵۰ قم را برای این نوع از دست‌ساخته‌های منزلتی پیشنهاد کرد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۱۵۰-۱۲۹

واژگان کلیدی:

میانه آسیا، فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ، کالاهای منزلتی، ستون مینیاتوری، صفحات گرد

استناد به مقاله:

انتظاریان، محسن و باصفا، حسن. (۱۴۰۴). تفسیری بر چرایی کالاهای منزلتی دوره مفرغ میانه آسیا (مطالعه موردی: ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد). پژوهشنامه خراسان بزرگ، ۱۶ (۵۸)، ۱۲۹-۱۵۰.



DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2024.401088.1128>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226794.html

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



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

از مهم‌ترین ویژگی‌های دوره مفرغ خاور نزدیک، ارتباطات فرهنگی بود که از طرق مختلف ایجاد شد. در آسیای جنوب غربی کانون‌های مهمی همچون ایلام، جنوب شرق ایران، حوزه سیستان، دره سند، آسیای میانه و خراسان وجود دارد (Winkelmann, 2014; Basafa, 2024a; Basafa & Davari, 2019). یکی از استقرارهای مهم و تأثیرگذار در جوامع باستانی، منطقه استقرارهای مجموعه باستان‌شناسی بلخ-مرو/خراسان بزرگ^۱ است که در اواخر هزاره سوم و نیمه اول هزاره دوم قم^۲ در گستره جغرافیایی جنوب ترکمنستان، شمال شرق ایران، شمال افغانستان، جنوب ازبکستان و تاجیکستان شکل و توسعه یافت. اصطلاح مجموعه باستان‌شناسی بلخ-مرو/خراسان بزرگ، توسط ساریانیدی در طول کاوش‌های افغانستان در اواخر دهه ۱۹۷۰م انتخاب و مورد استفاده قرار گرفت و باستان‌شناسان بسیاری از جمله هیبرت نیز از آن استفاده نمودند (Hiebert, 1994; Hiebert & Lemberg-karlovsky, 1992). استفاده از این نام از طرف ساریانیدی علاوه بر پیشگام بودن کاوش‌های باستان‌شناسی در این منطقه و شباهت میان آثار و یافته‌های این دو منطقه، بدین سبب است که او، گستره این فرهنگ را در محدوده دو منطقه بلخ و مرو می‌دانست (Sarianidi, 2002). فرانکفورت و کارلوفسکی این نام را به علت دشوار بودن و همچنین به علت یونانی بودن نام‌های باختر و مرغیانه مورد انتقاد قرار داده و از آن رو که گسترش فرهنگ یادشده را

در راستای رودخانه جیحون (آمودریا) می‌پنداشتند، نام تمدن جیحون را پیشنهاد دادند (Lemberg-Karlovsky, 2013; Francfort, 2005). از ویژگی‌های این فرهنگ، وجود گونه‌های شاخص سفالی، استفاده فراوان از فلز مفرغ و فلزات گران‌بها همچون طلا و نقره، وجود انواع کالاهای منزلتی و روزمره است که از سنگ‌های وارداتی و بومی شامل فیروزه، عقیق، کلریت و مرمر ساخته شده‌اند. علاوه بر آن، مجموعه‌ای از اشیاء احتمالاً آیینی از جمله ستون‌های مینیاتوری مرمری، پیکرک‌های ترکیبی بلخی، عصاهای قدرت، سرناها، تبرهای تشریفاتی و مراسم و شیوه‌های تدفین (تدفین حیوانی، تنوع و کثرت گورنهاد، گذاشتن غذا همراه مردگان و گورهای یادمانی)، در شکل‌گیری این مجموعه ارزشمند نقش داشته‌اند (Basafa, 2024a). ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد دارای گستره پراکنش وسیعی در حوزه خراسان بزرگ، جنوب شرق ایران و آسیا از گورنهادها مهم و کمتر شناخته‌شده فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ، ستون‌های مینیاتوری^۳ هستند که در بیشتر محوطه‌ها در بافت‌های تدفینی یا در کف بناهای آیینی به دست آمده‌اند (Sarianidi, 2005). اشیاء خاصی که به دلیل شکل و کارکرد نامشخص، ستون مینیاتوری نامیده می‌شوند و نگاهی به تاریخچه مطالعات باستان‌شناسی نشان می‌دهد که برای اولین بار در محوطه تپه

1. Bactria-Margiana Archaeological Complex/Great Khorassan Cultuer

۲. لفظ فرهنگ خراسان بزرگ در زمینه تحولات فرهنگی دوره مفرغ با کاوش‌های دو محوطه بسیار مهم و شهرک فیروزه نیشابور (Basafa, 2024a) و چلو در جاجرم قابلیت معنایی می‌یابد. باید اشاره شود که در ابتدا بیشونه و وحدتی از این نام برای مطالعه تحولات فرهنگی دوره مفرغ جدید استفاده کرده و آن را جایگزینی برای نام‌های بلخ-مرو و آمودریا مطرح نموده‌اند (Basafa, 2024b). پژوهشگران ذکرشده دلیل این نام‌گذاری را بر اساس الگوی شکل‌گیری، مدل توسعه و نفوذ این فرهنگ و همگونی آن در مناطق جغرافیایی وسیعی از شرق ایران که تقریباً با قلمروی جغرافیایی واحد سیاسی معروف به خراسان بزرگ در دوران متأخر تاریخی منطبق است، عنوان کرده‌اند (ر.ک. به: Biscione & Vahdati, 2020).

۳. در حدود ۲۳۰۰ تا ۱۵۰۰ قم

4. Miniature Columns

حصار دامغان^۱ گزارش شده‌اند (Schmidt, 1937). اشمیت، سرپرست کاوش‌های تپه‌حصار به وجود شیارها در هر دو پایه این اجسام و همچنین ترکیب آن‌ها در برخی موارد با شیارهای سطوح جانبی اشاره داشته و تأکید دارد که آن‌ها معمولاً همراه با صفحات گرد^۲ که به‌عنوان سنگ وزنه نیز نامیده می‌شوند، به‌دست آمده‌اند (Grushin et al., 2020). این صفحات گرد که گاهی دارای دسته‌اند، ممکن است در جریان مراسم مذهبی، شاید در کنار سایر مصنوعات مانند عصای سنگی^۳ و ستون‌های مینیاتوری مورد استفاده قرار گرفته باشند (Amiet, 1986). برخی منشأ ستون‌های مینیاتوری را از مصر و سوریه (Antonova, 1999; Amiet, 1997) و برخی مربوط به فرهنگ آندرونوو می‌دانند (Boroffka & Sava, 1998). جایگاه این اشیاء به‌عنوان کالاهای منزلتی در آیین تدفین فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ، شمال غرب افغانستان، جنوب افغانستان، ازبکستان، تاجیکستان، پاکستان، جنوب روسیه تا شرق اروپا، گونه‌های مختلف در ابعاد و اندازه‌های متفاوت و ارتباط با مناسبات تجاری-فرهنگی از اهمیت ویژه‌ای در مطالعات عصر مفرغ آسیای میانه برخوردار است، اما کارکرد اصلی این اشیاء، همچنان محل بحث است.

پیشینه پژوهش

ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد برای اولین بار از کاوش‌های تپه‌حصار دامغان در ۱۹۳۷م/۱۳۱۶ش کشف شد و اریخ اشمیت سرپرست کاوش‌ها این اصطلاحات را وارد چرخه علمی کرد و در گزارش کاوش به توصیف و ارائه

نظراتش در مورد این اشیاء پرداخت (Schmidt, 1937). بعد از آن در کاوش‌های دشت گرگان در شاه‌تپه (Arne, 1945) و تورنگ‌تپه (Deshayes, 1974) نیز کشف این اشیاء گزارش شد. با گسترش کاوش‌ها در آسیای میانه، ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد از محوطه‌های مهم ترکمنستان مانند آلتین‌تپه (Masson, 1988)، کللی IV (Hiebert, 1994)، تغلق ۱ و ۲۱ (Hiebert, 1994)، گنور (Sarianidi, 2007)، اُلخ‌تپه (Lecomte, 2013)، تک‌تپه (Salvatori, 2008)، گورستان داینا (Kohl, 2015) و آدجیکوی‌تپه (Skakun & Terekhina, 2021) به‌دست آمده‌اند. از محوطه‌های شمال غرب افغانستان داشلی‌III، داشلی‌I و تیکار IV (Kohl, 1984) و جنوب افغانستان از موندیگاک، آنو، قره‌تپه، واحه طاهربای (Boroffka & Sava, 1998)، گذارشاه (Possehl et al., 2004) و چاه‌اسماعیل (Salvatori, 2008) گزارش شده است. همچنین، از ازبکستان از جازکوتان (Boroffka & Sava, 1998)، از تاجیکستان از تندرچول (Luneau, 2010)، از پاکستان از سبیری (Santoni, 1984)، کویته (Boroffka & Sava, 1998; Jarrige, 1985) و کولی (Possehl et al., 2004)، مهرگاره (Boroffka & Sava, 1998)، شناسایی شده‌اند. در سال‌های اخیر کاوش‌های فراوانی در خراسان صورت گرفته که ابعاد جدیدی از فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ را در این منطقه روشن کرده است. در برخی از این کاوش‌ها، ستون مینیاتوری و صفحه‌گرد به‌دست آمده‌اند که

۱. وجود شباهت‌های میان حصار و این فرهنگ و نبود پیشینه استقرار گروه‌های انسانی در واحه مرو، سبب شده تا گاهی از تپه‌حصار به‌عنوان منشأ پیدایش فرهنگ یادشده و یا استقرار آن در اثر مهاجرت به واحه مرو، این فرهنگ را ایجاد کردند، معرفی شود. شباهت‌های ذکرشده مواردی از جمله ستون‌های سنگی مینیاتوری و صفحه‌های گردی که عموماً همراه این ستون‌ها به‌دست می‌آید، گورهای یادمانی، ظروف مرمی، برخی از اشیاء (به‌ویژه آن‌هایی که دارای نقوش دایره‌های کوچک تودرتو هستند)، سرمه‌دان‌ها، کلنگ‌ها، مهرهای مشبک فلزی، سرنها و برخی دیگر از اشیای فلزی را شامل می‌شود (Tahmasabi Zave & Iravani ghadim, 2016).

2. Stone disks

3. Stone sceptres

روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش مطالعه اسنادی انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است، به این معنا که تصاویر و اطلاعات ذکرشده از کتب، مقالات و منابع مرتبط با پژوهش‌های عصر مفرغ و فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ استخراج شده است. در این پژوهش به‌طور ویژه به بررسی ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد سنگی یافت شده از محوطه‌های بلخ-مرو/خراسان بزرگ در محدوده آسیای میانه پرداخته شده و پراکندگی، ماهیت، چستی، گونه‌شناسی، کاربرد آیینی و تدفینی این اشیاء مورد مطالعه قرار گرفته است.

سنت‌های تدفینی

فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ را باید پایه‌گذار و به وجود آورنده سنت‌های آیینی و اعتقادی جدیدی در مراسم مرتبط با تدفین و مرگ در گستره جغرافیایی خراسان بزرگ، آسیای میانه و جنوب شرق ایران دانست، هرچند که در مورد ریشه‌های آن نظریات جدیدی نیز ارائه شده است ([Basafa, 2014b](#); [2016](#); [2018](#); [Basafa et al., 2023](#)). از آن جمله می‌توان به روشن کردن آتش در داخل و بیرون از گور^۱، تدفین حیوانات^۲، تنوع و کثرت گورنهادها و به‌خصوص در تهی‌گورها که به تدفین‌های یادمانی^۳ معروف‌اند، اشاره نمود که اولین بار در بازه زمانی فرهنگ مذکور در حوزه فرهنگی خراسان بزرگ قابل مشاهده است^۴. تدفین‌ها به شیوه‌های مختلفی از جمله یادمانی، گروهی،

عبارت‌اند از کلاته شوری نیشابور ([Basafa, 2014a](#))، تپه دامغانی سبزواری ([Garazhian, 2015](#))، رزه‌درمیان، خراسان جنوبی ([Soroush & Yousefi, 2014](#))، محوطه‌چلو، خراسان شمالی ([Vahdati & Biscione, 2014](#))، گوندباغستان فردوس، خراسان جنوب ([Farjami, 2015](#))، در جنوب شرقی ایران در محوطه‌های دامن ([Tosi, 1970](#))، تپه ابدالی ([Ibid](#))، شهرسوخته ([Ibid](#)) خوراب ([Sajjadi, 1995](#))، جیرفت ([Piran & Hessari, 2005](#); [Piran, 2012](#))، شهداد، شمال شرق کرمان ([Hakemi, 2006](#)) و محوطه‌بمپور ([Rahbar, 2016](#))، ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد به‌دست آمده‌اند. بروفکا و سوا در ۱۹۹۸م کاتالوگی از ستون‌های مینیاتوری منتشر کرده‌اند که از منطقه اوراسیا جمع‌آوری شده است ([Boroffka & Sava, 1998](#)). طهماسبی زاوه در بخشی از رساله دکترایش به پراکنش، گونه‌شناسی و گاهنگاری ستون‌های مینیاتوری پرداخته و روابط تجاری-فرهنگی و ارتباط آن با این اشیاء را بررسی کرده است ([Tahmasebi Zave, 2019](#)). گروشین و همکارانش در مقاله‌ای به بررسی ویژگی‌های مورفولوژیکی^۱، فناوری و کاربرد ستون‌های مینیاتوری پرداخته‌اند ([Grushin et al., 2020](#)). اسکاگون و ترخینا در مقاله‌ای به تکنیک‌ها و فناوری ساخت ستون‌های مینیاتوری به‌دست‌آمده از گنورتپه، الغتپه، آدجیکوی تپه و آلتین‌تپه پرداختند که بسیار قابل توجه است ([Skakun & Terekhina, 2021](#)).

۱. ریخت‌شناسی.

۲. برای اطلاعات بیشتر در مورد شواهدی از روشن کردن آتش در مراسم تدفین در شمال شرق ایران، ر.ک: ([Vahdati, 2014](#); [Basafa, 2014b](#)).

۳. اولین تدفین حیوانات در گورهای یادمانی در محوطه گنور تپه ثبت شد. گورهای یادمانی معاصر ممکن است شامل اسکلت کامل یک یا چند حیوان باشد. تاکنون ۲۹ گور یادمانی با تدفین حیوانات در الغتپه حفاری شده است؛ جایی که گونه‌هایی مانند گوسفند، شتر، گاو و الاغ قابل شناسایی بودند ([Iravani ghadim & Tahmasebi zave, 2018](#)). برای اطلاعات بیشتر در مورد تدفین سگ به همراه انسان در عشق‌آباد بجنورد، ر.ک: ([Vahdati, 2014](#)).

4. Cenotaph

۵. تهی‌گورها یا تدفین‌های یادمانی به تدفین‌هایی اطلاق می‌شود که فاقد بقایای انسانی بوده و دارای گورنهادهای متعددی اند ([Basafa et al., 2023](#)).

حیوانی، تدفین‌های سوزانده شده و تدفین در بناهای متروک انجام می‌شده است. این آیین و سنت‌های تدفینی جدید را باید ثمره نفوذ و گسترش اعتقادات و ایدئولوژی فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ در حوزه فرهنگی خراسان بزرگ دانست؛ اعتقادات و آیینی که جامعه را ملزم به رعایت کامل سنت‌ها و مراسم مرتبط با تدفین حتی برای کسانی که جسد آنان به هر دلیلی به وطن بازنگشته، می‌نمود. اعتقاد قلبی به این آیین‌ها را می‌توان از قرار دادن گورنهادها در این گورهای خالی از جسد متوجه شد^۱ (Tahmasebi Zave, 2019). در نبود اسناد مکتوب در گستره جغرافیایی فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ اشیاء آیینی، گورنهادها و کالاهای منزلتی از اهمیت زیادی در زمینه بازسازی و مطالعه آیین‌ها، اعتقادات دینی و سنت‌های تدفینی در گستره نفوذ این فرهنگ برخوردارند.

یافته‌های پژوهش

پراکنش: ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد در آسیای میانه از مناطق زیر شناسایی شده است: شمال شرق ایران: تپه‌حصار دامغان (Schmidt, 1937: Pl, LXI & LXII)، تورنگ‌تپه (Deshayes, 1974)، شاه‌تپه (Arne, 1945: pl, XXVI, Fig. 195)، محوطه‌چلو (Vahdati, & Biscione, 2014)، نمونه‌های موزه نیشابور (به‌دست‌آمده از حفاری غیرمجاز)، کلاته

شوری (Basafa, 2014a)، تپه‌دامغانی سبزوار (Garazhian, 2015) نمونه‌های موزه بزرگ خراسان. شرق ایران: رزه‌درمیان (Soroush & Yousefi, 2014)، گوندباغستان فردوس (Farjami, 2015). جنوب شرق ایران: شهرسوخته (Tosi, 1970)^۲، شهداد (Hakemi, 2006)، خوراب (Sajjadi, 1995)، دامین (Tosi, 1970)، محوطه‌بمپور (Rahbar, 2016: 58)، تپه‌ابدالی^۳ (Tosi, 1970:48) و در میان آثار بازیافتی جیرفت (Piran & Hessari, 2005; Piran, 2012)، منطقه تاسوکی (کشف تصادفی، این منطقه مورد بررسی قرار نگرفته است). فلات مرکزی ایران: محوطه قلی درویش (Fazeli nashli, et al, 2022).

جنوب غرب ایران: شوش (Salvatori, 2008). ترکمنستان: گنورتپه^۴ (Sarianidi, 2007)، آلتین‌تپه^۵ (Masson, 1988: Pl. XXXVIII)، آغ‌تپه^۶ (Lecomte, 2013)، آدجیکوی‌تپه^۷ (Skakun & Terekhina, 2021)، کولی^۸ (Hiebert, 1994) IV، تغلق^۹ (Hiebert, 1994)، تغلق ۲۱ (Sarianidi, 1994)، تغلق ۲۴ (Salvatori, 2007; Hiebert, 1994)، گورستان‌داینا در سومبارعلیا (Kohl, 2015: 2008).

۱. گورهای یادمانی مربوط به فرهنگ بلخی-مروی/خراسان بزرگ در ترکمنستان از محوطه‌های گنورتپه و آغ‌تپه و در فلات ایران از محوطه‌های شهرک فیروزه نیشابور، محوطه‌چلو در خراسان شمالی، تپه‌حصار دامغان، شهرسوخته در سیستان، خانامان و شهداد در کرمان به دست آمده‌اند (Curtis, 1988; Schmidt, 1937; Sarianidi, 2007; Lecomte, 2013; Basafa, 2014c; Vahdati, 2014; Sajjadi, 2007a, 2009; Hakemi, 2006).

۲. توزی در یکی از گزارش‌های خود به یافت شدن ستون‌های مینیاتوری از شهرسوخته اشاره دارد.

3. Abdali Depe
4. Gonur Depe
5. Altyn Depe
6. Ulug Depe
7. Adjikui Depe
8. Kulli
9. Togolok

(2014). البته با توجه به گاهنگاری این آثار در دشت گرگان و تپه‌حصار دامغان، می‌بایست وجود این آثار را نشانه‌ای از تأثیر فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ بر سرحدات مرزی‌اش عنوان نمود و همچنین گسترش این آثار را می‌توان با روابط تجاری-اقتصادی، فرهنگی و سیاسی میان فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ با مناطق مذکور توجیه و تفسیر نمود (Tahmasebi Zave, 2019). با این تفاسیر می‌توان این آثار را به‌عنوان یکی از تولیدات شاخص فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ معرفی نمود (Sarianidi, 2007).

کارکرد

تفسیر هدف ستون‌ها، مانند بسیاری از اشیاء آیینی دیگر، معمولاً به دلیل ویژگی‌های استفاده از آن‌ها که اغلب هیچ اثر ثابتی بر جای نمی‌گذارد، دشوار است (Skakun & Terekhina, 2021). ستون‌های مینیاتوری به‌صورت استوانه‌ای از سنگ ساخته شده‌اند و عموماً شیارهایی در پایه، قسمت فوقانی و گاهی در طول بدنه استوانه‌ای این ستون‌ها قابل مشاهده است. در برخی از موارد، تزیینات مختصری بر بدنه کاملاً صیقل خورده آن‌ها مشاهده می‌گردد. صفحه‌های گرد سنگی نیز بین ۱۰ تا ۵۰ سانتی‌متر قطر و در حدود ۱۰ سانتی‌متر ضخامت دارند (Tahmasebi Zave,

241-242)، تکم‌تپه^۱ (Salvatori, 2008)، آنو^۲، قره‌تپه^۳ و واحه طاهربای (Boroffka & Sava, 1998).

شمال غرب افغانستان: داشلی^۴ III، داشلی I و تیکار IV^۵ (Kohl, 1984).

جنوب افغانستان: گدار شاه^۶ (Possehl et al, 2004)، موندیگاک^۷ (Boroffka & Sava, 1998)، شلارود^۸ و چاه اسماعیل (Salvatori, 2008).

ازبکستان: جاركوتان^۹ (Boroffka & Sava, 1998).

تاجیکستان: تندرجول^{۱۰} (Luneau, 2010, Fig: 468).

پاکستان: سبیری^{۱۱} (Santoni, 1984)، مهرگاره^{۱۲}

(Boroffka & Sava, 1998)، کویته^{۱۳} (Jarrige & Possehl et al., 2004)

(Hassan, 1989, Fig: 5) و کولی^{۱۴} (Possehl et al., 2004)

شناسایی شده است.

گستره اصلی پراکندگی ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد

مرمری، نشان‌دهنده وجود مراکز اصلی تولید آن‌ها در گستره

جنوب ترکمنستان، نیمه شمال شرق، شرق و جنوب شرقی

ایران، شمال غرب افغانستان است (Basafa, 2024a; Tahmasebi Zave, 2019).

اسکالونه اعتقاد دارد که این

آثار در مراکز شمالی ایران و آسیای مرکزی (حوزه جغرافیایی

بلخ-مرو/خراسان بزرگ) ساخته می‌شده‌اند (Ascalone,

1. Tekkem Depe
2. Anaw
3. Qara Depe
4. Dashli
5. Tikar 4
6. Godar-I shah
7. Mundigak
8. Shela rud
9. Jarkutan
10. Tandyryjul
11. Sibirien
12. Mehrgarh
13. Quetta
14. kulli

سنگ آهک، سنگ آهک مرمری، اونیکس مرمری، اونیکس، تالکلریت و برش پلی میکتیک ساخته شده اند (Skakun) (Terekhina, 2021) (تصویر ۱).

(2019). معمولاً یک شیار بر بدنه و گاه تزیینات محدودی بر سطح این صفحه‌های گرد، قابل مشاهده است (Luneau, 2014). این اشیاء اغلب از جنس گچ،

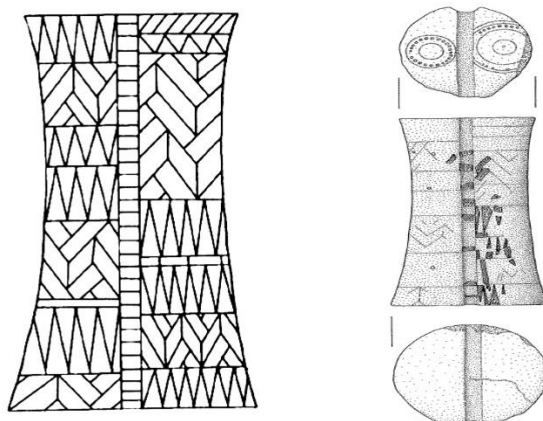


تصویر ۱: ستون‌های مینیاتوری سنگی از گنورتپه، آدجیکوی تپه و الغ تپه، عصا، صفحه گرد و مشعل فلزی به شکل ستون مینیاتوری از گنورتپه (موزه ملی ترکمنستان، عشق آباد) (Skakun & Terekhina, 2021)

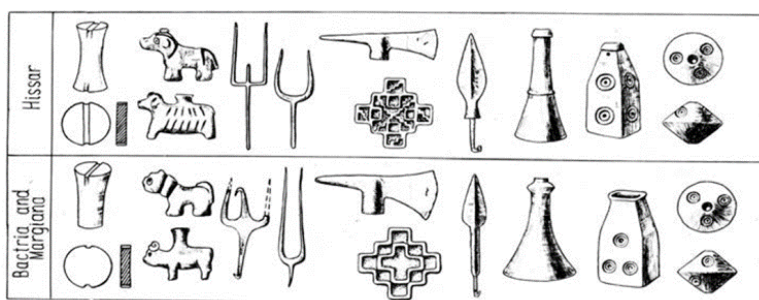
می‌داند که ستون‌های مینیاتوری به عنوان پایه صفحات گرد عمل می‌کردند و باهم نوعی میز را تشکیل می‌داده‌اند (Антонова, 2020). دلیل چنین فرضی ظاهراً ظروف سنگی آیینی از نوع «ظروف یک پایه» است (Schmidt, 1937: fig. 124). بروفکا و سوا بر این باورند که بسیاری از نمونه‌ها که برخی از آن‌ها شکل اندام تناسلی مردانه هستند («هاون» یا «عصا» نیز نامیده می‌شوند)، بدون توجه به اندازه و جزئیات شکل، از نظر کارکرد مشابه هستند و موقعیت اجتماعی مالک را نشان می‌دهند (Boroffka, 1998).

وجود شیارها بر روی ستون‌های مینیاتوری باعث شد تا اشمیت این پیشنهاد را بدهد که احتمالاً این اشیاء به صورت افقی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. شاید به عنوان وزنه به وسیله طناب آویزان می‌شده‌اند (Schmidt, 1937). اگرچه او از اینکه ستون H۲۵۷ دارای تزیینات موزاییکی پیچیده است (تصویر ۲)، شگفت زده شده بود که با این تفسیر از کاربرد آن‌ها همخوانی ندارد (Ibid). او بارها تأکید می‌کند که ستون‌های مینیاتوری از ویژگی‌های شاخص لایه حصار IIIIC هستند (تصویر ۳). ستون‌های مینیاتوری مرمری تپه حصار در کنار صفحات گرد در گونه‌های مختلف به دست آمده‌اند (تصویر ۴). آتونووا این احتمال را بیشتر

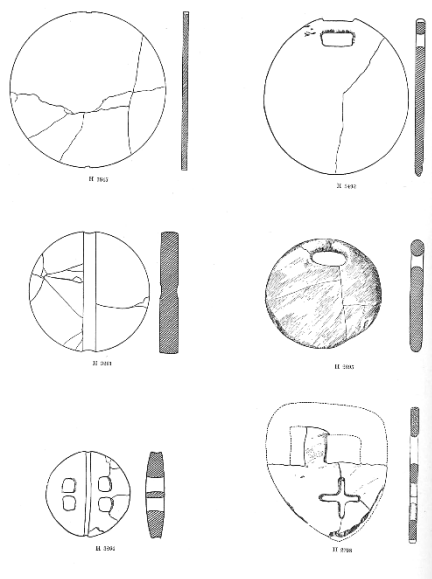
۱. این آثار را فقط می‌توان در دوره IIIIC مشاهده نمود. در تپه حصار دامغان چهارده عدد ستون مینیاتوری و هفت عدد صفحه گرد کشف شده است. نه عدد ستون مینیاتوری و چهار صفحه گرد از دوفینه یک تپه گنج، یک عدد ستون مینیاتوری و یک صفحه گرد از دوفینه دو تپه گنج، یک عدد ستون مینیاتوری از تدفین CG 20X-2 و سه عدد ستون مینیاتوری و دو صفحه گرد از بقایای ساختمانی CF 37 پهنه شمالی شناسایی شده است (Schmidt, 1937).



تصویر ۲: ستون مینیاتوری H ۳۲۵۷ به دست آمده از تپه حصار دامغان (Schmidt, 1937: 311; Boroffka & Sava, 1998).



تصویر ۳: شباهت‌های میان مواد فرهنگی حصار III C و فرهنگ بلخی-مروی (Sarianidi, 1990).



تصویر ۴: گونه‌های مختلف صفحات گرد تپه حصار (Schmidt, 1937)

انجام می‌شد (Алексин, 1979). شاید بتوان کاربردی چندگانه برای این اشیاء در نظر گرفت. با توجه به این موضوع که ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد بیشتر در بافت مقابر بخصوص در مقابر مردان و تدفین‌های یادمانی یافت شده است (Luneau, 2013) (تصویر ۵)، پیشنهادهایی همچون ایجاد تمایزات جنسیتی و یا نوعی تقسیم وظایف

الکسین به این نکته اشاره می‌کند که در غنی‌ترین گورهایی که متعلق به طبقات بالای جامعه است، عصا، وزنه (صفحات گرد)، ستون مینیاتوری وجود دارد. به نظر او، آن‌ها مجموعه‌ای از اشیاء را نشان می‌دهند که برای انجام یک فرآیند مذهبی واحد عمل می‌کردند، جایی که ستون نوعی محراب بود، اقدامات خاصی در مقابل دیگر اشیاء ذکر شده

به دست آمده‌اند. به نظر بروفکا و سوا این اشیاء جایگاه و موقعیت اجتماعی متوفی را نشان می‌دهد ([Boroffka & Sava, 1998](#))

میان مرد و زن در استقرارگاه‌های بلخ-مرو/خراسان بزرگ ارائه شده است ([Ibid](#)). همچنین، نمی‌توان از این موضوع چشم‌پوشی کرد که این اشیاء تنها در برخی از مقابر مردان



تصویر ۵: گور یادمانی به همراه ستون مینیاتوری و صفحه‌گرد در الغتیه سایت ۱ شرقی ([Lecomte, 2013](#))

جنگجوی اول از کاوش‌های تپه‌حصار به دست آمده است ([Schmidt, 2015](#)). در محوطه گذارشاه از گور یک روحانی ستون مینیاتوری و صفحه‌گرد به دست آمده است ([Dales & George, 1996](#)) (تصویر ۶).

ساریانیدی تدفین شماره ۱۵۰۰ در گنورتپه را که یک ستون مینیاتوری، یک صفحه‌گرد و یک عصا در آن به دست آمده است، متعلق به یک روحانی مذهبی می‌داند ([Sarianidi, 2007](#)). همچنین یک صفحه‌گرد از قبر



تصویر ۶: ستون‌های مینیاتوری و صفحات سنگی در معبد گذارشاه ([Biscione & Vahdati, 2020](#))

گرد از بافت‌های فرهنگی به دست آمده‌اند و یا حداقل در گزارش‌ها ذکر نشده‌اند، مانند ستون‌های به دست آمده از محوطه‌های تورنگ‌تپه، شاه‌تپه، رزه‌درمیان (تصویر ۷)، گوند باغستان فردوس، بمپور و شهداد^۱. از محوطه‌های گنور،

اگر این اشیاء را جزئی از کالاهای منزلتی در نظر بگیریم، می‌توان این احتمال داد که برای قشری خاص و یا طبقه خاص از جامعه بلخ-مرو مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. این نکته را باید در نظر گرفت که ستون‌های مینیاتوری به دست آمده در داخل فلات ایران به تنهایی و بدون صفحات

۱. حاکمی اشاره به وجود صفحات گرد سنگی در شهداد نمی‌کند و عکسی از آن نیز منتشر نکرده است، اما سالواتوری معتقد است که هفت عدد صفحه گرد سنگی از گورهای ۷۵، ۱۴۲، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۶۷ و ۲۷۴ شهداد شناسایی شده است ([Salvatori, 2008](#)). هرچند در این گورها شی سنگی که بتوان آن را صفحه گرد سنگی نامید، شناسایی نشده است ([Tahmasebi Zave, 2019](#)).

تپه حصار، الغتپه، گدارشاه و آلتین تپه ستون‌های مینیاتوری به همراه صفحات گرد به دست آمده‌اند.



تصویر ۷: اشیاء حاصل از کشفیات اتفاقی در محوطه رزه (Sorush & Yousefi, 2014)

یکجانشینی و توسط معابد اداره و مدیریت می‌شده، فرهنگ آندرونوو (ستون مینیاتوری از قلمروی این فرهنگ نیز به دست آمده است) نیز به عنوان یک فرهنگ، با هویت منسوب به هند و ایرانی در مناطق شمالی‌تر (منطقه استپی جنوب روسیه) با شیوه تولید اقتصادی متکی بر کوچ‌رویی و گله‌داری گسترش داشته و با وجود اینکه هر دو فرهنگ احتمالاً هند و ایرانی‌اند، اما در مواد و مدارک فرهنگ مادی با یکدیگر متفاوت هستند (Sarlak, 2020).

بر اساس مدارک موجود، کهن‌ترین متنی که در آن به اقوام آریایی اشاره شده است، ریگ‌ودای هندی است که به زبان سانسکریت نوشته شده است و زبان‌شناسان قدمت آن را به حدود 1700 تا 1500 ق م نسبت می‌دهند. این تاریخ از منظر مطالعات باستان‌شناسی و توالی گاه‌شناختی

ساریانیدی این احتمال را می‌دهد که در طی مراسمی تشریفاتی بر روی ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد آبی توهم‌زا از نوع هئومه^۱ (هوم) می‌ریزند (Sarianidi, 2007). ممکن است این اشیاء به صورت جفتی هم مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (ستون‌های به دست آمده از ساختمان مرکزی تغلق ۲۱ به نظر می‌رسد که در جفت‌هایی با اندازه‌های مشابه ساخته شده‌اند). احتمالاً شیارها میله یا عصا را به شکلی شبیه به اشیاء آیینی بعدی ایرانیان مانند برسُم^۲ ذکر شده در اوستا نگه می‌داشتند (Boyce, 1984). فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ غالباً به فرهنگ‌های هند و ایرانی آغازین (پیشازرتشتی) منسوب شده است. مدارک موجود نشان می‌دهد به طور همزمان با فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ که اقتصاد آن متکی است بر کشاورزی و

۱. هئومه (هوم معادل پهلوی و فارسی). هوم در دنیای مینوی ایزد است و در دنیای گیتی گیاه، دشمنان را دور می‌سازد (پسین ۹، بند ۲۴)، درمان‌بخش است (پسین ۱۰، بندهای ۷-۹) و سرور گیاهان به شمار می‌آید (Guiry, 2023; Bahar, 1990; Hinnells, 2012). همتای هندی آن «سومه» است که هم گیاه است و هم خدا. فشردن آیینی این گیاه، با پدیده‌های آسمانی همچون تابش خورشید و بارش باران پیوستگی دارد. فشردن این گیاه نوعی قربانی غیر خونین است. این قربانی خاصیت حیات‌بخشی دارد که مستی نمی‌آورد، ولی شادی می‌بخشد (Amozegar, 2017). برای دریافت اطلاعات بیشتر در مورد هوم، رک: (Amozegar, 2017; Hinnells, 2012).

۲. برسُم شاخه‌های مقدسی است که بخش مهمی از دستگاه مذهبی زرتشتیان را تشکیل می‌دهد. برسُم «barsom»، صورت ایرانی میانه واژه اوستایی برسمن «barasman» است که از ریشه «barəz» و «brh» سانسکریت گرفته شده و به معنای «رشد و نمو» است (Kanga, 1988; Dehkoda, 1998). برسُم عبارت است از شاخه‌های بریده درختی که هر یک از آن‌ها را در پهلوی تاک و به پارسی تای می‌گویند. از اوستا این‌گونه می‌توان برداشت کرد که برسُم باید از جنس رستنی‌ها باشد، مانند انار و گز و هوم (Oshidari, 1999). زرتشتیان این شاخه‌ها را با کارد ویژه‌ای به نام برسُم چین و بسته به نوع مراسم، در اندازه‌ها و شمار گوناگون می‌چیدند (Mirzaei, & Mirzaei Rashno, 2017).

رایج نیمه شمالی ایران، کمابیش با پایان عصر مفرغ و دوره گذار به آغاز عصر آهن همزمان است (Sarlak, 2020). امروزه اکثر محققان معتقدند سروده‌های ریگودا و عصر ودایی به پیش از سده‌های ۱۵-۱۴ ق م (Khodadadian, 1993; Abazari et al, 2000) و دقیق‌تر به حدود ۱۷۰۰ (۱۸۰۰) ق م تعلق دارد (Aria, 1997; Boyce, 1987; Shaygan, 1967; Ashtiani, 1998). همچنین، کهن‌ترین بخش اوستا، گاتاها که به سروده‌های شخص زرتشت منسوب است، از منظر مطالعات زبان‌شناسی تطبیقی، پیوند واژگانی و ریشه‌های مشترک زبانی، به‌ویژه بین ریگودا و گاتاها (Widengren, 1998; Jalali Naini, 1993) تا جایی است که زبان‌شناسان توانسته‌اند گاتاها را با زبان ریگودا ترجمه کنند. واژگان گاتاها از نظر ریشه‌شناسی و پیوند و تشابه زبان‌شناختی با ریگودا نشانگر همزمانی آن‌هاست. اگر بپذیریم گاتاها سروده‌های شخص زرتشت است و از سوی دیگر بپذیریم که گاتاها و ریگودا از منظر ویژگی‌های زبان‌شناسی، تقریباً همزمان بوده و به عصرودایی، یعنی حدفاصل ۱۷۰۰ تا ۱۵۰۰ ق م تعلق دارند، طبعاً زمان زرتشت نیز به عصر ودایی تعلق دارد (Sarlak, 2020). درعین‌حال، زبان‌شناسان بر اساس ریشه‌شناسی واژگانی معتقدند که زبان گاتاها، نه ایرانی غربی، بلکه ایرانی شرقی است (Mole, 2007; Christian, 1997; Vermaseren, 1993; Widengren, 1998). اهمیت این بحث در دو نکته اساسی است: یکی زمان ظهور و اصلاحات مذهبی و اجتماعی زرتشت است که تقریباً مطابق است با اواخر عصر مفرغ و دوره گذار به آغاز عصر آهن و نکته دوم، مکان زرتشت است که در شرق ایران مشخص شده است (Sarlak, 2020). با توجه به شواهد

و مدارک^۱، احتمالاً زرتشت و اصلاحات مذهبی‌اش، حدفاصل ۱۸۰۰ تا ۱۵۰۰ ق م در محدوده جغرافیایی تمدن بلخ-مرو/ خراسان بزرگ (شمال شرق ایران، ترکمنستان، شمال افغانستان و غیره) رخ داده است (Ibid). آخرین شواهد استفاده از ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد نیز با این تاریخ همخوانی دارد^۲. با توجه به این موضوع که احتمالاً این اشیاء منزلتی بوده و برای قشری خاص از جامعه مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند و با در نظر گرفتن این نکته که زرتشتی‌گری به مثابه حرکتی که هدفش پایه‌گذاری آیین جدید با ارزش‌های اخلاقی نوین بود (Gnoli, 2003) و اصلاحات اجتماعی صورت گرفته توسط زرتشت موجب پیکار بین تهری‌دستان و کشاورزان و اشراف پیکارجو شد (Duchesne, 1984)، متروک شدن رسوم و آیین گذشته و شکل‌گیری رسوم و آیین نو دور از انتظار نخواهد بود. این احتمال نیز وجود دارد که آیین تدفین مرتبط با ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد با تغییراتی از جمله حذف شدن این دو شیء، وارد رسوم هندوایرانیان و آیین زرتشت شده باشد. اثبات و یا رد این نظریه نیازمند پژوهش‌های بیشتر در این عرصه است.

اهمیت مواد فرهنگی غنی با منشأ آسیای میانه همچون تیرهای مفرغی، مهرهای فلزی مشبک، میله‌های سنگی، ستون‌های کوچک سنگی (ستون‌های مینیاتوری) سبوه‌های «عطر» سنگ کلریت و گونه‌های متنوع سفالی از اجتماعات بسیار پراکنده و گورستان‌هایی که تعدادشان افزایش می‌یابد در سرحدات هند و ایرانی را به‌سختی می‌توان دست‌کم گرفته شود (Hiebert & Lamberg-Karlovsky, 2007). با در نظر گرفتن این نکته که هنوز کارکرد اصلی ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد در حاله‌ی از ابهام است، نمی‌توان از تداوم این اشیاء و رسوم مربوط به آن، در آیین و سنتی

۱. برای دریافت اطلاعات بیشتر، ر.ک: (Sarlak, 2020)

۲. شروع تولید ۲۲۰۰/۲۳۰۰ ق م و پایان تولید ۱۸۰۰ ق م پیشنهاد شده است (Tahmasebi Zave, 2019).

(2001) که احتمالاً این سنت از طریق فرهنگ بلخ-مرو/ خراسان بزرگ وارد آیین زرتشتی شده و تا سده‌های متأخر اسلامی تداوم یافته است (تصویر ۸). به اعتقاد ساریانیدی شیوه‌های تدفین گنورتپه در دوره مفرغ جدید با اندیشه‌های زرتشتی مرتبط است (Sarianidi, 2007).

خاص مانند عقاید هندوایرانیان سخن گفت، اما با توجه به این موضوع که خاستگاه احتمالی هندوایرانیان و دین زرتشتی در قلمروی فرهنگ بلخ-مرو/ خراسان بزرگ قرار دارد، شاید ممکن است برخی از اعتقادات آیینی و مذهبی را از این فرهنگ وام گرفته باشند. گواه ما مهری از گنورتپه با صحنه واگذاری جسد در مقابل مردارخواران است (Sarianidi, 2001).

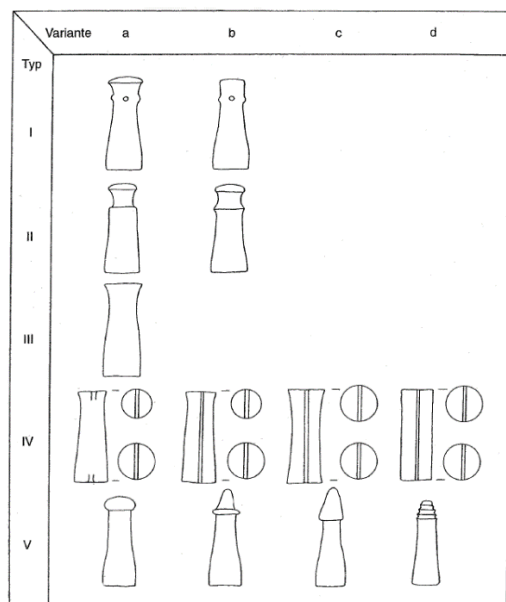


تصویر ۸: مهری از گنورتپه با صحنه واگذاری جسد در مقابل مردارخواران (Sarianidi, 2001).

را تشخیص داده‌اند و قلمروی پراکنش آن‌ها را در نظر گرفته اند (Boroffka & Sava, 1998) (تصویر ۹).

گونه‌شناسی

بروفکا و ساوا کاتالوگی از ستون‌های مینیاتوری منتشر کرده اند که از منطقه اوراسیا جمع‌آوری شده است. آن‌ها پنج گونه



تصویر ۹: گونه‌شناسی ستون‌های مینیاتوری بر اساس مطالعات بروفکا و ساوا (Boroffka & Sava, 1998)

Ia: ستونی استوانه‌ای با دستگیره قارچی شکل در قسمت فوقانی و انحنا به روی بدنه.

به‌طور کلی، پنج گونه اصلی قابل تشخیص هستند:

Ib: ستونی استوانه‌ای شکل با دستگیره گرد در قسمت فوقانی.

گونه I: ستونی به شکل استوانه، با چهار دستگیره که به‌طور

متقارن در قسمت فوقانی ستون قرار گرفته است. دارای دو

نوع مجزا:

گونه II: ستونی استوانه‌ای با سری عریض و قارچی شکل، دارای دو نوع مجزا:

IIa: ستونی استوانه‌ای شکل که در قسمت فوقانی برجستگی پله مانند دارد که بدنه دسته را در قسمت فوقانی باریک‌تر از قسمت میانی و تحتانی می‌کند.

IIb: ستونی استوانه‌ای شکل که در قسمت فوقانی برجستگی پله مانند دارد که بدنه دسته را در قسمت فوقانی باریک‌تر از قسمت میانی و تحتانی می‌کند و دارای انحنا در قسمت دسته و بدنه است.

گونه III: ستونی به شکل استوانه‌ای ساده که در فوقانی به روی بدنه دارای انحنا است (بدون شیار).

گونه IV: ستونی استوانه‌ای که دارای شیارهایی بر روی سطح فوقانی و سطح تحتانی است که به روی بدنه نیز ادامه پیدا می‌کنند. دارای چهار نوع مجزا:

IVa: ستونی استوانه‌ای که دارای شیارهایی بر روی سطح فوقانی و تحتانی است که تا روی لبه ستون ادامه یافته است. سطح تحتانی پهن از سطح فوقانی است و در قسمت فوقانی بر روی بدنه دارای انحنا به داخل است.

IVb: ستونی استوانه‌ای که دارای شیارهای بر روی سطح فوقانی و تحتانی است که شیارها بر روی بدنه نیز ادامه می‌یابند و به هم وصل می‌شوند. سطح تحتانی پهن از سطح فوقانی است و در قسمت فوقانی بر روی بدنه دارای انحنا به داخل است.

IVc: ستونی استوانه‌ای که در قسمت میانی داری انحنا به داخل است و به سمت سطح فوقانی و تحتانی پهن می‌شود و شیارهای سطح فوقانی و تحتانی به روی سطح ستون ادامه می‌یابند و به هم متصل می‌شوند.

IVd: ستونی استوانه‌ای با بدنه قائم و شیارهایی بر روی سطح فوقانی و تحتانی که بر روی بدنه نیز ادامه می‌یابد و به هم متصل می‌شوند.

گونه V: ستونی به شکل استوانه و فالیک شکل^۱ با سری گرد با چهار نوع مجزا:

Va: ستونی استوانه‌ای که در قسمت فوقانی دارای سری گرد است و برجستگی در قسمت گردن دارد که بدنه استوانه‌ای را از قسمت فوقانی جدا می‌کند.

Vb: ستونی استوانه‌ای که در قسمت فوقانی دارای برجستگی نوک‌تیزمانندی است.

Vc: ستونی استوانه‌ای که در قسمت فوقانی تیز و گرد است با یک فرورفتگی پله مانند بدنه استوانه‌ای را از قسمت فوقانی جدا می‌شود.

Vd: ستونی استوانه‌ای که در قسمت فوقانی دارای برآمدگی تیز و پله مانند است و بدنه را از قسمت فوقانی جدا می‌کند.

باتوجه به گستره وسیع پراکنش این اشیاء در آسیای میانه، جنوب روسیه، شرق اروپا و ناحیه شمال و غرب دریای سیاه، بررسی خود را معطوف به آسیای میانه و مطالعه ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد به دست آمده از این منطقه کرده‌ایم. گونه III و IV بیشتر در حوزه جغرافیایی آسیای میانه به دست آمده‌اند.

گاه‌نگاری

نمی‌توان با قاطعیت تمام این آثار را به بازه زمانی مشخصی نسبت داد، اما باتوجه به تاریخ‌گذاری‌های موجود از تپه‌حصار

دامغان^۱، ترنگ تپه^۲، آلتین تپه^۳ و فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ از لایه‌ها و کانتکست‌ها بر اساس کرین ۱۴ حداکثر بازه زمانی ۲۲۰۰/۲۳۰۰ ق م را برای شروع تولید و تاریخ ۱۸۰۰ ق م برای پایان حضور ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد در فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ پیشنهاد می‌شود^۴. شواهدی مبنی بر استفاده از ستون مینیاتوری، در دوره پایانی فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ (۱۸۰۰-۱۳۰۰ ق م)، در دسترس نیست. برای حضور این آثار در حصار و دشت گرگان، تاریخ ۲۱۰۰/۲۰۰۰ ق م-۱۸۰۰/۱۷۵۰ ق م پیشنهاد می‌گردد (Tahmasebi Zave, 2019). برای لایه TAK III^۵ در گورستان A محوطه شهداد که ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد از آن به دست آمده، تاریخ ۲۴۵۰ تا ۱۹۰۰ ق م پیشنهاد شده (Hakemi, 2006). همچنین، در کاوشی که توسط مهدی رهبر در گورستان محوطه شماره ۱۴ بمپور انجام گرفته، در گور شماره ۱۱، یک عدد ستون مینیاتوری به دست آمده است. گورستان بمپور بین ۳۰۰۰ تا ۲۳۰۰ ق م تاریخ‌گذاری شده است (Rahbar, 2016) بر اساس این اطلاعات، با احتیاط فراوان تاریخ ۲۵۰۰/۲۳۰۰ ق م تا ۱۸۰۰/۱۷۵۰ ق م برای ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد پیشنهاد می‌شود.

نتیجه‌گیری

ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد از جمله تولیدات شاخص فرهنگ بلخ-مرو/خراسان بزرگ به شمار می‌روند. با

توجه به داده‌های ناهمگون مربوط به این اشیاء در گستره جغرافیایی فرهنگ یادشده، همچنین بی‌توجهی به جزئیات مرتبط با خود اشیاء، جایگاه متوفی و شرایط کشف آن‌ها در بافت‌های تدفینی طی کاوش‌های انجام شده، و نیز فقدان نظام نوشتاری در این فرهنگ، اظهار نظر قطعی درباره کارکرد این اشیاء را با دشواری مواجه ساخته است. با این حال، به دست آمدن این اشیاء از بافت‌های تدفینی و شناسایی آن‌ها در گورهای یادمانی، نشان از کارکرد آیینی و منزلتی آن‌ها دارد و در این خصوص تردیدی باقی نمی‌ماند. اما از آنجا که نمونه‌هایی از این اشیاء در خارج از بافت‌های تدفینی، به ویژه در ساختارهای معماری آیینی نیز کشف شده‌اند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد دارای کارکردهای متنوع‌تری فراتر از زمینه‌های تدفینی بوده‌اند یا خیر؟ همچنین با توجه به داده‌های ناهمگون، از جمله کشف ستون‌های مینیاتوری در بافت‌های معماری و تدفینی برخی محوطه‌ها، تنوع این اشیاء از نظر گونه و اندازه، قرارگیری یک یا دو ستون مینیاتوری در برخی گورها (مانند الغ تپه و شهداد)، و نیز وجود تزییناتی بر روی ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد (همچون نمونه‌های تپه حصار و موندیگاک)، می‌توان احتمال داد که انتخاب این اشیاء تحت تأثیر ترجیحات و انتخاب‌های فردی نیز بوده است. با توجه به بازه زمانی استفاده از این اشیاء (حدود ۲۵۰۰/۲۳۰۰ ق م تا ۱۸۰۰/۱۷۵۰ ق م) و نیز جای‌گیری آن‌ها در حوزه‌ی

۱. بیشتر ستون‌های مینیاتوری و صفحات گرد از تپه‌گنج تپه حصار به دست آمده است که با توجه به داده‌های کرین ۱۴ (۱۷۰۵-۱۹۴۰ ق م)، به بازه زمانی ۲۰۰۰ تا ۱۸۰۰ ق م تاریخ‌گذاری شده است (Dayson & Lawn, 1989).

۲. ژان ده تاریخ کرین ۱۴، 111 ± 2000 ق م را برای کانتکستی که ستون مینیاتوری ترنگ تپه از آن شناسایی شده است، پیشنهاد می‌گردد (Deshayes, 1974).

۳. برای نمونه آلتین تپه تاریخ دقیقی پیشنهاد نشده است، اما با توجه به شناسایی ستون مینیاتوری در گوری متعلق به دوره نمازگاه V، می‌توان به صورت کلی بازه زمانی ۲۳۰۰-۱۸۵۰ ق م را برای آن پیشنهاد نمود (Masson, 1988).

۴. تاریخ دقیقی در مورد ستون‌های مینیاتوری به دست آمده از دیگر استقرارهای بلخی-مرو همچون گنور، داشلی، الغ تپه، تغلق، چلو جاجرم و غیره در دست نیست.

۵. دوره TAK III (گورستان اصلی A) خود به دو مرحله یا فاز قدیم TAK III2 (تقریباً ۲۴۵۰ تا ۲۱۰۰ ق م) و مرحله یا فاز متأخر TAK III3 (از ۲۱۰۰ ق م تا ۱۹۰۰ ق م) تقسیم می‌شود.

- Ashtiani, J. (1987). *Mazdasna and Government*. Publishing Company. [in Persian]
- Bahar, M. (1990). *Bondahesh*. Publications of Tos. [in Persian]
- Basafa, H., & Davari, M. S. (2019). Khorasan intercultural relations with the Southeast of Iran and Western Central Asia during the Bronze Age: Case study of the silver artifact of Shahrak Firouze in Neyshabour. *Pazhoheshha-ye Bastan shenasi Iran*, *9*(21), 79–96. https://nbsb.basu.ac.ir/article_2800_en.html [in Persian]
- Basafa, H. (2014a). *Descriptive report of the first chapter of the archaeological excavation of Qarachashme (Kalateshuri) area of Neyshabur Plain*. National Cultural Heritage Research Institute. Research Institute of Archeology. [Unpublished, in Persian]
- Basafa, H. (2014b). The method of burial of the Late Bronze Age vessel in the Neyshabur Plain (Northeast of Iran). In M. H. A. Kharanghi, R. Naseri, & M. Khanipour (Eds.), *Proceedings of the International Conference of Young Archaeologists* (pp. 257–266). University of Tehran. [in Persian]
- Basafa, H. (2014c). Late Bronze Age burial customs in Neyshabur Plain (Northeast Iran). In M. H. A. Kharanaghi, R. Naseri, & M. Khanipour (Eds.), *Proceedings of the 4th Symposium of Young Iranian Archaeologists* (pp. 257–266). [in Persian]
- Basafa, H. (2016). Burial cultures of Khorasan in Late Bronze Age. *International Journal of Humanities*, *23*(4), 30–46. <http://dorl.net/dor/20.1001.1.25382640.2016.23.4.1.5>
- Basafa, H. (2018). Khorasan intercultural relations with the Southeast of Iran and Western Central Asia during the Bronze Age: Case study of the silver artifact of Shahrak-e Firouze in Neyshabour. *Archaeological Researches of Iran*, *9*(21), 79–96. [in Persian with English abstract]
- Basafa, H. (2024a). *Archeology of Khorasan in the Bronze Age; Urbanization period*. Publications of Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]
- Basafa, H. (2024b). *Archeology of Great Khorasan in the Bronze Age; A special study of the area of Shahrak-e Firoze Neyshabur*.

جغرافیایی مرتبط با ظهور زرتشت و حضور هندوایرانیان، ارتباط و تداوم آیین‌های مرتبط با این اشیاء با سنت‌های هندوایرانی و دین زرتشتی چندان دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. با در نظر گرفتن پراکندگی این اشیاء در مناطق مختلف که بر مسیرهای مهم تجاری منطبق است و همزمانی آن با شکل‌گیری و گسترش فرهنگ بلخ-مرو/ خراسان بزرگ، احتمالاً پراکنش این پدیده نتیجه ارتباطات تجاری-فرهنگی و گسترش نظام اعتقادی و آیینی این فرهنگ است و با حضور نمگان فرهنگ بلخ-مرو/ خراسان بزرگ در یک استقرارگاه مرتبط است. همچنین، آخرین شواهد استفاده از این اشیاء در ۱۸۰۰/۱۷۵۰ ق م را می‌توان با اضمحلال تدریجی این فرهنگ و نظام اعتقادی آن همزمان دانست.

فهرست منابع

- Abazari, Y., Farhadpour, M., & Wahab, W. (1993). *Religions of the ancient world, Volume I, China and India*. Institute of Cultural Studies and Research (Research Institute). [in Persian]
- Amiet, P. (1986). *L'âge des échanges inter-iraniens, 3500–1700 avant J.-C*. Réunion des musées nationaux.
- Amiet, P. (1997). La glyptique Transelamite de Chypre à la Bactriane. *Les Sceaux du Proch-Orient*.
- Amozegar, J. (2017). *History of Iranian mythology*. Organization for Studying and Compiling Humanities Books of Universities (Samt). [in Persian]
- Antonova, E. (1999). Istoria Ritualnogo Predmeta v Kontekste Kontaktov Narodov Drevnego Vostoka // *Drevniy Egipet: jazik-kultura-soznanie*.
- Aria, G. (1997). *Familiarity with the history of religions*. Paya Cultural and Publishing Institute. [in Persian]
- Arne, T. S. (1945). *Excavations at Shah Tepe, Iran*. Stockholm.
- Ascalone, E. (2014). *Archeologia dell'Iran antico: interazioni, integrazioni e discontinuità nell'Iran del III millennio a.C.* (S. M. S. Sajjadi, Trans.). Organization for Studying and Compiling Humanities Books of Universities (Samt). [in Persian]

- Deshayes, J. (1974). La XIe campagne de fouille à Tureng Tepe (17 juillet - 7 septembre 1975). *Paléorient*, *2*(2), 491-494.
- Dubova, N. A. (2019). Gonur Depe—City of Kings and Gods, and the capital of Margush country (Modern Turkmenistan): Its discovery by Professor Victor Sarianidi and recent finds. In C. Baumer & M. Novák (Eds.), *Urban cultures of Central Asia from the Bronze Age to the Karakhanids*. <https://www.academia.edu/39304898/>
- Duchesne, G. J. (1984). *The Western response to Zoroaster* (M. Rajabnia, Trans.). Morvarid Publications. [in Persian]
- Farjami, M. (2015). Bronze Age novelties in South Khorasan (Case study: Govand Baqestan Ferdos site). In H. H. Zarrajabad (Ed.), *The 2nd National Conference on Archaeology of Iran* (pp. 1-31). Chahar Derakht Publishing. [in Persian]
- Fazeli Nashli, H., Sarlak, S., Hoseinzadeh, J., Yazdani, S., Rafiei-Alavi, B., & Carolin, S. A. (2022). The North and South Central Plateau of Iran during the third and second millennium BCE (3200-1500 BCE). *Journal of Archaeological Studies*, *14*(2), 153-180. https://jarcs.ut.ac.ir/article_89761.html
- Francfort, H. P. (2005). L'art de la civilisation de l'Oxus à l'âge du Bronze (2300-1700). *Et ses relations avec les regions voisines*, 102-127.
- Garazhian, O. (2015). Speculation for the purpose of evaluation and feasibility of designing an open-air museum in Depe Damghani Sabzavar. *Proceedings of the 13th Annual Symposium of the Iranian Archaeology* (pp. 373-376). Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization. [in Persian]
- Gnoli, G. (2003). *Zoroaster's time and homeland: A study on the origins of Mazdeism and related problems* (S. M. Seyedsajadi, Trans.). Agah Publications. [in Persian]
- Grushin, S., Dubova, N., Fribus, A., et al. (2020). Miniature columns of BMAC: Their morphological peculiarities and possible purpose. *Ancient and Medieval Cultures of Central Asia (The Formation, Development and Interaction of Urbanized and Cattle-Breeding*
- Publications of the Research Institute of the Ministry of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism. [in Persian]
- Basafa, H., Davari, S., & Eskandari, N. (2023). A new perspective of cenotaph tradition in Eastern Iran: Case studies from Shahr-e Sokhteh, Shahdad (Khabis) and Khonaman. *Journal of Archaeological Studies*. Advance online publication. <https://doi.org/10.22059/jarcs.2023.342386.143111> [in Persian with English abstract]
- Biscione, R., & Vahdati, A. (2020). The BMAC presence in eastern Iran: State of affairs in December 2018—towards the Greater Khorasan Civilization? In B. Lyonnet & N. Dubova (Eds.), *The world of the Oxus civilization* (pp. 527-550). Routledge. <https://www.researchgate.net/publication/347331439>
- Boroffka, N., & Sava, E. (1998). Zu den steinernen "Zeptern/Stössel-Zeptern", "Miniatursäulen" und "Phalli" der Bronzezeit Eurasiens. *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan*, *30*, 17-113. <https://www.researchgate.net/publication/235734328>
- Boyce, M. (1975). *A history of Zoroastrianism*. E. J. Brill.
- Boyce, M. (1984). *Zoroastrians: Their religious beliefs and practices*. Routledge & Kegan Paul.
- Boyce, M. (1998). *Zoroastrianism: Its antiquity and constant vigour* (H. Sanetizadeh, Trans.). Safi Alisha Publications. [in Persian]
- Christian, S. A. (1997). *Mazda worship in ancient Iran* (Z. Safa, Trans.). Hirmand Publications. [in Persian]
- Curtis, J. (1988). A reconsideration of the cemetery at Khinaman, South-east Iran. *Iranica Antiqua*, *23*, 97-127.
- Dales, F., & George, F. (1969). On tracking woolly Kullis and the like. *Expedition Magazine*. Penn Museum.
- Dayson, R., & Lawn, B. (1989). Key stratigraphic and radiocarbon elements for the 1976 Hesar sequence.
- Dehkhoda, A. A. (1998). *Farsi Dictionary*. Tehran University Press. [in Persian]

- M. Moradian, Trans.). Samira Publishing. [in Persian]
- Lecomte, O. (2013). Activités archéologiques françaises au Turkmenistan. *L'archéologie française en Asie Centrale*, *21/22*, 165–190.
- Lemberg-Karlovsky, C. C. (2013). The Oxus Civilization. *Cupauam*, *39*, 21–63. <https://www.researchgate.net/publication/295843910>
- Luneau, E. (2010). *L'Âge du Bronze Final en Asie Centrale (1750-1500/1450 avant N.E.): La fin de la Civilisation de L'Oxus* [Doctoral dissertation, Université Paris-Sorbonne].
- Luneau, E. (2013). Les mutations sociopolitiques de la période finale de la civilisation de L'Oxus (Asie Centrale, Âge du Bronze): Quels indicateurs de changements? *221–241*.
- Luneau, E. (2014). Identifier le prestige: Éléments de controverse à propos de quelques objets singuliers de la civilisation de l'Oxus (Asie centrale, âge du bronze). In F. Hurllet, I. Rivoal, & I. Sidera (Eds.), *Le prestige* (pp. 147–160).
- Lyonnet, B., & Dubova, N. A. (Eds.). (2020). *The world of the Oxus civilization*. Routledge.
- Majidzadeh, Y., & Sarlek, S. (2002). *Extensive archaeological excavations along the Halil Rod in Jiroft-Kerman*. Kerman Province Cultural Heritage Department. [in Persian]
- Masson, V. (1988). *Altyn-depe* (H. N. Michael, Trans.). The University Museum, University of Pennsylvania.
- Mirzaei, A., & Mirzaei Rashno, M. (2017). The comparative study of Barsom (branch) in religious monuments of Zoroastrianism and ancient motifs of Iran. *Comparative Theology*, *8*(18), 123–134. <https://doi.org/10.22108/coth.2018.102251.1035> [in Persian with English abstract]
- Mole, M. (2007). *Ancient Iran* (J. Amouzgar, Trans.). Tos Publications. [in Persian]
- Oshidari, J. (1999). *Encyclopaedia Mazdasena, explanatory glossary of Zoroastrianism* (2nd ed.). Nashr-e Markaz. [in Persian]
- Piran, S., & Hessari, M. (2005). *Marginal culture of Halil Rod and Jiroft*. National Museum of Iran. [in Persian]
- Societies*). <https://www.academia.edu/44700658/>
- Guiry, S. (2023). *Yasna and zand-e Anha*. Qoqnos Publications. [in Persian]
- Hakemi, A. (2006). *Archaeological report of eight seasons of survey and excavation at Shahdad (Lüt Plain), 1968-1975* (M. Moosavi, Ed.). Research Institute of Archaeology. [in Persian]
- Hiebert, F., & Lemberg-Karlovsky, C. C. (1992). Central Asia and the Indo-Iranian Borderlands. *Iran*, *30*, 1–17.
- Hiebert, F. (1994). *Origins of the Bronze Age oasis civilization in Central Asia*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Hiebert, F. T., & Lamberg-Karlovsky, C. C. (2007). Central Asia and the Indo-Iranian Borderlands (M. Dana, Trans.). *Bastan Pazhoohi*, *16*, 5–26. [in Persian]
- Hinnells, J. R. (2012). *Persian mythology* (J. Amouzgar & A. Tafzali, Trans.; 16th ed.). Cheshme Publishing House. [in Persian]
- Iravani Ghadim, F., & Tahmasebi Zave, H. (2018). Cenotaphs in the Bactria Margiana Archaeological Complex domain: A case study of Northeast Iran. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 140–148. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubaar/issue/61843/925538>
- Jalali Naini, S. M. R. (1993). *Rig Veda (research, translation and introduction)*. Noqre Publications. [in Persian]
- Jarrige, J., & Hassan, U. (1989). Funerary complexes in Baluchistan at the end of the third Millennium in the light of recent discoveries at Mehrgare and Quetta. *South Asian Archaeology 1985* (pp. 150–166). Scandinavian Institute of Asian Studies.
- Kanga, M. F. (1988). Barsom. *Encyclopedia Iranica*, *3*(8), 825–827. <https://www.iranicaonline.org/articles/barsom-av>
- Khodadadian, A. (2000). *History of ancient Iran, Aryans and Medes*. Be-Did Publications. [in Persian]
- Kohl, P. L. (1984). *Central Asia: Paleolithic beginnings to Iron Age*. Recherché sur les Civilizations.
- Kohl, P. L. (2015). *Central Asia: Paleolithic beginnings to the Iron Age* (H. Ramzanpour &

- Santoni, M. (1984). Sibri and the South Cemetery of Mehrgarh: Third Millennium connections between the northern Katchi Plain (Pakistan) and Central Asia. *South Asian Archaeology 1981* (pp. 52–60).
- Sarianidi, V. (1990). *Drevnosti strany Marguš*. Ashgabat.
- Sarianidi, V. (2001). *Necropolis of Gonur and Iranian Paganism*. Moscow.
- Sarianidi, V. (2002). *Margush: Ancient oriental kingdom in the old delta of the Murghab river*. Ashgabat.
- Sarianidi, V. (2005). *Gonur-Depe: City of Kings and Gods*. Miras.
- Sarianidi, V. (2007). *Necropolies of Gonur*. Capon.
- Sarianidi, V. (2008). *Margush: Mystery and truth of the great culture*. Türkmen döwlethabarlary.
- Sarlak, S. (2020). Present a hypothesis regarding the causes of abandonment of the end of Bronze Age areas in the Northeast and East and the transition to the beginning of the Iron Age in the Northern half of Iran. *Parseh Journal of Archaeological Studies*, *4*(11), 51–73. <http://dorl.net/dor/20.1001.1.26455048.1399.4.11.8.1> [in Persian with English abstract]
- Schmidt, E. F. (1937). *Excavations at Tepe Hissar, Damghan 1931-1933*. Philadelphia.
- Schmidt, E. F. (2015). *Excavations at Tepe Hissar, Damghan* (K. Roustaei, Trans.). General Directorate of Cultural Heritage, Tourism Industries of Semnan Province. [in Persian]
- Shaygan, D. (1967). *Indian religions and philosophical schools* (Vol. I). Tehran University Press. [in Persian]
- Skakun, N., & Terekhina, V. (2021). Manufacturing technology of stone miniature columns from the Bronze Age site Gonur Depe (southern Turkmenistan). *Journal of Lithic Studies*, *8*(2), 26. <http://dx.doi.org/10.2218/jls.4490>
- Soroush, M. R., & Yousefi, S. (2014). Raze enclosure, evidences of settlements from the third millennium to the historical period in South Khorasan. In K. Roustaei & M. Gholami (Eds.), *Brief articles, 12th Annual Symposium on the Iranian Archaeology* (pp. 271–273).
- Piran, S. (2012). *The works of Jiroft treasure, soapstone and marble objects (recycled collection), Halil River border in the National Museum of Iran* (Y. Majidzadeh & D. Akbarzadeh, Eds.). Pazineh. [in Persian]
- Possehl, L., Shinde, V., & Ameri, M. (2004). The Ahar-Banas complex and the BMAC. *Man & Environment*, *29*, 18–29.
- Prolonge, J. B., & Vallet, R. (2019). Tureng Tepe and its High Terrace: A reassessment. *Le plateau iranien: Urbanisation, commerce, subsistance et production à l'âge du Bronze*.
- Rahbar, M. (2016). Area No. 14 of Bampour, Cemetery of the third millennium BC in South East of Iran. In M. Khanipour & R. Naseri (Eds.), *Ancient research* (pp. 51–78). Aryaramna Press. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (1995). *Eight discourses on archeology and history of Baluchistan*. Cultural Heritage Organization. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (2005). *Merv, reconstruction of the historical geography of a city based on historical writings and archaeological evidence*. Cultural Heritage Publications. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (2006). *Shahr-i Sokhta: A vast laboratory in a small desert*. Shahr-i Sokhta Cultural Heritage and Tourism Research Base. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (2007a). *Reports on Shahr-i Sokhta I (Excavation at the Cemetery 1997-2000)*. Department of Cultural Heritage, Crafts and Tourism. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (2007b). *Reports on Shahr-i Sokhta I (Excavation at the Cemetery 1997-2000)*. Tehran.
- Sajjadi, S. M. S. (2009). *Reports on Shahr-i Sokhta II (Excavation at the Cemetery 2001-2003)*. Department of Cultural Heritage, Crafts and Tourism. [in Persian]
- Sajjadi, S. M. S. (2010). *Earliest cities on the Iranian Plateau* (Vol. 2). Tehran.
- Salvatori, S. (2008). Cultural variability in the Bronze Age Oxus civilization and its relation with the surrounding regions of Central Asia and Iran. In S. Salvatori & M. Tosi (Eds.), *The archaeological map of the Murghab Delta III: The Bronze Age and early Iron Age in the Margiana lowlands* (pp. 75–98). <https://www.researchgate.net/publication/303189428>

- V. Rabens (Eds.), *Religious formation, transformation and cross-cultural exchange between East and West* (pp. 199–233).
- Алекшин, В. А. (1979). Могила знатного горожанина на Алтын-депе. *УСА*, *4*, 81–82.
- Антонова, Е. В. (2020). *Бактрия и Маргиана на Древнем Востоке. Очерки*. Москва.
- Терехина, В. В. & Скакун Н. Н. (2019). Значение камнеобрабатывающего производства в эпоху бронзы (по материалам Гонур-Депе, Южный Туркменистан) Геоархеология и археологическая минералогия-2019: Материалы VI Всероссийской молодежной научной школы с международным участием им. В. В. Зайкова. Миасс; Екатеринбург, 2019. С: 73–75.
- Iranian Center for Archaeological Research (ICAR). [in Persian]
- Tahmasabi Zave, H., & Irvani Ghadim, F. (2016). Tepe Hissar Damghan and BMAC culture. *Journal Great Khorasan*, 97–106. <https://dorl.net/dor/20.1001.1.22516131.1394.5.21.6.7> [in Persian]
- Tahmasebi Zave, H. (2015). Bactria–Margiana Archaeological Complex in Northeast Iran, native culture or cultural influence. In H. H. Zarrajabad (Ed.), *The 2nd National Conference on Archaeology of Iran* (pp. 1–13). Chahar Derakht Publishing. [in Persian]
- Tahmasebi Zave, H. (2019). *Origin of BMAC and its extension in the Eastern half of Iran* [Doctoral dissertation, Art University of Isfahan]. [in Persian]
- Tosi, M. (1970). A tomb from Damin and the problem of the Bampur sequence in the Third Millennium B.C. *East & West*, *20*(1–2), 9–50.
- Vahdati, A. A., & Biscione, R. (2014). The third chapter of exploration in Tepe Chalow, Jajarm Plain, Northeast Iran. *Reports of the 14th Annual Meeting of Iranian Archaeology* (pp. 529–534). Cultural Heritage Research Center. [in Persian]
- Vahdati, A. A., & Frankfurt, H. P. (2010). Preliminary report of speculation in Depe Damghani Sabzavar. *Journal of Archeology and History*, *24*(48), 17–36. [in Persian]
- Vahdati, A. A. (2014). A BMAC grave from Bojnord, North-Eastern Iran. *Iran*, *52*, 19–27. <https://www.researchgate.net/publication/289887562>
- Vahdati, A. A., Biscione, R., Tengberg, M., & Mashkour, M. (2019). Excavation at Tepe Chalow: Some evidence of “Bactria-Margiana Archaeological Complex” (BMAC) in the Plain of Jajarm, Northeastern Iran. *Iran Archaeological Research Institute*, *3*(1), 63–74. <http://archj.richt.ir/article-10-285-en.html> [in Persian with English abstract]
- Vermaseren, M. J. (1993). *Mitra's ritual* (B. Naderzad, Trans.). Cheshme Publishing House. [in Persian]
- Widengren, G. (1998). *Religions of Iran* (M. Farhang, Trans.). Aghagan Ideh Publications. [in Persian]
- Winkelmann, S. (2014). Trading religions from Bronze Age Iran to Bactria. In P. Wick &



Research article

The study of visual features of motifs in tiling of Mofakham Mansion in Bojnourd

Farzaneh Farrokhfar*  (a) Marzieh Rahmani (b)

a) Associate Professor at Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

b) M.A student at Department of Graphic design, Faculty of Arts, University of Neyshabur, IRAN

(marzie.rahmani@yahoo.com)

Keywords

Qajar art, Bojnourd history and culture, Qajar architecture, luxurious mansion, tiling

Citation

Farrokhfar, Farzaneh & Rahmani, Marzieh. (2025). Analysis of the Visual Aspects of Motifs in the Tilework of the Mofakham Mansion Complex in Bojnourd. *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 151-176.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

During their reign, the Qajars brought about transformations in various political, economic, cultural, and artistic spheres. Some of these changes in the field of architecture are evident not only in fundamental structural modifications but also in decorative elements such as tilework. One of the most significant buildings in North Khorasan Province is the Mofakham Mansion complex in the city of Bojnourd, which is adorned with a diverse array of tile motifs. Scholarly studies on the ornamentation of this valuable structure reveal a lack of in-depth research on the motifs of this magnificent building. Addressing this gap could help uncover the unknown artistic-cultural identity of both the city and this historical monument during the Qaja era. To this end, the present study aims to identify the visual characteristics of the motifs in the tilework of the Mirror House and Mofakham Mansion in Bojnourd. The research question is: What visual features are embedded in the motifs of the tilework in the Mofakham Mansion complex in Bojnourd? This study is applied-developmental in purpose, descriptive-analytical in method, and relies on library-documentary and field research for data collection. The overall findings indicate that the tile motifs of the Mofakham complex include a variety of geometric, floral, animal, hybrid-fantastical, and epigraphic designs. These motifs are often arranged symmetrically within their frames, with the artist achieving balance through the mirroring of elements on the tiles. The elements are depicted in a naturalistic style, adhering to the principle of "unity in multiplicity." The artist meticulously considered each component of the frame individually before rendering it onto the tile surface.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.357367.1077>

URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226791.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (mailto:farrokhfar@modares.ac.ir)

Introduction

The Mofakham Mansion and Mirror House, located in the city of Bojnourd, is one of the most significant Qajar-era monuments in North Khorasan Province and is regarded as a symbol of the cultural heritage of Bojnourd. With a history of 160 years, the Mofakham Mansion was registered as a national heritage site in 2000 (No. 31167) and holds considerable cultural, historical, and social importance for the city of Bojnourd. It appears that diverse human, animal, and floral motifs have been used in the tilework of the Mofakham Mansion complex, some of which are derived from the ancient tradition of Persian tilework, while others exhibit features rooted in Western art, most notably seen in the highly varied Farang (European-style) floral patterns.

Materials and Methods

This study is applied-developmental in purpose, and data collection was conducted through library research and fieldwork (photography and site visits). The research method is descriptive-analytical, and the analysis of the artifacts is both quantitative and qualitative. This interdisciplinary research adopts a formalistic approach to reinterpret the tile motifs of the Mofakham Mansion complex in Bojnourd, examining them across different sections of the building and categorizing them based on motif type, production technique, and representational style.

Discussion and Findings

After introducing the building and the architectural and tilework characteristics of the Qajar period, this research was conducted in three main sections. The first section classified and introduced the tilework of the Mofakham Mansion complex based on the placement of the tiles into two general categories: 1) the northern façade of the Mirror House and 2) the southern façade of the Mofakham Mansion. The second section identified the

motifs of the tilework in the complex, revealing a variety of patterns: 1) geometric, 2) floral, 3) animal (human and animal figures), 4) hybrid-fantastical, and 5) epigraphic, present in both sections of the complex. The third section analyzed the qualitative features of the tile motifs, focusing on the most exceptional pieces in the collection in terms of content, visual, and structural characteristics.

In terms of content, religious-spiritual and political themes were the most frequently used. Among the motifs, floral patterns were the most prevalent, followed by human and animal figures. Naturalistic representation was the dominant style in the tilework. The primary production technique was *haft-rang* (seven-color) tilework, while the remainder used the *mo'aqqali* (geometric mosaic) technique, with noticeable Western influences.

Floral motifs were the most commonly used among all patterns, and the *haft-rang* technique was more prevalent than *mo'aqqali*. In some examples, human figures show Western influences. Visual techniques—such as the dominance of yellow, emphasis on detail over the whole, the primacy of color over form, and outlining motifs in black—were most evident in floral and human motifs. Animal and fantastical motifs were depicted to convey power. In epigraphic motifs bearing divine names, form took precedence over content, as the tile artist focused on achieving an appropriate form rather than the meaning of the inscribed text. Rapid execution with partial attention to tradition is evident in most floral motifs, with a noticeable emphasis on detail over the whole and color over form.

Conclusion

The most exceptional tiles in the Mofakham complex are located in the pediments of both buildings, likely due to the depiction of Persian motifs—mythological-animal, human, and floral—without Western influences. The most frequently used motifs were floral,

predominantly found on the northern façade of the Mirror House and the southern façade of the Mofakham Mansion. In contrast, epigraphic motifs were the least common. The two tile techniques, *haft-rang* and *mo'aqqali*, were widely employed, with yellow being the dominant color. In terms of content, themes leaned heavily toward religious-spiritual and political subjects, likely due to the significance of political and military power in architectural ornamentation through tiles, alongside religious beliefs. Mythological, historical, and literary themes were secondary considerations in the design of the motifs.

Acknowledgments

The authors of this research extend their gratitude to all those who contributed to and supported the advancement of this study.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

واکاوی وجوه بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد

فرزانه فرخ‌فر (الف)، مرضیه رحمانی (ب)

(الف) دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

(ب) کارشناس ارشد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (marzie.rahmani@yahoo.com)

چکیده

قاجاریان در دوره حکومتشان دگرگونی‌هایی در وجوه مختلف سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و هنری ایجاد کردند که برخی از این دگرگونی‌ها در حوزه معماری، علاوه بر تغییرات بنیادین در ساختار بنا، در نوع تزیینات آن مانند کاشی‌کاری مشاهده می‌شود. یکی از مهم‌ترین این بناها در منطقه خراسان شمالی، مجموعه عمارت مفخم در شهر بجنورد محسوب می‌شود که با تنوعی از نقوش کاشی آراسته شده است. مطالعات علمی در خصوص بازشناسی آرایه‌های این بنای ارزشمند نشان از کمبود مطالعات جدی بر روی نقش‌مایه‌های این بنای فاخر دارد که در صورت تحقق این امر می‌تواند به شناسایی هویت فرهنگی هنری ناشناخته این شهر و این بنای تاریخی در دوره قاجار منجر شود. بدین منظور هدف پژوهش حاضر شناسایی ویژگی‌های تصویری در نقوش موجود در کاشی‌کاری آئینه‌خانه و عمارت مفخم بجنورد است. پرسش تحقیق این است که چه ویژگی‌های بصری در نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد نهفته است؟ پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی-توسعه‌ای، از نظر روش توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای-اسنادی و میدانی است. نتایج کلی تحقیق نشان می‌دهد که نقوش کاشی‌کاری مجموعه بنای مفخم، شامل تنوعی از نقوش هندسی، گیاهی، جانوری، تلفیقی-تخیلی و کتیبه است که اغلب به صورت قرینه در کادر چیده شده و هنرمند از طریق قرینه‌سازی عناصر بر روی کاشی به تعادل دست یافته است. عناصر به شکل طبیعت‌گرا و با رعایت کثرت در وحدت بر روی کاشی‌ها رسم شده و هنرمند هر واحد از اجزای کادر را تک‌به‌تک در نظر داشته و بر روی سطح کار ترسیم کرده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۱۷۶-۱۵۱

واژگان کلیدی:

هنر قاجار، تاریخ و فرهنگ بجنورد، معماری قاجاری، عمارت مفخم، کاشی‌کاری

استناد به مقاله:

فرخ‌فر، فرزانه و رحمانی، مرضیه. (۱۴۰۴). واکاوی وجوه بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد. پژوهشنامه خراسان بزرگ. ۱۶ (۵۸)، ۱۷۶-۱۵۱.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2025.357367.1077>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226791.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

عمارت و آیین‌خانه مفخم واقع در شهر بجنورد، از آثار مهم دوره قاجار در استان خراسان شمالی است که به‌عنوان نمادی از میراث و فرهنگ این شهر مورد توجه قرار دارد. بنای مفخم با قدمت ۱۶۰ سال در ۱۲۷۹ ش به شماره ۲۱۱۶۷ در فهرست آثار ملی^۱ ثبت شده است و به لحاظ فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، برای شهر بجنورد با اهمیت شمرده می‌شود. مجموعه آیین‌خانه مفخم بجنورد که تاکنون به‌صورت اختصاصی به زوایای هنری و بارز کاشی‌کاری این اثر آنچنان که شایسته است پرداخته نشده و در جهت حفظ نقوش و تزیینات آن گامی برداشته نشده، به‌عنوان موضوع مورد مطالعه انتخاب گردید. در این راستا می‌توان با تحلیل ویژگی‌های بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری‌های بنای مفخم به شناخت بخشی کوچکی از این گنجینه عظیم هنری پرداخت و باعث احیای فرهنگ و هنر فراموش شده این مرز و بوم شد. سؤال پژوهش این است که چه ویژگی‌های بصری در نقش‌مایه‌های کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد نهفته است؟ به نظر می‌رسد نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی متنوعی در کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد به‌کاررفته باشد که برخی از آن‌ها برگرفته از تاریخ کهن کاشی‌کاری ایرانی و برخی دیگر دارای ویژگی‌هایی است که ریشه در هنر غرب دارد و عناصر بصری آن‌ها همچون کاربرد نقوش گل‌فرنگ متنوع نشانگر آن است. این پژوهش تلاش دارد ویژگی‌های بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری بنای مفخم بجنورد را تحلیل و طبقه‌بندی کند تا با بهره‌گیری از این اطلاعات، ضمن معرفی نقوش کاشی‌کاری بنای آیین‌خانه و عمارت مفخم، زمینه مناسبی را برای طراحان معاصر در کاربست نقوش و نمادهای قاجاری در منطقه خراسان شمالی فراهم سازد.

پیشینه پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهند که تاکنون درباره ویژگی‌های بصری نقش‌مایه‌های کاشی در مجموعه عمارت مفخم بجنورد به‌طور تخصصی تحقیقی انجام نشده است. از پژوهش‌هایی که به این حوزه اشاره داشته‌اند، می‌توان به چندین نمونه اشاره کرد. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی صوری و فنی تزیینات داخلی و خارجی آیین‌خانه مفخم بجنورد» (Pakzad, 2017) این نتیجه ذکر شده که تزیینات در بنای آیین‌خانه، علاوه بر زیبایی، القای مفاهیمی چون نظم و وحدت وجودی است که در قالب نقوش هندسی و انتزاعی مانند اسلیمی‌ها، رنگ‌های خالص و درخشان مشاهده می‌شود و تزیینات پیچیده کاشی‌کاری در آیین‌خانه قابل شهود است که به ویژگی درون‌گرایی معمار دوره قاجار برمی‌گردد. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی نقوش موجود در عمارت مفخم و آیین‌خانه مفخم بجنورد و استفاده از این نقوش در معرفی و تبلیغ این شهر» (Talebzadeh, 2007)، محقق به این نتیجه رسیده است که بنای عمارت مفخم و آیین‌خانه مفخم حاوی نقوش گسترده‌ای بوده که هر یک برای خود هویتی مستقل دارد. مراحل تحول کاشی‌کاری ایران در گذر قرون به‌روشنی تمام نمایانگر سنتی زنده و سیرابی ناپذیر از نوجویی مستمر است. در پژوهشی با عنوان «بررسی عناصر تزیینی در معماری دوره قاجار با تأکید بر مجموعه مفخم شهرستان بجنورد» (Zabihi, 2017)، محقق به این نکته اشاره دارد که ماحصل کار اغلب هنرمندان این دوره ترکیبات گاه ساده و گاه پیچیده‌ای است که ثمره شناسایی و لمس سطحی هنر و در مواردی ادراک نه‌چندان عمیق، اما صمیمی در عرصه فرم، رنگ و فضا دارد. در مقاله «آیین‌خانه مفخم بجنورد و تأثیر تحصیل معماری در فرنگ» (Talalo, 2019)، ویژگی خاص این بنا در دو گروه طبقه‌بندی شده است: اول

۱. فهرست آثار ملی، اداره کل پایگاه‌های میراث ملی و جهانی، سازمان میراث فرهنگی کشور (URL: 1)

میان‌رشته‌ای است که با رویکرد فرم‌شناسانه^۱ به بازخوانی نقوش کاشی‌های مجموعه عمارت مفخم بجنورد در بخش‌های مختلف بنا و تفکیک و بررسی آن‌ها برحسب نوع نقوش و تکنیک ساخت و شیوه بازنمایی می‌پردازد.

تاریخ تحولات سیاسی شهر بجنورد در دوره قاجار

محمدحسین خان صنیع‌الدوله در ۱۳۰۰ ق اطلاعات و آمار مشروحو را درباره بجنورد بیان می‌کند: جلگه‌ای که بجنورد در آن واقع شده، طول آن از مغرب و شمال غربی، به طرف مشرق امتداد یافته و مسافت آن تقریباً دو فرسخ می‌شود (Sani' [al-Dawlah, 1983: 131](#)). در دوره قاجار، ایل شادلو بر بجنورد حکومت می‌کردند که از کردهای منطقه غرب کشور (قفقاز) بودند و برای جنگ با نیروی دشمن به این منطقه آورده شده بودند. دولت صفویه برای حفظ سرحدات ایران از حملات بی‌امان ازبکان، کردهای منطقه قفقازیه را به خراسان شمالی انتقال داد. «شاه‌عباس یکم از یکسو برای متفرق ساختن قبایل کرد و جلوگیری از افزایش قدرت آن‌ها و از سوی دیگر برای جلوگیری از حملات بی‌امان ازبکان به خراسان مقدمات مهاجرت گروه زیادی از جماعت کرد قفقازیه به منطقه شمال خراسان و از آن میان نواحی بجنورد را فراهم کرد» (Lockhart, 1985: 12). یکی از مهم‌ترین حکمرانان بجنورد در دوره قاجار، سردار مفخم، یارمحمدخان سهام‌الدوله بود که شاهکار معماری برجای‌مانده از عصر او در شهر بجنورد، بحث اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

آرایه‌های معماری دوره قاجار

آرایه‌های معماری قاجاری وام‌دار ادوار پیش از خود است که می‌توان آن را به دو دوره تقسیم کرد: ۱. از آغاز سلطنت آقا محمدخان تا پایان محمدشاه، ۲. از آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه تا پایان حکومت قاجار. در دوره اول، نگاهی درون‌زا، بر مبنای سبک اصفهان و رسیدن به کمال حاکم بود. آثار این سبک را می‌توان در بناهای مذهبی و خانه‌های

ویژگی‌هایی که تأثیرپذیری معمار غرب را نشان می‌دهد و دوم، ویژگی‌هایی که تعلق خاطر او به دین و فرهنگ اصیل ایران را بازگو می‌کنند. در مقاله «بازآفرینی تصویر ذهنی شهر بجنورد در دوره قاجار با رویکرد فرهنگی» (Nejad [Ebrahimi & Sedaghati, 2019](#))، شهر بجنورد در دوره قاجار با عبارت باغ شهر با عمارت زیبا تعریف شده و آمده است که مفهوم فرهنگی شهر در این دوره تاریخی با سه عنصر باغ، عمارت و خیابان تعریف می‌شود و کالبد شهر با این سه مفهوم شکل‌گرفته و فرم منسجمی را می‌سازد که فرهنگ شهر آن را تأیید می‌کنند. در مقاله «واکاوی معماری سنتی دوره قاجار در عمارت دارالحکومه مفخم بجنورد» (Saniepor & others, 2017)، محققان به این نتیجه رسیده‌اند که هنر و معماری ایرانی در دوره قاجار، متأثر از جریانات نوگرایی و تحولات تجددگرایی، جلوه بارتر و گاه متفاوت‌تری یافته که نتیجه آن، دستاوردهای عصر مدرنیته غرب، هرچه بیشتر وارد کالبد و روح معماری زمانه شهر از جمله ابنیه و عمارت‌های آن شده است. یکی از مهم‌ترین منابع موجود، پژوهشی با عنوان «مطالعه و طراحی مجموعه تاریخی و فرهنگی مفخم بجنورد و بافت مجاور آن» است که توسط اداره کل میراث فرهنگی و صنایع‌دستی گردشگری خراسان شمالی صورت گرفته و آرایه‌های تزئینی در مجموعه عمارت مفخم را تجزیه کرده است (2019). مروری بر پژوهش‌های موجود، فقدان مطالعات کافی در خصوص مسئله تحقیق حاضر را نشان می‌دهد. از این‌رو، اهمیت انجام این پژوهش مضاعف می‌گردد.

روش پژوهش

این مقاله از نظر هدف کاربردی-توسعه‌ای و روش گردآوری داده‌ها به طریق کتابخانه‌ای و میدانی (عکاسی و بازدید از بنا) است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تجزیه و تحلیل آثار، کمی-کیفی است. این پژوهش از گونه پژوهش‌های

دنبال روشی آسان می‌گشتند که جایگزین کاشی معرق باشد (Pope & Ackerman, 2008). از این رو، جستجو برای جایگزینی که دست‌کم انتقال‌دهنده همان رنگ‌ها به شیوه‌های ارزان‌تر و سریع‌تر باشد، پیوسته مدنظر بوده است. در کاشی معقلی، ترکیب هندسی آجر و کاشی مدنظر بود که به صورت‌های مختلف و با رنگ‌های مشخص هم نقوش‌گرها را به نمایش می‌گذارد و هم خطوط بنایی را ارائه می‌کند (Nasr, 2010: 444). نقوش تزیینات معقلی ابتدا با پدید آمدن نقوش ساده شطرنجی و یا هندسی شکل گرفت و در اکثر بناهای دوره قاجار کاربرد فراوان یافت (Mokhlesi, 2003: 111). این موارد، مهم‌ترین روش‌هایی بودند که در کاشی‌کاری دوره قاجار مورد توجه بوده و در بنای مفخم نیز به‌کار گرفته شده‌اند.

کاشی‌کاری‌های مجموعه عمارت مفخم بجنورد

معرفی بنا: در شمال بجنورد در محوطه بیمارستان امام رضا^(ع)، یکی از ساختمان‌های ارزشمند بازمانده از دوره قاجار قرار دارد. این نمای تاریخی، با شماره ثبت ۹۵۲ در سازمان میراث فرهنگی، بین ۱۳۰۰-۱۳۰۸ ق و در زمان حکومت ناصرالدین‌شاه، به دستور یارمحمدخان شادلو (سردار مفخم) یکی از حکمرانان منطقه ساخته شده است. نقشه ساختمان توسط (ممتحن‌الملک شقاقی) نخستین آرشیتکت ایرانی طراحی گردیده است. این عمارت دو طبقه که به ایچری شهرت داشته، محل سکونت سردار مفخم و خانواده او بوده است. طول عمارت ۵۰ متر، عرض آن ۲۳ متر و ارتفاع آن ۱۰ متر است (Seyyedizadeh & Abbasian, 1993: 138). آینه‌خانه واقع در شمال شهر (به شماره ثبت ۳۱۱۶۷) و عمارت مفخم واقع در فاصله ۲۲۰ متری شرق آینه‌خانه قرار دارد. در شهریور ۱۳۷۰ ش این عمارت عظیم و باشکوه در اختیار اداره میراث فرهنگی بجنورد قرار گرفت (ibid: 130-143). در واقع، بنایی که امروزه آینه‌خانه مفخم نامیده می‌شود، ساختمانی است رفیع و

مسکونی به‌خوبی مشاهده کرد که به نام شیوه اصفهانی مشهور است (Bakhtiari & Afhami, 2011: 50-57). در دوره اول (۱۱۶۴-۱۲۲۹ ش)، با ادامه روش اجرایی ساختمان‌ها به شیوه سنتی، درون‌گرایی، نوع عملکرد و تزیینات و فرم بنا تداوم یافت. نخستین آثار نفوذ هنر غربی در این دوره در تزیینات و نقاشی‌های واقع‌گرا، بام شیب‌دار، سنتوری‌های فاقد مجسم و تزیینات و قوس‌های نیم‌دایره به‌جای قوس صباغی مشاهده می‌شود (Shahroudi, 2015). در دوره دوم (۱۲۸۸-۱۲۲۹ ش)، با اعزام دانشجویان، نخبگان و روشن‌فکران به اروپا و تأیید آن در جامعه، سبکی در هنر قاجار پدیدار شد که بیشتر می‌توان آن را سبک التقاطی از هنر بومی و غربی دانست (Shateri - Vaighan, & Dabdabeh, 2019). از آنجایی که بنای مجموعه مفخم در دوره دوم احداث شده است، تأثیر هنر غرب و آرایه‌های التقاطی بسیاری را در آن می‌توان مشاهده کرد.

انواع کاشی‌کاری در دوره قاجار

کاشی‌کاری دوره قاجار، ادامه هنر ترکیب عناصر تزیینی است که با استفاده از ذوق و مهارت هنرمند در آثار و دست‌ساخته‌های بشر از جمله معماری به‌کاررفته است (Zabolinezhad, 2008: 140-169). کاشی‌کاری این دوره، متناسب با مصالح ساختمانی منطقه و با شیوه‌های متفاوتی به‌عنوان مکمل زیبایی معماری آجری رشد یافته و تحول و توسعه آن از عناصر کوچک رنگین در نماهای آجری آغاز و به پوشش کامل بنا منتهی شده است (Nasr, 2010: 436). در دوره قاجار، کاشی‌کاری شامل انواع معرق، معقلی، هفت‌رنگ، زیرلعابی یا زیررنگی، تک‌رنگ است (Bemanian, Momeni & Soltanzadeh, 2016 & Riazi, 2011: 35-47). پوپ، در شرح کاشی هفت‌رنگ چنین می‌گوید: چون کاشی معرق روند کند و پرهزینه‌ای داشت و تراش آن نیاز به مهارت بالا داشت، به

می‌داده است. در این عمارت، «۹ ستون در ضلع جنوبی و ۷ ستون در ضلع شمالی دیده می‌شود. این ستون‌های آجری ۸ ضلعی (محیط ۲/۱۴ متر) است. فاصله ستون‌ها از یکدیگر ۲/۶۰ متر است» (Seyyedizadeh & Abbasian, 1993: 143). ایوان شمالی نیز دارای هفت ستون مشابه ستون‌های ایوان جنوبی است. ورودی‌های بنا در دو ضلع شرقی و غربی بنا احداث شده که هر یک منتهی به رشته پلکانی می‌شود که دسترسی به طبقه اول را میسر می‌سازد. راهروی طولی شرقی-غربی و دو دهلیز شمالی و جنوبی، پلان را شش قسمت تقسیم کرده است. در بخش شمالی، سه اتاق در شرق و در غرب دو اتاق قرار دارد و در بخش جنوبی سه اتاق و دو دهلیز در مرکز و سه اتاق در شرق و دو اتاق در غرب قرار دارد (Talebzadeh, 2007: 28-29) (تصویر ۱).



تصویر ۱: نمایش کلی بنای آینه‌خانه مفخم (مأخذ: نگارندگان)



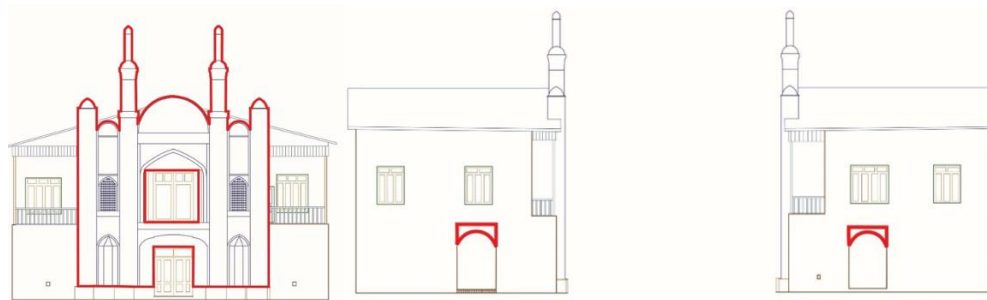
تصویر ۲: نمایش کلی عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

معقلی جای گرفته است (تصویر ۴). در تصاویر ۳ و ۴ قسمت‌های دارای تزیینات کاشی‌کاری با خطوط قرمز احاطه شده است.

باشکوه که در حاشیه ضلع شمالی شهرستان بجنورد قرار دارد (تصویر ۱). «این بنا که روزگاری در داخل باغ بزرگی قرار داشته، مقر حکومت سردار مفخم (پارمحمدخان شادلو) بود و دیدارهای رسمی با ناصرالدین‌شاه و سایر مقامات سیاسی دوره قاجار در این مکان صورت می‌گرفته است. در بیرون باغ، چمن‌زار وسیعی بوده که قشون تحت امر سردار و فرماندهان جهت شور و رایزنی در باب مسائل نظامی در آنجا اجتماع می‌کردند و تصمیم‌گیری‌های مهم دفاعی توسط فرماندهان در آینه‌خانه اتخاذ می‌کردند» (Seyyedizadeh & Abbasian, 1993: 131).

این بنا از آثار منحصربه‌فرد عصر ناصری در شمال خراسان است که در گذشته داخل باغ بزرگی قرار داشته و همراه با ابنیه دیگر از جمله عمارت مفخم (تصویر ۲)، دروازه ورودی، حوض‌خانه، باغ‌فواره و کلاه‌فرنگی دارالحکومه مفخم را تشکیل

کاشی‌کاری‌های مجموعه: در نمای شمالی بنای آینه‌خانه مفخم، تزیینات کاشی‌کاری از نوع هفت‌رنگ و کاشی معقلی مشاهده می‌شود (تصویر ۳). در عمارت مفخم نیز تزیینات کاشی‌کاری در نمای شمالی و جنوبی، از نوع هفت‌رنگ،



تصویر ۳: تزیینات کاشی‌کاری نمای شمالی، شرقی و غربی آینه‌خانه مفخم (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۴: تزیینات کاشی‌کاری نمای جنوبی و شمالی عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

نمای شمالی با کاشی‌های هفت‌رنگ، با رنگ‌های روشن و زرق و برق‌دار مزین گشته است (تصویر ۵).

نمای شمالی آینه‌خانه مفخم: بنای آینه‌خانه مفخم در نمای شمالی حاوی کاشی‌کاری در بخش‌های طاق‌نماها، کتیبه، ستوری، قسمت زیرین طاق‌نما و طرفین درب اصلی است.

پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، ۱۴۰۴

۱۵۹



تصویر ۵: کاشی‌کاری نمای شمالی آینه‌خانه مفخم (مأخذ: نگارندگان)

بخش از عمارت، دارای کاشی‌کاری معقلی است. گره‌های کاشی متنوع در طاق‌نماهای طبقه اول نمای جنوبی عمارت با رنگ‌های روشن نقش بسته است (تصویر ۶).

نمای جنوبی عمارت مفخم، ایوان طبقه اول: طبقه اول عمارت مفخم دارای ۱۲ ستون، طاق‌نما و بازه که توسط هنرمند کاشی‌کار پوشش داده شده است. طاق‌نماهای این



تصویر ۶: بخشی از کاشی‌کاری نمای جنوبی طبقه اول عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

عمارت مفخم از نوع کاشی هفت‌رنگ است. نقوشی همچون گیاهی، جانوری، انسانی و تلفیقی-تخیلی بر روی کاشی‌های بنا با رنگ‌های پرزرق برقی همچون رنگ زرد که غالب بر دیگر رنگ‌هاست، ترسیم شده است (تصویر ۷).

نمای جنوبی عمارت مفخم، طبقه دوم: هنر کاشی‌کاری در ایوان طبقه دوم عمارت مفخم در قسمت‌های ستون و سرستون، ستوری، طاق‌نما، بازه و تزیینات زیرین طاق‌نماها به همراه کتیبه مشهود است. تکنیک غالب در این بخش از



تصویر ۷: بخشی از کاشی‌کاری نمای جنوبی طبقه دوم عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

هندسی زینت‌بخش نمای جنوبی عمارت مفخم در دو طبقه بنا است. دو طاق‌نما و سه عدد بازه در طبقه اول عمارت مفخم دارای نقوش هندسی هستند. طبقه دوم یک شبه‌طاق، نیم‌ستون در ایوان، سرستون و ستون، حاوی نقوش هندسی هستند. آئینه‌خانه مفخم عاری از نقوش هندسی در کاشی‌کاری است و تنها نقوش هندسی در عمارت مفخم مشاهده می‌شود. نسبت به‌کارگیری نقوش هندسی در کاشی‌کاری با دیگر نقوش، همچون نقوش گیاهی، جانوری کم است. شبه طاق‌نمایی، در دو نمای شمالی و جنوبی با نقوش هندسی از نوع پنج‌ضلعی منتظم، شمسه ده‌پری کند، ستاره، ترنج تند و در حاشیه طاق‌نما سه‌پری به‌صورت معکوس تکرار شده، کاشی‌کاری شده است (تصویر ۸). طاق‌نمای دیگر در نمای جنوبی حاوی نقوش سلی، شمسه ایرانی به همراه سلی که رو به بالا و پایین کار شده است (تصویر ۹). این دو طاق‌نما به لحاظ تنوع نقوش و تضاد رنگی نقوش ترکیب بهتری ایجاد کرده‌اند. بازه در نمای شمالی با خطوط آبی فیروزه به ترتیب کوچک به بزرگ در دل هم قرارگرفته و نقوش هندسی با خطوط احاطه‌شده در کادر رسم شده است (تصویر ۱۰). این بخش از کاشی‌کاری دارای ترکیب کسل‌کننده بدون هیچ‌گونه تنوع نقوش با رنگ زرد در حجم کم است.

تنوع نقوش موجود در کاشی‌کاری‌های مجموعه عمارت مفخم

در مجموعه مفخم تنوع نقوش در کاشی‌کاری قسمت بیرونی و بخش کمی در قسمت درونی آئینه‌خانه مفخم وجود دارد. تنوع نقوش در آئینه‌خانه و عمارت مفخم در نمای شمالی و جنوبی به تفکیک شامل نقوش هندسی، گیاهی، جانوری (انسانی و حیوانی)، تلفیقی-تخیلی و کتیبه‌ای عبارت است از:

نقوش هندسی: هندسی بودن تزیینات مطابق با فکر دینی و عرفانی جهان است که فکر نظم، تناسب، ترتیب، دقت، تعادل را نمایان می‌کند که در ساختار جهان‌بینی وجود دارد. درواقع، هندسه یادآور نظم الهی به هر مخلوق است. نقوش هندسی در کاشی‌کاری ابنیه دوره قاجار نسبت به دوره صفویه کمتر و در اماکن مذهبی بیشتر استفاده می‌شده است. این نقوش دارای ماهیت انتزاعی، غیرمادی، فلسفی و غیرطبیعی هستند که با روحیه حاکم بر هنر دوره قاجار که دارای ویژگی پرزرق و برق، شاد و طبیعت‌گرا سازگاری نداشتند. درعین‌حال، بخش‌های مختلف عمارت مفخم در نمای شمالی و جنوبی با تکنیک کاشی‌هندسی مزین شده است. در نمای شمالی عمارت طاق‌نمایی در طبقه اول به همراه بازه با نقوش هندسی کاشی‌کاری شده است. نقوش



تصویر ۱۰: کاشی‌کاری هندسی در بازه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۸: کاشی‌کاری هندسی در شبه طاق نما (مأخذ: نگارندگان)
تصویر ۹: کاشی‌کاری هندسی در طاق‌نما (مأخذ: نگارندگان)

طاق‌نما حاوی کاشی‌کاری با نقوش گیاهی است. نقوش گیاهی در کاشی‌کاری نمای جنوبی در قسمت طاق و بخش زیرین طاق، در برخی ستون و سرستون‌ها، فضای بین طاق در ایوان طبقه دوم، روئیت می‌شود. این نقوش در مجموعه مفخم بیشترین کاربرد را در کاشی‌کاری به نسبت مابقی نقوش دارد. نقوش گیاهی استفاده‌شده در بنا، شامل اسلیمی، برگ، گل محمدی، گل چندپر، زنبق، غنچه، گل لاله، برگ کنگره‌دار، گل شاه‌عباسی، رز، لاله‌واژگون، شیپوری و طرح گلدانی هستند. ضعیف‌ترین نقش گیاهی از نظر خامی در اجرا و رنگ‌گذاری، کلی‌نگری و فقدان تنوع رنگ و طرح در طاق طبقه دوم نمای جنوبی عمارت مفخم ترسیم شده است (تصویر ۱۱). سنتوری‌های دو بنای مفخم را می‌توان به لحاظ تنوع نقش و گستردگی اجرا در کل کادر، هماهنگی رنگ و اجرای تقریباً پخته، جز قوی‌ترین نقوش گیاهی این بنا نام برد (تصویر ۱۲).

نقوش گیاهی: عناصر گیاهی در تزئینات اسلامی بیشتر به دلیل منع شدن مسلمانان از تصویرسازی موجودات زنده بود. هر آنچه به‌طور مستقیم و غیرمستقیم از انواع گل‌ها، گیاهان و درختان طبیعی الهام گرفته شده باشند، نقوش گیاهی می‌نامند. دو شاخه مهم این نقوش ختایی و اسلیمی هستند. این نقوش در دوره قاجار دستخوش تغییر و تحول شدند. استفاده از گیاهان طبیعی مانند زنبق، رز، خوشه‌های انگور، میوه‌های رنگارنگ، گلدان‌های پر از میوه، تصاویر پادشاهان، پرنده‌گان، ساختمان‌ها رایج شد. حتی این نقوش در مکان‌های مذهبی که جایگاه نقوش انتزاعی و تمثیلی بود، استفاده می‌شد. نقوش گیاهی در کاشی‌کاری نمای شمالی آئینه‌خانه مفخم فراوان توسط هنرمند کاشی‌کار ترسیم شده است. نقوشی در سنتوری‌ها، کتیبه، طاق‌نما، قسمت زیرین طاق‌نما، طاق، طرفین درب ورودی، کار شده است. عمارت مفخم در نمای شمالی در بخش تزئینات زیر



تصویر ۱۲: نقوش گیاهی در بخش سنتوری بنا (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱: کاشی‌کاری با نقوش گیاهی در طاق‌نما (مأخذ: نگارندگان)

با حیوان دیگر درگیر شده و خود شیر در نقش شکارگر ظاهر می‌شود. مسلمانان شیعه از زمان صفویه ارادت خود را نسبت به حضرت علی^(ع) نشان می‌دادند و نقش شیر به همراه شمشیر ذوالفقار در جاهای مختلف مانند پرچم رسم می‌شده است. خورشید به همراه نقش شیر همچنین نماد شیعه محسوب می‌شود. خورشید نماد پیغمبر^(ص) و شیر نماد حضرت علی^(ع) است و گاهی عظمت و مردانگی را در وصف شیر می‌آورند که محافظ خورشید که نماد زن است. نقش جانوری خرگوش در ابعاد کوچک در طاق‌نمای زیرین سنتوری ترسیم شده است. نقش خرگوش با خطوط مشکی، اجرای طبیعت‌گرایانه، سایه‌زنی‌های ساده، همراه با نشان دادن تحرک، بدون تنوع رنگی اجرا شده است. سنتوری‌های دو بنای عمارت و آئینه‌خانه دارای کیفیت اجرا و محتوا در بین نقوش جانوری هستند (تصویر ۱۸).

نقوش جانوری (حیوانی و انسانی): نقوش جانوری در کاشی‌های مجموعه مفخم با سبک طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند. در سنتوری آئینه‌خانه مفخم نقش گرفت‌وگیر شیر و اژدها بر روی کاشی نقاشی شده است (تصویر ۱۳). همچنین، نقش حمله شیر به گاو سیاه در طرفین بنای آئینه‌خانه بر روی طاق‌نما مشاهده می‌شود (تصویر ۱۴). طرفین درب اصلی نقش مرغ در میان نقوش گل و گیاه به قرینه رسم شده است (تصویر ۱۵). در سنتوری عمارت مفخم، نقش شیر و شمشیر که تاج پادشاهی در میان آن دو قرارگرفته وجود دارد (تصویر ۱۶). تصویر پرنده‌ای بر روی کاشی‌کاری طبقه دوم، فضای بین طاق‌نماها را مزین کرده است (تصویر ۱۷). نقوش حیوانات در تزیین کاشی‌کاری به نسبت بقیه نقوش کم است، اما در رأس بناها قرار گرفته‌اند و نقش پررنگ و بااهمیتی به لحاظ جایگاه رسم نقوش برای هنرمند داشته‌اند. شیر یکی از نقش‌مایه‌های مهم در هنر ایرانی است که معمولاً



تصویر ۱۵: نقش جانوری مرغ در طرفین درب اصلی (مأخذ: نگارندگان)



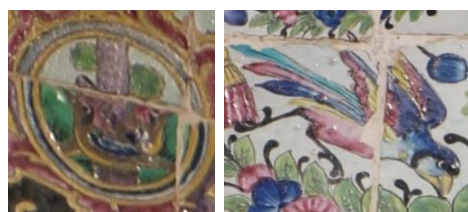
تصویر ۱۴: نقش گرفت‌وگیر شیر و اژدها در طاق‌نما (مأخذ: نگارندگان)



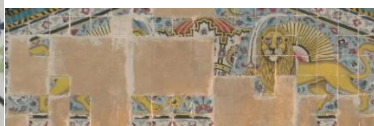
تصویر ۱۳: نقش گرفت‌وگیر شیر و گاو در بخش سنتوری (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۸: نقش خرگوش در طاق‌نمای زیر سنتوری (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۷: نقش پرنده در فضای بین طاق‌نماها (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۶: نقش شیر و شمشیر در سنتوری (مأخذ: نگارندگان)

ترسیم شده است. هنرمندان قاجار مانند هنر رنسانس، فرشتگان را از آسمان به زمین نشاندهند.

نقوش کتیبه‌ای: از جمله مهم‌ترین خطوط به‌کاررفته در کتیبه‌نگاری ابنیه دوره قاجار، خط بنایی است که الهام گرفته از خط کوفی است. مجموعه عمارت مفخم در روی نیم‌ستون نمای شمالی آینه‌خانه که به قرینه در دو سمت بنا قرار گرفته، دارای خط بنایی اسما مقدس به رنگ زرد و مشکی در روی ستون در میان کاشی‌کاری معقلی است (تصویر ۲۰). اسم حضرت محمد (ص) دوازده مرتبه بر روی نیم‌ستون تکرار شده است. در این خط اهمیت فرم غالب بر معناست.



تصویر ۲۰: نقش کتیبه بنایی در روی نیم‌ستون نمای شمالی (مأخذ: نگارندگان)

نقوش تلفیقی-تخیلی: در عمارت مفخم در طاق زیر سنتوری در نمای جنوبی نقوش اسطوره‌ای مانند فرشته بالدار به‌صورت قرینه کشیده شده‌اند (تصویر ۱۹). بال در روی بدن را نشان الوهیت، طبیعت روحانی، تحرک، حفاظت و نیروهای خداوند آورده‌اند. قاجاریان طی آمد و شد به اروپا، تحت تأثیر هنر غربیان قرار داشتند. بخشی از آثار هنری قاجار با سبک و سیاق اروپا در ترکیب با هنر ایرانی اجرا می‌شدند. فرشته بالدار با چهره و ابروان قاجاری و ظریف و زنانه‌گونه بدنی برهنه با حرکت نرم و چین پارچه به سبک هنر یونان



تصویر ۱۹: نقش فرشته بالدار در نمای جنوبی (مأخذ: نگارندگان)

تحلیل ویژگی‌های کیفی نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری

مجموعه عمارت مفخم

این بخش، با هدف تمرکز بر ممتازترین نقوش کاشی‌کاری‌های مجموعه مفخم که شامل دو بنا به نام آینه‌خانه و عمارت مفخم (اولی با کاربرد مکانی سیاسی، مدیریتی و دومی مکان زندگی)، انجام می‌شود. بدین منظور از این مجموعه، هفت بخش از برترین قسمت‌های کاشی‌کاری موجود در هر دو بنا انتخاب شده است. نقوش متنوعی در تزئینات کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم گنجانده شده که هرکدام سبک متفاوت و غنی کاشی‌کاری قاجاری را نشان می‌دهند. در مطالعات این فصل، تمرکز بر تحلیل ممتازترین قطعات کاشی در بخش‌های مختلف بناست که به این منظور هفت بخش کاشی موجود در نمای شمالی آینه‌خانه و نمای جنوبی عمارت مفخم انتخاب شده و مورد بررسی قرار می‌گیرند.

بخش‌های منتخب از کاشی‌کاری نمای شمالی آینه‌خانه:

منتخب ۱: کاشی‌کاری قسمت زیرین طاق‌نما درب اصلی (تصویر ۲۱).

منتخب ۲: کاشی‌کاری طاق در طرفین نمای شمالی (تصویر ۲۲).

منتخب ۳: کاشی‌کاری سنتوری نمای (تصویر ۲۳).

منتخب ۴: کاشی‌کاری زیر طاق‌نمای ورودی اصلی (تصویر ۲۴).

بخش‌های منتخب از کاشی‌کاری نمای جنوبی عمارت مفخم:

منتخب ۵: کاشی‌کاری سنتوری و طاق‌نما (تصویر ۲۵).

منتخب ۶: کاشی‌کاری طاق‌نما (تصویر ۲۶).

منتخب ۷: کاشی‌کاری طاق‌نمای زیرین سنتوری نمای جنوبی عمارت (تصویر ۲۷).



تصویر ۲۲: کاشی‌کاری طاق در طرفین نمای شمالی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۱: قسمت زیرین طاق‌نما درب اصلی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۴: زیر طاق‌نمای ورودی اصلی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۳: ستوری نمای شمالی (مأخذ: نگارندگان)

جامعه آماری ۱: کاشی‌کاری نمای شمالی آیینخانه ↑



تصویر ۲۷: طاق‌نمای زیرین ستوری نمای جنوبی عمارت (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۶: طاق‌نمای نمای جنوبی عمارت (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۵: ستوری و طاق‌نمای نمای جنوبی (مأخذ: نگارندگان)

جامعه آماری ۲: کاشی‌کاری نمای جنوبی عمارت مفخم

در این بخش کاشی‌کاری‌های منتخب بر اساس ویژگی‌های مضمونی، بصری و ساختاری بررسی می‌شوند. منظور از ویژگی‌های مضمونی، مفهومی است که نقوش بر اساس آن خلق شده و آن مفهوم را بازگو می‌کند. در بخش ویژگی‌های بصری، عناصر تشکیل‌دهنده نقش‌مایه و شیوه بازنمایی قطعات کاشی‌کاری مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در این بخش به کیفیت کاربست عناصر بصری از حیث خط، سطح، حجم، رنگ، بافت و پرسپکتیو و غیره پرداخته و هویت بصری هر نمونه شناسایی می‌شود. در بخش ویژگی‌های ساختاری، ارتباط عناصر کاشی با یکدیگر و با محیط و نوع رویکرد آن‌ها مورد سنجش قرار می‌گیرند.

تحلیل ویژگی‌های محتوایی: نمونه منتخب ۱: در تحلیل این قطعه، باید اذعان داشت که نقش انگور و گلابی در قابی ظرف‌مانند در قسمت زیرین طاق‌نمای درب اصلی چیده شده‌اند. اجرای میوه در ظرف پذیرایی در قسمت بالای درب ورودی اصلی شاید مفهوم مهمان‌نوازی و آیین پذیرایی ایرانیان را بیان کند. آنچه در پایین‌ترین سطوح قرار دارد، رمزی است از آنچه در عالی‌ترین سطوح است درحالی‌که نقش‌ها زیبایی و جمال دنیوی را به همگان نشان می‌دهد و یادآور بهشت اخروی، آخرت هم است. نمونه منتخب ۲: ایرانیان در طی دوران مختلف بر روی بناهای بسیاری، نقوش گیاهی، اسلیمی، ختایی‌هایی را اجرا می‌کردند. هر دوره‌ای از تاریخ، نقوش گیاهی با ویژگی منحصر به خودش اجرا می‌شد. نقوش گیاهی بخشی از بهشت اخروی، معنویت و یادآور نور هستند. قاجاریان نقوش گیاهی و غیره را با توجه به سلیقه درباریان تغییر دادند، اما مفهوم آن متغیر نبوده است. هرچند نقوش اجراشده در هنر کاشی‌کاری قاجار در خدمت تزئین و تجمل هم بوده‌اند، اما از اصالت هنر ایرانی به‌طور کامل جدا نشده‌اند و مفهوم غیرزمینی، بهشت برین و بازگشت به سوی یک را داراست. گرفت‌وگیر شیر و گاو سیاه

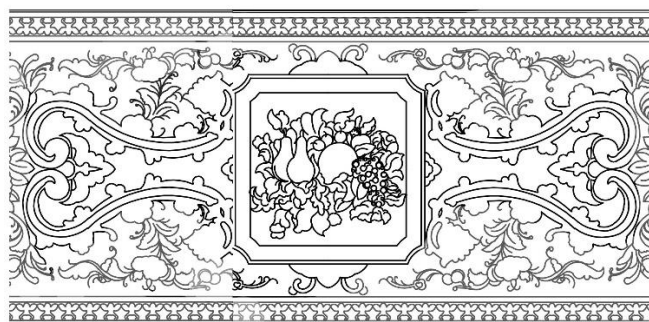
در کادری از نوع تریج در مرکز طاق‌نما احاطه شده است. این بخش گرفت‌وگیر در تزئینات کاشی‌کاری نمای شمالی آینه‌خانه رساننده مفهوم قدرت سیاسی و دفاعی به همراه پیروزی است. نمونه منتخب ۳: سنتوری مرکزی آینه‌خانه مفخم که در رأس و بالای بنا قرارگرفته حاوی نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی است. سربازان اسلحه به دست و آماده رزم، نقش گرفت‌وگیر شیر و اژدها همراه با نقوش گیاهی در کادر رؤیت می‌شود. نقش سربازان در طرفین کادر مفهوم نظامی، دفاعی و سیاسی و اژدها و شیر در مرکز کادر دارای مفهوم اعتقادی و اسطوره‌ای هستند. نقوش گیاهان گسترده شده در کادر حاوی محتوای اعتقادی می‌باشند. نمونه منتخب ۴: سرباز قاجاری با البسه و اسلحه دفاعی در طرفین درب اصلی بنای آینه‌خانه، حاوی محتوای دفاعی، نگهبانی از حریم بنا و سیاسی است. نمونه منتخب ۵: در سنتوری بنای عمارت مفخم در نمای جنوبی، نقوش شیر، خورشید، شمشیر، تاج و نقوش گیاهی گسترانده شده‌اند. شیر و شمشیر همان‌طور که ذکر شد حاوی معانی اعتقادی اسطوره‌ای هستند و خورشید پشت شیر محتوای محافظت، نگهبانی مرد از زن است. نمونه منتخب ۶: طاق‌نمایی در ایوان طبقه اول نمای جنوبی عمارت مفخم با نقوش هندسی مزین شده که در نوع خود نادر است. نقوش هندسی دارای ویژگی‌های غیرمادی، غیرطبیعی و فلسفی، دارای محتوای اعتقادی است. نمونه منتخب ۷: طاق‌نمای زیرین سنتوری در نمای جنوبی عمارت مفخم، حاوی نقوش منظره و معماری است که با قابی تزئینی و پرزرق و برق احاطه شده است. این شیوه، علاقه درباریان قاجاری را به تجملات به‌خصوص در بخش بیرونی بنا نشان می‌دهد. نمی‌توان فضای این تصویر را جز نقوش کاملاً ایرانی شمرد، زیرا سبک و سیاق نقوش، یادآور نقوش طبیعت‌گرای غربی است. این نقش صرفاً جهت تزئین بیرونی بنا و علاقه و شاید درباریان قاجار آرزوی دیدن این صحنه را در جغرافیای کشور در سر می‌پروانند.

تحلیل ویژگی‌های بصری: نمونه منتخب ۱: در این نمونه، شاهد نقوش میوه‌های گلابی و انگور نسبت به نقش منفرد انگور در دیگر قسمت‌ها هستیم. میوه‌ها در کادری سینی‌مانند و از زاویه بالا قرار گرفته و خطوط سیاه دورتادور نقوش را احاطه کرده است. تنوع خطوط به شکل خطوط نرمی در بعضی قسمت‌ها ضخیم و بعضی قسمت‌ها نازک شده است. هنرمند با اجرای هاشور و رنگ‌گذاری تیره و روشن بر روی نقوش تأکید بر اجرای طبیعت‌گرایانه و بعدنمایی داشته است. قاجاریان اگرچه نیم‌نگاهی به سنت داشتند، اما علاقه آنان به نوآوری در اشکال و تصاویر مشهود است. رنگ سبز، بنفش، صورتی، خاکستری و شیری در این نقوش مشاهده می‌شود. رنگ‌های منتخب بر اساس رنگ واقعی و طبیعی میوه گلابی و انگور و برگ انتخاب شده‌اند. هر بخش این تصویر به صورت مجزا به تصویر کشیده شده است. اهمیت جز بر کل در تزیینات کلی قسمت زیرین طاق‌نما روئیت می‌شود. در مرکز ظرف میوه، در طرفین گلدان با گل با زمینه اسلیمی نشان‌دهنده اهمیت جرئیات و اجرای تک‌به‌تک و سپس توجه به کلیات در رسم عناصر تزیینی است. برای پرداختن به فرم زمان زیادی صرف نشده است (تصویر ۲۸). نمونه منتخب ۲: در دو طرف نمای شمالی بنای آینه‌خانه مفخم طاق‌کاشی‌کاری شده با نقوش گیاهی،

جانوری روئیت می‌شود. طاق بر سه قسمت تقسیم شده که در کاشی‌کاری این سه قسم شاهد تخریب قسمت پایین طاق هستیم. هر سه حاوی حاشیه از نوع نقوش گیاهی هستند که تأکید بر مجزا بودن قسمت‌ها از هم را دارند. رنگ‌های به‌کار رفته در این قسمت بنا شامل زرد، سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای، سفید، بنفش، صورتی است. رنگ گرم زرد غالب بر رنگ‌های دیگر است که گویا از علاقه قاجاریان بر زرق و برق و تجملات، برون‌گرایی تزیینات در معماری سبب انتخاب این رنگ شده است. در مرکز کادری با خط سفید نازک ترنج‌مانند، با سر ترنج گل شاه‌عباسی درختچه را احاطه کرده است. درختچه‌ها از دوره صفویه بر روی کاشی پیاده شدند و در دوره قاجار ادامه یافتند. زمینه آبی لاجوردی و زرد تضاد رنگی بیشتری به کار داده است. در طرفین، نقش جانوری شیر در قسمت سر ترنج‌ها به‌کار رفته است. در این بخش اجرای نقوش کاملاً سنتی مشاهده نمی‌شود. نقوش در حداقل زمان و کوتاه‌ترین راه ممکن اجرا شده‌اند. ازدحام نقوش و عناصر در کادر مشاهده می‌شود. اهمیت کثرت بر وحدت در دوره قاجار حکم فرماست. اهمیت رنگ بر فرم و علاقه هنرمند به اجرای سریع فرم و رسیدن به رنگ را در سر دارد. ساختار این قطعه با نقوش قرینه شکل‌گرفته و تعادل محسوس است (تصویر ۲۹).



تصویر ۲۹: طرح خطی طاق‌نمای شمالی آینه‌خانه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲۸: طرح خطی قسمت زیرین طاق‌نما درب اصلی آینه‌خانه (مأخذ: نگارندگان)

می‌شود. در این بخش از بنا شاهد ترکیب نقوش جانوری، انسانی، گیاهی، اسطوره‌ای هستیم. در مرکز که حاوی نقش

نمونه منتخب ۳: در سنتوری مرکزی بنای آینه‌خانه مفخم، نمونه تصویری نسبتاً کاملی از کاشی‌کاری قاجار مشاهده

با اجرای نقوش قرینه، مانند دو سرباز در طرفین تعادل را در کادر ایجاد نموده و به نقوش سنتی نه به شکل کامل، بلکه با نگاه نوستالژیک در اجرای اسلیمی‌ها توجه کرده است (تصویر ۳۱).



تصویر ۳۱: طرح خطی سرباز قاجاری در طرفین درب آینه‌خانه (مأخذ: نگارندگان)

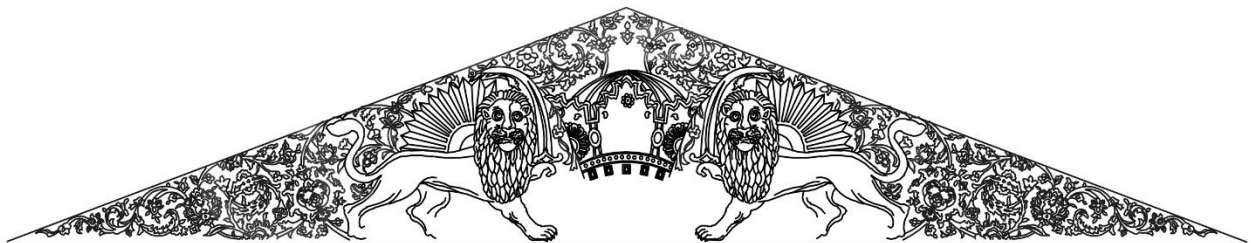
گرفت‌وگیر شیر و اژدهاست، بخش مهمی در سنتوری است. زمینه زرد باعث جلوه بیشتر نقوش و ایجادکننده تضاد است. زرد فراوان در کاشی‌کاری دوره قاجار روئیت می‌شود که به‌نوعی تجمل‌گرایی و اشرافیت در افراط استفاده از رنگ زرد است (تصویر ۳۰). نمونه منتخب ۴: در این قطعه، هنرمند



تصویر ۳۰: طرح خطی سنتوری مرکزی آینه‌خانه (مأخذ: نگارندگان)

نقوش گیاهی موجود در اسلیمی با رنگ‌های سفید، قرمز، آبی آسمانی، خاکستری و سبز ترکیب زیبایی را رقم‌زده است. اسلیمی‌ها کاملاً دقیق اجرا شده‌اند و هنرمند به دنبال اجرای سریع و آسان نبوده است. رنگ‌های کاملاً پخته‌ای برای نقوش انتخاب شده و نگاه غیرمادی به نقوش داشته است. زرق و برق و تجمل‌گرایی در اسلیمی و ختایی‌ها این بخش معنی ندارد. به‌نوعی وحدت در کثرت را داراست (تصویر ۳۲).

نمونه منتخب ۵: سنتوری مرکز عمارت مفخم، نمای جنوبی حاوی نقوش گیاهی، جانوری و اشیای بی‌جان است. دو شیر با چشمان پر قدرت و شمشیر به دست در دو طرف سنتوری به قرینه ایستاده‌اند و تاج بزرگ در مرکز قرار گرفته است. این نقش یا یک شیر و شمشیر در پرچم ایران در دوره قاجار رواج داشت که شیر نماد مرد و خورشید نماد زن است. خورشید پشت شیر نشان‌دهنده محافظت شیر (مرد) از خورشید (زن) است. رنگ زرد بیشترین مقدار استفاده را دارد که نمایانگر علاقه قاجاریان به تجملات است.



تصویر ۳۲: طرح خطی سنتوری نمای جنوبی عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

به‌کاررفته که رنگ زرد غالب بر همه نقوش است. هنرمند کاشی‌کار سعی بر اجرای درست و نه سطحی تکه‌های کاشی هندسی در کنار هم داشته است (تصویر ۳۳). نمونه

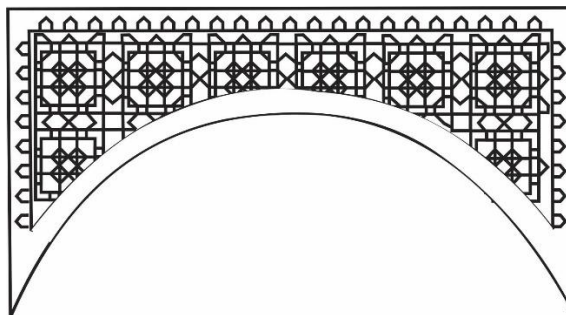
نمونه منتخب ۶: طاق‌نمای طبقه اول در نمای جنوبی دارای تنوع بیشتری از نقوش هندسی نسبت به کل مجموعه است. رنگ‌های آبی فیروزه‌ای، مشکی، زرد در نقوش هندسی

رنگ‌های زرد، سبز، آبی، قهوه‌ای، سفید، خاکستری در منظره به‌کار رفته است. قاجاریان علاقه وافری به مناظر اروپاییان داشتند و نقوش را در کادرهای قاب‌مانند، همراه با ترتینات مفصل اجرا می‌کردند (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴: طرح خطی منظره در نمای جنوبی عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

منتخب ۷: تصویر منظره و طبیعت در کاشی‌کاری طاق‌نمای زیرین سنتوری نمای جنوبی عمارت مفخم، دارای ترکیب‌بندی متعادل در عین بی‌قرینگی است که سبب گردش چشم بیننده می‌شود. رنگ‌ها نه بسیار تیره هستند و نه روشن. تنوع نقش درخت در این منظره بیشتر است.



تصویر ۲۳: طرح خطی طاق‌نمای نمای جنوبی عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

به شکل طبیعت‌گرایانه و سر شیر به شکل انتزاعی رسم شده است. نمونه منتخب ۳: سنتوری مرکزی آیینه‌خانه مفخم از نوع ترکیب‌بندی قرینه است. دو سرباز اسلحه به دست در قسمت یک‌دوم پایانی کادر قرار گرفته‌اند. در مرکز سنتوری دایره بزرگی با عناصر حیوانی شیر و اژدها و عناصر گیاهی مزین شده است. نقوش گیاهی، انسانی، حیوانی به سبک واقع‌گرا بر روی سنتوری مرکزی رسم شده‌اند. گرفت‌وگیر شیر و اژدها که در اکثر گرفت‌وگیرها شیر در مبارزه برنده است. سربازان در طرفین به‌منظور نگهبانی و پاسداری و برقراری امنیت از حریم منطقه رسم شده‌اند. کاربری بنا در زمان قاجار برای امور سیاسی و اداری بوده و با مفهوم نقوش کاملاً سازگار است. نمونه منتخب ۴: سرباز تمام‌قد در زمینه منظره با ترکیب قرینه، ثابت، بدون پویایی و تحرک، در کادر مستطیل عمودی در طرفین درب اصلی جای گرفته است. نقش سرباز با لباس رسمی و منظره پشت سر او به شکل واقع‌گرا اجرا شده و کاملاً مرتبط به بنای آیینه‌خانه است، زیرا سرباز به حالت نگهبان و برقرارکننده امنیت با چشمانی باز و اسلحه به‌دست از منطقه پاسداری می‌کند. این ویژگی با

تحلیل ویژگی‌های ساختاری: نمونه منتخب ۱: نمونه نخست دارای ترکیب‌بندی ایستاست و عناصر بی‌قرینه در عین تعادل چیده شده‌اند. سبک اجرای این بخش کاملاً طبیعت‌گرا بوده و نقش ظرف برجسته‌تر از نقوش میوه جلوه می‌کند که نشان از نگاه تجمل‌گرایانه و اشرافی قاجاریان نسبت به اجرای نقوش است. نقش میوه در قسمت بالای درب اصلی و قسمت زیرین طاق‌نما، می‌تواند نشان از فضای بهشت‌گونه و مهمان‌نوازی باشد. در حالت کلی این نقش در بنای آیینه‌خانه مفخم که مکان اداری، سیاسی بوده، ممکن است بی‌ربط جلوه کند. نمونه منتخب ۲: در قسمت بالای طاق، نقش گرفت‌وگیر شیر و گاو سیاه ترسیم شده که با بنای آیینه‌خانه قرابت معنایی دارد. با رسم نقش گرفت‌وگیر تأکید بر بیان قدرت داشته‌اند. ازدحام نقوش و عناصر در کادرها مشاهده می‌شود که گویی هنرمند همواره نگران بوده چیزی از قلم بیفتد. نقوش گیاهی و حیوانی در کادرهای طرفین و نقوش گیاهی و مرغ در کادر مرکزی قابل‌رؤیت است. نقش شیر به شکل انتزاعی در سرترنج‌های دو کادر در طرفین طاق به‌کار رفته است. نقوش گیاهی، درخت و مرغ

بنای آینه‌خانه مفخم کاملاً مرتبط است. نمونه منتخب ۵: سنتوری مرکزی در نمای جنوبی عمارت مفخم با نقوش گیاهی، جانوری-اسطوره‌ای و اشیای بی‌جان دارای ترکیب‌بندی مثالی و قرینه (بخشی از بنا تخریب‌شده) است. خورشید در پشت شیر قرار گرفته و شمشیری در دست شیر است. بین دو شیر شمشیر به دست، تاج پادشاهی رسم شده است. عمارت مفخم محل زندگی خانواده سردار مفخم بوده و این نقش که معنای حفاظت از خانواده را دربردارد، بی‌ربط به عمارت مفخم نیست. نمونه منتخب ۶: پویایی در کاشی‌کاری هندسی، در نمای جنوب عمارت مفخم با تنوع رنگی نشان داده شده، گویی هنرمندان می‌خواستند از رنگ به فرم برسند. نمونه منتخب ۷: در تصویر منظره و معماری این قاب، حرکت چشم از قایق به پل و معماری در گردش است. عناصر غیرقرینه در ترکیب‌بندی منظره انتقال‌دهنده پویایی و تحرک به بیننده است. عناصر قایق، معماری، طبیعت و غیره با سبک رئالیسم توسط هنرمند بر روی کاشی اجرا شده‌اند. قبل از این، اجرای صحنه‌ای از طبیعت با رویکرد طبیعت‌گرا بر روی کاشی در هنر کاشی‌کاری ایران دیده نشده بود. قاجاریان با ایده گرفتن از هنر اروپاییان و اجرای آن بر معماری ایران، خود را به فرهنگ اروپایی نزدیک می‌کردند.

تحلیل یافته‌ها

هفت نمونه منتخب در دو بنای عمارت و آینه‌خانه مفخم بر اساس ویژگی‌های محتوایی، بصری، ساختاری بررسی شدند. ویژگی‌های محتوایی در نمونه منتخب اول، تزئینی و یادآور آیین مهمان‌نوازی ایرانیان است. دارای ترکیب‌بندی ایستا و عناصر بی‌قرینه و تعادل است و سبک اجرای آن کاملاً طبیعت‌گرا بوده و نقوش میوه‌ها مانند، گلابی و انگور به همراه برگ به شکل واقع‌گرا ترسیم شده‌اند. این نمونه دارای خطوط سیاهی است که در عین تنوع ضخامت، دورتادور محیط عناصر ترسیم شده‌اند. در این بخش رنگ

سرد بر رنگ‌های گرم غلبه دارد. هنرمند با اجرای هاشور و رنگ‌گذاری تیره و روشن بر روی نقوش تأکید بر اجرای طبیعت‌گرایانه و بعدنمایی داشته است. رنگ‌های منتخب بر اساس رنگ طبیعی میوه‌ها انتخاب شده و اهمیت جز بر کل در تزئینات کلی قسمت زیرین طاق نما مشاهده می‌شود. در دومین نمونه منتخب، طاق در طرفین نمای شمالی بنای آینه‌خانه مفخم به قرینه تکرار شده و دارای محتوای تزئینی، اعتقادی و سیاسی است. در بین رنگ‌های گرم، زرد غالب بر رنگ‌های دیگر است که گویی از علاقه قاجاریان بر زرق و برق و تجملات و برون‌گرایی تزئینات در معماری نشأت گرفته است. زمینه آبی لاجوردی و زرد، تضاد رنگی بیشتری به کار داده است. طرفین، نقش جانوری شیر در قسمت سر تریج‌ها به‌کار رفته است. در این بخش اجرای نقوش کاملاً سنتی نیست. نقوش در حداقل زمان و کوتاه‌ترین راه ممکن اجرا شده و ازدحام نقوش و عناصر در کادر مشاهده می‌شود. اهمیت کثرت بر وحدت در دوره قاجار حکم فرماست و اهمیت رنگ بر فرم و علاقه هنرمند به اجرای سریع فرم و رسیدن به رنگ را نشان می‌دهد. در کل کادر ترکیب قرینه و تعادل مشاهده می‌شود، درحالی‌که نقوش کادرهای مستطیل دارای ترکیب‌بندی کاملاً قرینه هستند. نقوش گیاهی، درخت و مرغ به شکل طبیعت‌گرایانه و سر شیر به شکل انتزاعی رسم شده است. ترکیب شیر با دیگر نقوش و تکرار آن در قسمت‌های مختلف بنای آینه‌خانه مفخم که محل امور سیاسی و اداری است، گویا به علت نمایش قدرت در مدیریت و امور سیاسی بوده است. سومین نمونه در سنتوری مرکزی نمای شمالی آینه‌خانه مفخم دارای ویژگی‌های محتوایی سیاسی، اسطوره‌ای و اعتقادی است. نقش سرباز نیم‌خیز و تفنگ به دست چشم را به سمت دایره وسط هدایت می‌کنند. زمینه زرد باعث جلوه بیشتر نقوش و ایجاد تضاد است. زرد فراوان در کاشی‌کاری قاجار روئیت می‌شود که نوعی افراط در تجمل‌گرایی و اشرافیت را تداعی

می‌کند. هنرمند با اجرای نقوش قرینه، مانند دو سرباز در طرفین، تعادل را در کادر ایجاد کرده است. توجه به نقوش سنتی نه به شکل کامل، بلکه با نگاه نوستالژیک در اجرای اسلیمی‌ها مشاهده می‌شود. سنتوری مرکزی آیین‌خانه مفخم از نوع ترکیب‌بندی قرینه است.

سرباز نظامی با البسه قاجاری چهارمین نمونه منتخب در طرفین درب اصلی ورودی بنای آیین‌خانه مفخم بیانگر محتوای سیاسی است. نقش سربازان قاجاری آماده دفاع و اسلحه بر شانه با البسه نظامی قاجاری، چشمان درشت، ابروان کمانی، سبیل بزرگ و شمشیر در غلاف علاوه بر اینکه بر هماهنگی نقش با کاربرد بنای آیین‌خانه ارتباط دارد، نقشی کاملاً قاجاری و بدون عناصر خارجی است. سرباز تمام‌قد در زمینه منظره با ترکیب قرینه، ثابت، بدون پویایی و تحرک، در کادر مستطیل عمودی در طرفین درب اصلی جای گرفته است. نقش سرباز با لباس رسمی و منظره پشت سر او به شکل واقع‌گرا اجرا شده و کاملاً مرتبط با بنای آیین‌خانه است. نمونه منتخب بعدی مربوط به سنتوری نمای جنوبی عمارت مفخم است. تصاویر کاشی‌کاری این بخش حاوی محتوای اعتقادی، اسطوره‌ای و دفاعی است. سنتوری مرکزی در نمای جنوبی عمارت مفخم با نقوش گیاهی، جانوری-اسطوره‌ای و اشیای بی‌جان دارای ترکیب‌بندی مثلثی و قرینه است. شیر نماد مرد و خورشید نماد زن است. خورشید پشت شیر، نشان‌دهنده محافظت شیر (مرد) از خورشید (زن) است. اجرای نقوش قرینه شیر و شمشیر و خورشید در پشت آن، در دو طرف کادر، تداعی‌کننده تعادل است. در نقوش اصلی سنتوری (شیر، خورشید، شمشیر)، رنگ زرد بیشترین کاربرد را دارد که نمایانگر علاقه قاجاریان به تجملات است. نقوش گیاهی موجود در اسلیمی با رنگ‌های سفید، قرمز، آبی آسمانی، خاکستری و سبز ترکیب زیبایی را رقم زده است. کاشی‌کاری هندسی در نمای جنوبی

عمارت مفخم در ایوان طبقه اول مفهوم نظم، تناسب و تعادل الهی را بازگو می‌کند که یادآور مبحث اعتقادی است. پویایی در کاشی‌کاری هندسی، در نمای جنوب عمارت مفخم با تنوع رنگی نشان داده شده است. گویا هنرمندان می‌خواستند از رنگ به فرم برسند. رنگ‌های آبی فیروزه‌ای، مشکی، زرد در نقوش هندسی به‌کاررفته که رنگ زرد غالب است. هنرمند سعی بر اجرای درست و نه سطحی تکه‌های کاشی هندسی در کنار هم داشته است. آخرین نمونه در نمای جنوبی عمارت مفخم در طبقه دوم صحنه‌ای از طبیعت، دارای ویژگی محتوای تزیینی و رویای درباریان قاجار است. عناصر غیرقرینه در ترکیب‌بندی منظره انتقال‌دهنده پویایی و تحرک به بیننده است. همچنین، بیننده با ترکیب بندی کسل‌کننده و ساکن روبرو نیست. رنگ‌ها نه بسیار تیره هستند و نه روشن و همچنین تنوع نقش درخت در این منظره بیشتر است. رنگ‌های زرد، سبز، آبی، قهوه‌ای، سفید، خاکستری در منظره به‌کاررفته است. قاجاریان علاقه فراوانی به صحنه‌های منظره اروپایان داشتند و نقوش را در کادر قاب مانند، همراه با تزیینات مفصل اجرا می‌کردند.

در جدول ۱، نتیجه تحلیل ویژگی‌های کیفی نقوش کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم جمع‌بندی شده است. در بخش ویژگی‌های محتوایی، مفاهیم اعتقادی-مذهبی و سپس سیاسی بیشترین کاربرد را دارد. در بین نقوش، به ترتیب نقش گیاهی، انسانی و بعد از آن حیوانی، بیشترین کاربرد را داشته‌اند. شیوه بازنمایی طبیعت‌گرایانه در نقوش کاشی‌کاری مجموعه بیشترین استفاده را دارد. غالب تکنیک ساخت کاشی‌ها، هفت‌رنگ است و مابقی با تکنیک معقلی کار شده‌اند. در کاشی‌کاری مجموعه مفخم تأثیرپذیری از کاشی‌کاری غرب مشهود است. عامل این تأثیرپذیری رفت و آمد رجال قاجاری و آوردن سوغاتی‌هایی از نوع نقاشی، ظروف، اشیا و غیره بود.

جدول ۱: تحلیل ویژگی‌های نقوش کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم (مأخذ: نگارندگان)

		نمای شمالی آینه‌خانه							ویژگی‌های محتوایی		
		منتخب ۱	منتخب ۲	منتخب ۳	منتخب ۴	منتخب ۵	منتخب ۶	منتخب ۷			
کاربرد مفاهیم	اعتقادی و مذهبی	✓	✓	✓	×	✓	✓	×	کاربرد مفاهیم	کاربرد مفاهیم	
	سیاسی و نظامی	×	✓	✓	✓	✓	×	×			
	تاریخی و ادبی	×	×	×	×	✓	×	×			
	اسطوره‌ای	×	✓	✓	×	✓	×	×			
ویژگی‌های بصری	هندسی	×	×	×	×	×	×	×	نوع نقش‌مایه	نوع نقش‌مایه	
	گیاهی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
	جانوری	انسانی	×	×	✓	✓	✓	×			×
		حیوانی	×	✓	✓	×	✓	×			×
	تلفیقی-تخیلی	×	×	×	×	×	×	×			
	کتیبه	×	×	×	×	×	×	×			
	واقع‌گرایانه	✓	×	×	×	×	×	×			
	شیوه بازنمایی	طبیعت‌گرایانه	✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓
		خیال‌پردازانه	×	✓	×	×	×	×			×
		تزئینی	✓	×	×	×	×	×			×
		انتزاعی	×	✓	×	×	×	×			×
		ترفندهای بصری	×	✓	✓	✓	✓	✓			×
	تأثیر دستاوردهای غرب	✓	×	✓	✓	×	×	✓			
ویژگی‌های ساختاری	محل استقرار	قسمت زیرین طاق نما درب اصلی	کاشی‌کاری در طرفین نمای شمالی	کاشی‌کاری سستوری نمای شمالی	کاشی‌کاری زیر طاق‌نمای ورودی اصلی	کاشی‌کاری سستوری و طاق‌نمای نمای جنوبی	کاشی‌کاری طاق‌نمای زیرین سستوری نمای جنوبی عمارت	کاشی‌کاری طاق‌نمای زیرین سستوری نمای جنوبی عمارت	محل استقرار	تکنیک ساخت	
		کاشی هفت‌رنگ	کاشی معقلی	کاشی هفت‌رنگ	کاشی معقلی	کاشی هفت‌رنگ	کاشی معقلی	کاشی هفت‌رنگ			کاشی معقلی
	ارتباط کاشی‌کاری این بخش با دیگر بخش‌ها	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری آینه‌خانه	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط معنایی نقش شیر با بنا و نقش مرتبط با سستوری عمارت مفخم	ارتباط کاشی‌کاری این بخش با دیگر بخش‌ها	ارتباط کاشی‌کاری این بخش با دیگر بخش‌ها
ترکیب‌بندی	غیرقرینه و متعادل	قرینه و پویا	قرینه و پویا	قرینه و ایستا	قرینه و ایستا	مثنای قرینه و پویا	قرینه، پویایی از طریق رنگ نشان داده‌شده	پویا و غیرقرینه	ترکیب‌بندی	ترکیب‌بندی	

پژوهشنامه خراسان بزرگ
دوره ۱۶، شماره ۵۸، ۱۴۰۴
۱۷۱

دورگیری نقوش با خط سیاه بیش از همه در نقوش گیاهی، انسانی مشاهده می‌شود و نقوش حیوانی و تخیلی با هدف نمایش قدرت ترسیم شده‌اند. در نقوش کتیبه دارای اسما الهی، فرم بر محتوا غالب است، زیرا هنرمند کاشی‌کار جهت رسیدن به فرم مناسب تلاش کافی را انجام داده، اما توجه به مفهوم نوشتار بر روی کاشی را مدنظر نداشته است. اجرای سریع همراه با نیم‌نگاهی به گذشته در اغلب نقوش گیاهی هویدا است و غلبه جزء بر کل و رنگ بر فرم در نقوش مشاهده می‌شود.

در جدول ۲، درصد نقوش به‌کاررفته، نوع تکنیک، شیوه بازنمایی، ترفندهای بصری و قطعه برتر نمایش داده شده‌اند. نقوش گیاهی در بین دیگر نقوش بیشترین کاربرد را دارد. در بین نمونه‌های منتخب، کاربرد تکنیک هفت‌رنگ نسبت به تکنیک معقلی بیشتر مشاهده می‌شود. در نمونه‌ها، نقش انسانی دارای تأثیرپذیری از نقوش غربی است، زیرا نوع پوشش برخی نقوش انسانی با پوشش ایرانی و اسلامی آن زمان سنخیت ندارد. ترفندهای بصری همچون غالب بودن رنگ زرد، اهمیت جزئیات بر کلیات، اهمیت رنگ بر فرم و

جدول ۲: تحلیل ویژگی‌های تکنیکی و بصری نقش‌مایه‌ها (مأخذ: نگارندگان)

قطعه برتر	ترفند بصری	شیوه بازنمایی (به درصد)						تکنیک ساخت (به درصد)		فراوانی نقش‌مایه (به درصد)	تنوع نقوش	
		مئاتر از غرب	انتزاعی	تئیس	پارالپدازانه	طبیعت‌گرایانه	واقع‌گرایانه	معقلی	هفت‌رنگ			
نمونه ۶	پویایی از طریق رنگ نشان داده می‌شود، تنوع رنگ زیاد است و رنگ زرد غالب بر دیگر رنگ‌هاست.	x	۱۰۰%					۵۵%	۴۵%	۲۵%	هندسی	
نمونه ۵	اجرای سریع و نگاه نوستالژیک به نقوش گیاهی، اهمیت جز بر کل و غلبه رنگ بر فرم	x		۳۰%		۷۰%			۱۰۰%	۵۰%	گیاهی	
نمونه ۴	نگاه طبیعت‌گرایانه بر اجرای نقوش با تأثیر از نقوش انسانی فرنگی	پوشش به سبک غربی					۱۰۰%		۱۰۰%	۱۰%	انسانی جانوری	
نمونه ۳ و ۵	دورگیری خطوط. رسم نقوش حیوانی	x			۳۰%	۷۰%			۱۰۰%	۱۰%	حیوانی	

	برای نشان دادن قدرت سیاسی												
نمونه ۵ و ۳	با هدف نشان دادن قدرت در اکثر نقوش	x				۱۰۰٪			۱۰۰٪	۴٪		تلفیقی-تخیلی	
نمای شمالی آینه‌خانه	فرم بر محتوا غالب است	x	۱۰٪	۹۰٪				۱۰٪	۹۰٪	۱٪		کتیبه	

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف شناسایی ویژگی‌های بصری نقش‌مایه‌های موجود در کاشی‌کاری مجموعه عمارت مفخم بجنورد، پس از معرفی بنا و ویژگی‌های معماری و کاشی‌کاری دوره قاجار، در سه بخش کلی به انجام رسید. در بخش اول، کاشی‌کاری‌های مجموعه عمارت مفخم بجنورد، برحسب موقعیت قرارگیری قطعات کاشی در دو بخش کلی: ۱. نمای شمالی آینه‌خانه و ۲. نمای جنوبی عمارت مفخم طبقه‌بندی و معرفی شدند. بخش دوم، به معرفی نقوش کاشی‌کاری‌های مجموعه عمارت مفخم پرداخته و تنوعی از نقوش: ۱. هندسی، ۲. گیاهی، ۳. جانوری (انسانی و حیوانی)، ۴. تلفیقی-تخیلی و ۵. کتیبه‌ای را در هر دو قسمت مجموعه شناسایی نمود. در بخش سوم، تحلیل ویژگی‌های کیفی نقش‌مایه‌های کاشی‌کاری با تمرکز بر ممتازترین قطعات موجود در مجموعه، از لحاظ ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری به انجام رسید. مهم‌ترین نتایج به‌دست‌آمده عبارت‌اند از: ممتازترین قطعات کاشی مجموعه مفخم در بخش سنتوری هر دو بنا قرار دارند که علت آن را می‌توان رسم نقوش ایرانی از نوع جانوری-اسطوره‌ای، انسانی و گیاهی بدون دخالت عناصر غربی دانست. پرکاربردترین نقوش مورد استفاده، با بیش از ۵۰٪ کاربرد، نقوش گیاهی هستند که بیشتر در قسمت نمای شمالی آینه‌خانه و نمای جنوبی عمارت مفخم به‌کار رفته‌اند.

در نقطه مقابل کمترین نقوش، کتیبه با ۱٪ کاربرد است. دو تکنیک کاشی هفت‌رنگ و معقلی نقش گسترده‌ای یافته و کاربرد رنگ زرد بر سایر رنگ‌ها غلبه داشت. علت فراوانی این رنگ را که در تاریخ هنر ایران بی‌سابقه است، باید در واردات گسترده آن از روسیه به ایران دانست که نه تنها در این بنا، بلکه در دیگر ابنیه دوره قاجار نیز مشاهده می‌شود. در تحلیل ویژگی‌های محتوایی نقوش باید اذعان داشت که بیشتر گرایش به مضامین مذهبی و اعتقادی، سیاسی مشاهده می‌شود که می‌توان علت آن را اهمیت قدرت سیاسی و نظامی بر آرایه‌های معماری در قالب کاشی به همراه اعتقادات مذهبی دانست. مضامین اسطوره‌ای و تاریخی و ادبی به ترتیب در درجات بعدی قرار می‌گیرند که در طراحی نقوش مدنظر بوده‌اند.

شایان ذکر است که در اکثر موارد، عناصر به شکل قرینه در کادر چیده شده و هنرمند از طریق قرینه‌سازی عناصر بر روی کاشی به تعادل دست‌یافته است. هنر ایران در دوره‌های قبل از قاجار به شکل انتزاعی با هدف وحدت در کثرت بیان می‌شد، اما در دوره قاجار عناصر به شکل طبیعت‌گرا و به شکل کثرت در وحدت بر روی کاشی‌ها رسم می‌شدند. هنرمند قاجار هر واحد از اجزای کادر را تک‌به‌تک بررسی و بر روی سطح کار ترسیم می‌کرده است. درواقع، گویا از جز به کل می‌رسید. در قسمت کتیبه اسامی الهی غلبه فرم بر معنا مشهود است، به طوری که از خط کوفی برای کارکرد فرم مورد

- Mokhlesi, M. A. (2003). *Bathroom decorations and arrangements*. *Ketabe Mah*, 57-58, 106–114. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/104198/>
- Nejad Ebrahimi, A., & Sedaghati, A. (2019). Recreating the mental image of Bojnourd city in the Qajar period with a cultural approach. *The History of City and Urbanism in Iran and Islam*, 1(1), 77–96. <https://urbanhistory.khu.ac.ir/article-1-36-fa.html>
- Sanieepor, H., Farhad, Sh., & Mirza Ali, M. (2017). Analysis of traditional architecture in the Qajar period in the Dar Al-Hukomeh Mofakhm Mansion in Bojnourd. *Journal of Fine Arts - Architecture and Urban Planning*, 22(2), 75–86. <https://www.sid.ir/paper/154400/fa/>
- Shateri Vaighan, O., & Dabdabeh, M. (2019). Architectural structure of historical houses of Iran; Qajar period. *Shabak*, 5(46), 149–164. <https://www.sid.ir/paper/520201/>
- Talalo, S. (2019). The mirror of the elegant house of Bojnourd and the influence of architecture in the West. *Journal of the Growth of Art Education*, 16(54), 22–27. [https://www.roshdmag.ir/Roshdmag_content/media/article/22.27%20from%20\(97-98\)%20MATN%20HONAR%2054-5_0.pdf](https://www.roshdmag.ir/Roshdmag_content/media/article/22.27%20from%20(97-98)%20MATN%20HONAR%2054-5_0.pdf)
- Zabolinezhad, H. (2008). A study of authentic Qajar motifs. *Quarterly Journal of Art*, 78, 140–169. <https://ensani.ir/fa/article/168912/>
- Lockhart, L. (1985). *The extinction of the Safavid dynasty and the period of Afghan dominance in Iran* (G. Emad, Trans.; 2nd ed.). Morvarid. (Original work published earlier)
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present* (N. Daryabandari, Trans.). Scientific and Cultural Publications. (Original work published earlier)
- Riazi, M. R. (2016). *Qajar tilework*. Yasawali.

استفاده قرار گرفته و کارکرد تصویری دارد. خطوط در عین سادگی و به شکل زاویه‌دار ترسیم شده و فارغ از هرگونه پیچیدگی طرح و نقش به‌کار گرفته شده‌اند. علاقه هنرمند قاجاری به نوآوری در عین اینکه نیم‌نگاهی به سنت برای اجرای اشکال و رنگ‌ها داشته، در این اثر مشهود است. برای اجرای بعضی از نقوش، هنرمند اجرای سریعی داشته و تلاش بیشتری برای رسیدن به زاویه و فرم مطلوب نداشته، هرچند برای اجرای طبیعت‌گرایانه بعضی نقوش در مجموعه مفخم زمان بیشتری صرف شده است. هنر سنتی ایرانی در ادوار قبل نشان داده که هنری درون‌گراست و مادی نیست، درواقع هنر ساحتی برای اتصال به ملکوت بود، اما در هنر قاجار، هنر مادی برون‌گرا به همراه تجمل و زرق و برق و متفاوت از گذشته، عرضه می‌شود. رنگ زرد، رنگی غالب بر دیگر رنگ‌ها در کاشی‌کاری بنای آینه‌خانه و عمارت مفخم است که علاوه بر تولید و واردات گسترده آن از روسیه به ایران، علاقه درباریان به زرق و برق و تجمل، سبب استفاده زیاد از این رنگ شد. از ویژگی‌های کلی این نقوش می‌توان به ۸ مورد اساسی اشاره کرد: ۱. تنوع ضخامت خطوط، ۲. تنوع رنگ به‌خصوص در رنگ‌های گرم، ۳. ترکیب‌بندی قرینه، ۴. اجرای ناتوراالیستی عناصر، ۵. بهره‌گیری از فرم‌های تلفیقی-تخیلی و اسطوره‌ای، ۶. نقش ساده‌ترنج در کادربندی، ۷. غلبه فرم بر معنا و ۸. غلبه رنگ بر فرم.

فهرست منابع

- Bakhtiari, P., & Afhami, R. (2011). *Iranian art of the Qajar era*. *Ketab-e Mah*, 162, 50–57. <https://www.magiran.com/p964498/>
- Bemanian, M. R., Momeni, K., & Soltanzadeh, H. (2011). A study of innovation and developments in the decorations and tile patterns of mosques-schools of the Qajar period. *Negareh*, 6(18), 35–47. <https://ensani.ir/file/download/article/20130318123305-9806-46.pdf>

- Sani' al-Dawlah, M. H. K. (1983). *Matla-ol Shams*. Farhang Sara.
- Seyyedizadeh, E., & Abbasian, A. A. (1993). *Bojnourd, the northern passage of Khorasan (Historical and religious monuments and monuments of Bojnourd County)*. Ardeshir.
- Nasr, H. (2010). *Islamic art and spirituality* (R. Ghasemian, Trans.). Hekmat. (Original work published earlier)
- Pakzad, A. (2017). *Formal and technical study of the interior and exterior decorations of the Mofakham Mirror House in Bojnourd* [Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education]. <https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/4d2e7de607b4437ef606b9f2b327df69>
- Zabihi, T. (2017). *Study of decorative elements in the architecture of the Qajar period with emphasis on the Mofakham complex of Bojnourd city* [Master's thesis, University of Neyshabur]. <https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/841afb962a679ca60b77810ca69fa18d>
- Shahroudi, M. (2015). *The impact of cultural interactions between Iran and Europe on Iranian architecture during the Qajar period (case study: Golestan Palace complex)*. National Conference on Native Iranian Architecture and Urban Planning.
- _____. (2019). *Study and design of the historical and cultural complex of Bojnourd and its adjacent context*. General Directorate of Cultural Heritage and Handicrafts of North Khorasan Tourism.
- _____. (2025). *List of national monuments*. Directorate General of National and World Heritage Sites, National Cultural Heritage Organization. <https://www.mcth.ir/>
- Talebzadeh, A. (2007). *Study of the motifs in the Mofakham Mansion and the Mofakham Mirror House in Bojnourd and the use of these motifs in introducing and advertising this city*. Al-Zahra University Press.



Research article

Description, classification and typology of Sasanian pottery of Sarakhs Plain

Davood Behroozifar (a)*

- a) Ph. D Archaeology of the historical period, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Department of Science and Research, Tehran, Iran

Keywords

Sarakhs plain, Sassanid period, classification, typology, Merv Turkmenistan.

Citation

Behroozifar, Davood. (2025). Description, Classification, and Typology of Sassanid Pottery from Sarakhs Plain. *Journal of Greater Khorasan*, 16(58), 177-204.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

A meticulous and systematic study of pottery can yield valuable insights into various aspects of human societies, including subsistence strategies, culture, art, economic conditions, technology, cultural interactions, and more. The Sarakhs Plain, located in northeastern Iran and adjacent to Turkmenistan, contains Sasanian-era pottery whose identification and classification can serve as a key tool for understanding ceramic traditions and examining the cultural and economic exchanges among population centers of that period. This study is based on an archaeological survey of the Sarakhs Plain and an analysis of 80 diagnostic pottery fragments from 12 Sasanian settlements, forming the core foundation for relative chronological assessment. To scientifically reveal cultural interactions, a combination of library research (descriptive and comparative analysis) and field investigations was employed. The findings from the Sarakhs Plain archaeological survey were compared with contemporaneous discoveries from both intra-regional and transregional contexts. Through these comparisons, classifications, typologies, and cultural connections were identified and analyzed. Field studies provided evidence of cultural continuity and single-period occupation in Sasanian settlements. Based on the analysis of pottery attributed to the Sasanian period in the Sarakhs Plain, two distinct types were discernible: locally produced pottery (influenced by the Sarakhs Oasis culture of Turkmenistan) and common Sasanian pottery (influenced by the Merv culture), representing the recognized cultural sphere of southern Turkmenistan.

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.364062.1089>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226796.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (davood_2698@yahoo.com)

Introduction

Through meticulous and methodical study of pottery, valuable insights can be gained into various aspects of human societies, including lifestyle, culture, art, economic conditions, technology, cultural interactions, and more. The Sarakhs Plain is located in northeastern Iran, adjacent to Turkmenistan. Identifying and classifying Sasanian pottery from this region can serve as an effective tool for better understanding pottery-making traditions and examining the cultural and economic interactions of population centers during that period. The objective of this research is to identify and introduce Sasanian pottery from the Sarakhs Plain, as well as to describe, classify, and typologize the Sasanian-era pottery of the region .

Materials and Methods

The archaeological survey of the Sarakhs Plain and a collection of 80 pottery fragments from 12 Sasanian settlements form the foundation of this study, providing a basis for relative chronology. To scientifically uncover cultural interactions, a combination of library research (descriptive and comparative analysis) and field investigations was employed. The findings from the Sarakhs Plain archaeological survey were compared with contemporaneous discoveries from neighboring regions. Through transregional analysis, these similarities helped reveal classifications, typologies, and cultural connections .

Discussion and Findings

A detailed and systematic study of pottery yields significant information about lifestyle, culture, art, economic

conditions, technology, cultural exchanges, and other aspects of human societies. The Sarakhs Plain, situated in northeastern Iran near Turkmenistan, holds Sasanian-era pottery whose identification and classification can enhance our understanding of ceramic traditions and the cultural-economic interactions of settlements during that period. The findings from the Sasanian pottery of the Sarakhs Plain indicate two distinct types: locally produced pottery (influenced by the Sarakhs Oasis culture of Turkmenistan) and common Sasanian-period pottery (influenced by the Merv culture), representing the recognized cultural sphere of southern Turkmenistan in the study area .

Conclusion

The predominant Sasanian pottery in the Sarakhs Plain is unglazed, mostly plain, and in rare cases, features incised decorations—such as wavy wood-grain patterns in horizontal and vertical bands with buff and brick-red coloring, fine texture, wheel-made construction, and well-controlled firing, indicating the potters' mastery of kiln temperatures. Morphologically, Sasanian pottery from the Sarakhs Plain can be categorized into four main types: bowls, cups, pots, and jars .

In summary, the dominant Sasanian pottery in the Sarakhs Plain is unglazed, primarily plain, and occasionally decorated with incised motifs like wavy wood-grain bands in horizontal and vertical arrangements. It exhibits buff and brick-red hues, fine texture, wheel-made craftsmanship, and sufficient firing. Based on the study of pottery attributed to the Sasanian period, two types are distinguishable: locally

produced pottery (influenced by the Sarakhs Oasis culture of Turkmenistan) and common Sasanian pottery (influenced by the Merv culture), representing southern Turkmenistan's cultural sphere in the study area. Morphologically, Sasanian pottery from the Sarakhs Plain is broadly classified into four types: bowls, cups, pots, and jars.



پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، بهار ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌های ساسانی دشت سرخس

داود بهروزی فر (الف)

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

چکیده

با مطالعه دقیق و روشمند سفال می‌توان به اطلاعات مهم و ارزشمندی درباره شیوه معیشت، فرهنگ، هنر، اوضاع اقتصادی، فناوری، برهم‌کنش‌های فرهنگی و بسیاری از دیگر جنبه‌های اجتماعات بشر دست یافت. دشت سرخس در شمال شرق ایران و هم‌جوار با کشور ترکمنستان واقع شده است. شناسایی و طبقه‌بندی سفال‌های ساسانی این منطقه می‌تواند ابزار مناسبی برای شناخت بیشتر سنت‌های سفال‌گری و مطالعه تعاملات فرهنگی و اقتصادی مراکز جمعیتی آن دوره باشد. بررسی باستان‌شناختی دشت سرخس و تعداد ۸۰ قطعه سفال شاخص از ۱۲ محوطه ساسانی، به‌عنوان شالوده اصلی و به‌منظور زمان‌سنجی نسبی پژوهش حاضر مدنظر است. به‌منظور دستیابی به پاسخی علمی برای نمایان ساختن برهم‌کنش‌های فرهنگی از روش‌های کتابخانه‌ای (توصیفی و تحلیل مقایسه‌ای) و بررسی میدانی استفاده شد و یافته‌های حاصل از بررسی باستان‌شناختی دشت سرخس با یافته‌های حاصل از مناطق هم‌دوره درون منطقه و فرامنطقه‌ای مقایسه شد و با یافتن این مشابهت‌ها، طبقه‌بندی، گونه‌شناسی و ارتباطات فرهنگی آشکار و تجزیه و تحلیل گردید. بر اساس مطالعات میدانی، شواهدی از توالی فرهنگی و تک دوره‌ای بودن استقرارهای ساسانی به دست آمد. با توجه به مطالعات صورت گرفته روی سفال‌های منتسب به دوره ساسانی در دشت سرخس می‌توان دو نوع سفال بومی محلی (متأثر از فرهنگ واحد سرخس ترکمنستان) و سفال رایج دوره ساسانی (متأثر از فرهنگ مرو)، یعنی فرهنگ شناخته‌شده جنوب ترکمنستان را در نظر گرفت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۲۵

شماره صفحات: ۱۷۷-۲۰۴

واژگان کلیدی:

دشت سرخس، دوره ساسانی، سفال، گونه‌شناسی، مرو ترکمنستان

استناد به مقاله:

بهروزی فر، داود. (۱۴۰۴). توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌های ساسانی دشت سرخس. پژوهشنامه خراسان بزرگ. ۱۶ (۵۸)، ۱۷۷-۲۰۴.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/jgk.2023.364062.1089>



URL: https://jgk.imamreza.ac.ir/article_226796.html

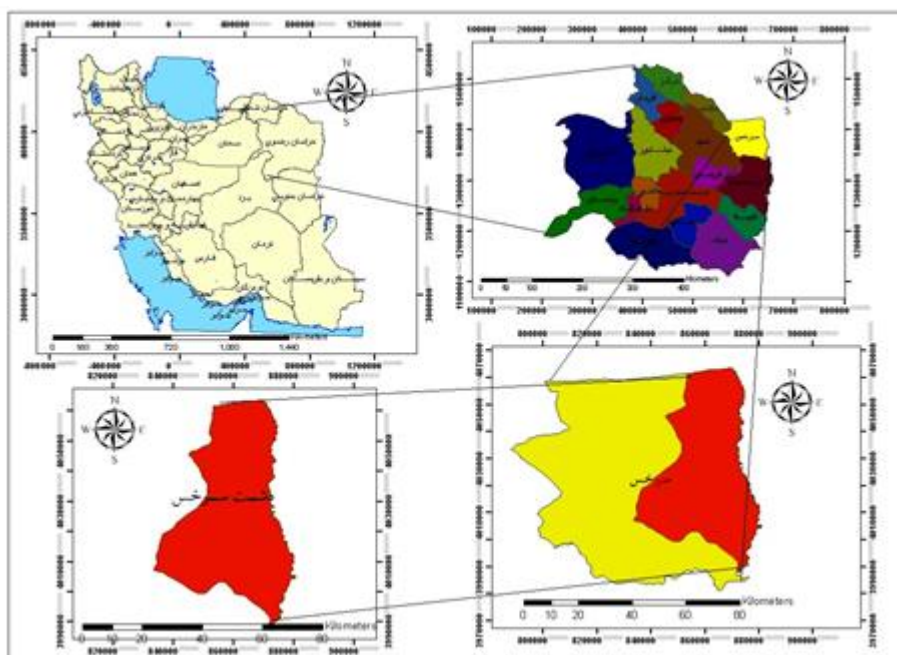


© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

شهرستان سرخس در شمال شرق ایران به وسعت تقریبی ۶۱۰۰ کیلومترمربع و دشت سرخس به مساحت ۳۵۸۵ کیلومترمربع در منتهی‌الیه شمال شرقی استان خراسان رضوی قرارگرفته (تصویر ۱) و مرکز آن در فاصله ۱۹۱ کیلومتری شرق مشهد در کنار مرز ایران و ترکمنستان واقع است (Yoosefian, 1997:3). بلندترین نقطه دشت در کوه بزنگان واقع است و از سطح دریا ۱۹۵۰ متر ارتفاع دارد و پایین‌ترین نقطه در بستر رودخانه هریرود است و از سطح دریا ۲۵۰ متر ارتفاع دارد. در پژوهش‌های باستان‌شناختی سفال به‌عنوان مدرک در شناخت فرهنگ و دوره‌های فرهنگی اهمیت فراوان دارد. استفاده از این مدرک برای طبقه‌بندی و گاه‌نگاری دیگر یافته‌ها و منابع، چنان مهم بوده که در اکثر موارد، نمودی از فرهنگ مادی یک دوره و یا قومیت خاص کاربرد داشته است (Whallon ۱۹۸۲, Adams, 1988). بنابراین، چنانچه این مواد در بافت‌ها و لایه‌های باستانی یافت شوند، می‌توانند اطلاعات ما را در زمینه کاربرد آن نیز افزایش دهند. (Majidzadeh, 1991:4). دشت سرخس به‌عنوان محل پژوهش به دلیل برخورداری از توانمندی‌های طبیعی و شرایط زیست‌محیطی بهینه ازجمله ارتفاعات، خاک مناسب و اوضاع جوی نسبتاً مساعد، زیستگاه مطلوبی برای شکل‌گیری اجتماعات مختلف انسانی بوده است (Ebrahimi, 2005:2). چگونگی شکل‌گیری و تداوم استقرار، گاه‌نگاری نسبی، بزرگی گستره استقرار و درنهایت چگونگی و میزان کنش‌های فرهنگی با مناطق هم‌جوار از اهمیت ویژه‌ای در شناخت باستان‌شناختی این منطقه برخوردار است (Behroozifar, 2013:166).

مستندسازی دست‌ساخته‌های بشر از نظر مطالعه پیشینه و نوع فرهنگ اجتماعات در هر مقطع از تاریخ ضروری است (Banerjee, 1984:4). طبقه‌بندی با تغییر ارتباطی نزدیک دارد و به معنای قرار دادن چیزهای مختلف در گروه‌های مختلف است که درمی‌یابیم این گروه‌ها چه ارتباطی باهم دارند و سپس این ارتباطات را در چارچوب زمانی که به طرق دیگر تنظیم شده است، ارزیابی می‌کنیم (Dark, 2000:88). اساساً طبقه‌بندی و گونه‌شناسی در روش تحلیلی سطح پایین طبقه‌بندی می‌شوند (Alizadeh, 2001:131). باستان‌شناسان به هنگام تهیه پژوهش، آثاری را که یافته‌اند دسته‌بندی کرده و سپس بر اساس این دسته‌بندی‌ها به تاریخ‌گذاری آثار می‌پردازند. هدف از این پژوهش ضمن شناسایی و معرفی سفال ساسانی دشت سرخس، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌های دوره ساسانی منطقه است. ضرورت پژوهش حاضر، ناشناخته بودن استقرارها و فرهنگ‌های سفال ساسانی دشت سرخس است و پژوهش حاضر تا حدودی می‌تواند سیما و برهمکنش‌های فرهنگی دشت سرخس را در دوره ساسانی نمایان سازد. درواقع، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که ارتباطات درون‌منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای دشت سرخس در دوره ساسانی با مناطق هم‌دوره چگونه بوده است؟ یافته‌های حاصل از بررسی باستان‌شناختی دشت سرخس با یافته‌های حاصل از مناطق هم‌دوره درون‌منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای مقایسه شد و با یافتن این مشابهت‌ها، طبقه‌بندی، گونه‌شناسی و ارتباطات فرهنگی آشکار و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.



تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)

پیشینه پژوهش

پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۶، شماره ۵۸، ۱۴۰۴

۱۸۲

درباره مطالعات باستان‌شناسی سفال ساسانی دشت سرخس با توجه به عدم کاوش، لایه‌نگاری و تعیین عرصه و حریم نمی‌توان مؤلفه خاصی را برای سفال ساسانی این منطقه در نظر گرفت و نیز نمی‌توان محوطه‌ای را به‌عنوان استقرارگاه شاخص و کلیدی دوره ساسانی برای دشت سرخس معرفی کرد. تا ۱۲۹۸ ش هیچ اشاره‌ای به سفال و محوطه ساسانی از دشت سرخس نشده است. در همین سال، میراث فرهنگی خراسان رضوی اقدام به ثبت چهار محوطه ساسانی در دشت سرخس کرده است (آرشیو آثار ثبتی میراث خراسان رضوی) که نگارنده مجدد در ۱۳۹۹ ش این چهار محوطه را طی بررسی میدانی با هدف شناسایی استقرارهای ساسانی و صرفاً تجزیه و تحلیل سفال‌های دوره ساسانی مورد بازبینی قرار داد. پژوهش حاضر نخستین و مستندترین گام باستان‌شناسی دوره ساسانی در دشت سرخس است. در مجموع، چندین ایرانگرد و جهانگرد از جمله یعقوبی، ابن فضلان، اصطخری، مقدسی، حموی و مستوفی از دشت سرخس گذشته و توصیف جغرافیایی این دشت را ارائه داده‌اند. اعتمادالسلطنه یکی از رجال متمول دوره قاجار

است که توصیف جغرافیایی نسبتاً مفصلی درباره سرخس نوشته است. کهن‌ترین متن فارسی که از سرخس سخن گفته حدود *العالم* در ۳۷۲ ق است: «سرخس شهری است بر راه و اندر میان بیابان نهاده، جای کشت بسیار است و مردمانی قوی ترکیب، جنگی و خواسته ایشان شتر است» (Sotoodeh, 1984:388).

در ۱۳۲۸ ش برابر با ۱۹۴۹ میلادی به‌منظور بررسی، شناسایی استقرارها و غارهای دوره‌های پارینه‌سنگی و فراپارینه‌سنگی در شمال شرق ایران، از سوی هیات دانشگاه پنسیلوانیا به سرپرستی کارلتون استانی‌کون، غارهای مزداوند و بزنگان در دشت سرخس بررسی و شناسایی شد، اما متأسفانه گزارش آن منتشر نگردید. او ساکنان غارهای مزداوند و بزنگان را مربوط به دوره‌های پارینه‌سنگی میانه و فرهنگ موسترتین در حدود ۴۵ هزار سال پیش دانست که گروهی شکارگر بودند. عزت‌الله نگهبان استاد دانشگاه تهران به‌اتفاق تنی چند از دانشجویان رشته باستان‌شناسی، تعدادی از استقرارهای تاریخی در شمال شرق خراسان را بررسی و شناسایی کرده‌اند. این شناسایی در ۱۳۴۵ ش انجام و بررسی شمال شرق خوانده شد که گزارش منتشرنشده آن تحت عنوان *بررسی شمال شرق*

تألیف یحیی کوثری و علی‌اکبر سرفراز در مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی کشور موجود است. نگهبان به بررسی و شناسایی ۸۷ اثر در شمال شرق خراسان و از جمله دشت سرخس پرداخت و پیشنهاد ثبت ۸۱ استقرار و بنای باستانی خراسان را به انجام رسانید ([Negahban, 1966:1](#)). در گزارش او، محوطه‌ای از دوره ساسانی گزارش نشده است. سپس حسین عباس‌زاده به بررسی و شناسایی دشت سرخس در ۱۳۷۶ ش پرداخت و ۳۵ استقرار را بررسی و شناسایی کرد ([Abbaszadeh, 1997:123](#)). در گزارش او، محوطه‌ای از دوره ساسانی گزارش نشده است. پس از آن میراث فرهنگی خراسان رضوی اقدام به ثبت بناها و استقرارها در دشت سرخس نمود (آرشیو آثار ثبتی میراث خراسان رضوی). نگارنده در اسفند ۱۳۹۹ ش به منظور ادامه بررسی‌های روشمند و ادامه شناسایی استقرارهای این دشت، طرح بررسی و شناسایی باستان‌شناختی استقرارهای ساسانی دشت سرخس را به سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی خراسان رضوی و پژوهشکده باستان‌شناسی کشور پیشنهاد داده است. پژوهش حاضر نخستین و مستندترین گام باستان‌شناسی دوره ساسانی در دشت سرخس است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس هدف از نوع پژوهش‌های بنیادی و بر اساس ماهیت و روش از نوع پژوهش‌های توصیفی تحلیلی مقایسه‌ای است. مبنای پژوهش، مطالعه سفال‌های دوره ساسانی در کنار مطالعات کتابخانه‌ای است. روش و ابزار گردآوری داده‌ها در این پژوهش به دو شیوه اسنادی و فعالیت‌های میدانی صورت گرفته است. در مرحله اسنادی ابتدا کلیه منابع مکتوب، تصاویر و نقشه‌ها جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل شد. در مطالعات میدانی ضمن پیمایش دشت در منطقه و شناسایی استقرارها، اطلاعات و شواهد باستان‌شناسی موردنیاز (سفال) از محوطه‌های مذکور جمع‌آوری و

در بانک اطلاعاتی ثبت شدند. به منظور گاه‌نگاری نسبی استقرارها و تحلیل سفال‌های استقرارهای ساسانی، مجموع سفال‌های جمع‌آوری‌شده از ۱۲ محوطه ساسانی بررسی شد و با دیگر محوطه‌های هم‌دوره شاخص دوره ساسانی مانند مرو، واحه سرخس ترکمنستان و بندیان درگز مقایسه گردید. تعداد ۸۰ سفال شاخص برای عکاسی، طراحی، طبقه‌بندی، گونه‌شناسی و مقایسه با سایر محوطه‌های ساسانی هم‌دوره انتخاب شد که نمونه‌های شاخص بر اساس طبقه‌بندی و گونه‌شناسی به‌عنوان مواد پژوهش انتخاب شدند ([Behroozifar, Mehrafarin, Saidi & Chaychi, 2019:109](#)).

سفال ساسانی خراسان

سفال دوره ساسانی خراسان همانند دوره اشکانی بومی محلی و منطقه‌ای است. تجارت و راه‌های بازرگانی (خصوصاً جاده بزرگ ابریشم یا خراسان که از مرو تا نیشابور از دشت سرخس می‌گذشت)، در توزیع سفال‌های بومی محلی این دوره تأثیر فراوانی داشته است. سفال‌های ساسانی خراسان نیز در سایه عدم توجه باستان‌شناسان، کمتر مورد بررسی واقع شده‌اند. شناسایی و طبقه‌بندی سفال‌های ساسانی خراسان می‌تواند ابزار مناسبی برای شناخت بیشتر سنت‌های سفالگری دوره ساسانی در اختیار قرار داده و مطالعه تعاملات فرهنگی و اقتصادی مراکز جمعیتی آن دوره را میسر سازد، اما بررسی سفال‌های هر منطقه از خراسان، خصوصاً دشت سرخس، نیازمند به‌کارگیری روشی نظام‌مند و متناسب با ویژگی‌های منطقه‌ای است ([Labbaaf, 2008:146](#)). با این پیش‌زمینه و در راستای مطالعات و بررسی سفال خراسان، اطلاعات ثبت‌شده سفال‌های به‌دست‌آمده از سایت‌های ساسانی این منطقه مبنای مطالعه قرار گرفته است. بندیان درگز و کهن‌دژ نیشابور، استقرارهایی هستند که بر اساس شواهد باستان‌شناختی دارای استقرارهای مسلم دوره ساسانی

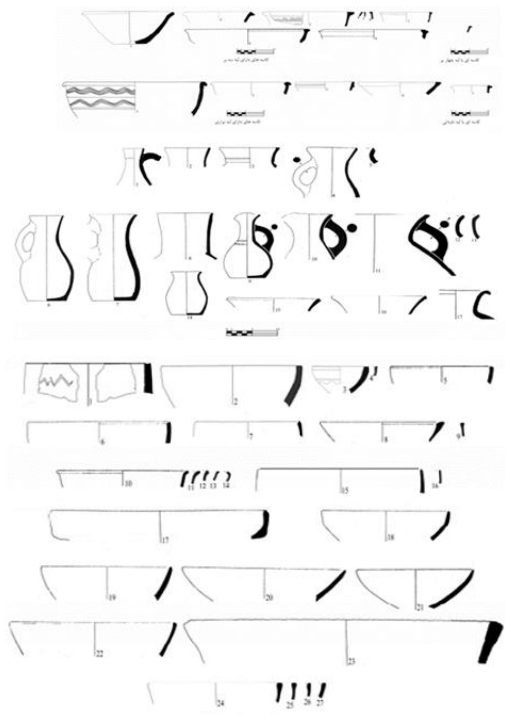
شناخته شده‌اند. هر دو سایت مذکور به دلیل دارا بودن آثار شاخص معماری، مراکز حکومتی و زیستگاه‌هایی مهم‌تر از استقرارهای فصلی محدود و یا روستایی به شمار می‌روند و سفال‌های این نقاط معرف سنت سفالگری منطقه خراسان در فاصله نیمه سده سوم تا نیمه قرن هفتم پس از میلاد است. از این‌رو، مقایسه مجموعه سفال‌های این استقرارها با یکدیگر و دشت سرخس از نظر تشابه فرهنگی، در واقع، مقایسه مواد فرهنگی متعلق به یک طبقه اجتماعی در یک دوره زمانی است. یکی دیگر از وجوه اشتراک این استقرارها را می‌توان نزدیکی و دسترسی هر دو مرکز به جاده ابریشم یا خراسان دانست که دشت سرخس رابط بینابین فرهنگی هر دو استقرار است. بی‌شک این دو استقرار در عصر حیات خود دارای ارتباطات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی باهم بوده‌اند. سفال‌های سایت‌های مذکور بر اساس ویژگی‌های فرم، قطر دهانه، شکل لبه، شکل تزیینات و باند برجسته‌گردنی، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند (تصویر ۲).

با وجود اینکه دو سایت بندیان درگز و کهن‌دژ نیشابور، در یک حوزه فرهنگی واحد (منطقه شمال شرق ایران) واقع شده‌اند، اما نمی‌توان سبک کاملاً واحدی را در سفالگری این مناطق در دوره ساسانی تعریف کرد. میزان تفاوت موجود میان سبک سفال‌های مناطق مورد مطالعه، هم‌بستگی معناداری با بعد جغرافیایی دارد. در نتیجه مطالعه تطبیقی سفال‌های این دو استقرار ساسانی آشکار می‌شود که مناطقی که از لحاظ جغرافیایی به هم نزدیک‌ترند دارای نمونه‌های کاملاً مشابه بیشتری از لحاظ فرم، شکل لبه و تزیینات نیز هستند. با مقایسه سفال‌های ساسانی دو سایت کلیدی خراسان با یکدیگر و مقایسه مجموعه آن‌ها با سفال‌های ساسانی دیگر مناطق قلمروی امپراتوری ساسانی در خواهیم یافت که با وجود گسترده تنوع در سفال‌های دوره ساسانی می‌توان عناصری را در حوزه ویژگی‌های شکلی

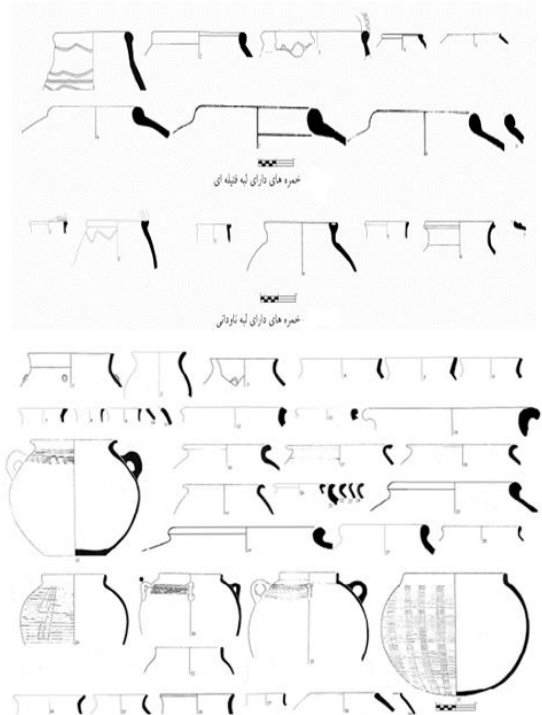
به‌منزله شاخص‌های فراگیر و عمومی سفال‌های این عصر معرفی کرد. این شاخص‌ها عبارت‌اند از: ۱. لبه متمایل به بیرون، ۲. فراوانی بیشتر فرم‌های بزرگ مثل خمره و کوزه نسبت به فرم‌های کوچک و ظریف مثل کاسه، ۳. استفاده گسترده از نقوش کنده به‌منظور تزیین سطح بیرونی ظروف، ۴. بهره‌گیری از باند برجسته‌گردنی در کوزه‌ها و خمره‌ها و شاید پنجمین ویژگی فراگیر سفال‌های ساسانی را بتوان ناهمگونی سفال‌های مناطق مختلف با یکدیگر دانست. به عبارت دیگر، تنوع سبک سفالگری و عدم شباهت مجموعه سفال‌های مناطق مختلف با یکدیگر حداقل در مورد مشخصات مطالعه شده، بارزترین ویژگی سفال‌های ساسانی به شمار می‌رود؛ همان موضوعی که بیشتر باستان‌شناسان از آن به‌عنوان شاخص‌ترین دلیل برای «تولید بومی محلی سفال در دوره ساسانی» یاد کرده‌اند (Labbaf, 2008: 146).

یکی از شاخص‌ترین محوطه‌های کلیدی ساسانی خراسان، کهن‌دژ نیشابور است که می‌تواند مرجع مقایسه برای شناسایی سفال‌های ساسانی به‌دست‌آمده از سطح محوطه‌های دیگر در منطقه شمال شرق ایران باشد. قطعه سفال‌های لعاب‌دار ساسانی از کهن‌دژ نیشابور یافت شده است، در حالی که از دشت سرخس سفال لعاب‌دار ساسانی به دست نیامده است، اما از نظر تزیینات، نقوش کنده شده و نقوش فشاری مشابه از محوطه‌های ساسانی دشت سرخس و کهن‌دژ نیشابور به دست آمده است (Labbaf, 2019: 165). نقوش کنده به شکل خطوط مستقیم و موج موازی بر روی لبه یا گردن ظرف هستند که شباهت زیادی با سفال‌های ساسانی دشت سرخس دارد (تصویر ۳). خمره‌ها و کوزه‌های به‌دست‌آمده از کهن‌دژ نیشابور همانند دشت سرخس، بیش‌ترین گونه را به خود اختصاص داده‌اند. کهن‌دژ نیشابور همانند دشت سرخس، بیش‌ترین تعداد سفال نقش ساده را داراست که بیشتر بر روی خمره‌ها و کوزه‌ها اجرا شده است. سفال غالب کهن‌دژ

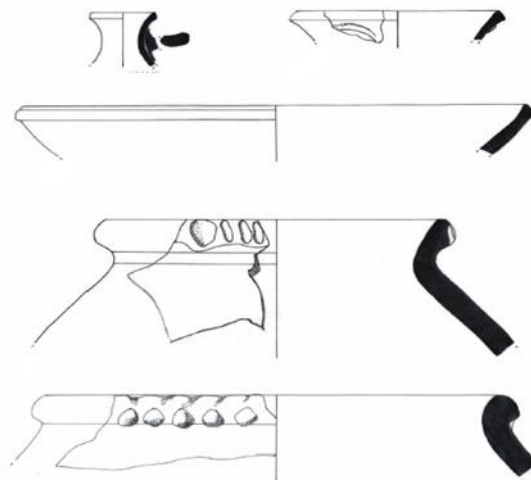
نخودی و خمیره نارنجی، چرخ‌ساز و دارای پخت کافی است
(Labbaf, 2019: 166).



دوره ساسانی فاقد لعاب، اکثراً ساده، در یک مورد دارای نقاشی بر روی سفال و دارای تزیینات منقوش به رنگ‌های



تصویر ۲: گونه‌شناسی و تیپولوژی سفال‌های ساسانی خراسان (Labbaf, 2008: 28-33)



تصویر ۳: طرح سفال‌های ساسانی کهن‌دژ نیشابور (Labbaf, 2019: 165)

مشترک نباشند (Azarnoosh, 1998: 76). در پژوهش حاضر، ابتدا در یک تقسیم‌بندی کلی قطعات سفال‌ها به پنج دسته کلی شامل: ۱. لبه، ۲. بدنه، ۳. کف، ۴. پایه، ۵. دسته تقسیم‌بندی شده‌اند و سپس قطعات لبه را که در شناخت فرم یک ظرف قابل‌بررسی هستند، بر اساس نوع فرم به خمیره‌ها، کوزه‌ها، کاسه‌ها و جام‌ها دسته‌بندی شدند. درواقع، پس از مقایسه با موارد مشابه با محوطه‌های هم‌دوره

طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال ساسانی دشت سرخس در باستان‌شناسی به هنگام طبقه‌بندی باید تفاوت‌ها و همانندی‌های سفال‌ها به‌روشنی در گروه‌های گوناگونی که متمایز می‌گردد، مشهود باشد به‌گونه‌ای که برای تشخیص آسان یک گروه از دیگری به توضیح بیشتر نیازی نباشد. منطقی است که انتظار داشته باشیم هیچ دو گروهی از میان اشیای طبقه‌بندی‌شده در معیار اصلی و مهم با یکدیگر

۲/۴٪، دیگچه ۱/۶٪، لیوان ۱/۶٪، پیاله ۰/۸٪، بشقاب ۰/۸٪، آب‌خوری ۰/۸٪، تنگ ۰/۸٪، دیگ ۰/۸٪) نوع ساخت (چرخ‌ساز ۹۵٪، دست‌ساز ۵٪)، کیفیت پخت (کافی ۹۸٪، ناکافی ۲٪)، رنگ خمیره و پوشش سفال‌ها (نخودی ۲۶٪، آجری ۷۰٪، گلی ۱٪، خاکستری ۳٪)، نوع ماده چسباننده (شن ریز ۷۹٪، شن متوسط ۱۱٪، شن درشت ۱۰٪)، کیفیت ساخت یا بافت (ظریف ۶۴٪، متوسط ۲۴٪، خشن ۱۲٪) برای توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌ها در نظر گرفته شد (جدول ۱).

ساسانی سایر مناطق به شکل کلی آن‌ها می‌توان دست‌یافت. با توجه به این مهم که گونه‌شناسی سفال‌ها از طریق ریخت‌شناختی لبه و فرم ظرف امکان‌پذیر است، بنابراین بیشتر به قطعات لبه تأکید شد، هرچند در بعضی نمونه‌ها مقایسه از طریق شکل کف و دسته نیز صورت گرفت. به‌منظور دست‌یابی به اهداف اصلی پژوهش، مؤلفه‌های نوع قطعه (لبه ۷۴٪، بدنه ۱۳٪، کف ۱۱٪، پایه ۱٪، دسته ۱٪)، شکل یا فرم ظرف (جام ۲۳/۲٪، کاسه ۱۲/۸٪، کوزه ۹/۶٪، قدح ۴/۸٪، خمره ۴٪، دیزی

جدول ۱: ثبت آمار کمی و کیفی ساختار سفال‌های ساسانی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)

نوع قطعه	تعداد	رنگ خمیره	تعداد	آمیزه	تعداد
لبه ۷۴٪	۵۹	نخودی ۲۶٪	۲۱	شن ریز ۷۹٪	۶۲
بدنه ۱۳٪	۱۰	آجری ۷۰٪	۵۶	شن متوسط ۱۱٪	۹
کف ۱۱٪	۹	خاکستری ۳٪	۲	شن درشت ۱۰٪	۸
پایه ۱٪	۱	گلی ۱٪	۱	بافت	تعداد
دسته ۱٪	۱	نوع پخت	تعداد	ظریف ۶۴٪	۵۱
رنگ پوشش درون	تعداد	کافی ۹۸٪	۷۸	متوسط ۲۴٪	۱۹
نخودی ۲۶٪	۲۱	ناکافی ۲٪	۲	خشن ۱۲٪	۱۰
آجری ۷۰٪	۵۶	نوع ساخت	تعداد	رنگ پوشش بیرون	تعداد
گلی ۱٪	۱	چرخ‌ساز ۹۵٪	۷۶	نخودی ۲۶٪	۲۱
خاکستری ۳٪	۲	دست‌ساز ۵٪	۴	آجری ۷۰٪	۵۶
لعب	تعداد	تزیینات	تعداد	گلی ۱٪	۱
بی‌لعب ۱۰۰٪	۸۰	ساده ۸۵٪	۶۸	خاکستری ۳٪	۲
لعب‌دار ۰٪	۰	منقوش ۱۵٪	۱۲		

سفال ساده

سفال ساده ساسانی دشت سرخس دارای رنگ خمیره ساده به رنگ نخودی، آجری، گلی، خاکستری و از نظر پوشش درون و بیرون دارای رنگ‌های نخودی، آجری، گلی و خاکستری است. رنگ آجری، غالب خمیره سفال ساسانی دشت سرخس است. اکثر قطعات لبه و آمیزه شامل شن ریز، شن متوسط و شن درشت است. از نظر بافت اکثر سفال‌ها ظریف و چرخ‌ساز هستند. میزان پخت همه سفال‌ها

به‌استثنای چند نمونه، کافی است. همه سفال‌ها بدون لعاب، ساده و در صورت منقوش بودن، اثر چرخ سفالگری روی بدنه سفال مشاهده می‌شود. اکثر سفال‌های دشت سرخس از نظر فرم‌شناسی شامل گونه‌های کاسه‌ها، جام‌ها، خمره‌ها و کوزه است. فرم‌های دیگری هم به‌دست آمد که از نظر کمیت قابل‌استناد نبود. در مجموع، اکثر سفال‌های به‌دست‌آمده از استقرارهای ساسانی دشت سرخس، سفال ساده یا معمولی است (جدول ۱).

سفال منقوش

سفال‌های ساسانی دشت سرخس با دو روش نقش‌کننده به‌صورت نوارهای کنده افقی و نقش‌کننده موج، منقوش شده است. البته سفال داغدار و شیاردار هم مشاهده شد. نوارهای کنده افقی اغلب هنگام فرم‌دهی با چرخ سفالگری و با کارد یا قطعه چوبی ایجاد و نقوش‌کننده موج نیز با همین روش و مابین نوارهای افقی کنده ایجاد شده است (Herring, 1997:28). تعداد سفال‌های منقوش به‌دست‌آمده اندک است که تمام نقوش بر جداره خارجی سفال‌ها و زیر لبه ایجادشده و جام‌ها و خمره‌ها بیشترین جامعه آماری سفال‌های منقوش دشت سرخس را تشکیل می‌دهد (جدول ۱). بر اساس نوع فرم، سفال‌های ساسانی دشت سرخس به خمره‌ها، کوزه‌ها، کاسه‌ها و جام‌ها دسته‌بندی شدند.

کوزه‌ها

کوزه به فرمی اطلاق می‌شود که حاصل ترکیب احجام هندسی بیضوی، مخروط ناقص، قطعه کروی، مخروط

ناقص بوده (تصویر ۴) و نسبت قطر دهانه به ارتفاع آن‌ها از $\frac{1}{2}$ بیشتر است (Labbaf, 2008:148). کوزه‌ها دارای دو فرم کوزه‌های دارای لبه ساده، لبه‌های به بیرون برگشته، دارای دسته، گردن دار و بدون گردن است. کوزه‌های به‌دست‌آمده از استقرارهای ساسانی دشت سرخس دارای ابعادی به ارتفاع ۳۵ تا ۴۰ سانتی‌متر و کوزه‌های کوچک‌تر دارای ارتفاعی بین ۲۰ تا ۳۰ سانتی‌متر است. از نظر رنگ خمیره، اکثراً به ترتیب دارای پوشش آجری و سپس نخودی هستند و به همراه خمره‌ها بیشترین گونه فرم‌های سفال‌های ساسانی دشت سرخس را تشکیل می‌دهند (تصویر ۵). از نظر فرم‌شناسی این کوزه‌ها به احتمال زیاد تداوم‌یافته دوره قبل از خود (دوره اشکانی) است و نمونه‌های مشابه آن از جنوب غرب ترکمنستان (Puschnigg, 2006:138)، امتداد حوزه کشف‌رود (Behroozifar, 2021:226)، کهن‌دژ نیشابور و بندیان درگز (Labbaf, 2008:28-33) به‌دست‌آمده است (تصویر ۲-۳).



بیضوی



مدلولوی



مخروط ناقص

تصویر ۴: احجام هندسی فرم معرف کوزه (Labbaf, 2008:148)



تصویر ۵: گونه موسوم به کوزه‌ها (مأخذ: نگارنده)

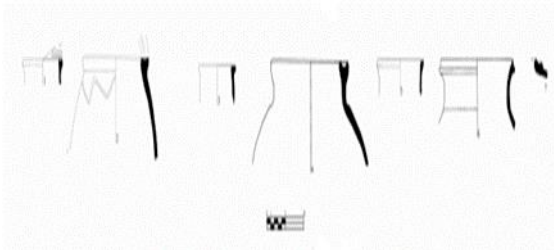
خمره‌ها

این فرم را بر اساس طبقه‌بندی هندسی می‌توان فرمی متشکل از یک قطعه بیضوی، استوانه‌ای و یا قطعه کروی

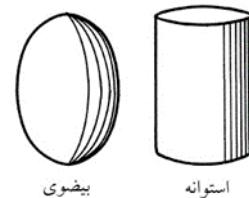
دانست. خمره به لحاظ دارا نبودن گردن از فرم کوزه تمایز می‌یابد. قطر دهانه خمره‌ها نسبت به ارتفاع از $\frac{1}{2}$ بیشتر است (تصویر ۶). به این ترتیب می‌توان با در دست داشتن

قطعه‌ای از لبه و محاسبه قطر دهانه به کمک جدول دواپر متحد‌المركز، ارتفاع ظرف را تخمین زد و از این طریق به فرم ظرف آگاهی یافت. از طرف دیگر می‌توان با بهره‌گیری از روش تطابق، گردن‌دار بودن ظرف را مشخص نمود و تعلق قطعه سفال را به فرم کوزه و یا خمره شناسایی کرد (LabbaF,2008:148). خمره‌های به‌دست‌آمده از استقرارهای ساسانی دشت سرخس، دارای اشکال لبه ساده، لبه فیتله‌ای با دهانه‌گشاد، بسته و لبه برگشته است که دارای روش ساختی از نوع فیتله‌ای و دست‌ساز هستند که در پرداخت سطح و لبه‌های ظروف کاربرد دارد. این‌گونه شامل ظروف دهانه بسته و باز، دارای ضخامت متوسط و

خشن در ابعاد متوسط و بزرگ با لبه‌های به بیرون برگشته است. خمیره این‌گونه ظروف متراکم، خوب ورز داده‌شده، دارای پختی کافی، مقدار زیادی آمیزه ریزدانه و متوسط دانه است. از نظر خمیره این ظروف در طیف‌های آجری و نخودی است (تصویر ۷). از نظر فرم‌شناسی این خمره‌ها به احتمال زیاد تداوم‌یافته دوره قبل از خود (دوره اشکانی) است. نمونه مشابه این خمره‌ها از واحه سرخس ترکمنستان (Kaim, 2008: 8) و بندیان درگز (Behroozifar,2021:232) و سرخس ایران (Rahbar,1997:17) به‌دست‌آمده است (تصویر ۸).

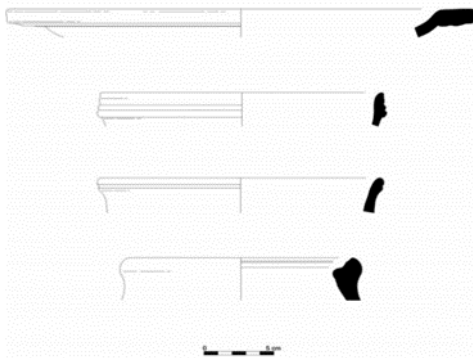


تصویر ۷: گونه موسوم به خمره‌ها (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۶: احجام هندسی فرم معرف خمره

(LabbaF,2008:148)



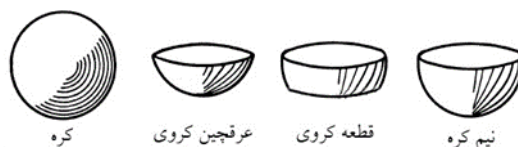
تصویر ۸: گونه‌شناسی و تیپولوژی سفال‌های مرو و واحه سرخس ترکمنستان (Kaim,2008:132)

کاسه‌ها فرمی است که دارای احجام هندسی نیم‌کره، عرقچین کروی، مخروط ناقص و یا قطعه کروی بوده (LabbaF,2008:148) و نسبت قطر دهانه به ارتفاع آن از 1 بیشتر است (تصویر ۹). ساخت کاسه‌هایی با بدنه کروی، لبه برگشته، کاسه‌های دارای لبه ساده از استقرارهای

دشت سرخس به‌دست آمد که از فرم‌های شاخص دوره ساسانی است. از نظر ابعاد و اندازه قطر این ظروف یک تا دو برابر ارتفاع آن، دارای پوشش آجری و نخودی، چرخ‌ساز و گاهی دسته دارند. قسمت بیرونی این سفال‌ها اکثراً روشن‌تر از قسمت داخلی آن‌هاست (تصویر ۱۰). از نظر جامعه آماری، نسبت کاسه‌ها به دیگر گونه‌ها کمتر از تعداد

سفال‌های به‌دست‌آمده است. از نظر فرم، بدنه ظروف کاسه‌ها، خمیده یا منحنی و دارای کفی صاف است که نمونه‌های آن در دوره‌های یاز و اشکانی منطقه دیده شده و می‌توان این ویژگی را شاخص‌های سنت سفالی بومی محلی دوره ساسانی منطقه دانست که وام‌دار و تداوم‌یافته

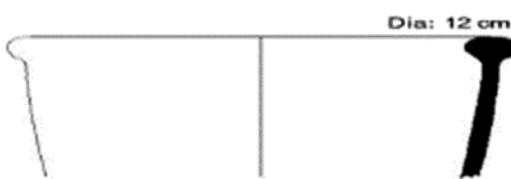
سفال‌های به‌دست‌آمده است. از نظر فرم، بدنه ظروف کاسه‌ها، خمیده یا منحنی و دارای کفی صاف است که نمونه‌های آن در دوره‌های یاز و اشکانی منطقه دیده شده و می‌توان این ویژگی را شاخص‌های سنت سفالی بومی محلی دوره ساسانی منطقه دانست که وام‌دار و تداوم‌یافته



تصویر ۹: احجام هندسی فرم معرف کاسه (Labbaf,2008:148) تصویر ۱۰: گونه موسوم به کاسه‌ها (مأخذ: نگارنده)

از نظر رنگ خمیره، جام‌ها، دارای پوشش آجری و نخودی هستند. جام‌ها در دو نوع ساده و منقوش بوده که با نقش کنده نوار افقی و نقش کنده موج، در قسمت لبه منقوش شده‌اند. همانند کاسه‌ها، جام‌ها چرخ‌ساز هستند و شکل یک‌نواختی دارند (تصویر ۱۲). نمونه مشابه این فرم‌ها از مرو بندیان (Herrmann,2001:16)، کهن‌دژ نیشابور (Rahbar,1997:18) و به‌دست آمده است (تصاویر ۲-۳، Labbaf,2019:165). از نظر جامعه آماری، جام‌ها پس از خمرها و کوزه‌ها بیشترین گونه سفالی را تشکیل داده‌اند.

جام‌ها به فرمی اطلاق می‌شود که به شکل احجام هندسی بیضوی، مخروط با دهانه گشاد و بدون گردن که دهانه ظرف بیشترین قطر آن را تشکیل داده (تصویر ۱۱) و بدنه ظرف به‌صورت مورب از دهانه به کف متصل است و نسبت قطر دهانه به ارتفاع آن‌ها از $\frac{1}{2}$ بیشتر است (Labbaf,2008:148). ساخت جام‌هایی با دهانه گشاد و بدون گردن که دهانه ظرف بیشترین قطر آن را تشکیل داده و بدنه ظرف به‌صورت مورب از دهانه به کف متصل است، از استقرارهای ساسانی دشت سرخس به‌دست آمده است.



تصویر ۱۱: احجام هندسی فرم معرف جام (Labbaf,2008:148) تصویر ۱۲: گونه موسوم به جام‌ها (مأخذ: نگارنده)

جدول ۲: توصیف، گاه‌نگاری و مقایسه سفال‌های ساسانی دشت سرخس (مأخذ: نگارنده)

ردیف	سفال و طرح سفال	توصیف	نام استقرار	دیرینگی	مقایسه
۱		لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.	مادر بیگ	ساسانی	Atai,2003:145
۲		لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت	مادر بیگ	ساسانی	Mascarla,2009:181

			کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		
Atai,2003:161	ساسانی	مادر بیگ	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲
Puschnigg, 2006, 209, 18	ساسانی	مادر بیگ	لبه، فرم قدح، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴
Mascarla,2009:179	ساسانی	مادر بیگ	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۵
Moosavinia & Basafa,2013:195	ساسانی	مادر بیگ	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، نقش‌کننده موج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۶
Riccardi, 1980: fig j, no.3	ساسانی	یاز	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۷
Hansman et al, 1971: Fig: 14, No:8	ساسانی	یاز	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، فاقد تزیین.		۸
Mascarla,2009:176	ساسانی	یاز	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۹
Kiani,1980 :126	ساسانی	یاز	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۰

Atai,2003:121	ساسانی	یاز	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۱
Mascarla,2009:176	ساسانی	یاز	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، نقش کنده شیاردار، محل تزیین بدنه بیرونی.		۱۲
Atai,2003:92	ساسانی	چل	لبه، فرم پیاله، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۳
Mascarla,2009:177	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۴
Moosavinia & Basafa, 2013:194	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۵
Trinkaus, 1981:330, n: 2	ساسانی	چل	لبه، فرم دیزی، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۶
Mohammadifar & :1390 Motarjem Number 6 ,Figur 6	ساسانی	چل	لبه، فرم لیوان، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، فاقد تزیین.		۱۷
Mascarla,2009:177	ساسانی	چل	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، دست‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۱۸
Moosavinia & Basafa, 2013:194	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت		۱۹

			کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		
Moosavinia & Basafa, 2013:191	ساسانی	چل	لبه، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، نقش کنده شیاردار، محل تزیین بدنه بیرونی.		۲۰
Atai, 2003: ۱۱۴	ساسانی	چل	لبه، فرم لیوان، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۱
Trinkaus, 1981: 338, n. iv	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۲۲
Atai, 2003: 147	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۲۳
Usmanova, 1992: no:12	ساسانی	چل	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۴
Trinkaus, 1981: 332, n: 5	ساسانی	خونی	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۵
Mohammadifar & Motarjem: 1390, fig5	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۶
Ingraham & Summers, 2009:91	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۷

Atai,2003: ۹۸	ساسانی	خونی	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۸
Moosavinia & Basafa, 2013:194	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۲۹
Mohammadifar & :1390 Motarjem Fig 5	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۰
Atai,2003: 120	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۱
Usmanova, 1992, fig 7: no:4	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۲
Moosavinia & Basafa, 2013:192	ساسانی	خونی	لبه، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۳
Usmanova 1992, fig 9, no:16	ساسانی	خونی	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۴
Puschnigg, 2006: 137, 22	ساسانی	خونی	لبه، فرم بشقاب، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۵
Puschnigg, 2006: 137, 24	ساسانی	تام الله مدد	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۶

Atai,2003: ۱۰۵	ساسانی	تام الله مدد	لبه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۷
Atai,2003: ۱۰۲	ساسانی	تام الله مدد	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، فاقد تزیین.		۳۸
Kleiss,1970: Fig: 32, No: 6	ساسانی	میلک	لبه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۳۹
Atai,2003: ۱۲۹	ساسانی	میلک	بدنه، فرم جام، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده موج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۴۰
Wheeler,1962: Fig: 29, No 119	ساسانی	میلک	بدنه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، نقش کنده در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۴۱
Herrmann et al, 2001: Fig: 6, No:5	ساسانی	میر احمد	کف، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۴۲
Herrmann et al, 2001: Fig: 18, No: ۵	ساسانی	میر احمد	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴۳
Herrmann et al: 2001, Fig: 10, No: ۵	ساسانی	میر احمد	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴۴

Mohammadifar & Motarjem 1390: Fig 6	ساسانی	چهل کمان	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، فاقد تزیین.		۴۵
Moosavinia & Basafa, 2013:194	ساسانی	چهل کمان	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴۶
Atai, 2003: ۲۲۹	ساسانی	چهل کمان	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون آجری، فاقد تزیین.		۴۷
Usmanova, 1992: fig 9, no:19	ساسانی	کچولی	لبه، فرم آب‌خوری، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴۸
Усманова, 1963:50 No:8	ساسانی	کچولی	پایه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۴۹
Herrmann et al, 2001, Fig: 17, No: 5 Davari et al, 2018: 89۰.	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره خاکستری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۵۰
Stronakh, 1961, Fig 119: Pic 25 Davari et al, 2018:89	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم تنگ، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۵۱
Усманова, 1963: Fig.10, No: 25 Davari et al, 2018:89	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم خمیره، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، دست‌ساز، فتیله‌ای، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۵۲
Stronakh, 1961, Fig 119: Pic 20	ساسانی	اسماعیل‌آباد	بدنه، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت		۵۳

Davari et al., 2018:89			کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		
Stronakh, 1961, Fig 119: Pic 26 Davari et al., 2018:90	ساسانی	اسماعیل‌آباد	بدنه، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده مواج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۵۴
Stronakh, 1961, Fig 119: Pic 22 Davari et al., 2018:90	ساسانی	اسماعیل‌آباد	بدنه، فرم کوزه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده مواج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۵۵
Stronakh, 1961, Fig 119: Pic 21 Davari et al., 2018:90	ساسانی	اسماعیل‌آباد	بدنه، فرم کاسه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۵۶
Puschnigg, 2006: 208, 2	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۵۷
Boucharlat Lecomte, 1987: 18	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۵۸
Puschnigg, 2006, 209, 5	ساسانی	اسماعیل‌آباد	لبه، فرم دیزی، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، فاقد تزیین، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۵۹
Herrmann Kurbansakhatov, 2000:42	ساسانی	اسماعیل‌آباد	کف، فرم قده، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۶۰
Puschnigg, 2006: 138 fig 16.17	ساسانی	اسماعیل‌آباد	کف، فرم قده، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، دست‌ساز،		۶۱

			پخت ناکافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		
Herrmann Kurbansakhatov, 1996: 21	ساسانی	اسماعیل‌آباد	کف، فرم قدامی، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۶۲
Puschnigg, 2006: 137,1	ساسانی	خمیری	لبه، فرم قدامی، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۶۳
puschnigg, 2006: 136,7	ساسانی	خمیری	کف، فرم کوزه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.		۶۴
Puschnigg, 2006: 136,6	ساسانی	خمیری	کف، فرم کوزه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۶۵
Puschnigg, 2006, 209, 23	ساسانی	خمیری	بدنه، فرم خمیره، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، نقش کنده در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۶۶
Puschnigg, 2006, 209, 16	ساسانی	خمیری	کف، فرم کوزه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون آجری، نقش کنده ناخنی انگشتی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۶۷
Puschnigg, 2006: 137,16	ساسانی	خمیری	بدنه، فرم خمیره، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده مواج در نوار کنده افقی و عمودی و نقش فشاری، محل تزیین بدنه بیرونی.		۶۸

<p>Puschnigg, 2006: 137,13</p>	ساسانی	خمری	<p>بدنه، فرم خمیره، رنگ خمیره خاکستری، شاموت شن درشت، بافت خشن، دست‌ساز، پخت ناکافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون گلی، نقش کنده ناخنی، محل تزیین بدنه بیرونی.</p>		۶۹
<p>Puschnigg, 2006, 209, 15</p>	ساسانی	خمری	<p>کف، فرم کوزه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوس، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون گلی، رنگ پوشش بیرون نخودی، نقش کنده شیاردار و نقش کنده ناخنی انگشتی، محل تزیین بدنه بیرونی.</p>		۷۰
<p>Herrmann Kurbansakhatov, 1996: 29</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم کوزه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.</p>		۷۱
<p>Herrmann Kurbansakhatov, 2000: 48</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم دیگ، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.</p>		۷۲
<p>Puschnigg, 2006: 208, 8</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم کاسه، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، نقش کنده موج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.</p>		۷۳
<p>Labaaf, 1385:157</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم دیزی، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.</p>		۷۴
<p>Rahbar, 1996: 28</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم جام، رنگ خمیره آجری، شاموت شن ریز، بافت ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.</p>		۷۵
<p>Shepard, 1956: 43</p>	ساسانی	بزنگان	<p>لبه، فرم دیگچه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، فاقد تزیین.</p>		۷۶

Puschnigg, 2006: 141, 5	ساسانی	بزنگان	کف، فرم قدح، رنگ خمیره آجری، شاموت شن درشت، بافت خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، نقش کنده موج در نوار کنده افقی، محل تزیین بدنه بیرونی.		۷۷
Puschnigg, 2006, 209, 13	ساسانی	بزنگان	بدنه، فرم خمیره، رنگ خمیره نخودی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، نقش کنده شیاردار، محل تزیین بدنه بیرونی.		۷۸
Herrmann Kurbansakhatov, 1996: 37	ساسانی	بزنگان	بدنه، فرم کوزه، رنگ خمیره گلی، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون نخودی، نقش کنده موج در نوار کنده افقی و نقش فشاری، محل تزیین بدنه بیرونی.		۷۹
Puschnigg, 2006, 209, 17	ساسانی	بزنگان	لبه، فرم دیگچه، رنگ خمیره آجری، شاموت شن متوسط، بافت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، فاقد لعاب، رنگ پوشش درون و بیرون آجری، فاقد تزیین.		۸۰

تجزیه و تحلیل نتایج گاه‌نگاری و مقایسه گونه‌شناختی

در یک تقسیم‌بندی کلی، قطعات سفال‌های ساسانی دشت سرخس به پنج دسته کلی شامل: ۱. لبه، ۲. بدنه، ۳. کف، ۴. پایه، ۵. دسته تقسیم شده‌اند و سپس ظروف بر اساس شکل لبه که در شناخت فرم یک ظرف قابل‌بررسی هستند به گونه‌های خمیره‌ها، کوزه‌ها، کاسه‌ها و جام‌ها دسته‌بندی شده‌اند (جدول ۲). گاه‌نگاری استقرارهای ساسانی دشت سرخس بر اساس گونه‌شناسی سفال، مطالعات تطبیقی یافته‌های سفالی و مراجعه به کاوش و بررسی‌های باستان‌شناسی انجام‌شده در مناطق جنوب ترکمنستان، شمال شرق ایران و سایر مناطق درون و برون منطقه‌ای انجام شد. به‌عبارت‌دیگر، با توجه به وسعت زیاد امپراتوری ساسانی سعی شد از مناطق مختلف جغرافیایی

داخل و خارج ایران که تحت سلطه این حکومت بودند، استقرارهایی برای مقایسه گونه‌شناختی سفال انتخاب شوند که در درجه اول اولویت، حفاری شده و نتایج حاصل از بررسی در درجه دوم اهمیت قرار دارند. بر این اساس، جدولی برای هر منطقه فرهنگی و استقرارهای هر حوزه طراحی گردید که میزان و درصد مقایسات سفال در آن به‌روشنی قابل‌ملاحظه است (جدول ۳). لازم به ذکر است که در نتیجه گونه‌شناسی این مجموعه سفالی با اکثر استقرارهای دوره ساسانی در داخل ایران و مناطق هم‌جوار خارج ایران، مشخص شد که بیشتر نمونه‌های این مجموعه، مختص حوزه فرهنگی جنوب ترکمنستان و شمال شرق ایران است و با داده‌های سفالی دیگر مناطق هم‌خوانی و شباهت کمتری دارند. به نظر می‌رسد، منطقه مورد مطالعه ارتباط فرهنگی نزدیکی با

بخش‌های جنوب ترکمنستان و شمال شرق ایران داشته است. با استناد به پژوهش‌های پراکنده داخلی و مطالعات علمی چند دهه اخیر در خارج از مرزهای ایران (ترکمنستان و سایر مناطق) می‌توان به شناخت اجمالی و گذرایی از ویژگی‌های سفال‌های دوره ساسانی دست‌یافت، زیرا بر اساس پژوهش‌های صورت گرفته، بیشترین ارتباط فرهنگی دشت سرخس در درجه اول با جنوب غرب ترکمنستان و استقرارهای شاخص این منطقه (مرو و واحه سرخس ترکمنستان) که از شهرهای ساسانی به شمار می‌آیند، برقرار بوده است [Behroozifar, MehrAfarin, Saidi & \(Chaychi,2021:155\)](#) و همچنین با مقایسه‌های انجام شده (شباهت و هم‌خوانی سفال‌ها) مشخص شد سکه و سفال‌هایی از دوره ساسانی در دشت سرخس وجود دارد که نشان می‌دهد این منطقه در نیمه نخست حکومت ساسانیان و سپس از زمان یزدگرد دوم ساسانی به بعد رونق فراوان داشته است. مسیر جاده خراسان بزرگ در دوره ساسانی (مرو تا نیشابور) از دشت سرخس عبور می‌کرده که گواهی بر این ادعاست. البته وجود آثاری همچون نقش برجسته رگ بی‌بی که امروزه در ایالت بغلان افغانستان واقع شده، شواهدی است بر حضور و نفوذ شاپور اول در مرزهای شرقی خراسان بزرگ که شاپور اول را در حال شکار گراز نشان می‌دهد. قبل از آن، اردشیر اول بنیان‌گذار سلسله ساسانی در نخستین فتوحات خویش به خراسان بزرگ وارد شده و پس از چیرگی بر مرو و ایرشهر، کوشان شاهان را که در خطه شرقی خراسان بزرگ حکومت داشتند، تابع خویش ساخته بود [\(Grenet et al:2007,63\)](#).

کشته شدن یزدگرد سوم ساسانی در مرو، گواهی تاریخی دیگر بر این ادعاست، اما موضوع دیگری که به نوعی می‌توان مطرح کرد این است که بیشترین درصد هم‌خوانی و شباهت یافته‌های سفالی ساسانی دشت سرخس با استقرارهای مرو ۵۲٪، واحه سرخس ترکمنستان ۵٪، بندیان درگز ۷٪،

کهن‌دژ نیشابور ۴٪، دره اترک ۳٪، تورنگ تپه ۲٪، کوه خواجه ۲/۵٪، سیستان ایران ۲٪، قلعه سام ۱/۵٪، گوری کهنه ۱٪، چارسدا پاکستان ۵٪، آی خانوم افغانستان ۲/۵٪، شمشیر غار افغانستان ۲٪، بررسی دامغان ۳٪، قومس ۱٪، بلوچستان مکران ۲/۵٪، بردسیر ۱٪، تل تخت پاسارگاد ۲٪ و تل اسپید ۱٪ که از استقرارهای شاخص دوره ساسانی بوده و بر اساس مطالعات گونه-شناختی تطبیقی انجام شده روی داده‌های سفالی، این ارتباط تنگاتنگ با شهرهای مطرح آن دوره در جنوب ترکمنستان و شمال شرق ایران که اشاره شد، تا حدود زیادی مورد قبول باستان‌شناسان و پژوهشگران قرار دارد. شکی نیست که دشت سرخس در دوره ساسانی به‌عنوان شهری رابط و بینابین، نقش مهمی در شکل‌گیری تحولات تجاری این دوره داشته است و روابط مبادلاتی دائمی فرهنگی و تجاری در این مناطق وسیع برقرار بوده است. طی دوره حکومت ساسانی، دشت سرخس با سایر شهرها و محوطه‌های تاریخی هم‌زمانی و ارتباطاتی تنگاتنگ داشته [\(Mohammadifar & Fallah,2014:8\)](#) که بر اساس دوری و نزدیکی شهرها، مراکز استقرار از نظر وسعت، دسترسی به جاده ابریشم، رودها و زمین سیما متفاوت بوده است. با توجه به جامعه آماری سفال‌ها، لبه ۷۴٪، بدنه ۱۳٪، کف ۱۱٪، پایه ۱٪، دسته ۱٪ به ترتیب بیشترین و کمترین نوع قطعات سفال‌های ساسانی دشت سرخس را تشکیل می‌دهند. بیشترین شکل یا فرم ظرف‌های ساسانی دشت سرخس را به ترتیب (جام ۲۳/۲٪، کاسه ۱۲/۸٪، کوزه ۹/۶٪، قدح ۴/۸٪، خمره ۴٪، دیزی ۲/۴٪، دیگچه ۱/۶٪، لیوان ۱/۶٪، پیاله ۰/۸٪، بشقاب ۰/۸٪، آب‌خوری ۰/۸٪، تنگ ۰/۸٪، دیگ ۰/۸٪) به خود اختصاص داده است. نوع ساخت (چرخ‌ساز ۹۵٪، دست‌ساز ۵٪)، کیفیت پخت (کافی ۹۸٪، ناکافی ۲٪)، رنگ خمیره و پوشش سفال‌ها (نخودی ۲۶٪، آجری ۷۰٪،

گونه‌شناسی جام‌ها، کاسه‌ها، کوزه‌ها، خمره‌ها، بیشترین فرم سفال‌های ساسانی دشت سرخس را تشکیل می‌دهند. سایر گونه‌های سفالی دیگر نیز از دشت سرخس به دست آمد. سفال غالب دشت سرخس در دوره ساسانی بدون لعاب، اکثراً ساده و دارای اندکی تزیینات منقوش (نقش کنده موج در نوار کنده افقی و عمودی)، به رنگ نخودی و آجری، بافت ظریف، چرخ‌ساز و دارای پخت کافی است (جدول ۲).

گلی ۱٪، خاکستری ۳٪، نوع ماده چسباننده (شن ریز ۷۹٪، شن متوسط ۱۱٪، شن درشت ۱۰٪)، کیفیت ساخت یا بافت (ظریف ۶۴٪، متوسط ۲۴٪، خشن ۱۲٪) برای توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌ها در نظر گرفته شد. از نظر کیفیت پخت، کافی ۹۸٪، و ناکافی ۲٪ است که نشان از کنترل و تسلط سفالگران این منطقه بر حرارت کوره و پخت سفال است. تمام سفال‌های ساسانی دشت سرخس فاقد لعاب هستند. از نظر طبقه‌بندی و

جدول ۳: استقرارهای مناطق مقایسه گونه‌شناختی بر اساس شباهت و هم‌خوانی سفال (مأخذ: نگارنده)

جنوب شرق ایران ۷٪ کوه خواجه ۲/۵٪ سیستان ایران ۲٪ قلعه سام ۱/۵٪ گوری کهنه ۱٪	شمال شرق ایران ۱۶٪ بندیان درگز ۷٪ کهن‌دژ نیشابور ۴٪ دره اترک ۳٪ تورنگ تپه ۲٪	جنوب ترکمنستان ۵۷٪ مرو ۵۲٪ واحه سرخس ۵٪	پاکستان ۵٪ چارسدا ۵٪
جنوب شرق ایران ۳/۵٪ بلوچستان مکران ۲/۵٪ بردسیر ۱٪	مرکز ایران ۴٪ بررسی دامغان ۳٪ قومس ۱٪	افغانستان ۴/۵٪ آی خانوم ۲/۵٪ شمشیر غار ۲٪	جنوب غرب ایران ۳٪ تل تخت پاسارگاد ۲٪ تل اسپید ۱٪

نتیجه‌گیری

دشت سرخس با یافته‌های حاصل از مناطق هم‌دوره درون‌منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای مقایسه شد و با یافتن این شباهت‌ها، طبقه‌بندی، فرم‌شناسی، گونه‌شناسی و ارتباطات فرهنگی آشکار و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در مجموع، ۱۹ استقرار از ۸ منطقه جنوب ترکمنستان، شمال شرق ایران، شرق ایران، پاکستان، افغانستان، مرکز ایران، جنوب شرق ایران، جنوب غرب ایران به ترتیبی که ارائه شد، بیشترین ارجاعات را به خود اختصاص داده است. به‌وضوح قریب به اتفاق نمونه‌های سفالی دشت سرخس تحت تأثیر فرهنگ‌های شناخته‌شده جنوب ترکمنستان یعنی مرو، نسا، واحه سرخس ترکمنستان و همچنین دشت درگز، دشت نیشابور در شمال شرق ایران هستند و با داده‌های سفالی دشت مشهد، سایر محوطه‌های ساسانی خراسان و دیگر مناطق، هم‌خوانی و شباهت کمتری دارند.

بررسی باستان‌شناختی دشت سرخس و تعداد ۸۰ قطعه سفال شاخص از ۱۲ محوطه ساسانی، به‌عنوان شالوده اصلی، به‌منظور زمان‌سنجی نسبی، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی پژوهش حاضر، مدنظر قرار گرفت. آنچه از پژوهش یافته‌های سفال ساسانی از دشت سرخس منتج می‌شود، این است که با توجه به پژوهش صورت گرفته روی سفال‌های منتسب به دوره ساسانی می‌توان دو نوع سفال بومی محلی (متأثر از فرهنگ واحه سرخس ترکمنستان) و سفال رایج دوره ساسانی (متأثر از فرهنگ مرو) یعنی فرهنگ شناخته‌شده جنوب ترکمنستان را برای منطقه در نظر گرفت. جهت دستیابی به پاسخ علمی برای نمایان ساختن برهمکنش‌های فرهنگی از روش تحلیل مقایسه‌ای استفاده شده و یافته‌های حاصل از بررسی باستان‌شناختی

شبهات‌های موجود میان یافته‌های سفالی این منطقه با منطقه جنوب ترکمنستان در آسیای مرکزی، پاکستان و افغانستان و همچنین شرق و شمال شرق ایران ارتباط بسیار نزدیک فرهنگی و تجاری میان این مناطق را در دوره حکومت ساسانی نشان می‌دهد. با توجه به جامعه آماری سفال‌ها، لبه ۷۴٪، بدنه ۱۳٪، کف ۱۱٪، پایه ۱٪، دسته ۱٪ به ترتیب بیشترین و کمترین نوع قطعات سفال‌های ساسانی دشت سرخس را تشکیل می‌دهند. بیشترین شکل یا فرم ظرف‌های ساسانی دشت سرخس را به ترتیب (جام ۲۳/۲٪، کاسه ۱۲/۸٪، کوزه ۹/۶٪، قدح ۴/۸٪، خمره ۴٪، دیزی ۲/۴٪، دیگچه ۱/۶٪، لیوان ۱/۶٪، پیاله ۰/۸٪، بشقاب ۰/۸٪، آبخوری ۰/۸٪، تنگ ۰/۸٪، دیگ ۰/۸٪) به خود اختصاص داده است. نوع ساخت (چرخ‌ساز ۹۵٪، دست‌ساز ۵٪)، کیفیت پخت (کافی ۹۸٪، ناکافی ۲٪)، رنگ خمیره و پوشش سفال‌ها (نخودی ۲۶٪، آجری ۷۰٪، گلی ۱٪، خاکستری ۳٪)، نوع ماده چسباننده (شن ریز ۷۹٪، شن متوسط ۱۱٪، شن درشت ۱۰٪)، کیفیت ساخت یا بافت (ظریف ۶۴٪، متوسط ۲۴٪، خشن ۱۲٪) برای توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی سفال‌ها در نظر گرفته شد. از نظر کیفیت پخت، کافی ۹۸٪ و ناکافی ۲٪ است که نشان از کنترل و تسلط سفالگران این منطقه بر حرارت کوره و پخت سفال است. تمام سفال‌های ساسانی دشت سرخس فاقد لعاب هستند. از نظر طبقه‌بندی و گونه‌شناسی جام‌ها، کاسه‌ها، کوزه‌ها، خمره‌ها، بیشترین فرم سفال‌های ساسانی دشت سرخس را تشکیل می‌دهند.

سایر گونه‌های سفالی نیز از دشت سرخس به دست آمد. سفال غالب دشت سرخس در دوره ساسانی بدون لعاب، اکثراً ساده و دارای اندکی تزیینات منقوش (نقش‌کننده مواج در نوار کنده افقی و عمودی)، به رنگ نخودی و آجری، بافت

ظریف، چرخ‌ساز و دارای پخت کافی است. وجود سفال‌های رایج دوره ساسانی و بومی محلی، نشان از ارتباطی دو سویه و پویا دارد، اما دلیل احتمالی این تنوع در دشت سرخس ظاهراً به ویژگی‌های توپوگرافی، زیست‌بوم و اقلیم این دشت بازمی‌گردد، زیرا دشت سرخس به واسطه موقعیت خاص جغرافیایی خود و با اینکه در امتداد دشت قره‌قوم قرار گرفته تا حدودی از تأثیرات نامطلوب اقلیمی این دشت در طول هزاره‌ها خصوصاً دوره ساسانی در امان مانده است. اساساً دشت سرخس به مثابه پناهگاهی مطمئن و ایمن در برابر نوسانات نامطلوب اقلیمی در قیاس با استقرارگاه‌های حاشیه دشت قره‌قوم عمل می‌کرده است، از این رو به هنگام بروز نوسانات نامطلوب اقلیمی و گسترش دشت سرخس تا دامنه‌های کپه‌داغ به شدت معیشت مردم حاشیه دشت قره‌قوم به مخاطره می‌افتاده است. به ظاهر رفت و آمدی پویا و دو سویه میان حاشیه‌نشینان دشت قره‌قوم و مردمان داخل دشت سرخس پیوسته برقرار بوده است، زیرا تنها راه قابل نفوذ به مناطق غربی و دیگر نواحی شمال و فلات ایران بوده است. از این رو، حضور گونه‌های سفال بومی محلی از استقرارهای دوره ساسانی دشت سرخس کاملاً قابل توجیه و منطقی تلقی می‌شود.

فهرست منابع

- Abbaszadeh, H. (1997). *Investigation and identification of historical monuments of Sarakhs city*. Cultural Heritage.
- Adams, W. Y. (1988). *Archaeological classification: Theory versus practice*. *Antiquity*, *62*(250), 45-46.
- Alizadeh, A. (2001). *Theory and practice in archaeology, with chapters in evolutionary biology and epistemology*. Cultural Heritage Organization Publications.
- Atai, M. T. (2003). *Introducing the Achaemenid pottery of the Fars region: A systematic and classified survey of the ramparts of Persepolis* [Master's thesis]. Tarbiat Modares University.

- Grenet, F., & Lou, J. (2007). *The Sasanian relief Rag-i Bibi (Northern Afghanistan) Central Asia*. Oxford University Press.
- Hansman, J., & Stronach, D. (1971). Excavation at Shahri Qumis. *The Journal of the Royal Asiatic Society*, 8–22.
- Herrmann, G., Kurbansakhatov, K., & Simpson, St. J. (2001). The International Merv Project preliminary report on the ninth year (2000). *Iran*, *39*, 9–52.
- Hill, J. N., & Evans, R. K. (1972). Model for classification and typology. In D. L. Clarke (Ed.), *Models in archaeology* (pp. 236–273). Methuen.
- Herring, E. (1997). *Iranian pottery in the Parthian period* (H. Chubak, Trans.). Cultural Heritage Organization.
- Hudood al-Alam Man al-Mashreq ila al-Maghreb. (1984). (M. Sotoodeh, Trans.). Tahoori Library.
- Ingraham, M. L., & Summers, J. (2009). *Settlements and areas of the Meshkinshahr plain in northeastern Azerbaijan* (M. Faizkhah & S. Aliyoun, Trans.). Akhtar Publishing House.
- Kaim, B. (2008). The Parthian settlement in the Sarakhs Oasis. *Parthica*, *10*, 129–134.
- Kiani, M. Y., & Mahriyar, M. (1980). Gorgan Defense Wall. *Effect Magazine*, *2-4*. <https://journal.richt.ir/athar/article-1-463-fa.html>.
- Kleiss, W. (1970). Zur Topographie des Parther Hanges in Bisutun. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, *3*, 133–168.
- Labfaf Khaniki, M. (2008). Sasanian pottery of northeastern Iran (classification, comparison and analysis based on general characteristics). *Scientific Research Quarterly of Tehran University Faculty of Literature and Human Sciences*, *59*(4). <https://jarcs.ut.ac.ir/issue/2926/4134.html>
- Labfaf Khaniki, M. (2019). The settlement pattern of Neishabour in the Sassanid period. *Journal of the National Museum of Iran*, *1*(1). <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.14754210>
- Azarnoosh, M. (1998). Torang Tepe. *Two Quarterly Journals of Archeology and History*, *21-22*, 71–77. <https://www.sid.ir/journal/2444/fa>.
- Banerjee, N. R. (1984). *Documentation of ancient objects* (M. Vahdati, Trans.). General Directorate of Museums.
- Behroozifar, D. (2013). *Prehistoric archeological survey of Fern Plain* [Master's thesis]. University of Zahedan.
- Behroozifar, D. (2021). *Archaeological analysis of Parthian and Sasanian settlements in Sarakhs Plain* [Doctoral dissertation]. Islamic Azad University.
- Behroozifar, D., MehrAfarin, R., Saidi, M. R., & Chaychi, A. (2019). Evaluation of environmental factors in the formation of Parthian settlements in the Fern Plain. *Scientific Quarterly Journal of Archeology Research*, *6*(2). <https://doi.org/10.29252/jra.6.2.233>
- Behroozifar, D., MehrAfarin, R., Saidi, M. R., & Chaychi, A. (2021). Investigation and analysis of Parthian pottery of Sarakhs Plain, Northeast Iran. *Scientific Quarterly of Parse Archaeological Studies*, *5*(17). <https://doi.org/10.30699/PJAS.5.17.143>
- Boucharlat, R., & Lecomte, O. (1987). *Fouilles de Tureng Tepe: Sous la Direction de Jean Deshayes, 1: Les Périodes Sassanides et Islamiques*. Éditions Recherche sur les Civilisations.
- Dark, K. R. (1992). *Theoretical foundations of archaeology* (K. Abdi, Trans.). University Press.
- Davari, M. S., Moosivand, F., & Basafa, H. (2018). Explanation of early Parthian pottery characteristics in the Kashfroud basin: Based on the typology of the pottery of Ismail Abad hill, Mashhad. *Scientific Research Quarterly of Tehran University Faculty of Literature and Human Sciences*, *10*(1). <https://doi.org/10.22059/jarcs.2018.239481.142460>
- Ebrahimi, A. (2005). *Registered report of Kashaf Rood*. Khorasan Razavi Cultural Heritage Organization.

- British Institute of Iranian Studies* (H. Khatib Shahidi, Trans.). Iran's Cultural Heritage Organization.
- Trinkaus, K. M. (1981). *The Partho-Sassanian northeast frontier: Settlement in the Damghan Plain* [Doctoral dissertation]. University of Pennsylvania.
- Usmanova, Z. I. (1992). New material on ancient Merv. *Iran*, *30*, 55–64.
- Whallon, R., & Brown, J. A. (Eds.). (1982). *Essays in archaeological typology*. Center for American Archaeology Press.
- Wheeler, M. (1962). *Charsada: A metropolis of the North-West Frontier*. Oxford University Press.
- Yoosefian, M. (1997). *Investigation of geomorphological units and its relationship with the underground water resources of Sarakhs Plain* [Master's thesis]. Tarbiat Moalem University.
- Labbaf Khaniki, R. A. (2006). Report of the archeological excavations of Neishabour. *Neishabour Archeology*, *2*.
- Majidzadeh, Y. (1991). Archaeology and pottery. *Journal of Archeology and History*, *5*(10). <https://www.sid.ir/paper/429869/fa>
- Mascarella, O. W. (2009). *Explorations of Aghrab Tepe in the archaeology of Azerbaijan* (M. Faizkhah & S. Aliyoun, Trans.). Akhtar Publishing House.
- Mohammadifar, Y., & Fallah Mahneh, M. (2014). The Parthian period in Northeast Iran: Newly found areas of Dargaz Plain. *Proceedings of the Second National Archaeological Conference of Iran* (p. 8). <https://civilica.com/doc/540996>
- Mohammadifar, Y., & Motarjem, A. (2011). Julian, the newly discovered Sassanid fire temple in Abdanan, Ilam. *Bagh-e Nazar*, *8*(19), 5–6. <https://www.sid.ir/paper/125479/fa>
- Moosavinia, S. M., & Basafa, H. (2013). Khomein city in the Parthian and Sasanian eras based on archaeological studies. *Central Cultural Research Quarterly*, *1*(2), 177–200. <https://www.sid.ir/paper/213069/fa>.
- Negahban, E. (1966). *Report of the archaeological researches of northeastern Iran*. Unpublished manuscript.
- Puschnigg, G. (2006). *Ceramics of Merv oasis: Recycling the city*. Left Coast Press.
- Rahbar, M. (1996). *The third chapter of archaeological excavations of Bandian*. Research Institute of Archeology of Iran.
- Rahbar, M. (1997). *Archaeological excavations of Bandian Dargaz: Archaeological reports*. Iran's Cultural Heritage Organization.
- Ricciardi, R. V. (1980). Archaeological survey in the Upper Atrek Valley (Khorasan, Iran): Preliminary report. *Mesopotamia*, *15*, 51–57.
- Shepard, A. O. (1956). *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institute of Washington.
- Stronach, D. (1961–1963). *Pasargad: A report of the excavations carried out by the*

Contents

The Influence of Intercultural Historical Connections on Sistan and Turkmen Rugs: A Case Study of the Horses and Camels Footprints Motif	1
Farzad Saljoughi, Iman Zakariaee Kermani	
Studying and Comparing the Tilework of Ghiasieh Khargerd School with the Tilework of the Complex of Goharshad and the Mausoleum of Khwaja Abdullah Ansari in Herat	27
Zahra Rashednia, Ahmad Salehi Kakhki	
A comparative study of the traditional sewing art of black embroidery in Zabul, Shahkoh and Kalate Rudbar	65
Sharbanoo Mosazadeh, Ali Reza Sheikhi	
Investigating the themes of Transoxiana pottery from the 2nd to the 6th century AH (Case study: pottery of Samarkand, Shash and Neishabur)	85
Mohsen Marasy, Azar Moukhah	
A study of the wak motif with emphasis on manuscript illustrations from the 8th to the 10th century AH	111
Kobra Dadmohamadi	
Commentary on the prestige artifacts of Middle Asia in the Bronze Age Case study: Miniature columns and Stone round plates	129
Mohsen Entezarian, Hasan Basafa	
The study of visual features of motifs in tiling of Mofakham Mansion in Bojnord	151
Farzaneh Farrokhfar, Marzieh Rahmani	
Description, classification and typology of Sasanian pottery of Sarakhs Plain	177
Davood Behroozifar	



Journal of Greater Khorasan

Imamreza International University Vol. (16), No. (58), spring 2025

Shapa: ISSN 2251-6131

Address: Seasonal Office, No. 2298, Holy Mashhad, Palestine Square, Shahid Montazeri Boulevard, between 5 and 7 Montazeri, Imam Reza International University (AS)

PO Box: 553-91735

Tell: 0098 51 38041 (1183)

Fax: 0098 51 38041 (1183)

Web: www.JGK.imamreza.ac.ir

Email: jgk.edc@imamreza.ac.ir

Publisher: Imam Reza International University

Editorial Director: Qadir Siaami (*Ph.D*) (*Faculty member of Imamreza international University*)

Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs:

Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad

Editor-in-chief: Mohammad Taghi Razavian (*Ph.D*) (*Associate Professor, Geography group of Shahid Beheshti University*)

Editorial Board:

- *Masoumeh Barghchi (Ph.D)*(*Assistant Professor, Department of Urban Design, School of Urban Planning, University of Western Australia, Perth, Australia*)
- *Mohamma Taghi Razavian (Ph.D)*(*Associate Professor, Geography group of Shahid Beheshti University*)
- *Karim Soleymani (Ph.D)*(*Associate Professor, Shahid Beheshti University*)
- *Qadir Siami (ph.D)*(*assistant professor, faculty member of Imam Reza International University*)
- *Hadi Vakili (Ph.D)*(*Associate Professor, Department of History, Faculty of Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran*)
- *Christoph Werner (Ph.D)*(*Professor at the University of Bamberg*)
- *Rudolph Mathee (Ph.D)*(*Professor at the University of the Holland*)
- *Ulrich Marzolph (Ph.D)*(*university of Cologne*) *Kazuo Morimoto (Ph.D.)*(*Professor at the University of Tokyo*)
- *Kazuo Morimoto (Ph.D)*(*Professor, Department of Iranian Studies, Institute for Advanced Asian Studies, University of Tokyo, Tokyo, Japan*)

Administrative Affairs and Printing Supervisor: Imam Reza International University's Scientific Books and Publications Publishing Center.

Responsible Expert: Malihe Salahi

Page Layout: Zahra Shojaei

Persian Literary Editor: Mostafa La'l Shateri

Latin Editor: Dr. Siamak Rastjoo

Cover Designer: Amir Farid

Bulletin Khorasan's according to the legislation great historian 1390/12/13 commission country's scientific journals and with license number 3/258486 valid scientific-research.

"Bulletin Khorasan's great legitimated science base in the world of Islam (ISC) index"

