
إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره ششم، شماره ۱، ۱۴۰۵
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر مهدی امرائی
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر پویان آزاده	استادیار، گروه موسیقی جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
دکتر فریده آفرین	دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
دکتر سمیه باصری	دانشیار، گروه آموزشی طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر، مهماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، گروه آموزشی الهیات، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
دکتر صمد سامانیان	استاد، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
دکتر فرزانه فرخفر	دانشیار، گروه پژوهش هنر و ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
دکتر قباد کیانمهر	استاد، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
دکتر حکمت‌اله ملاصالحی	استاد، گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

عضو مشورتی گروه دبیران: دکتر محمد خزائی
دستیار سردبیر: دکتر امیرحسین صالحی
مدیر داخلی: دکتر نجیبه رحمانی
مشاوران علمی: دکتر حسین شجاعی‌قادی‌کلائی، دکتر محمدحسین مقدسی
ویراستار ادبی (فارسی): الهام حرمان
صفحه‌آرا: الهام حرمان
کارشناس نشریه: الهام حرمان
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان
نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir
داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســــــــت

تحلیل فرم و محتوای شمعدان‌های فلزی دوره صفوی موجود در موزه متروپولیتن ۶

اکرم محمدی‌زاده [۱]

نگین رسولی‌نیا [۲]

[۱] استادیار، گروه فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری ۲۶

سعید مقیمی [۱]

علیرضا مولائی [۲]

فاطمه عزیزپور [۳]

[۱] استادیار، گروه مهندسی معماری، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانشجوی دکتری، گروه مهندسی شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

[۳] مدرس، گروه علوم تربیتی، پردیس الزهرا سمنان، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

تبارشناسی، پیشینه و تزیینات رحل ۴۴

علیرضا شیخی [۱]

آذر فرح‌بد [۲]

[۱] دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

مطالعه تطبیقی فرم پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی ۵۸

شکوفه ساتیاروند [۱]

محسن مراثی [۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

واکاوی ساختارشناسانه مجموعه درهای چوبی موزه حضرت معصومه (س) ۷۴

زینب مرادیان‌قوجه‌بگلو [۱]

محمد میرشفیعی [۲]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه هنرهای‌صناعی، دانشکده هنرهای‌صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۲] استادیار، گروه هنرهای‌صناعی، دانشکده هنرهای‌صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

بررسی رویکردهای آموزش موسیقی کودک با تأکید بر رویکرد ارف و چالش‌های آن در ایران ۹۶

محمدرضا زینعلی [۱]

هوتن شرف‌بیانی [۲]

[۱] گروه نوازندگی موسیقی جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، کرج، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه نوازندگی موسیقی ایرانی، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تحلیل زیورآلات بلاگردان و مقدس قاجاری دزفول بر اساس نظریه اشیاء و مصرف نمادین ۱۱۰

منصور کلاه‌کج [۱]

الهام رفعت‌پناه [۲]

[۱] دانشیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

پژوهشی در تعدد و تنوع هنرمندان آستان قدس رضوی از آغاز تا پایان دوره پهلوی بر اساس آثار به جای مانده در حرم ۱۳۰

ناصر ساداتی [۱]

زهرا علی‌مندگاری [۲]

میثم جلالی [۳]

[۱] استادیار، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

[۳] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی، عضو گروه فرهنگ و هنر اسلامی بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، ایران.

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 5-23

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

Analyzing the Form and Content of the Metropolitan Museum's Safavid Metal Candlesticks

Akram Mohammadizadeh [1] (Corresponding Author), Negin Rasoulinia [2]

[1] Assistant Professor, Metal Group, Islamic Art Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[2] Master's Degree Graduate, Metal Group, Islamic Art Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

(Received: 30.10.2024, Revised: 26.05.2025, Accepted: 26.05.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35771.1309

Abstract

Metalworking was one of the most important artistic achievements of the Safavid period, and the change of the country's official religion to Shiite Islam, the attempt to establish a national government, and the approach of the Safavid kings to expand relations with Europe and the migration of Armenians to Iran had a great impact on the works created during this period, so that these events can be seen on the metal works created. One of the most important metal works of this period are candlesticks, which enjoy considerable fame in the field of Islamic arts in terms of form and decoration. The candlesticks of this period were often cylindrical in shape with a wide base and an upper edge curved outwards, which have no resemblance to the candlesticks of previous periods. These cylindrical candlesticks were made of brass alloy and had different designs from the designs common on previous candlesticks. The main question of this research is: What are the formal, decorative, and content characteristics of these candlesticks? The aim of this research is to introduce, examine, and analyze the form and content of 5 Safavid candlesticks preserved in the Metropolitan Museum from an aesthetic perspective. The present research is applied in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of research method. The method of data collection is also library and search in the Metropolitan Museum, where 5 samples were selected and examined in a purposeful manner. Data analysis was conducted using a qualitative method. The results show that the decorative themes are in the form of Persian poetry inscriptions along with plant motifs, which in one case used animal motifs of lion, leopard, fox, antelope and rabbit.

Keywords: Safavid Metalwork, Metropolitan Museum, Metal Candlesticks, Form and Pattern.

1- Email: a.mohammadizadeh@tabriziau.ac.ir
2- Email: rasoulinianr75@gmail.com

How to cite: Mohammadizadeh, A. and Rasoulinia, N. (2026). Analyzing the Form and Content of the Metropolitan Museum's Safavid Metal Candlesticks, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 5-23. Doi: 10.22075/aaj.2025.35771.1309

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

تحلیل فرم و محتوای شمعدان‌های فلزی دوره صفوی موجود در موزه متروپولیتن

اکرم محمدی‌زاده (نویسنده مسئول) [۱]
نگین رسولی‌نیا [۲]

[۱] استادیار، گروه فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35771.1309

چکیده

فلزکاری یکی از مهم‌ترین دستاوردهای هنری دوره صفوی بوده‌است که تغییر مذهب رسمی کشور به مذهب شیعه، تلاش برای ایجاد حکومت ملی، رویکرد شاهان صفوی در راستای گسترش روابط با اروپا و کوچ ارامنه به ایران تأثیرات زیادی بر آثار خلق شده این دوره گذاشته‌است، به‌طوری‌که این اتفاقات بر آثار خلق شده فلزی قابل‌مشاهده هستند. یکی از مهم‌ترین آثار فلزی این دوره شمعدان‌ها هستند، که از منظر فرم و تزیین از شهرت قابل‌توجهی در حوزه هنرهای اسلامی برخوردارند. شمعدان‌های این دوره غالباً به شکل استوانه با پایه عریض و لبه بالایی دارای انحنا به سمت خارج بودند که هیچ شباهتی با شمعدان‌های دوره‌های قبل ندارند. این شمعدان‌های استوانه‌ای شکل از آلیاژ برنج ساخته شده بودند و نقوش متفاوتی با نقوش رایج بر شمعدان‌های پیشین داشتند. پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از: این شمعدان‌ها دارای چه شاخصه‌های فرمی، تزیینی و محتوایی هستند؟ هدف این پژوهش، معرفی، بررسی و تحلیل فرمی و محتوایی ۵ شمعدان صفوی محفوظ در موزه متروپولیتن از منظر زیباشناختی است. پژوهش پیش‌رو از منظر هدف، کاربردی و از منظر روش پژوهش، از نوع توصیفی- تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت اسنادی و جست‌وجو در موزه متروپولیتن است که ۵ نمونه به صورت انتخابیِ هدفمند گزینش شده‌اند و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی انجام شده‌است. نتایج نشان می‌دهد مضامین تزیینی از نوع کتیبه‌نگاری اشعار فارسی به همراه نقوش گیاهی که در یک مورد از نقوش حیوانی شیر، پلنگ، روباه، بز کوهی و خرگوش بهره جسته‌است.

واژه‌های کلیدی: فلزکاری صفوی، موزه متروپولیتن، شمعدان‌های فلزی، فرم و نقش.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده دوم با عنوان «طراحی و ساخت زیورآلات ملیله با الهام از نقوش شمعدان‌های صفوی موجود در موزه متروپولیتن» در دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر اسلامی تبریز است که به راهنمایی نویسنده اول انجام شده‌است.

1- Email: a.mohammadizadeh@tabriziau.ac.ir
2- Email: rasoulinianr75@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: محمدی‌زاده، اکرم و رسولی‌نیا، نگین. (۱۴۰۵). تحلیل فرم و محتوای شمعدان‌های فلزی دوره صفوی موجود در موزه متروپولیتن، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۲۳-۵. Doi: 10.22075/aaj.2025.35771.1309

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

سلسله صفوی به‌عنوان حکومتی که تلاش زیادی در جهت احیای وحدت ملی داشته‌است در تاریخ ایران شناخته می‌شود. این تلاش در بُعدهای مختلف مذهبی، سیاسی و هنر قابل شناسایی است. شاه اسماعیل پس از ورود به تبریز از قدرت نظامیان قزلباش استفاده کرد و با وجود اکثریت سنی مذهب در ایران توانست پایه‌های مذهب تشیع را بنیان‌گذاری نماید. به‌علت افزایش مراودات با کشورهای خارجی هنر مورد توجه قرار گرفت و گسترش یافت، تولیدات هنری نیز بیشتر باب ذوق و سلیقه خریداران آثار بود. در این دوره شکل‌های تازه‌ای از اشیای فلزی، مانند شمعدان ستونی موسوم به مشعل پدید آمد. شمعدان‌هایی که در این دوره ظاهر شدند غالباً استوانه‌ای با پایه عریض و لبه بالایی دارای انحنا به سمت خارج بودند که از منظر تزیین و فرم از شهرت قابل‌توجهی در حوزه هنرهای اسلامی برخوردار هستند. در موزه متروپولیتن ۵ شمعدان مربوط به این دوره نگهداری می‌شود که به‌دلیل نبود پژوهش‌های منسجم در مورد تحلیل فرم و نقش این شمعدان‌ها پژوهش در خصوص آن‌ها ضروری به نظر می‌رسید. با توجه به نبود اطلاعات مدون در خصوص شناسنامه این آثار در موزه متروپولیتن و ثبت اطلاعات نادرست در مورد فرم و نقوش آن‌ها اهمیت پژوهش در خصوص تحلیل این آثار ضروری به نظر می‌رسید. اصلی‌ترین پرسش این پژوهش این است این شمعدان‌ها دارای چه شاخصه‌های فرمی، تزیینی و محتوایی هستند؟

پیشینه پژوهش

علی‌آبادی و پایدارفرد در مقاله «بررسی و تحلیل تزیینات شمعدان‌های فلزی دوره صفوی در موزه متروپولیتن» (۱۴۰۰)، در هفتمین کنفرانس بین‌المللی علوم انسانی، اجتماعی و سبک زندگی به بررسی مشخصات ظاهری و همچنین برخی از نقوش تزیینی روی شمعدان‌ها پرداخته و توضیحاتی در مورد انواع نقوش و اشعار حک شده بر روی شمعدان‌ها داده‌اند. در مقاله ارائه شده با توجه به عدم آشنایی پژوهشگران با فنون ساخت و تزیین در هنرهای فلزی متأسفانه به خطا رفته‌اند و روش‌های ساخت و تزیین آثار را اشتباه نوشته‌اند، حتی خوانش اشعار روی بدنه شمعدان‌ها را نیز اشتباه نوشته‌اند. فردپور در مقاله «نگاهی بر فرم و نقوش شمعدان‌های دوره اسلامی» (۱۳۹۰)، که در نشریه نقش‌مایه به چاپ رسانده‌است، به بررسی فرم و نقوش شمعدان‌های عصر سلجوقی تا صفوی و قاجار پرداخته و روش‌های ساخت و تزیین آن‌ها را معرفی کرده‌است. شایسته‌فر و محمدیان در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش و کتیبه‌های تزیینی آثار روشنایی موزه آستان قدس رضوی» (۱۳۸۸)، که در نشریه پژوهش در فرهنگ و هنر به چاپ رسیده‌است، اطلاعاتی در خصوص اشیا روشنایی دوروه صفوی موجود در این موزه داده‌اند. ذکاوت در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه‌ی تطبیقی تصاویر شمعدان‌های فلزی در نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌های مشابه دوره‌های اسلامی» (۱۳۹۹)، به بررسی تطبیقی فرم شمعدان‌های تصویر شده شاهنامه طهماسبی با شمعدان‌های دوره‌ی سلجوقی تا صفوی پرداخته‌است. صنعت‌نگار در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مستندسازی و تحلیل نقوش پایه شمعدان‌های برنجی آستان قدس» (۱۳۹۷)، به بررسی و طبقه‌بندی نقوش شمعدان‌های آستان قدس پرداخته‌است. سبیلان در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه رابطه فرم و محتوا در تزیینات شمعدان‌ها و قندیل‌های دوره صفویه» (۱۳۹۳)، به بررسی فرم و نقوش شمعدان‌های موزه ملی و موزه ارومیه پرداخته‌است. در مقاله پیش‌رو به بررسی فرم و تزیینات شمعدان‌های موجود در موزه متروپولیتن پرداخته شده‌است که در پژوهش‌های ذکر شده به طور جدی بدان نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کاربردی و روش پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات از نوع اسنادی است که با مراجعه به وبگاه موزه متروپولیتن، تصاویر شمعدان‌های موردنظر تهیه شده‌است. جامعه آماری پژوهش شمعدان‌های مربوط به دوره صفوی کل شمعدان‌های دوره صفوی به تعداد ۵ عدد به شیوه انتخابی هدفمند، گزینش شده‌اند. روش تجزیه تحلیل

اطلاعات نیز کیفی است.

مبانی نظری

فلزکاری صفوی؛ فلزات کاربردی، شیوه‌های ساخت و تزیین

در این دوره شکل‌های تازه‌ای از اشیای فلزی، مانند شمعدان ستونی موسوم به مشعل پدید آمد. این شمعدان‌های استوانه‌ای از برنج ساخته می‌شدند. در این دوره اگر چه به سبب مسائل شرعی معمولاً از فلزات گران‌بها پرهیز می‌شد، برای تزیین سطح فلزات ارزان‌تر نظیر برنج یا مفرغ از طلاکاری‌ها و نقره‌کاری‌های زیبا استفاده می‌شد (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴). اما پادشاهان صفوی از این قائده مستثنی بودند و دربار و کاخ‌های آن‌ها مملو از ظروف طلا و سنگ‌های قیمتی بوده‌است. سفرنامه‌نویسان زیادی از جمله شاردن[1] و کمپفر[2] در مورد اثاثیه طلای دربار سخن گفته‌اند (میرجعفری و سیدبنکدار، ۱۳۸۷: ۹) میهمانان خارجی دربار شاه‌عباس در ضیافت‌ها این ظروف طلا را دیده‌اند، با این حال غالب اشیا فلزی برجای مانده از اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ م. از برنج یا مس‌سفید شده‌اند (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۰۸). نوآوری‌های صفویه در فلزکاری شامل نوعی شمعدان بلند هشت‌گوشه با پایه‌گرد، نوع جدیدی مشربه که از چینیان اقتباس شده بود و استفاده محدودتر از نوشته‌های عربی و جانشین شدن اشعار فارسی بود (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۴۷). شمعدان‌هایی که در این دوره ظاهر شدند غالباً به شکل استوانه با پایه عریض و لبه بالایی دارای انحنا به سمت خارج بودند.

در تزیین اشیای فلزی صفوی اغلب با توجه به محتوای نوشته‌ها، خطوط متفاوتی مورد استفاده قرار می‌گرفت. آیات قرآن و دعاها با خط ثلث، نام‌ها و سال‌ها با خط‌نسخ، ثلث یا نستعلیق، اشعار و مضامین ادبی به خط‌نستعلیق نوشته می‌شد.

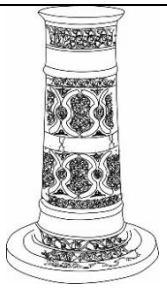
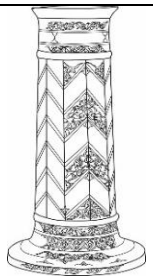
اجزای تمام این شمعدان‌ها را از نظر ظاهری می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: ۱. بخش بالایی که حدود یک‌پنجم ارتفاع شمعدان را در برمی‌گیرد و معمولاً با یک ردیف شعر یا یک عبارت و یک یا دو ردیف با نقوش‌گیاهی تزیین شده‌است. ۲. بخش میانی که سه‌پنجم ارتفاع شمعدان است و عمده تزیینات شمعدان در این قسمت اجرا شده‌است. ۳. بخش پایه‌شمعدان که یک‌پنجم ارتفاع را در برمی‌گیرد که در همه نمونه‌ها پایه عریض‌تر از سایر بخش‌ها است تا تعادل شمعدان حفظ گردد. این سه بخش هرکدام با نواری باریک و برجسته از یکدیگر جدا می‌شوند که اغلب بدون تزیینات است.

[1] Jean Chardin، جواهرفروش و تاجر فرانسوی بود که در ۱۶۶۵م. به هند مسافرت کرد و در بازگشت مدتی در اصفهان ماند و جواهراتی برای شاه عباس دوم آماده کرد. او شرح دیده‌های خود در ایران را در ۱۰ جلد کتاب به رشته تحریر درآورد.

[2] Engelbert Kaempfer، طبیعت‌شناس، فیزیک‌دان، جهانگرد و نویسنده آلمانی بود که دو کتاب در مورد مسافرت‌های خود نوشته‌است. وی در ۱۶۸۳ م. وارد ایران شد و در شهرهای مختلفی از جمله قزوین، اصفهان و بندرعباس اقامت داشت.

- معرفی شمعدان‌های موزه متروپولیتن

جدول ۱- مشخصات عمومی شمعدان‌های موزه متروپولیتن. منبع (نگارندگان)

تصویر اثر	ترسیم خطی	مشخصات اثر
		شمعدان با شماره موزه ۹۱,۱,۵۷۳ درگالری ۴۶۲ موزه متروپولیتن قرار دارد. این اثر از جنس برنج و تزیینات آن شامل نقوش‌گیاهی، حیوانی و کتیبه است.
منبع: (URL: 1)		
		شمعدان با شماره ۸۹,۲,۱۹۷ درگالری ۴۶۲ موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. این شمعدان برنجی به روش دواتگری ساخته و سپس قلمزنی شده‌است. ارتفاع شمعدان ۳۰,۱ سانتی‌متر، قطر پایه آن ۱۸,۴ سانتی‌متر و قطر بدنه ۱۰,۲ سانتی‌متر است و توسط لوسی وارتون همسر جوزف درکسل و پس از مرگ او در ۸۹-۱۸۸۸م. به موزه متروپولیتن اهدا شده‌است.
منبع: (URL: 2)		
		این شمعدان با طرح جناقی از جنس برنج و مانند نمونه‌های دیگر به روش دواتگری ساخته و قلمزنی شده و سپس با رنگ‌های قرمز و سیاه با تکنیک میناکاری تزیین شده-است. ارتفاع آن ۳۳,۷ سانتی‌متر و قطرپایه ۱۶,۸ سانتی‌متر است و سال ۹۸۶ هـق (۱۵۷۹-۱۵۷۸م.) بر روی آن حک شده که مقارن با دوره پادشاهی سلطان‌محمد خدابنده است. این اثر با شماره ۲۹,۵۳ درگالری ۴۶۲ موزه متروپولیتن در معرض نمایش است.
منبع: (URL: 3)		
		شمعدان برنجی که همچون نمونه‌های قبلی به روش دواتگری ساخته و به روش قلمزنی تزیین شده‌است، مربوط به قرون ۱۰ و ۱۱ هـق (اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷م.) است. ارتفاع آن ۳۴/۶ سانتی‌متر، قطر دهانه ۱۰/۸ سانتی‌متر و قطر پایه ۱۸/۱ سانتی‌متر است. این شمعدان با شماره ۹۱,۱,۵۷۹ در گالری ۴۶۲ موزه متروپولیتن در معرض نمایش است.
منبع: (URL: 4)		




این شمعدان دواتگری و قلمزنی شده از جنس برنج و مربوط به سال ۱۰۲۹-۱۰۲۷ هـ ق (قرن ۱۷ م.) و مربوط به دوره فرمانروایی شاه عباس اول با ارتفاع ۴۷٫۳ سانتی‌متر است. این شمعدان با شماره 91,1,554a در گالری ۴۶۲ موزه متروپولیتن در معرض نمایش است.

منبع: (URL: 5)

نمونه شماره ۱



تصویر ۱- شمعدان شماره ۱. منبع: (URL: 1)

از میان تزیینات گیاهی این شمعدان، به بندهای اسلیمی موجود در پس‌زمینه کتیبه‌ها می‌توان اشاره کرد. البته این بندهای اسلیمی بسیار کم‌حجم، ساده و بدون آرایه هستند. قسمت پایه یکپارچه و بدون تقسیم‌بندی‌های افقی، با توالی متشکل از سه نقش تزیین شده‌است. بدنه تا حدودی شکل استوانه (کمی مایل) دارد و تقریباً به دو قسمت تقسیم شده‌است. هر قسمت شامل یک نوار نازک و یک نوار عریض است. هر نوار عریض مزین به ۳ ترنج با نقش حیوان داخل آن است که به‌صورت یک در میان با سه قاب مستطیل حاوی عبارات دعایی برای صاحب شمعدان قرار گرفته‌اند. در نیم‌ترنج‌های پایین کتیبه‌ها، اسلیمی‌ماری و در نیم‌ترنج‌های بالای کتیبه‌ها ترکیبی از بند اسلیمی و گل نقش شده‌است. حیوانات نقش شده داخل ترنج‌ها شامل شیر، روباه، بزکوهی، خرگوش و ببر هستند. زمینه ترنج‌ها به‌طور کامل با نقوش اسلیمی پوشیده شده‌است. تمام حیوانات به‌صورت نیم‌رخ تصویر شده‌اند. سه حیوان شکارچی (شیر، پلنگ و روباه) با توجه به حالت پاها و دم به سمت پایین، در حال سکون و بزکوهی و خرگوش با پاهای خمیده در حال فرار تصویر شده‌اند (تصویر ۲).



تصویر ۲- نقش حیوانات روی شمعدان. منبع: (URL: 1)

با دقت در نقوش اسلیمی که زمینه ترنج‌ها را پر کرده‌اند مشاهده می‌شود زمینه ترنجی که داخل آن یک شیر به تصویر کشیده شده‌است با زمینه پنج ترنج دیگر تفاوت اساسی دارد. نقوش داخل این پنج ترنج از بند اسلیمی‌گردان و گل پنج‌پر تشکیل شده‌است. این تفاوت در زمینه‌ها می‌تواند ناشی از این امر باشد که همواره شیر حیوانی قوی‌تر از سایر جانوران تصویر شده و با توجه به پیشینه نقش این حیوان در هنر ایران همواره جایگاهی بالاتر داشته‌است. زمینه ترنج حاوی تصویر شیر نیز از بند اسلیمی‌گردان و سر اسلیمی‌های ساده تشکیل شده که به صورت انتقالی تکرار شده‌اند.

نوار نازک میانی بدنه با خطوط ظریف افقی در بالا و پایین آن از دیگر قسمت‌های بدنه جدا شده که با اشکال نیم‌دایره بین ابیات، محیط استوانه را به چهار قسمت مساوی تقسیم کرده و در هر یک از این قسمت‌ها یک بیت شعر به خط نستعلیق نوشته شده‌است. قسمت‌هایی از این ابیات از بین رفته و قابل خوانش نیست.

نوار نازک بالای بدنه به قطر نوار میانی بوده که با دو خط افقی از قسمت پایین جدا شده و داخل آن دو بیت شعر داخل دو ترنج ساده حک شده‌است. در

فاصله میان این دو کتیبه یک زایده برجسته با سوراخی درون آن وجود دارد که احتمالاً محل اتصال حلقه‌ای برای نگهداری شمعدان بوده‌است. در قسمت لبه‌شمعدان و زیردهانه یک‌کتیبه بدون قاب‌بندی به‌صورت نواری که دور محیط شمعدان پیچیده نوشته شده و نقش یک دایره میان دو بیت شعر از اهلی ترشیزی[۳] دیده می‌شود (تصویر ۳). این دایره با توجه با این که دقیقاً بالای ترنج حاوی نقش شیر حک شده‌است، می‌تواند نمایانگر مفهوم خورشید باشد. نقش خورشید در سلاح فلزی دوره هخامنشی، ظرفی فلزی از دوره اشکانی و سنجاق‌سرهای مفرغی تمدن لرستان به شکل‌زنی با گیسوی باز و ابروهای به هم پیوسته و لب‌های کوچک دیده شده‌است. خورشید از گذشته به دلیل فایده آن برای انسان مورد توجه بوده

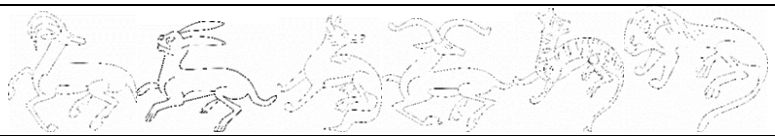


تصویر ۳- کتیبه حک شده لبه بالایی شمعدان. منبع: (URL: 1)

است و به‌دلیل باروری و زندگی‌بخش بودن زن، در تصویرسازی‌ها به‌صورت زن تشبیه شده‌است (محمدی‌زاده و مراثی، ۱۳۹۹: ۲۲۴-۲۲۳).

نماد شیر و خورشید نیز در دوره اسلامی تصویر شده‌است و تا دوره صفوی به طالع پادشاه و مسائل نجومی مربوط بوده‌است اما از زمان شاه‌عباس این مفهوم دچار تغییر شد و بیشتر مفهوم مذهبی آن مدنظر قرار گرفت. شیر در این دوره به‌عنوان نماد امام علی (ع) و خورشید به‌عنوان نماد پیامبر ظاهر شد و برای صفویان نشان‌دهنده حکومت مذهبی و اسلامی آن‌ها بود. از نظر نجوم قدیم زمانی که خورشید در برج‌اسد قرار می‌گرفت زمان آرامش بود و آن را به فال نیک می‌گرفتند (جعفری و اکبری، ۱۴۰۱: ۴۶-۴۴)، بنابراین همراهی شیر و خورشید در این‌گونه آثار القا کننده امنیت و آرامش است. در زیر ردیف ابیات، یک ردیف از نقوش زنجیری یا «گیس‌بافت» (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۹) به‌طور منظم تکرار شده‌است. نقش گیس‌بافت از نقوش قدیمی مورد استفاده در ایران باستان است تا جایی که حتی در آثار فلزی باقی مانده از تمدن مارلیک[۴] نیز دیده شده‌است.

جدول ۲- نقوش و کتیبه‌های شمعدان ۱. منبع: (نگارندگان)

جنس	برنجی	نوع خط و زبان	نستعلیق- فارسی
تکنیک ساخت	دواتگری	تاریخ حک شده	فاقد تاریخ حک شده تاریخ حدودی: قرن ۱۰ هق (۱۶.م)
تکنیک تزیین	کنده‌کاری- سیاه قلم	نام دارنده/ سازنده	نامعلوم
نقوش گیاهی			
نقوش جانوری			
کتیبه	دولت‌باد/ سعادت‌باد/ فرصت‌باد/ عزت‌باد/ نصرت باد/ عاقبت خیر باد - از آن کردم بشمع آشنایی که با ..... روشنایی ..... داغ می‌طلبم بعشق لاله‌رخان یک چراغ می‌طلبم		- چراغ اهل دل را روشن از روی تو می‌بینم همه صاحبدلان را روی دل سوی تو می‌بینم - تویی مقصود عالم کم مبادا از سرت مویی که عالم را طفیل یک سر موی تو می‌بینم - امشب ای شمع گر نسوزی تو از برای کدام روزی تو

[۳] اهلی ترشیزی با نام اهلی خراسانی نیز شناخته شده، دیوان اشعار منسجمی ندارد اما در یک نسخه خطی در کتابخانه ملی فرانسه این شعر به او نسبت داده شده‌است. (Ekhtiar, Soucek, Canby and Haidar, 2011; 238) وی در ۱۵۲۸.م درگذشت (URL: 7).

[۴] قوم مارلیک در نیمه دوم هزاره اول پ.م در ارتفاعات رشته‌کوه البرز ساکن شدند و پادشاهی نیرومندی را در این منطقه به وجود آورده‌اند. آن‌ها در سرزمین خود مرکز صنایع فلزی و به‌خصوص مفرغی را پدید آورده و تولیدات خود را به نواحی دوردست در شرق و غرب قلمرو خود منتقل می‌کردند (نگهبان، ۱۳۷۸: ۳۱۵).

نمونه شماره ۲



تصویر ۴- شمعدان شماره ۲. منبع: (URL: 2)

تزیینات این اثر به‌صورت موزون و تکرار شونده است و شامل طرح‌های گیاهی، جانوری و کتیبه است. در قسمت پایه ابتدا نواری عمودی وجود دارد که شامل نقوش اسلیمی یا پیچک تزیینی است (تصویر ۵).



تصویر ۵- بخشی از پایه شمعدان. منبع: (URL: 2)

در ادامه پایه، بخش شیب‌داری وجود دارد که به چهار نوار تقسیم شده‌است. از لبه بخش عمودی پایه تا اولین خط افقی نواری وجود دارد که شامل خطوط مواج و مارپیچ‌هایی با گل‌ختایی در دو بند است. در نوار بعدی که قطری کمی بیش از نوار پیشین دارد نقوشی بر پایه تکرار شکل برگ دیده می‌شود. نوار سوم طرح و نقشی مانند نوار اول داشته و تفاوت نوارهای اول و سوم در جهت گردش آن‌ها حول محور عمودی شمعدان است که موجب متعادل شدن طرح شده‌است. نوار چهارم که عریض‌تر از سه نوار پیشین است شامل کتیبه‌ای به خط‌نستعلیق است (تصویر ۶).



تصویر ۶- نقوش پایه شمعدان. منبع: (URL: 2)

این کتیبه قسمتی از یک غزل از محتشم‌کاشانی[۵] است و در متن اصلی غزل این دو بیت دقیقاً پشت‌سرهم نیامده‌اند. با توجه به‌این‌که تاریخ شمعدان به قرن ۱۰ هق نسبت داده شده و شعر روی آن مربوط به محتشم‌کاشانی است می‌توان با اطمینان گفت که این شمعدان مربوط به دوره شاه اسماعیل‌اول نیست زیرا محتشم‌کاشانی ۴ سال پس از آغاز سلطنت شاه‌تهماسب متولد شد ولی در مورد تعلق آن به دوره شاه‌تهماسب تا شاه عباس‌اول نمی‌توان نظر قطعی داد. کمی بالاتر یک نوار جداکننده پایه از بدنه دیده می‌شود که نسبت به سطوح دیگر کمی برجستگی دارد و فاقد نقش است اما عبارت «میرعلی» روی آن حک شده‌است که می‌تواند نام هنرمند حکاک یا صاحب این اثر باشد[۶] در وسط بدنه نواری شامل چهار ترنج قرار دارد که داخل آن‌ها متنی به خط‌نستعلیق از شاعری نامشخص و دو عبارت‌دعایی نوشته شده‌است (تصویر ۷).



تصویر ۷- حکاکی قسمتی از اثر. منبع: (URL: 2)

باقی فضای بدنه با دو جفت نوار پرشده که یکی از آن‌ها شامل نقوش برگی و دیگری متشکل از نقوش ضربدری با نقش دیو[۷] و گل‌عباسی به صورت یک-درمیان در وسط آن‌ها و نقوش اسلیمی در زمینه آن است. این دو نوار در بالا و پایین اشعار و عبارات دعایی ذکر شده تکرار شده‌اند (تصویر ۸).



تصویر ۸- توالی نقوش بدنه شمعدان. منبع: (URL: 2)

[۵] کمال‌الدین محتشم‌کاشانی شاعر هم‌عصر شاه‌تهماسب اول، ۱۵۲۸-۱۵۸۸م. (URL: 8)

[۶] از نظر سبک حکاکی نیز می‌توان احتمال داد شخصی که این عبارت را حکاکی کرده‌است طراح کتیبه‌های دیگر موجود بر روی بدنه نبوده و ممکن است این نام در هنگام فروش اثر به درخواست خریدار به آن اضافه شده باشد یا حکاک جهت جاودانه کردن نام خود آن را حکاکی کرده باشد (نگارندگان).

[۷] از گذشته‌های دور در ایران و دیگر فرهنگ‌ها وجود تصویر موجودات خیالی متداول بوده و برخی نقوش نشان‌دهنده نیروی شر و برخی نمایانگر نیروی خیر تلقی می‌شدند. دیوها به‌صورت موجودات ترکیبی با سرحیوان و بدن انسانی یا برعکس به تصویر کشیده شده موجوداتی زیان‌کار معرفی می‌شدند (نجفی، ۱۳۹۷: ۶۹).

میان بدنه و لبه بالایی شمعدان نواری برجسته و جداکننده قرار دارد. بین نوار برجسته و لبه برگشته شمعدان دو نوار دیگر وجود دارد که اولی شامل دو بیت شعر منسوب به اهلی ترشیزی است که مانند قسمت‌های دیگر به خط‌نستعلیق نوشته شده‌است. بالای کتیبه نواری از اشکال برگی شکل که در قسمت بدنه و پایه توضیح داده شد وجود دارد.

با توجه به اطلاعات موجود، عبارت «حسن علی بن علی معصوم» در قسمت پایه شمعدان حک شده است (Ekhtiar, Soucek, Canby and Haidar, 2011; 237). اما با توجه به دردست بودن تصاویر ۳۶۰ درجه از محیط شمعدان این نوشته به طور قطع در محیط شمعدان وجود ندارد و تصویری از عبارت مورد نظر در دست نیست و تنها عبارت حک شده در پایه شمعدان نام «میرعلی» است. ممکن است عبارت موردنظر در قسمت کف شمعدان باشد که تصویری از آن قسمت در دست نیست. از آن‌جا که هنرمندان مختلف در ساخت آثار با هم سهیم بودند و طراحی، ساخت، خطاطی و حکاکی هر کدام به دست صاحب آن فن انجام می‌شد (خسروی‌بیژائم، ۱۳۹۸: ۴۴)؛ می‌توان اسامی روی شمعدان را به استادکاران دخیل در ساخت اثر نسبت داد.

جدول ۳- نقوش و کتیبه‌های شمعدان شماره ۲. منبع: (نگارندگان)

جنس	برنجی	نوع خط و زبان	نستعلیق- فارسی
تکنیک ساخت	دواتگری	تاریخ حک شده	فاقد تاریخ حک شده تاریخ حدودی: قرن ۱۰ هق (۱۶م.)
تکنیک تزیین	حکاکی- سیاه‌قلم	نام دارنده/ سازنده	میرعلی/ حسن علی بن علی معصوم
نقوش گیاهی			
نقوش جانوری (خیالی)			
کتیبه	- رُخَش شمعیست دود آن کمند عنبر آلودش عجب شمعی که از بالا به پایین میرود دودش چو گنجشکیست مرغ دل به دست طفل خونخواری که بیش از من عزیزش دارد اما می‌کشد زودش - شمع را بگفتم به گرد رخت پروانه چیست گفت من سلطان حسنم مراد پروانه چیست	- سعادت باد دولت باد فرست باد الهی عاقبت محمود گردان - چراغ اهل دل را روشن از روی تو می‌بینم همه صاحبدلان را روی دل سوی تو می‌بینم تویی سلطان عالم کم مبادا از سرت مویی که عالم را طُفیل یک سر موی تو می‌بینم - میرعلی - حسن علی بن علی معصوم	

نمونه شماره ۳



تصویر ۹- شمعدان شماره ۳. منبع: (URL: 3)

قسمت ابتدای پایه شمعدان نواری نسبتاً کم‌عرض است که با نقوش گیاهی تزیین شده‌است. قسمت شیب‌دار پایه شمعدان به چهار نوار افقی تقسیم شده که نوار اول شامل نیم ترنج‌هایی است که به‌صورت یک در میان به سمت داخل و خارج قرار گرفته‌اند که موجب ایجاد تعادل در نقش شده‌است. نوار بعدی شامل خطوط مارپیچ و گل در دو بند است که برخلاف نمونه‌های قبل، جهت چرخش این دو بند خلاف یکدیگر است. نوار سوم عریض‌تر از دو نوار قبلی بوده و نقوشی بر پایه گل ختایی روی آن دیده می‌شود. نوار چهارم تکراری از نوار دوم ولی در خلاف جهت چرخش آن است (تصویر ۱۰).



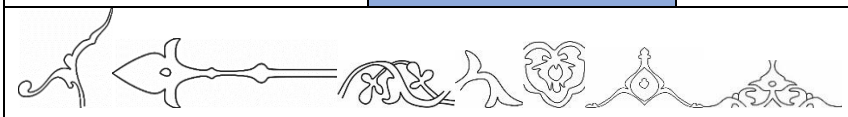
تصویر ۱۰- نقوش پایه شمعدان. منبع: (URL: 3)

قسمت بدنه شمعدان مانند نمونه‌های قبلی با نواری برجسته و بدون نقش از پایه و لبه بالایی شمعدان جدا شده‌است. در این شمعدان فرم بدنه به شکل ده‌ضلعی است و در تمام محیط آن خطوط شکسته تشکیل نوارهایی زیگزاگی داده‌اند. بر بدنه این شمعدان تاریخ حک شده‌است (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱- تاریخ حک شده بر شمعدان. منبع: (URL: 3)

جدول ۴- نقوش و کتیبه‌های شمعدان شماره ۳. منبع: (نگارندگان)

جنس	برنجی	نوع خط و زبان	نستعلیق- فارسی
تکنیک ساخت	دواتگری	تاریخ حک شده	۹۸۶ هق (۷۹-۱۵۷۸م.)
تکنیک تزیین	حکاکی- مینای‌سیاه و قرمز	نام دارنده/ سازنده	نامعلوم
نقوش گیاهی			
نقوش جانوری			
کتیبه	- چراغ اهل دل را روشن از روی تو می‌بینم همه صاحبدلان را روی دل سوی تو می‌بینم تویی مقصود عالم کم مبادا از سرت مویی که عالم را طفیل یک سر موی تو می‌بینم - شبی که ماه رخت شد چراغ خلوت ما گداخت شمع و نیاورد تاب صحبت ما - زمانی نیست کز عشق تو جان من نمی‌سوزد کدامین سینه را کان غمزه پرفن نمی‌سوزد	- ز غیرت سوختم جانا چو در غیر زدی آتش تو آتش میزنی در غیر و غیر از من نمی‌سوزد - شبی یاد دارد که چشمم نخفت شنیدم که پروانه با شمع گفت که من عاشقم گر بسوزم رواست تو را گریه و سوزباری چراست - بگفت ای هوادار مسکین من (سنه ۹۸۶)	

نمونه شماره ۴



تصویر ۱۲- شمعدان شماره ۴. منبع: (URL: 4)

قسمت پایه با یک نوار از نقوش که به‌صورت پادساعتگرد طراحی شده‌اند آغاز می‌شود، پس از آن در یک نوار پهن نقوش ترنجی دیده می‌شود که یک در میان نوک آن‌ها به سمت داخل و خارج نوار اشاره می‌کند که باعث می‌شود چشم تنها به یک سو منحرف نشده و در گردش باشد. در میان سه نوار بعدی در پایه، دو نوار بالا و پایین با طرح یکسان خطوط مارپیچ و گل‌های ختایی در دو بند دیده می‌شود و بین آن دو یک ردیف نقش سربند طوقی [۸] قرار دارد (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳- نقوش پایه شمعدان. منبع: (URL: 4)

برخلاف تمام نمونه‌های پیشین که نوار برجسته جداکننده پایه و بدنه بدون نقش بود، در این شمعدان روی تمام سطح نوار کتیبه‌ای به خطارمنی نوشته شده‌است (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴- خطوط ارمنی روی بدنه شمعدان. منبع: (URL: 4)

سیوری[۹] در همین مورد می‌گوید: «چند قطعه که به سفارش علاقه‌مندان ارمنی این هنر ساخته شده، خطوطی از اشعار عرفانی فارسی را با نوشته‌های ارمنی در کنار هم دارد» (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۴۷). ترجمه کتیبه ارمنی بر اساس ترجمه انگلیسی ارائه شده توسط موزه متروپولیتن: پسر واردان پسر اسکندر هاکوب‌مقدس ۱۰۲۷ هجری[۱۰] به دلیل دست‌دوم بودن ترجمه این کتیبه که یک‌بار به انگلیسی و سپس به فارسی ترجمه شده بود و احتمال بدفهمی برخی کلمات سعی شد تا بار دیگر ترجمه مستقیم از ارمنی به فارسی انجام شود. بر اساس خوانش آقای گریگور قازاریان عضو هیات تحریریه نشریه پیمان، این کتیبه از تعدادی عبارت که با نقطه از یکدیگر تفکیک شده‌اند، تشکیل شده‌است. معنی کلمه‌به‌کلمه این عبارات به صورت مقابل است: آسکاند. ذکور. فرزند. به وارطان[۱۱]. هاکوپ. خدمتگزار. آمین. ۱۰۲۷. طبق نظر ایشان، این شی از طرف هاکوپ به مناسبتی مانند تولد آسکاند به وارطان تقدیم شده‌است و تاریخ قید شده مانند حروف ابجد است که n معرف رقم ۱۰۰۰ است، h برابر ۲۰، է معرف ۷ است (مراودات شخصی، ۱۴۰۱/۱۱/۰۸).



تصویر ۱۵- خطوط ارمنی قسمت پشت بدنه شمعدان.
منبع: (URL: 4)

[۸] عناصر اسلیمی بخشی از عناصر انتزاعی هنر سنتی ایران است که دارای ساقه و چنگ است. ساقه از عنصری به نام «سربند» نشأت می‌گیرد. سربندها اشکال مختلفی دارند ولی نوع طوقی آن به شکل قلب است و در حدود سال ۱۵۷۲ میلادی در هنر صفوی رونق گرفته‌است (کیانمهر و همکاران، ۱۳۸۴: ۲۲۳).

[۹] راجر مروین سیوُری، استاد دانشگاه تورنتو بود و بیشتر در زمینه تاریخ ایران و به‌ویژه دوره صفوی فعالیت داشت. اثر مشهور وی کتاب «ایران عصر صفوی» است.

[10] The son of Vardan son of Askandar Dominical HAKOB (www.metmuseum.org/art/collection/search/444579)

[۱۱] در توضیحات ارائه شده در سایت موزه متروپولیتن این نام به‌صورت «vardan» نوشته شده‌است. به‌همین علت در ترجمه آن نیز از عبارت «واردان» استفاده شده‌است. با این حال «واردان» یا «وارطان» خوانش‌های متفاوت از یک نام واحد هستند. به‌نظر می‌رسد نام وارطان صحیح‌تر باشد.

نمی‌توان با اطمینان گفت که نام موجود در کتیبه متعلق به کیست، اما با توجه به تاریخ، که نشان‌دهنده دوره فرمانروایی شاه‌عباس‌اول است می‌توان فرضیاتی مطرح کرد. در سال ۱۰۱۲ هق (نوامبر ۱۶۰۳ م.) شاه‌عباس پس از تثبیت قدرت خود در ایران به سوی ارمنستان لشکر کشید که در دست عثمانی‌ها بود. مردمی که در این مناطق زندگی می‌کردند با اطلاع از حضور شاه‌عباس به قلعه‌های عثمانی حمله کرده و راه را برای ارتش ایران باز می‌کردند، زیرا بسیاری از آنان بازرگانان ارمنی بودند که با ایران تجارت داشتند و شاه را می‌شناختند و از حکومت عثمانی ناراضی بودند. با تصرف ایروان در سال ۱۰۱۳ هق (۱۶۰۴ م.) و رسیدن خبر آن به عثمانی، ارتشی علیه شاه‌عباس به سمت ارزروم حرکت کرد. در این زمان شاه‌عباس عقب نشینی کرد و در طول مسیر خود مناطق ارمنی‌نشین را تخلیه کرد و مردم آن مناطق را به سمت ایران هدایت کرد که بخشی از آن‌ها نیز در اصفهان و اطراف آن ساکن شدند (بلو، ۱۳۹۲: ۱۰۱-۹۶). از طرف دیگر این مهاجران شروع به تشکیل یک جامعه مستقل برای خود کردند که یکی از ملزومات آن ساخت کلیسا بود. کلیسای سورپ‌هاکوب که امروزه در محوطه کلیسای مریم مقدس اصفهان قرار دارد قدیمی‌ترین کلیسای باقی مانده از ارامنه است و به دست مردم محلی ساخته شده‌است و قدمت آن به ۱۰۱۶ ه (۱۶۰۷م.) می‌رسد. این تاریخ تقریباً ۲ سال پس از اسکان ارامنه در جلفای اصفهان است (آقانژادبوذری، حمزوی و نعمتی‌بابای‌لو، ۱۴۰۰: ۲۸۱-۲۸۰). در سال ۱۰۲۲ هق (۱۶۱۳م.)، کلیسای مریم مقدس در اطراف سورپ‌هاکوب ساخته شد به طوری که سورپ‌هاکوب در محوطه این کلیسا قرار گرفت و به‌عنوان کلیسای تابستانی حضرت مریم استفاده می‌شد (ملکمیان، ۱۳۸۰: ۸۳). از آن‌جا که تشابهی بین نام حک شده روی شمعدان و نام این کلیسا دیده می‌شود و تاریخ حک کتیبه ۱۰۲۷ هق (۱۶۱۷ م.) نیز چند سال پس از ساخت کلیسا را نشان می‌دهد، می‌توان احتمال داد که این شمعدان جهت استفاده در کلیسای ذکر شده ساخته شده‌است. دو کلیسای دیگر با نام سورپ‌هاکوب در اصفهان وجود دارد که سال‌ها پس از کلیسای اولیه ساخته شدند، اما با توجه به نزدیکی تاریخ ساخت شمعدان و کلیسای اولیه هم‌چنان احتمال ارتباط آن‌ها قوی‌تر از بقیه است. با این‌حال آن‌چه متخصصان موزه متروپولیتن اظهار کرده‌اند این است که این نام، نام صاحب بلندمرتبه ارمنی- مسیحی آن، و تاریخ حک شده مقارن با تاریخ ساخت، سفارش یا خرید این شمعدان می‌تواند باشد (URL: 4).

جدول ۵- مشخصات کلیساها با نام سورپ هاکوپ اصفهان. منبع: (نگارندگان)

نام کلیسا	تاریخ ساخت	سازنده	مکان	وضعیت
سورپ هاکوپ	۱۰۱۶ ه (۱۶۰۷ م.)	همیاری مردمی	میدان بزرگ	سالم
سورپ‌هاکوپ باقاتا	۱۰۷۷ هق (۱۶۶۶ م.)	نامعلوم	یروان	در حال تخریب
سورپ‌هاکوپ (مرادی‌ها)	۱۶۳۲ م.	موراندنک	میدان بزرگ	در حال تخریب

وجود این کتیبه به زبان ارمنی نشان می‌دهد که در آن دوره استفاده از این فرم شمعدان در میان ادیان دیگر نیز جهت روشنایی مکان مقدس مورد استفاده قرار می‌گرفت.

بدنه این شمعدان به شکل دوازده ضلعی ساخته شده‌است و تزیینات آن از نقوش اسلیمی در ترکیب با نقش برگ‌نخل (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۴۰) که به‌طور منظم که در تمام محیط استوانه تکرار شده، و یک ردیف کتیبه در وسط ارتفاع بدنه تشکیل شده‌است. نکته‌ای که در مورد این شمعدان به‌چشم می‌خورد این است که برخلاف نمونه‌های قبلی که به طور واضحی سعی شده بود هر مصرع یا هر عبارت به شکل جداگانه در یک ترنج قرار گیرد، در این شمعدان بخشی از مصرع یا گاهی یک یا دو حرف از یک کلمه در ترنجی جداگانه حک شده‌است (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶- بخشی از کتیبه میانی شمعدان. منبع: (URL:4)

بخش لبه شمعدان از سه نوار تشکیل شده که دو نوار بالا و پایین تکراری از نوارهای دوبندی قسمت پایه هستند و نوار وسط شامل یک شعر از سعدی به خط نستعلیق است (تصویر ۱۷).





تصویر ۱۷- راست: بخش بالایی شمعدان. منبع: (URL: 4)

تصویر ۱۸- چپ: شمعدان شماره ۵. منبع: (URL: 5)

جدول ۶- نقوش و کتیبه‌های شمعدان شماره ۴. منبع: (نگارندگان)

جنس	برنجی	نوع خط و زبان	نستعلیق- فارسی و ارمنی
تکنیک ساخت	دواتگری	تاریخ حک شده	۱۰۲۸هق (۱۶۱۷-۱۸ م.)
تکنیک تزیین	حکاکی	نام دارنده/ سازنده	متعلق به کلیسا
نقوش گیاهی			
نقوش جانوری			
کتیبه	- چراغ اهل دل را روشن از روی تو می‌بینم همه صاحبدلان را روی دل سوی تو می‌بینم تویی مقصود عالم کم مبادا از سرت مویی - آسکاند. ذکور. فرزند. به وارطان. هاکوپ. ۱۰۲۷ هجری		- شبی یاد دارد که چشمم نخفت شنیدم که پروانه با شمع گفت که من عاشقم گر بسوزم رواست تو را گریه و سوزباری چراست

نمونه شماره ۵

در این شمعدان کتیبه‌ها به خط نستعلیق حک شده‌اند. این نمونه در قسمت پایه تفاوتی ساختاری با چهار نمونه پیشین دارد. زیر قسمت شیب دار پایه، بخشی مانند یک سینی وجود دارد که دیواره‌های آن به صورت لبه‌دار است و با نوعی حاشیه تزیین شده‌است (تصویر ۱۹). نکته‌ای که در این شمعدان دیده می‌شود تکرار نقوش است که شش مرتبه نقوش یک نوار در قسمت‌های مختلف پایه، بدنه و لبه تکرار شده‌است (تصویر ۲۰).



تصویر ۱۹- نقش تکرار شده در شمعدان. منبع: (URL: 5)



تصویر ۲۰- نقش دیواره سینی شمعدان. منبع: (URL: 5)

در بخش شیب‌دار پایه سه نوار وجود دارد که دو نوار بالا و پایین نقش تکراری داشته و نوار وسط شامل یک بیت شعر از وحشی‌بافقی[۱۲] است که در دو ترنج جدا نوشته شده‌است.

[۱۲] کمال‌الدین بافقی متخلص به وحشی از شعرای زبردست قرن دهم است. وی در اواسط نیمه‌ی اول قرن دهم در بافق به دنیا آمد و در حدود سال ۹۹۹ هجری قمری درگذشت (URL: 9).

بین قسمت پایه و بدنه مانند تمام نمونه‌های قبلی نواری برجسته قرار دارد و بالاتر از آن دوباره همان نوار تکرار شونده به صورت قرینه نسبت به بخش بالایی بدنه قرار دارد. در وسط بدنه یک‌نوار کتیبه حک شده که با چهار جفت خط افقی از بدنه جدا شده‌است. هر بیت از شعر در یک ترنج قرار داده شده و در هر سمت ترنج‌ها یک قاب‌بند قرار داده شده‌است. قسمت‌های دیگر بدنه به‌صورت یکنواخت و قرینه با طرح‌های گیاهی پوشیده شده‌است. در بخش لبه شمعدان باز هم نوار تکرار شونده مشاهده می‌شود اما با این تفاوت که بر خلاف قسمت پایه و بدنه که دو نوار در یک جهت بودند، در این قسمت دو نوار در بالا و پایین لبه خلاف‌جهت یکدیگر قرار گرفته‌اند. در وسط بخش لبه با استفاده از ترنج‌ها سه قسمت ایجاد شده که دو قسمت به دو مصرع از شعر سعدی اختصاص داده شده‌است. در ادامه، عبارت «عبده حیدرالحسینی» حک شده‌است. با توجه به تاریخ حدودی این شمعدان و عبارت ذکر شده و با توجه به این که شاه اسماعیل صفوی خوشنویسی‌های خود را با نام «حرره اسمعیل بن‌حیدرالحسینی‌غفرالله‌له» امضا می‌کرد، می‌توان گفت خوشنویسی‌های این شمعدان ممکن است توسط شاه اسماعیل‌صفوی طراحی شده‌است. در چهار نمونه قبلی لبه برگشته شمعدان بدون طرح بود اما در این نمونه نقوشی روی این قسمت نیز دیده می‌شود (تصویر ۲۱). آخرین نقشی که در بالاترین قسمت لبه دیده می‌شود مشابه اولین نقشی است که در پایین‌ترین قسمت پایه قرار دارد. تاریخ نوشته شده از سمت موزه بر روی تصاویر این شمعدان قابل رویت نبود، احتمالاً بر کف شمعدان و یا قسمت‌های دیگر تاریخ حک شده‌است.



تصویر ۲۱- لبه طرح دار شمعدان. منبع: (URL: 5)

جدول ۷- نقوش و کتیبه‌های شمعدان شماره ۵. منبع: (نگارندگان)

جنس	برنجی	نوع خط و زبان	نستعلیق- فارسی
تکنیک ساخت	دواتگری	تاریخ حک شده	۱۰۲۹-۱۰۲۷هق (۱۶۱۷-۱۶۱۹ م.)
تکنیک تزیین	حکاکی	نام دارنده/سازنده	عبده حیدرالحسینی
نقوش گیاهی			
نقوش جانوری	*		
کتیبه	- پروانه‌ام و عادت من سوختنی خویش تا پاک نسوزم دلم آسوده نگردد - شبی یاد دارم که چشمم نخفت شنیدم که پروانه با شمع گفت		- که من عاشقم گر بسوزم رواست تو را گریه و سوزباری چراست - عبده حیدرالحسینی

تحلیل فرم و محتوای شمعدان‌ها

فرم کلی شمعدان‌هایی که بررسی شد مشابه یکدیگر است. تمام آن‌ها از یک بخش شیب‌دار در پایه شروع شده و با یک بخش برجسته از میانه استوانه‌ای شکل شمعدان که بخش دوم را تشکیل می‌دهد جدا می‌شود. بخش سوم شمعدان نیز دهانه است که با برجستگی مشابه آن‌چه بدنه را به پایه متصل می‌سازد به بدنه متصل شده‌است. این فرم در ساخت شمعدان‌های دوره صفوی رایج بوده‌است، به‌طوری‌که شمعدان‌های صفوی موجود در موزه ملی ایران و موزه آستان قدس نیز از این فرم تبعیت می‌کنند (تصاویر ۲۲ و ۲۳). فرم استوانه‌ای از ابداعات دوره صفوی به‌شمار می‌رود به‌طوری‌که شمعدان‌های دوره تیموری دارای پایه‌های بزرگ و مدور هستند و بدنه‌ی ضخیمی دارند، در بعضی از آن‌ها بدنه زنگوله‌ای شکل است که از فرم دوره‌های قبل تبعیت می‌کنند. فرم دو اژدهای

به هم تابیده که در قسمت دهان آن‌ها شمع قرار می‌گرفت از ابداعات دوره تیموری بود که در دوره صفوی متروک شد (تصویر ۲۴). نقوش شمعدان‌های متروپولیتن در سه دسته نقوش گیاهی، نقوش جانوری و کتیبه به شرح زیر طبقه‌بندی می‌شود.



تصویر ۲۲- شمعدان موزه آستان قدس. منبع: (URL: 6)



تصویر ۲۳- شمعدان موزه ملی ایران. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۴- شمعدان دوره تیموری. منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۳۷۷)

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی را می‌توان در دو دسته اسلیمی و گل‌وبرگ قرار داد. نقش اسلیمی در این دوره بسیار متنوع است و از تکامل نقوش دوره‌های پیشین به دست آمده‌است. نمونه‌هایی از این اسلیمی‌ها اسلیمی توپر، توخالی، دهان‌اژدری، پیچک‌دار، گلدار و ابری است. انواع گل در این دوره شامل گل شاه‌عباسی، گل‌پروانه‌ای، گل پنج‌پر و غنچه است. در این دوره استفاده از نقوش گیاهی مختلف بر روی همه آثار فلزی بیشتر از دوره‌های قبل است.

جدول ۸- طبقه‌بندی نقوش گیاهی شمعدان‌ها. منبع: (نگارندگان)

شماره شمعدان	نقوش استفاده شده
۱	گل پنج‌پر/ گل پنج‌پر ترکیبی/ گل‌عباسی/ اسلیمی ماری/ اسلیمی گردان/ اسلیمی ترکیبی/ گیس‌بافت
۲	بندگردان و سربند ساده/ غنچه/ گل‌عباسی/ اسلیمی خرطومی
۳	اسلیمی خرطومی/ غنچه/ گل عباسی/ گل پروانه‌ای
۴	اسلیمی ساده/ اسلیمی خرطومی/ غنچه/ برگ‌مو/ سربند طوقی
۵	برگ/ سربند طوقی/ اسلیمی ساده/ گیس‌بافت

نقوش حیوانی و انسانی

با وجود کراهت استفاده از نقوش حیوانی در اسلام، اما هنرمندان این دوره از نقوش حیوانی و انسانی در کارهای خود استفاده می‌کردند. نقوش حیوانی شامل انواع حیوانات گیاه‌خوار، گوشت‌خوار و در حالت‌های استراحت، دویدن و گرفت‌وگیر است. از میان حیوانات نقش شیر، بز کوهی، خرگوش، پلنگ و روباه در شمعدان (۱) حک شده‌است. نقش دیو نیز که در شمعدان (۲) آمده‌است را می‌توان در طبقه نقوش انسانی قرار دارد.

کتیبه‌ها

کتیبه‌ها اغلب در ترکیب با نقوش دیگر مانند نقوش

اسلیمی یا هندسی به‌کار می‌رفتند. نوشته‌ها اشعار فارسی به خط نستعلیق است که مضامین اشعار در ارتباط با کارکرد شمعدان‌ها تعریف شده‌اند، موضوع اشعار بر پایه نور و روشنایی، سوختن (در راه خدا یا معشوق)، شمع و پروانه است که در پس آن‌ها مفهوم عرفانی فنای در راه خدا را می‌توان دید. برخی از این اشعار نسبت به دیگران بیشتر تکرار شده‌اند که در این میان دو بیت از سعدی و دو بیت از اهلی ترشیزی دیده می‌شود.

جدول ۹- طبقه‌بندی نقوش جانوری شمعدان‌ها. منبع: (نگارندگان)

نقوش حیوانی						نقوش‌انسانی (خیالی)
نام	شیر	بز کوهی	خرگوش	پلنگ	روباه	دیو
تصویر						
حالت بدن	استراحت	دویدن	دویدن	استراحت	استراحت	*
دفعات تکرار	۱	۲	۱	۱	۱	۱

جدول ۱۰- طبقه‌بندی اشعار شمعدان‌ها. منبع: (نگارندگان)

شعر	شاعر	تعداد تکرار	شماره شمعدان حاوی بیت
شبی یاد دارم که چشمم نخفت **شنیدم که پروانه با شمع گفت**	سعدی (قرن ۷ هق)	۵	۳ (۳ بار) ۴ و ۵
که من عاشقم گر بسوزم رواست **تو را گریه و سوزباری چراست**	سعدی (قرن ۷ هق)	۴	۳ (۲ بار) ۴ و ۵
پروانه‌ام و عادت من سوختنی خویش **تا پاک نسوزم دلم آسوده نگردد**	وحشی‌بافقی (قرن ۱۰ هق)	۱	۵
چراغ اهل دل را روشن از روی تو می‌بینم **همه صاحبدلان را روی دل سوی تو می‌بینم**	اهلی ترشیزی (قرن ۹ و اوایل قرن ۱۰ هق)	۴	۱ و ۲ و ۳ و ۴
تویی مقصود[۱۳] عالم کم مبادا از سرت مویی **که عالم را طفیل یک سر موی تو می‌بینم**	اهلی ترشیزی (قرن ۹ و اوایل قرن ۱۰ هق)	۴	۱ و ۲ و ۳ و ۴
بگفت ای هوادار مسکین من	سعدی (قرن ۷ هق)	۱	۳
زمانی نیست کز عشق تو جان من نمی‌سوزد **کدامین سینه را کان غمزه پر فن نمی‌سوزد** **ز غیرت سوختم جانان چو در غیر زدی آتش** **تو آتش میزنی در غیر و غیر از من نمی‌سوزد**	دهلوی (قرن ۸-۷ هق)	۱	۳
شبی که ماه رخت شد چراغ خلوت ما	کاتبی‌ترشیزی[۱۴] (قرن ۸ و ۹ هق)	۱	۳

گداخت شمع و نیاورد تاب صحبت ما			
شمع را گفتم به گرد رخت پروانه چیست **گفت من سلطان حسنم مراد پروانه چیست**	*	۱	۲
امشب ای شمع گر نسوزی تو **از برای کدام روزی تو**	*	۱	۱
از آن کردم بشمع آشنائی **که با ..... روشنایی** **..... داغ می‌طلبم** **بعشق لاله‌رخان یک چراغ می‌طلبم**	*	۱	۱
رخش شمعیست دود آن کمند عنبر آلودش **عجب شمعی که ز بالا به پایین میرود دودش** **چو گنجشکیست مرغ دل بدست طفل خونخواری** **که پیش من عزیزش دارد اما می‌کشد زودش**	محتشم‌کاشانی (قرن ۱۰ هق)	۱	۲

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ۵ شمعدان دوره صفوی موجود در موزه متروپولیتن مورد بررسی، تحلیل و مقایسه قرار گرفت. این شمعدان‌های استوانه‌ای از ابداعات دوره صفوی به‌حساب می‌آیند، با توجه به رونق مراسم دینی و نیاز به برگزاری آیین‌ها در فضای بزرگ و گسترده این شمعدان‌ها برای روشن کردن اماکن مذهبی و عمومی که بزرگ‌تر هستند به‌کار می‌بردند. آثاری که در این پژوهش مورد بررسی قرارگرفت از لحاظ فرم کلی بدنه، نحوه ساخت و جنس آلیاژ مورد استفاده مشابه یکدیگر بوده و تفاوت آن‌ها در ارتفاع، قطربدنه و پایه هر یک از آثار و نقوش به‌کار رفته در تزیین آن‌ها بود. بیشترین نقوش مورد استفاده در این شمعدان‌ها نقوش گیاهی است که شامل گل‌عباسی، غنچه، انواع اسلیمی‌ها و برگ‌ها است. در شمعدان (۲) هنرمند از نقوش حیوانی بهره جسته است و این نقوش در داخل ترنج‌هایی تصویر شده‌است. حیوانات گوشت‌خوارِ شیر، بزکوهی و خرگوش در حال فرار تصویر شده‌اند. در شمعدان (۳) نقش دیو به‌صورت یک‌درمیان لابه‌لای نقوش گیاهی ترسیم شده‌است. بررسی نقوش کتیبه‌ها نشان می‌دهد که تمامی آن‌ها به جز یک مورد به زبان‌فارسی و خط‌نستعلیق نوشته شده‌اند. در شمعدان (۴) بخشی از کتیبه حاوی خط ارمنی است که با توجه به شواهد و تاریخ موجود بر شمعدان این نتیجه حاصل شد که این نمونه شمعدان مربوط به سال‌های ابتدای حضور ارامنه در اصفهان بوده‌است که در زمان شاه‌عباس به ایران کوچانده شدند و شمعدان به کلیسای مقدس اهدا گردیده‌است. نوشته‌های شمعدان‌ها شامل اشعار، کتیبه‌های تاریخ‌دار که در تعدادی نام‌هنرمند نیز دیده‌می‌شود. تمام اشعار به‌کار رفته در این شمعدان‌ها با توجه به مفهوم آن‌ها و تناسب این مفهوم با کاربرد شمعدان که همان روشنایی و سوختن است انتخاب شده‌است و این ابیات

[۱۳] در شمعدان ۲ به جای واژه «مقصود» در این بیت، واژه «سلطان» استفاده شده‌است.

[۱۴] شاعر و خطاط ایرانی در سده نهم هجری است که با نام کاتبی‌ترشیزی‌نیشابوری نیز شناخته می‌شود. وی در سال ۱۴۳۶-۱۴۳۵ م. درگذشت.

بیشتر شامل عباراتی مانند شمع، سوختن، عشق و پروانه است. بررسی آماری اشعار حک شده بر شمعدان‌ها نشان داد که ابیاتی از سعدی و اهلی ترشیزی به مراتب بیش از ابیات دیگر شاعران مورد استفاده قرار گرفته‌است. عبارات دعایی نیز در این شمعدان‌ها طالب خیروخوشی، ثروت، سعادت و اتفاقات مثبت برای دارنده اثر است.

منابع

- آقانژادبوذری، زهرا؛ حمزوی، یاسر؛ و نعمتی‌بابای‌لو، علی. (۱۴۰۰). بررسی ماهیت یک اثر نقاشی تاریخی شناسایی شده از کلیسای مریم اصفهان با تکیه بر مطالعات فنی و مرمت اثر. *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۶(۲۱)، ۲۹۶-۲۷۳.
- بلو، دیوید. (۱۳۹۲). *زندگی پر ماجرای شاه عباس اسطوره ایرانی*. علیرضا حسینی، چاپ دوم، تهران: معیار اندیشه.
- پوپ، آرتوراپهام؛ و اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. جلد ششم، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- جعفری، سیدسجاد؛ و اکبری، محمد. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی نمادهای مذهبی در فلزکاری دوره صفوی. *علم و تمدن در اسلام*، ۳(۱۲)، ۷۲-۴۹.
- خسروی‌بیژائم، فرهاد. (۱۳۹۸). شناسایی و معرفی خوش‌نویسان کتیبه‌های نستعلیق در بناهای دوره صفوی ایران. *نگره*، ۱۴(۴۹)، ۵۳-۳۹.
- ذکاوت، سحر. (۱۳۹۹). مطالعه تطبیقی تصاویر شمعدان‌های فلزی در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی و نمونه‌های مشابه دوره‌های اسلامی. پیکره، ۹(۱۹)، ۴۱-۳۰.
- سبیلان، مهسا. (۱۳۹۳). *مطالعه رابطه فرم و محتوا در تزیینات شمعدان‌ها و قندیل‌های دوره صفویه*. پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر، ایران.
- سیوری، راجر. (۱۳۷۲). *ایران عصر صفوی*. کامبیز عزیزی، تهران: نشرمرکز.
- شایسته‌فر، مهناز؛ و محمدیان، لیلا. (۱۳۸۸). بررسی نقوش و کتیبه‌های تزیینی آثار روشنایی موزه آستان قدس رضوی مشهد. *پژوهش در فرهنگ و هنر*، ۱(۲)، ۶۲-۴۷.
- صنعت‌نگار، دیبا. (۱۳۹۷). *مستندسازی و تحلیل نقوش پایه شمعدان‌های برنجی (دوره صفوی/ موزه آستان قدس رضوی)*. پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، ایران.
- علی‌آبادی، مریم؛ و پایدارفرد، آرزو. (۱۴۰۰). *بررسی و تحلیل تزیینات شمعدان‌های فلزی دوره صفوی در موزه متروپولیتن*. هفتمین کنفرانس بین‌المللی علوم انسانی، اجتماعی و سبک زندگی. https://civilica.com/doc/1319304
- علی‌پور، مرضیه. (۱۳۹۲). بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه. *ترویج هنر*، ۳(۶)، ۴۶-۳۱.
- فردپور، سارا. (۱۳۹۰). نگاهی بر فرم و نقوش شمعدان‌های دوره اسلامی. *نقش‌مایه*، ۴(۷)، ۱۱۰-۹۷.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۶). *عصر طلایی هنر ایران*. حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- کیانمهر، قباد؛ انصاری، مجتبی؛ طاووسی، محمود؛ و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). تأثیر ایدئولوژی صفویان بر منبت‌کاری دوران حکومت شاه طهماسب. *مجله علمی- پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۲(۴۰)، ۲۳۴-۲۰۳.
- محمدی‌زاده، اکرم؛ و مراثی، محسن. (۱۳۹۹). مطالعه آرایه‌های فلزی نصب شده بر درب بقعه سیدحمزه تبریز (با تأکید به آرایه‌های دوره قاجار). *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۲۶(۱۰)، ۲۳۲-۲۱۵.
- ملکمیان، لیندا. (۱۳۸۰). *کلیساهای ارامنه ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- میرجعفری، حسین؛ و سیدبنکدار، سیدسعید. (۱۳۸۷). زرگری و جواهرسازی در عصر صفوی. *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۲(۵۳)، ۱۶-۱.
- نجفی، فرزانه. (۱۳۹۷). نقوش فرشته و دیو در نقاشی‌های دو بنای مذهبی در مازندران در قیاس با نقاشی‌های دیواری قاجار. *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، ۱(۱)، ۷۸-۶۱.
- نگهبان، عزت‌اللّه. (۱۳۷۸). *حفاری‌های مارلیک*. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.

- ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). *شاه عباس و هنرهای اصفهان*. احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری اسلامی ایران.

References

- Ekhtiar, D., Maryam. P., Soucek, Priscilla. R., Canby, Sheila., & Najat Haidar, Navina. (2011). *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art. (2011).* NewYork: Yale University Press, New Haven and London
  Metmuseum.org (01-11-2025 20:15)

- URL1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444573
  Accessed at 1401-07-12 10:30
- URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443176
  Accessed at 1401-07-12 10:30
- URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448240
  Accessed at 1401-07-12 11:10
- URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444579
  Accessed at 1401-07-12 11:20
- URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444554
  Accessed at 1401-07-12 11:30
- URL6:https://museum.razavi.ir/fa/169652/%D9%85%D8%AC%D9%85%D9%88%D8%B9%D9%87-%D9%87%D8%A7#2 Accessed at 1403-12-23 10:47
- URL7: http://www.cgie.org.ir/fa/article/225940 Accessed at 1403-02-27 23:10
- URL8: www.ganjoor.net Accessed at 1402-03-26 16:45
- URL9: www.ganjoor.net/vahshi Accessed at 1402-03-26 17:00

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 25-41

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Scientific– Promotional Article

Child-Friendly City and Sustainable Urban Development

Saeid Moghimi [1] (Corresponding Author), Alireza Molaei [2], Fatemeh Azizpour [3]

[1] Assistant Professor, Department of Architectural Engineering, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

[2] Ph.D. Students, Department of Urban Planning Engineering, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

[3] Lecturer, Department of Educational Sciences, Alzahra Campus Semnan, Farhangian University, Tehran, Iran.

(Received: 20.10.2021, Revised: 16.04.2022, Accepted: 30.04.2022)

https://doi.org/10.22075/aaj.2022.24959.1118

Abstract

Sustainable development and child-friendly cities are topics that have come to the attention of researchers in recent decades. A sustainable city is a city that has such an economy that not only has the least adverse effect on the environment, but also pays attention to the physical aspects of the city, ie the optimal future development of the city, and in terms of uses with coordination and Act coherently and put citizen participation on the agenda. A child-friendly city supports children; It provides them with special places, celebrations and ceremonies, it is joyful for them and it welcomes them in public spaces and urban environments. Children in a child-friendly city should have the right to be treated like other citizens; Participate, be seen and heard like them in decisions; Like them, to enjoy the facilities appropriate to their needs, to have sufficient security, and in general, the quality of life of children in a child-friendly city is much higher than other citiesژو. The research method of this research is descriptive-analytical and the required data has been collected through documentary-library sources. The research questions of the present study are as follows: What are the indicators of sustainable urban development? What are the indicators of a child-friendly city? What is the relationship between a child-friendly city and sustainable urban development, and what are the aligned (common) indicators between these two concepts? First, the indicators of sustainable urban development and child-friendly city were extracted from different sources, then the common indicators between these two topics were determined. Indicators that can be considered in the priority of urban management to facilitate and accelerate the achievement of a child-friendly city and sustainable urban development. Participation, social interactions, safety and security, attention to children with disabilities, good management and governance, justice, transportation (appropriate public transportation and especially proper pedestrian and bicycle paths), cultural indicators, environmental issues (Living in a healthy and pollution-free environment), green and natural spaces and parks, leisure (existence of public open spaces with various activities, creating and designing recreational and entertainment environments for children), accessing and receiving services Basic (housing and infrastructure indicators, health, educational facilities, etc.).

Keywords: Sustainable Urban Development, Child-Friendly City, Urban Planning, Social Participation.

1- Email: saeed.moghimi@profs.semnan.ac.ir

2- Email: A.molaei@art.basu.ac.ir

3- Email: fa.azizpour@cfu.ac.ir

How to cite: Moghimi, S.; Molaei, A. and Azizpour, F. (2026). Child-Friendly City and Sustainable Urban Development, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 25-41. Doi: 10.22075/aaj.2022.24959.1118

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- ترویجی

شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری

سعید مقیمی (نویسنده مسئول) [۱]

علیرضا مولائی [۲]

فاطمه عزیزپور [۳]

[۱] استادیار، گروه مهندسی معماری، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

[۲] دانشجوی دکتری، گروه مهندسی شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

[۳] مدرس، گروه علوم تربیتی، پردیس الزهرا سمنان، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۱۰)

https://doi.org/10.22075/aaj.2022.24959.1118

چکیده

توسعه‌ی پایدار و شهرهای دوستدار کودک موضوعاتی هستند که در دهه‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. شهر پایدار، شهری است که دارای آن‌چنان اقتصادی باشد که نه تنها کم‌ترین اثر نامطلوب را برای محیط‌زیست داشته باشد، بلکه جنبه‌های کالبدی و فیزیکی شهر یعنی توسعه آینده بهینه شهر را مورد توجه قرار دهد و از نظر کاربری‌ها با هماهنگی و انسجام عمل نماید و مشارکت شهروندان را در دستور کار قرار دهد. شهر دوستدار کودک حامی بچه‌ها است؛ برایشان مکان‌ها، جشن‌ها و مراسم‌های ویژه‌ای تدارک می‌بینند، برایشان شادی‌آفرین است و پذیرای آن‌ها در فضاهای عمومی و محیط‌های شهری است. کودکان در شهر دوستدار کودک می‌بایست این حق را داشته باشند تا همانند دیگر شهروندان به آن‌ها نگاه شود؛ مانند آن‌ها در تصمیم‌گیری‌ها مشارکت کنند، دیده و شنیده شوند؛ مانند آن‌ها از امکانات متناسب با نیازشان بهره‌مند شوند، از امنیت کافی برخوردار باشند و به‌طورکلی کیفیت زندگی کودکان در شهر دوستدار کودک به مراتب از دیگر شهرها بیشتر باشد. سؤالات پژوهش حاضر بدین شرح می‌باشد: شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری کدام‌اند؟ شاخص‌های شهر دوستدار کودک چیست؟ ارتباط بین شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری چگونه است و شاخص‌های هم‌راستای این دو موضوع کدامند؟ روش تحقیق این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز آن از طریق منابع اسنادی گردآوری شده‌است. هدف از این پژوهش بررسی و شناسایی معیارهای توسعه‌ی پایدار شهری، بررسی و شناسایی معیارهای شهر دوستدار کودک، تحلیل رابطه‌ی بین شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری و تعیین شاخص‌های مشترک میان این دو موضوع است که با فرض رابطه‌ی بین شاخص‌های شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری در نظر گرفته شده‌است. ابتدا شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری و شهر دوستدار کودک از منابع مختلف استخراج گردید سپس شاخص‌های مشترک بین این دو مبحث تعیین و مشخص شد. شاخص‌هایی که می‌توانند در اولویت مدیریت شهری مورد توجه قرار گیرند تا دستیابی به شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری تسهیل و تسریع گردد. بررسی‌ها نشان داد شاخص‌هایی نظیر مشارکت، تعاملات اجتماعی، ایمنی و امنیت، توجه به کودکان معلول، مدیریت و حکم‌روایی خوب، عدالت، حمل‌ونقل، شاخص‌های فرهنگی، مسائل زیست‌محیطی، فضاهای سبز و طبیعی و پارک‌ها و اوقات‌فراغت از مهم‌ترین شاخص‌های مشترک می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: توسعه پایدار شهری، شهر دوستدار کودک، برنامه‌ریزی شهری ، مشارکت اجتماعی.

1- Email: saeed.moghimi@profs.semnan.ac.ir

2- Email: A.molaei@art.basu.ac.ir

3- Email: fa.azizpour@cfu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: مقیمی، سعید؛ مولائی، علیرضا و عزیزپور، فاطمه. (۱۴۰۵). شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۴۱-۲۵. Doi: 10.22075/aaj.2022.24959.1118

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

توسعه‌ی پایدار و شهرهای دوستدار کودک موضوعاتی هستند که در دهه‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. مفهوم توسعه پایدار ضمن اهمیت دادن به نسل حاضر به نیازهای نسل‌های آینده نیز توجه دارد تا آنان نیز بتوانند به خواسته‌های خود برسند و از منابع بهره‌مند گردند. یکی از گروه‌های هدف این توسعه، کودکان هستند که بر اهمیت توجه به آنان تأکید شده‌است. شهر دوستدار کودک شهری است که در آن کودکان محترم شمرده می‌شوند و از نظرات و خواسته‌های آن‌ها استقبال شده و در اداره‌ی امور شهری به‌کارگرفته می‌شود. در این شهرها کودکان احساس امنیت می‌کنند و با فراغبال بیشتری به زندگی در محیط شهری، بازی با دوستان و یادگیری می‌پردازند. افزایش شهرنشینی و رشد جمعیت شهرها و به‌تبع آن افزایش تعداد کودکان، چالش بزرگی را برای مدیران و برنامه ریزان شهری به‌وجود آورده‌است. چالشی که برای برون‌رفت از آن شهرهای دوستدار کودک مطرح شده‌اند. شهرهایی که کودکان در آن به‌عنوان شهروند حق مشارکت در امور را دارند و به آنان توجه می‌شود.

کودکان یکی از مهم‌ترین گروه‌های هدف در توسعه‌ی پایدار هستند. آن‌ها آینده‌سازان شهرها و کشورها هستند؛ توجه به نیازها و خواسته‌هایشان توجه به آینده و سرنوشت جامعه است. محیط شهری که بستر رشد و بسیاری از فعالیت‌های اجتماعی کودکان می‌باشد می‌بایست به بهترین نحو پذیرای کودکان باشد. متأسفانه امروزه شاهد رفتارهای نامناسبی با کودکان از جمله نادیده گرفتن حقوق آنان هستیم؛ کودکی که به اقتضای سنش می‌بایست زیر نظر والدین در محیط‌های مناسب سن خود باشد و با دوستان و هم‌سالانش به بازی و تفریح بپردازد در زندانی به نام آپارتمان محبوس شده‌است که این بی‌توجهی به کودکان مصداق بی‌توجهی به آینده و توسعه‌ی پایدار است. کودکان حق زندگی دارند حق دیده شدن، بازی، تفریح و .... اگر امروز به فکر آنان نباشیم آسیب‌های زیادی بر کیفیت زندگی آنان وارد خواهد شد که بعضاً جبران‌پذیر نخواهد بود. حال با توجه به مطالب بیان شده سؤالات پژوهش حاضر بدین شرح می‌باشد: شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری کدام‌اند؟ شاخص‌های شهر دوستدار کودک چیست؟ ارتباط بین شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری چگونه است و شاخص‌های هم‌راستای این دو موضوع کدامند؟ بر اساس سؤالات پژوهش اهداف جداگانه‌ای مانند: بررسی و شناسایی معیارهای توسعه‌ی پایدار شهری، بررسی و شناسایی معیارهای شهر دوستدار کودک، تحلیل رابطه‌ی بین شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری و تعیین شاخص‌های مشترک میان این دو موضوع درنظر گرفته شده‌است.

پیشینه پژوهش

توسعه‌ی پایدار و شهر دوستدار کودک مباحثی هستند که در چند دهه‌ی اخیر به آنان پرداخته شده‌است و بر اهمیت آن‌ها تأکید فراوانی شده‌است اما با این حال کشورها و شهرهایی نیز یافت می‌شوند که توجه چندانی به این مباحث اساسی نکرده‌اند. ژو، فنگ و مو در پنجمین کنفرانس بین‌المللی علوم اجتماعی و آموزش عالی (ICSSHE 19) و در مقاله‌ای تحت عنوان «آیا شهر دوستدار کودک است؟» (۲۰۱۹)، به معرفی مختصر از شهر دوستدار کودک و بررسی میزان دوستدار کودک بودن شهر M در چین پرداخته‌اند. نتیجه‌ی این تحقیق نشان می‌دهد که میزان دوستدار کودک بودن در سطح پایینی قرار دارد. Riggio در مجله محیط‌زیست و شهرسازی و در مقاله‌ی «شهرهای دوستدار کودک: حکمروایی خوب به نفع کودک» (۲۰۰۲)، ویژگی‌های شهر دوستدار کودک، اقدامات قانونی، نهادی، بودجه و برنامه‌ریزی مورد نیاز برای تأمین آن‌ها و چگونگی توسعه مفهوم شهرهای دوستدار کودک و نقش اصلی آن در تضمین اجرای کنوانسیون حقوق کودک را در هر شهر توضیح داده‌است. نجفی، دویران و نورعلیشاهی در نشریه معماری سبز، در تحقیق خود با عنوان «اصول طراحی زمین بازی کودکان بر اساس تصورات کودکانه نمونه موردی: منطقه‌های پارک یک شهر زنجان» (۱۳۹۶)، به شناخت و بررسی وضعیت زمین‌های بازی

کودکان در سطح منطقه یک شهر زنجان با توجه به نیازها و انتظارات کودکان و افزایش سطح حضور اجتماعی گروه‌های کودکان در فضای شهری پرداخته‌اند که نتایج حاصل نشان داد بین شناخت نیازها و انتظارات و ارتقاء کیفیت زمین‌های بازی رابطه معنادار وجود دارد.

حبیبی، عزتیان و محققنسب در پژوهشی با عنوان «آموزه‌های مشارکت کودکان در فرایند طراحی فضای شهری دوستدار کودک مطالعه موردی: شهر سده لنجان» (۱۳۹۷)، که در نشریه مطالعات شهری به چاپ رسیده‌است با برگزاری فراخوان‌ها و کارگاه‌های شهرسازی برای کودکان سعی کردند بستر مناسبی برای مشارکت داوطلبانه کودکان در شهر سده لنجان فراهم کنند تا از این طریق بتواند نظر کودکان را به‌عنوان گروه دخیل اصلی در فضاهای دوستدار کودک بررسی کرده و انگاره و پیشنهادهای آن‌ها را متناسب با نظر طراح تعدیل کنند. نتایج پژوهش نشان داد فرایند انجام شده در این تحقیق در جهت افزایش مشارکت‌پذیری کودکان و ایجاد یک زبان مشترک میان کودکان و سایر گروه‌های دخیل و طراحان کارآمد بوده و به خوبی می‌تواند در برنامه‌های مشارکتی کودکان مورد استفاده قرار گیرد. امانپور، مرادی‌مفرد و حسین‌زاده در مقاله‌ی «نقش آرام‌سازی ترافیک در برنامه‌ریزی شهرهای دوستدار –کودک و انسان محور (مورد مطالعه: زنجان)» (۱۳۹۸)، به شناسایی و برنامه‌ریزی برای فضاهای دوستدار کودک شهری زنجان پرداختند. شهری‌زاده و مؤیدفر در مقاله‌ی خود با عنوان «برنامه‌ریزی راهبردی شهر دوستدار کودک با تأکید بر خلاقیت کودکان (نمونه موردی: شهر یزد)» (۱۳۹۶)، استفاده از مشارکت و تصمیم‌گیری کودکان در مورد شهر مطلوب آن‌ها، استفاده از علائم راهنما برای جهت‌یابی کودکان در محله، استفاده از مبلمان در مقیاس کودک و استفاده از رنگ‌های شاد در فضاهای شهری را مؤثر دانستند.

حال به معرفی مختصری از پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی توسعه‌ی پایدار انجام شده‌است می‌پردازیم:

صالحی و همکاران در پژوهشی با عنوان «سطح‌بندی مناطق کلان‌شهر تهران از لحاظ شاخص‌های توسعه پایدار با استفاده از تحلیل عاملی و خوشه‌ای» (۱۳۹۶)، با استفاده از ۴۷ شاخص در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی- فرهنگی و زیربنایی- مسکن و مدل تحلیل خوشه‌ای به تقسیم‌بندی مناطق از نظر توسعه یافتگی پرداختند. «برنامه‌ریزی راهبردی توسعه پایدار شهر جدید اندیشه» (۱۳۹۷)، عنوان مقاله‌ای است که پریزادی و بیگدلی با هدف کلی ارائه راهبرد برتر پایداری در شهر جدید اندیشه انجام داده‌اند. آن‌ها مهم‌ترین راهبرد برای تقویت پایداری در شهر جدید اندیشه را توجه به رعایت عدالت در توزیع خدمات و امکانات به گونه‌ای که مانع از مهاجرت شهروندان به پایتخت شود ذکر کرده‌اند. صادق برزگر، بخشی و حیدری در تحقیق خود با عنوان «تبیین پایداری اجتماعی‌ـ اقتصادی در شهرهای کوچک با رویکرد توسعه پایدار (نمونه: شهرهای کوچک شمال ایران)» (۱۳۹۸)، ۱۲ شهر را به روش تصادفی انتخاب کردند که نتایج حاصله بیان‌گر اختلاف و فاصله زیاد شاخص‌های پایداری اجتماعی- اقتصادی شهرهای کوچک شمال کشور با سطح استاندارد آن بود.

بدیعی، عزت‌پناه، سلطانی در مقاله «تبیین و تحلیل توسعه پایدار شهری با تأکید بر مؤلفه‌های محیطی (مطالعه موردی: شهر سنندج)» (۱۳۹۸)، ساختار زیست‌محیطی شهر سنندج با استفاده از تکنیک SWOT در چهار مرحله مورد ارزیابی و تجزیه و تحلیل قرار دادند. نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد قوت‌ها و فرصت‌های به‌دست‌آمده به درستی در جهت غلبه بر ضعف‌ها و تهدیدها استفاده نشده‌است و ضعف‌ها بر قوت‌ها و تهدیدها بر فرصت‌ها غالب هستند. سرائی و حج‌فروش در پژوهش خود با عنوان «ظرفیت‌های محله‌ای زمینه‌ساز توسعه پایدار شهری: همبودگی معرف‌های فقر و فضای جغرافیایی (مطالعه موردی: شهر یزد)» (۱۳۹۸)، به این نتیجه رسیدن که بین مکانیسم ایجاد و برنامه‌ریزی توسعه‌ی پایدار شهری و ظرفیت‌های محله‌ای در شهر یزد رابطه معناداری وجود دارد و راهکارهایی جهت گرایش شهروندان به توسعه‌ی محله‌ای در دستیابی به توسعه‌ی پایدار

شهری را ارائه کرده‌اند. زیاری در مقاله‌ی «توسعه‌ی پایدار و مسئولیت برنامه‌ریزان شهری در قرن بیست و یکم» (۱۳۸۰)، به اهمیت تغییرات زیرساختی در ابعاد اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و کالبدی اشاره و تأکید می‌کند. لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر مفهوم توسعه‌ی شهری پایدار و نقش برنامه‌ریزی شهری» (۱۳۷۸)، به جمع‌بندی تعاریف توسعه‌ی پایدار، مشخص کردن ویژگی‌ها و جایگاه توسعه‌ی پایدار شهری و سرانجام ملاحظات کلی در جهت برنامه‌ریزی برای توسعه‌ی پایدار شهری پیشنهاد داده‌اند. از جمله کتب منتشر شده در زمینه‌ی شهر دوستدار کودک می‌توان به ترجمه کتاب «ایجاد شهرهای بهتر با کودکان و جوانان» (۱۳۸۷)، نوشته‌ی دریسکل توسط سعیدی‌رضوان و مهرنوش توکلی در سال ۱۳۸۷؛ کتاب آماده‌سازی شهر برای کودکان دکتر شیعه (۱۳۸۵)، اشاره کرد. مهم‌ترین وجه تمایز این پژوهش با سایر پژوهش‌ها شناسایی شاخص‌های مشترک بین دو موضوع شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری می‌باشد در بخش‌های بعدی به معرفی توسعه‌ی پایدار شهری و شهر دوستدار کودک خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز آن از طریق منابع اسنادی گردآوری شده‌است. ابتدا از طریق مطالعه پژوهش‌های پیشین در دو زمینه‌ی شهر توسعه‌ی پایدار شهری و شهر دوستدار کودک شاخص‌های مربوط به هر یک استخراج گردید و سپس آن دسته از شاخص‌هایی که در این دو زمینه مشترک بودن شناسایی و تعیین گردیدند.

مبانی نظری

توسعه‌ی پایدار

توسعه‌ی پایدار (Sustainable Development) در حقیقت ایجاد تعادل میان توسعه و محیط‌زیست است (مدیریت بهداشت، ایمنی و محیط‌زیست، ۱۳۹۱: ۳). کلمه «پایدار» از زمانی مورد استفاده قرار گرفت که بحث به‌کارگرفتن و مدیریت منابع قابل تجدید مانند جنگل و منابع غذایی دریایی، به شرطی که منابع آینده این زمینه‌ها صدمه نبیند مورد توجه قرار گرفت. طرفداران این نظریه آن را چنین تعریف کرده‌اند: نگهداری از اوضاع موجود شرایط اکولوژیکی که لازمه تأمین سطح قابل‌قبولی از رفاه زندگی انسانی در شهرها باشد و همچنین در نظر گرفتن شرایط زندگی نسل آینده نیز، مورد نظر باشد (نوریان و عبداللهی‌ثابت، ۱۳۹۷: ۵۰). از دهه‌ی ۱۹۹۰، توسعه‌ی پایدار به شهرها توجه ویژه نشان می‌دهد و برای اولین بار مفاهیمی مانند «شهر پایدار» و «محله پایدار» وارد فرهنگ لغت شهرسازی جهان می‌شود. در حقیقت مباحث مربوط به توسعه‌ی پایدار، در ابتدا وابسته به مسائل محیط‌زیستی بود و پس از آن توجه به مسائل اقتصادی نیز در آن گنجانده شد (توانا و نوریان، ۱۳۹۶: ۸۸۶).

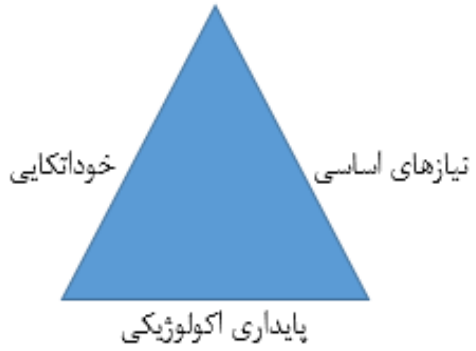
تعریف سازمان ملل متحد در سال (۱۹۹۱) از توسعه‌ی پایدار چنین است: «سیاست توسعه‌ای پایدار چنان سیاستی است که در نتیجه اعمال آن، منافع مثبت حاصل از مصرف منابع طبیعی بتواند برای زمان‌های قابل پیش‌بینی در آینده ادامه و دوام داشته باشد» (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸: ۳۴). از توسعه‌ی پایدار تعاریف متعددی شده‌است اما جامع‌ترین و کامل‌ترین تعریفی که از توسعه‌ی پایدار شده‌است مربوط به کمیسیون جهانی محیط‌زیست و توسعه معروف به کمسیون برنتلند می‌باشد:

توسعه‌ی پایدار توسعه‌ای است که نیازهای زمان حال را بدون به مخاطره انداختن قابلیت‌ها و پتانسیل‌ها برای نسل‌های آینده برآورد سازد. توسعه‌ی پایدار را می‌توان بازگشت به طبیعت پس از یک قرن حاکمیت صنعتی شدن، تجارت و شهرگرایی به‌عنوان شاخص‌های پیشرفت ملی توصیف کرد. بانک جهانی، توسعه‌ی پایدار را چنین تعریف می‌کند: توسعه‌ای که دوام یابد. منظور از توسعه پایدار، حفاظت صرف از محیط‌زیست نیست بلکه مفهوم جدیدی از رشد اقتصادی است که عدالت و امکانات زندگی را برای تمامی مردم جهان و نه تعداد اندکی از افراد برگزیده است (نظم‌فر و پیروزی، ۱۳۸۸: ۳).

کمیسیون جهانی محیط‌زیست الزامات توسعه‌ی پایدار را چنین بیان می‌کند:

- مشارکت شهروندان در تصمیم‌گیری در بستر یک نظام سیاسی.
- چاره‌اندیشی برای تنش‌های حاصل از ناموزونی توسعه در بستر یک نظام اقتصادی.
- التزام به ترمیم و حفاظت محیط‌زیست در بستر یک نظام تولیدی.
- فراهم‌سازی الگوهای پایداری از تجارب مالی در بستر یک نظام دانش فنی.
- ایجاد الگوهایی از تجارت و دارایی در بستر یک نظام بین‌المللی.
- وجود انعطاف‌پذیری و خود اصلاحی در بستر یک نظام مدیریتی (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۳).

سه ضلع مثلث توسعه‌ی پایدار به صورت زیر نشان داده می‌شود:



تصویر ۱- مثلث توسعه‌ی پایدار. منبع: (نظم‌فر و پیروزی، ۱۳۸۸: ۳)

رویدادها و کنفرانس‌های مهمی که در خصوص توسعه‌ی پایدار برگزار شده‌است، بر اهمیت نقش کودکان تأکید بسیار شده‌است از جمله اجلاس زمین و دستور کار ۲۱ سال (۱۹۹۲) که کودکان و جوانان را به‌عنوان گروه‌های اصلی شناخته تا در روند توسعه‌ی پایدار سهیم باشند.

توسعه‌ی پایدار شهری:

شهر پایدار شهری است که دارای آن‌چنان اقتصادی باشد که نه تنها کم‌ترین اثر نامطلوب را برای محیط زیست داشته باشد، بلکه جنبه‌های کالبدی و فیزیکی شهر یعنی توسعه‌ی آینده‌ی بهینه شهر را مورد توجه قرار دهد و از نظر کاربری‌ها با هماهنگی و انسجام عمل نماید و مشارکت شهروندان را در دستور کار قرار دهد (رازدشت، یغفوری و ملکی، ۱۳۹۱: ۱۳۰).

پیتر هال توسعه‌ی پایدار شهری را این‌گونه تعریف می‌کند: شکلی از توسعه‌ی امروزی که توان توسعه‌ی مداوم شهرها و جوامع شهری نسل‌های آینده را تضمین کند. از نظر کالبدی، توسعه‌ی پایدار شهری یعنی، تغییراتی که در کاربری زمین و سطوح تراکم جهت رفع نیازهای ساکنان شهر در زمینه مسکن، حمل و نقل، اوقات فراغت و غذا به عمل می‌آید تا در طول زمان شهر را از نظر زیست‌محیطی قابل سکونت و زندگی (هوای پاک، آب آشامیدنی سالم، اراضی و آب‌های سطحی و زیرزمینی بدون آلودگی و غیره)، از نظر اقتصادی با دوام (اقتصاد شهری هماهنگ با تغییرات فنی و صنعتی جهت حفظ مشاغل پایه‌ای و تأمین مسکن مناسب و در حد استطاعت ساکنان، با بار مالیاتی سرانه‌ی عادلانه) و از نظر اجتماعی همبسته (الگوهای کاربری اراضی، هم‌بستگی اجتماعی و احساس تعلق شهروندان به میراث‌های شهر را ارتقاء خواهد داد) نگه دارد. بنابراین ارزیابی گسترش شهری، ناشی از چنین توسعه‌ای، باید اصول توسعه‌ی پایدار را در تمام مناطق و حوزه‌ها و محلات، نشان دهد و نماگرهای کل شهر یا برخی ابعاد و بخش‌ها نمی‌تواند ارزیابی از کلیت نظام توسعه پایدار باشد (کاظمی‌محمدی، ۱۳۸۰: ۱۰۴).

ایجاد تعادل و انجام تلفیق بین اهداف اقتصادی، اجتماعی و زیست‌محیطی مستلزم داشتن چشم‌انداز بلندمدت‌تر، بررسی و تعیین تأثیرات تصمیم‌های فعلی روی نسل‌های آتی، وضع قوانین، مقررات، همکاری‌های ضروری محلی، ملی، منطقه‌ای، جهانی، عقد قراردادها و پیوستن به پیمان‌ها، کنوانسیون‌ها و پروتکل‌ها و بالاخره ترتیبات نهادی، مدیریتی و ... می‌باشد و این خود محیط و بعد اصلی دیگری را مشخص می‌کند که همان محیط سیاسی و بعد سیاسی است که دستیابی به این موضوعات، ایجاد ساختارهای هدایتی و حمایتی و تثبیت آن‌ها مستلزم وضع اهداف خاص سیاسی است (مافی و داوری‌نژادمقدم، ۱۳۹۱: ۴).

اهداف توسعه پایدار شهری:

۱- برآورده کردن نیازهای فعلی

۲- نیازهای اجتماعی، فرهنگی و بهداشتی

۳- نیازهای اساسی

۴- به مخاطره نینداختن توانایی نسل آینده در برآورده کردن نیازهایشان (نظم‌فر و پیروزی، ۱۳۸۸: ۳).

شهر دوستدار کودک

طبق تعریف فرهنگ فارسی معین، کودک به معنای کوچک، صغیر و فرزندی که به حد بلوغ نرسیده (پسر یا دختر) یا طفل آورده شده‌است. در فرهنگ میراث آمریکایی نیز از کودک به‌عنوان شخصی که بین تولد تا دوران بلوغ قرار دارد، یاد شده‌است (جوهری‌تیموری، ثقه‌الاسلامی و علیپور، ۱۳۹۲: ۲). انتخاب معیار کمتر از ۱۲ سال کامل برای تعریف کودک، مبنای مناسبی را به دست می‌دهد، که با نگرش علمی به مسائل روانشناسی نیز انطباق دارد و حدی بینابین برای مرز بین بلوغ و قبل از بلوغ به شمار می‌رود (مبهوت، یونسی و حسینی، ۱۳۹۳: ۳). طبق یونیسف (۲۰۰۱) یک شهر دوستدار کودک به عناصر اساسی احتیاج دارد که تضمین کند قادر به تحقق اصول کنوانسیون حقوق کودک است. این موارد در ذیل آمده است:

ویژگی‌های یک شهر دوستانه کودک دسترسی خوب برای کلیه‌ی کودکان به خدمات بهداشتی مقرون به صرفه، با کیفیت، آب تمیز، بهداشت مناسب و دفع زباله‌های جامد. مقامات محلی برای اطمینان از این‌که سیاست‌ها، تخصیص منابع و اقدامات حاکمیت به گونه‌ای انجام می‌گیرند که به نفع کودکان و حوزه‌های انتخابیه آن‌ها باشد. محیط‌های ایمن و شرایطی که رشد و پیشرفت کودکان در هر سنی و امکان تفریح، یادگیری، تعامل اجتماعی، رشد روانی و بیان فرهنگی را پرورش می‌دهد. آینده‌ای پایدار در شرایط عادلانه‌ی اجتماعی و اقتصادی و محافظت از اثرات خطرات زیست‌محیطی و بلایای طبیعی. این‌که فرزندان حق دارند در تصمیم‌گیری‌هایی که بر زندگی آن‌ها تأثیر می‌گذارد شرکت کنند و فرصتی برای ابراز عقایدشان فراهم می‌شوند. توجه ویژه به کودکان محروم، مانند کودکانی که در خیابان‌ها زندگی می‌کنند، کار می‌کنند، مورد سوء استفاده جنسی قرار می‌گیرند، با معلولیت زندگی می‌کنند و یا از حمایت کافی خانواده برخوردار نیستند. عدم تبعیض بر اساس جنسیت، پیشینه قومی یا وضعیت اجتماعی یا اقتصادی (UNICEF, 2001: 3).

در محیط شهری «کودکان به فضاهایی که بتوانند با بهره‌گیری از خلاقیت خود بخش‌هایی از آن را تغییر دهند نیازمندند. محیطی که اجازه دستکاری و جستجوی کودک را فراهم نکند، نمی‌تواند پاسخگوی نیازهای کودک باشد. محیطی که بتواند مطلبی را به واسطه‌ی کنجکاوی و یافتن بیاموزد محیطی است خلاق برای کودک.» با این حال متأسفانه محیط‌های شهری در بسیاری از شهرهای کوچک و بزرگ بیانگر نوعی محرومیت و ضعف در جلب کنجکاوی، تخیل و ایجاد انگیزه، فعالیت، تحرک و بازی برای کودکان می‌باشد. کودکان نیازمند محیط‌هایی هستند که آنان را مخاطب قرار دهد، به چالش وادارد و توجه آنان را جلب کند تا آن‌ها مشاهده کنند و بیاموزند. توسعه‌ی مناطق شهری جدید منجر به تخریب فضاهای باز عمومی که می‌تواند فرصتی برای بازی کودکان باشد، گردیده است (جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲: ۳).

رویکرد جامعه شناختی، جدیدترین رویکرد پس از نظریات کودک محور است. این رویکرد کودک را یک فعال اجتماعی تلقی می‌کند که بخشی از شخصیت او در ارتباط با فضاهای مختلف شکل می‌گیرد. خانه، مهدکودک، مدرسه، پارک و دیگر فضاهای عمومی چون خیابان‌ها، کوی‌ها و کوچه‌ها باید قابلیت برآورده کردن نیازهای زیستی، آموزشی و فراغتی کودک را داشته باشند. اما شهر مدرن، نه تنها نمی‌داند چگونه کودک را بپذیرد، بلکه ترجیح می‌دهد او را تا زمانی که به سن رویارویی با محیط شهری برسد در اماکن محافظت شده مانند زمین‌های بازی نگه دارد (رجبی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۲: ۲۱).

یک شهر دوستدار کودک تنها یک شهر خوب برای بچه‌ها نیست، بلکه شهری است که به وسیله‌ی کودکان ساخته می‌شود (Riggio, 2002: 46).

مفهوم «شهر دوستدار کودک» به‌طور کل به این معنی است که دولتمردان چگونه این شهرها را بر اساس علایق بچه‌ها اداره می‌کنند و نیز به شهرهایی گفته می‌شود که در آن، حقوق اساسی بچه‌ها مثل سلامت، حمل‌ونقل، حمایت، آموزش و فرهنگ رعایت می‌شود. بر این اساس بچه‌ها به‌عنوان شهروندانی تعریف شده‌اند که حقوقی دارند و حق دارند نظراتشان را ابراز کنند (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱: ۵۳). رویکرد شهر دوستدار کودک شهر را به سمتی سوق می‌دهد که در آن کودکان نقش مؤثری در مورد شهر خود داشته و نظرات آن‌ها در تصمیمات شهری ابراز شود و خانواده‌ها و اجتماع نیز موظفند کودکان را در مسائل مهم و تصمیم‌گیری‌ها دخیل کنند. در واقع شهر دوستدار کودک، مکانی است که کودکان در آن احساس امنیت و آرامش می‌کنند و قادرند به کاوش و یادگیری در مورد فضاهای پیرامون خود بپردازند. یک شهر دوستدار کودک، یک شهر دوستدار مردم نیز می‌باشد (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲: ۶۱). کودکان در شهر دوستدار کودک می‌بایست این حق را داشته باشند تا همانند دیگر شهروندان به آن‌ها نگاه شود؛ مانند آن‌ها در تصمیم‌گیری‌ها مشارکت کنند، دیده و شنیده شوند؛ مانند آن‌ها از امکانات متناسب با نیازشان بهره‌مند شوند، از امنیت کافی برخوردار باشند و به‌طورکلی کیفیت زندگی کودکان در شهر دوستدار کودک به مراتب از دیگر شهرها بیشتر باشد. شهر دوستدار کودک حامی بچه‌ها است؛ برایشان مکان‌ها، جشن‌ها و مراسم‌های ویژه‌ای تدارک می‌بینند، برایشان شادی آفرین است و پذیرای آن‌ها در فضاهای عمومی و محیط‌های شهری است.

تاریخچه‌ی شهر دوستدار کودک

بحث دخیل کردن کودکان در فرآیند طراحی فضاهای شهری برای اولین بار به دهه ۱۹۷۰ میلادی باز می‌گردد. آغازگر این مباحث «کوین لینچ» بود که نظریات خود را در باب برداشت الگوهای رفتاری کودکان نسبت به فضاهای شهری در یونیسف مطرح کرد. پروژه «رشد یافتن در شهرها» که توسط یونسکو بنیان گذاشته شده و توسط «لینچ» سرپرستی می‌شد، شامل پژوهش در چهار کشور بود. به عقیده‌ی لینچ کودکان بیش از آن‌که در مدرسه بیاموزند در بیرون از مدرسه و در جامعه می‌آموزند (کاشانی‌جو، هرزندی و فتح‌العلومی، ۱۳۹۲: ۲۴۳).

از زمان تصویب معاهده‌ی حقوق کودکان، فعالیت‌های مهم و متعددی آغاز شد که بیش از پیش ساختار حقوق کودکان را مشخص می‌سازد. از این فعالیت‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- اجلاس زمین و دستور کار ۲۱: زمانی که رهبران جهان در اجلاس زمین در سال ۱۹۹۲ در ریو دوژانیرو جمع شدند و برنامه مربوط به دستور کار ۲۱ را تدوین کردند، کودکان و جوانان به‌عنوان گروه‌های اصلی شناخته شدند تا در روند توسعه پایدار سهیم باشند.
- اجلاس شهر، حقوق کودکان و اسکان بشر: از میان فعالیت‌های گوناگون برای توسعه‌ی اجتماعی و محیط فیزیکی، «اجلاس زمین» از سوی اسکان بشر سازمان ملل متحد ۱۹۹۶ در استانبول از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این اجلاس بر سهیم ساختن جوانان و نوجوانان از سوی دولت‌ها برای شکل دادن شهرهای بزرگ و کوچک و نواحی همسایه تأکید کرده‌است.
- شهرداران حامیان کودکان: در این ابتکار عمل بین‌المللی که از سوی یونیسف در سال ۱۹۹۲ آغاز شد، شهرداران و سران شهرداری‌ها را برای اولویت قرار دادن نیازهای کودکان و افزایش مشارکت آنان و سایر گروه‌ها در توسعه‌ی جامعه و تصمیم‌گیری تشویق کرده‌است (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱: ۵۳). اولین بار در سال ۲۰۰۷ میلادی شهر «بندیگو» در استرالیا از طرف یونیسف به‌عنوان «شهر دوستدار کودک» و اولین شهری که تمام جنبه‌ها و ویژگی‌های یک شهر دوستدار کودک را از نظر یونیسف به خود اختصاص داده بود، معرفی و به رسمیت شناخته شد. شهر «اوز» در استان فارس برای اولین بار در ایران به‌عنوان شهر دوستدار کودک در سال ۱۳۸۹ انتخاب شد (صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲: ۸-۷).

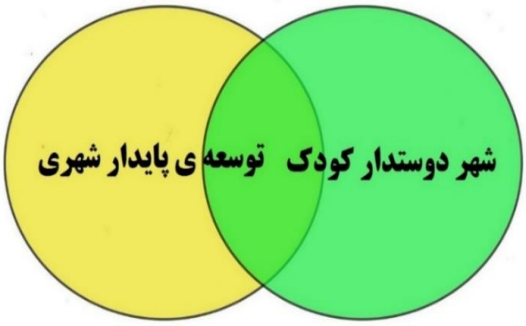
اساسنامه شهرهای دوستدار کودک [1] CFC

در سپتامبر سال ۲۰۰۰ میلادی، دبیرخانه جهانی شهرهای دوستدار کودکان (CFC) ایجاد شد، تا این حمایت را انجام دهد و نیز مرجعی برای این کار باشد. سازمان CFC اصول کلی را درباره حمایت از رشد شهرهای مطلوب کودکان و رشد همکاری‌های دیگر، آماده کرد. قبل از ۲۰۰۰ این شبکه، فرم خاص و هیچ تشکیلات پاسخگو برای ضروریات و کمبودها تا آن زمان نداشت. چنان‌که اساسنامه CFC در ۲۰۰۰ به این شرح است:

- تحقیقات میدانی و نوآوری توسط دولت محلی در جهت احقاق حقوق کودکان.
- گسترش یک شبکه بر اساس اطلاعات کودکان در جهت ایجاد شهر ایده‌آل برای آن‌ها.
- حمایت از گسترش نشریات و ترویج و توسعه‌ی شهرهای دوستدار کودک در مراکز محلی و جهانی بر اساس معیارها و اساسنامه سازمان‌ملل متحد جهت توسعه‌ی شهرهای دوستدار کودکان جهان (Riggio, 2002: 46).

مدل مفهمومی تحقیق

در این پژوهش تلاش شده‌است از یک طرف شاخص‌های شهر دوستدار کودک شناسایی و تدقیق شوند و ازطرف دیگر شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری نیز بررسی شوند و سپس نقاط مشترک بین آن‌ها مشخص شود که این نقاط مشترک نقش کلیدی برای مدیریت شهری دارند و مدیریت شهری می‌تواند با در نظر گرفتن و تقویت این نقاط گام مهمی را در جهت پایداری شهر دوستدار کودک بر دارد.



تصویر ۲- مدل مفهمومی پژوهش. منبع: (نگارندگان)

یافته‌های پژوهش:

با مطالعه‌ی مبانی نظری و مرور پژوهش‌های انجام شده در زمینه‌ی توسعه‌ی پایدار شهری، شاخص‌های مختلف آن استخراج گردید که عبارتند از: مشارکت و تعاملات اجتماعی، شاخص‌های فرهنگی- اجتماعی، مسائل زیست‌محیطی، ساختار مدیریت، عدالت اجتماعی، پارک‌ها و فضای سبز، شهر زیبا، بهداشت و درمان، اوقات فراغت، کیفیت زندگی، حمل‌ونقل، امکانات آموزشی، شاخص اقتصادی، امنیت و مسکن و شاخص‌های زیربنایی. هر یک از این شاخص‌ها با مرجع مشخص شده‌ی آن در جدول ذیل آمده‌است:

[1] Child Friendly City

جدول ۱- شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری. منبع: (نگارندگان)

شاخص	مرجع
مشارکت و تعاملات اجتماعی	(ارجمندسیاه‌پوش، ۱۳۹۴)، (صالحی و همکاران، ۱۳۹۶)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)، (ملکی، ۱۳۸۲)، (موسوی، قنبری و اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۱)، (پورجعفر، خدائی و پورخیری، ۱۳۹۰)، (پرهیزکار و فیروزبخت، ۱۳۹۰)، (قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵) و (مشارزاده‌مهرابی، صبری و صبری، ۱۳۸۸)
شاخص‌های فرهنگی–اجتماعی (توجه بیشتر به افزایش کمی و کیفی فرهنگسراها، کتابخانه‌ها و ...- اهمیت دادن به نسل جوان توام با برنامه‌ریزی	(ارجمندسیاه‌پوش، ۱۳۹۴)، (صالحی و همکاران، ۱۳۹۶)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)، (پورجعفر و همکاران، ۱۳۹۰)، (عامری‌سیاهویی، رستم‌گورانی و بیرانوندزاده، ۱۳۸۹)، (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱) و (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱)
مسائل زیست محیطی زمین پاک-آب پاک- هوای پاک- کیفیت بصری- ارتباط با طبیعت	(ارجمندسیاه‌پوش، ۱۳۹۴)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)، (ملکی، ۱۳۸۲)، (پورجعفر و همکاران، ۱۳۹۰)، (پرهیزکار و فیروزبخت، ۱۳۹۰)، (فیروزبخت، پرهیزکار و ربیعی‌فر، ۱۳۹۱)، (عامری‌سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (مشارزاده‌مهرابی و همکاران، ۱۳۸۸)، (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱)، (قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵) و (اردلان، ۱۳۸۷)
ساختار مدیریت (گرایش مدیران به اندیشه نوگرایی- مدیریت مبتنی بر علم نه مبتنی بر سلیقه- برخوردار بودن از نیروی انسانی متخصص و کارآمد	(ارجمندسیاه‌پوش، ۱۳۹۴)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸) و (قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵)
عدالت اجتماعی	(پورجعفر و همکاران، ۱۳۹۰)، (ملکی، ۱۳۸۲) و (مشارزاده‌مهرابی و همکاران، ۱۳۸۸)
پارک‌ها و فضای سبز	(رفیعیان، تقوایی و وحدانی، ۱۳۸۸)، (عامری‌سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱)، (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱) و (اردلان، ۱۳۸۷)
شهر زیبا	(پرهیزکار و فیروزبخت، ۱۳۹۰) و (اردلان، ۱۳۸۷)
بهداشت و درمان	(عامری‌سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱) و (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱)
اوقات فراغت	(قرخلو، عبدی‌ینگی‌کند و شهرکی، ۱۳۸۸)
کیفیت زندگی	(ملکی، ۱۳۸۲) و (رهنمایی و پورموسی، ۱۳۸۵)
حمل‌ونقل	(موسوی و همکاران، ۱۳۹۱)، (اردلان، ۱۳۸۷)، (ارجمندسیاه‌پوش، ۱۳۹۴) و (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)
امکانات آموزشی	(عامری سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵)، (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱) و (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱)
شاخص اقتصادی: نرخ مشارکت اقتصادی معکوس نرخ بیکاری، نسبت شاغلین مرد بخش حمل‌ونقل، نسبت شاغلین زن بخش حمل‌ونقل و ...	(صالحی و همکاران، ۱۳۹۶)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)، (پورجعفر و همکاران، ۱۳۹۰)، (عامری‌سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (مشارزاده‌مهرابی و همکاران، ۱۳۸۸)، (رازدشت و همکاران، ۱۳۹۱) و (قرخلو و همکاران، ۱۳۸۵)
امنیت	(قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵)، (تیموری و همکاران، ۱۳۹۱)، (رهنمایی و پورموسی، ۱۳۸۵)، (فیروزبخت و همکاران، ۱۳۹۱) و (مشارزاده‌مهرابی و همکاران، ۱۳۸۸)
مسکن و شاخص‌های زیربنایی درصد خانوارهای دارای برق، آب و ... مساکن با دوام، درصد واحدهای بالای دویست متر و ...	(صالحی و همکاران، ۱۳۹۶)، (لقایی و محمدزاده‌تیتکانلو، ۱۳۷۸)، (عامری‌سیاهویی و همکاران، ۱۳۸۹)، (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۸)، (قرخلو و حسینی، ۱۳۸۵)، (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱) و (اردلان، ۱۳۸۷)

همچنین به مانند مبحث توسعه‌ی پایدار شهری، شاخص‌های شهر دوستدار کودک نیز استخراج گردیدند که شامل: آسایش، ایمنی و امنیت، دسترسی و دریافت خدمات اساسی، مشارکت، زندگی در محیط سالم و عاری از آلودگی، عدالت، تعاملات اجتماعی و احساس تعلق، استقلال و تحرک، وجود حمل و نقل عمومی مناسب و به‌خصوص وجود مسیرهای پیاده و دوچرخه مناسب، خوانایی، وجود دسترسی مناسب به فضاهای سبز و طبیعی، وجود فضاهای باز عمومی و همگانی دارای فعالیت‌های متنوع، ایجاد و طراحی محیط‌های تفریح و سرگرمی برای کودکان، پیوند با تاریخ، فرهنگ و هویت جمعی، جذابیت و تازگی و توجه به کودکان معلول می‌باشد. جدول این شاخص‌ها با مراجع مربوطه به قرار ذیل می باشد:

جدول ۲- شاخص‌های شهر دوستدار کودک. منبع: (نگارندگان)

شاخص	مرجع
آسایش، ایمنی و امنیت	(جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲)، (رجبی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۲)، (مردمی و ابراهیمی، ۱۳۹۲)، (بهاروند، ۱۳۹۳)، (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)، (غفاری، قلعه‌نویی و عمادی، ۱۳۹۳)، (صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲)، (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱) و (آزموده، ۱۳۸۹) (Tennina and Dominick, 2015), (Riggio, 2002), (Malone, 2011), (Cunningham, 2007), (Hart, Wridt and Giusti, 2011), (Malone, 2006), (Woolcock, and Steele, 2008), (Nordström, 2009), (UNICEF, 2018)
دسترسی و دریافت خدمات اساسی	(بهاروند، ۱۳۹۳)، (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱)، (آزموده، ۱۳۸۹)، (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)، (صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲) و (غفاری و همکاران، ۱۳۹۳) (Riggio, 2002), (Nordström, 2009), (UNICEF, 2018), (Zhou, Fang and Mu, 2019), (Malone, 2011), (Tennina and Dominick, 2015), (Hart, Wridt and Giusti, 2011), (Malone, 2006), (City of Surrey), (Björklid, and Nordström, 2012)
مشارکت	(کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱)، (غفاری و همکاران، ۱۳۹۳)، (جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲) و (صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲) (UNICEF, 2018), (Björklid and Nordström, 2012), (Riggio, 2002), (Zhou et al., 2019), (Tennina and Dominick, 2015), (Nordström,2009), (Malone,2011), (Hart et al., 2011), (Malone, 2006), (City of Surrey)
زندگی در محیط سالم و عاری از آلودگی	(صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲) و (غفاری و همکاران، ۱۳۹۳) (Tennina and Dominick, 2015), (UNICEF, 2018), (Malone, 2011), (Cunningham, 2007), (Hart et al., 2011), (Malone, 2006), (Riggio, 2002)
عدالت	(UNICEF, 2018), (Zhou et al., 2019), (Malone, 2011), (Tennina and Dominick, 2015), (Hart et al., 2011), (Malone, 2006)
تعاملات اجتماعی و احساس تعلق	(صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲)، (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱)، (جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲) و (بهاروند، ۱۳۹۳) (Nordström, 2009), (Tennina and Dominick, 2015), (Riggio, 2002), (Björklid, and Nordström, 2012), (Malone, 2011), (Cunningham, 2007), (Malone, 2006)
استقلال و تحرک	(بهاروند، ۱۳۹۳)

	(Cunningham, 2007), (City of Surrey), (Woolcock, and Steele, 2008)
وجود حمل و نقل عمومی مناسب و به خصوص وجود مسیرهای پیاده و دوچرخه مناسب	(غفاری و همکاران، ۱۳۹۳) و (رجبی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۲) (Nordström, 2009), (Björklid, and Nordström, 2012), (Malone, 2011), (City of Surrey)
خوانایی (استفاده از علائم گرافیکی و بصری ساده و آشنا برای کودک- نورپردازی مناسب در شب)	(آزموده، ۱۳۸۹) و (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)
وجود دسترسی مناسب به فضاهای سبز و طبیعی	(غفاری و همکاران، ۱۳۹۳)، (صفوی‌مقدم و نوغانی‌دخت‌بهمنی، ۱۳۹۲)، (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)، (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱)، (آزموده، ۱۳۸۹) و (رجبی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۲) (Tennina and Dominick, 2015), (Björklid, and Nordström, 2012), (Nordström, 2009), (Malone, 2011), (Cunningham, 2007), (Hart et al., 2011), (Riggio, 2002)
وجود فضاهای باز عمومی و همگانی دارای فعالیت‌های متنوع	(غفاری و همکاران، ۱۳۹۳)، (جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲) و (رجبی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۲)
ایجاد و طراحی محیط‌های تفریح و سرگرمی برای کودکان: وجود مؤسسات و فضاهای مرتبط با کودک (خانه اسباب‌بازی- فرهنگسرای کودک و موزه کودک	(غفاری و همکاران، ۱۳۹۳)، (کیانی و اسماعیل‌زاده‌کواکی، ۱۳۹۱)، (آزموده، ۱۳۸۹)، (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)، (جوهری‌تیموری و همکاران، ۱۳۹۲) و (مردمی و ابراهیمی، ۱۳۹۲) (Zhou et al., 2019), (Malone, 2011), (Hart et al., 2011), (City of Surrey), (Woolcock and Steele, 2008), (UNICEF, 2018)
پیوند با تاریخ، فرهنگ و هویت جمعی: رویدادهایی هم‌چون شعرخوانی‌ها، پانتومی- ها، خیمه شب بازی‌ها و بازی‌های توأم با موسیقی	(آزموده، ۱۳۸۹) و (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲) (Malone, 2011), (Hart et al., 2011)
جذابیت و تازگی: استفاده از رنگ‌ها و بافت‌های مختلف در خیابان‌ها- استفاده از هنرهای تجسمی	(آزموده، ۱۳۸۹) و (کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲)
توجه به کودکان معلول	(کربلائی‌حسینی‌غیاثوند و سهیلی، ۱۳۹۲) و (آزموده، ۱۳۸۹) (Malone, 2011), (Tennina and Dominick, 2015), (Hart et al., 2011), (Malone, 2006)

با توجه به جداول فوق شاخص‌های مشترک استخراج شده‌ی بین دو مبحث شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری بدین شرح می‌باشند:

جدول ۳- شاخص‌های مشترک بین مبحث شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار. منبع: (نگارندگان)

شاخص‌های مشترک
مشارکت، تعاملات اجتماعی، ایمنی و امنیت، توجه به کودکان معلول، مدیریت و حکمروایی خوب، عدالت، حمل‌ونقل (حمل‌ونقل عمومی مناسب و به‌خصوص وجود مسیرهای پیاده و دوچرخه مناسب)، شاخص‌های فرهنگی، مسائل زیست‌محیطی (زندگی در محیط سالم و عاری از آلودگی)، فضاهای سبز و طبیعی و پارک‌ها، اوقات‌فراغت (وجود فضاهای باز عمومی و همگانی دارای فعالیت‌های متنوع، ایجاد و طراحی محیط‌های تفریح و سرگرمی برای کودکان)، دسترسی و دریافت خدمات اساسی (مسکن و شاخص‌های زیربنایی، بهداشت و درمان، امکانات آموزشی و ...)

همان‌طور که در جدول شاخص‌های مشترک آمد تعداد زیادی از شاخص‌های توسعه‌ی پایدار شهری با شاخص‌های شهر دوستدار کودک هم‌پوشانی و اشتراک دارند. شاخص‌هایی که اگر به آن‌ها توجه شود و در شهرها محقق شوند کیفیت زندگی کل ساکنان به‌ویژه کودکان افزایش افزایش پیدا می‌کند. برخی از شاخص‌ها مانند خدمات اساسی گرچه ساده و ابتدایی به نظر می‌رسند اما کم‌توجهی به آن‌ها می‌تواند نتایج نامطوبی را در پی داشته باشد. اولویت قرار دادن این شاخص‌ها توسط مدیریت شهری گام مهمی در جهت دستیابی به شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری باشد.

نتیجه‌گیری

شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری دو موضوع مهم و حیاتی در عصر حاضر می‌باشند که در دهه‌های اخیر مورد اقبال پژوهشگران و سازمان‌های مرتبط با شهر و شهرسازی قرار گرفته‌اند. دستیابی به توسعه‌ی پایدار شهری مستلزم توجه به کودکان و شهر دوستدار کودک است. همچنین توسعه‌ی پایدار شهری محقق نمی‌شود مگر با در نظر گرفتن کودکان به‌عنوان یکی از گروه‌های هدف اصلی و مهم توسعه. بنابراین توسعه‌ی پایدار شهری و شهر دوستدار کودک لازم و ملزوم یکدیگر می‌باشند به‌طوری که غفلت از هر کدام از این دو مبحث می‌تواند صدمات زیادی را بر دیگری وارد آورد و بر تحقق آن تأثیر سو بگذارد و به نوعی می‌توان گفت: شهرهای پایدار شهرهای دوستدار کودک می‌باشند زیرا به زندگی حال و آینده‌ی کودکان که قشر حساس و مهم جامعه محسوب می‌شوند، اندیشیده می‌شود و با تحقق معیارهای شهرهای دوستدار کودک می‌توان به تحقق نیازها و خواسته‌های کودکان جامه‌ی عمل پوشاند.

همان‌طور که در این پژوهش آمد، شاخص‌های مشترک بین مبحث شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شاخص‌های مشارکت، تعاملات اجتماعی، ایمنی و امنیت، توجه به کودکان معلول، مدیریت و حکم‌روایی خوب، عدالت، حمل‌ونقل (حمل‌ونقل عمومی مناسب و به‌خصوص وجود مسیرهای پیاده و دوچرخه مناسب)، شاخص‌های فرهنگی، مسائل زیست‌محیطی (زندگی در محیط سالم و عاری از آلودگی)، فضاهای سبز و طبیعی و پارک‌ها، اوقات‌فراغت (وجود فضاهای باز عمومی و همگانی دارای فعالیت‌های متنوع، ایجاد و طراحی محیط‌های تفریح و سرگرمی برای کودکان)، دسترسی و دریافت خدمات اساسی (مسکن و شاخص‌های زیربنایی، بهداشت و درمان، امکانات آموزشی و ...) هستند. شاخص‌هایی که اگر در اولویت مدیریت شهری قرار گیرند، دستیابی به شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار شهری تسهیل و تسریع می‌گردد. توجه به شاخص‌های مشترک بین شهر دوستدار کودک و توسعه‌ی پایدار می‌تواند گامی مؤثر در جهت افزایش کیفیت زندگی تمامی ساکنان شهر و به‌خصوص کودکان که آینده‌سازان شهرها و کشورها می‌باشند باشد. در پایان به این مطلب مهم اشاره می‌گردد که ضمیر پاک کودکان هم‌چون نهال نحیفی است که اگر در بستر مناسب رشد پیدا کند به درخت تنومندی تبدیل خواهد شد که در طوفان حوادث تاب آورده و از گزند آسیب‌ها در امان خواهد بود. شهر نیز هم‌چون بستری است که کودکان اوقات زیادی را در آن سپری می‌کنند و مناسب بودن یا نبودن این بستر نقش مهمی را در حیات اجتماعی، رشد شخصیت و کیفیت زندگی کودکان بازی می‌کند. می‌بایست برای آینده‌ی کودکان از زمان حال بهره جست و به نیازهای و خواسته‌هایشان توجه کرد و به آن‌ها به‌عنوان عضوی مهم از جامعه نگاه کرد. آینده‌ی پایدار ثمره‌ی توجه به توسعه‌ی پایدار است؛ توسعه‌ای که در آن کودکان نادیده گرفته نمی‌شود و دارای جایگاهی مشخص در تصمیم‌گیری‌های مدیریت شهری هستند.

منابع

- ارجمندسیاه‌پوش، اسحق. (۱۳۹۴). ارزیابی متغیرهای وضعیت توسعه پایدار شهری در شهر اندیمشک و ارائه مدل متناسب. *مجله مطالعات توسعه اجتماعی ایران*، ۸(۱)، ۸۳-۶۷.
- اردلان، مریم. (۱۳۸۷). مترو و شهر پایدار. *جستارهای شهرسازی*، (۲۶ و ۲۷)، ۷۸-۷۰.
- امانپور، سعید؛ مرادی‌مفرد، سمیرا؛ و حسین‌زاده، اکبر. (۱۳۹۸). نقش آرام‌سازی ترافیک در برنامه‌ریزی شهرهای دوستدار- کودک و انسان محور (مورد مطالعه: زنجان). *مطالعات برنامه‌ریزی سکونتگاه‌های انسان*، ۱۴(۱)، ۱۴۶-۱۲۹.
- آزموده، مریم. (۱۳۸۹). *کودک و جایگاه مؤثر او در طراحی منظر شهر*. همایش ملی منظر شهری، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی.
- بدیعی، لیلا؛ عزت‌پناه، بختیار؛ و سلطانی، علیرضا. (۱۳۹۸). تبیین و تحلیل توسعه پایدار شهری با تأکید بر مؤلفه‌های محیطی (مطالعه موردی: شهر سنندج). *پژوهش و برنامه‌ریزی شهری*، ۱۰(۳۶)، ۸۶-۷۵.
- برزگر، صادق؛ بخشی، امیر؛ و حیدری، محمدتقی. (۱۳۹۸). تبیین پایداری اجتماعی‌ـ اقتصادی در شهرهای کوچک با رویکرد توسعه پایدار (نمونه: شهرهای کوچک شمال ایران). *فصلنامه مجلس و راهبرد*، ۲۶(۹۷)، ۳۸-۵.
- بهاروند، شکوفه. (۱۳۹۳). بررسی و بازبینی مفهوم شهر دوستدار کودک از مشارکت‌سازی کودکان تا استانداردهای طراحی؛ با ارائه راهکارهای اجرایی و راهبردی. *مدیریت شهری*، ۱۳(۳۴)، ۳۲۲-۲۹۷.
- پرهیزکار، اکبر؛ و فیروزبخت، علی. (۱۳۹۰). چشم‌انداز مدیریت شهری در ایران با تأکید بر توسعه پایدار شهری. *جغرافیای سرزمین*، ۸(۳۲)، ۶۶-۴۳.
- پریزادی، طاهر؛ و بیگدلی، لیلا. (۱۳۹۷). برنامه‌ریزی راهبردی توسعه پایدار شهر جدید اندیشه. *شهر پایدار*، ۱(۱)، ۷۵-۵۷.
- پورجعفر، محمدرضا؛ خدائی، زهرا؛ و پورخیری، علی. (۱۳۹۰). رهیافتی تحلیلی در شناخت مؤلفه‌ها، شاخص‌ها و بارزه‌های توسعه پایدار شهری. *مطالعات توسعه اجتماعی ایران*، ۳(۳)، ۳۶-۲۵.
- توانا، مصطفی؛ و نوریان، فرشاد. (۱۳۹۶). سنجش پایداری اجتماعی در محلات پراکنده رو (مطالعه موردی: محله شادآباد تهران). *پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، ۴۹(۴)، ۹۰۰-۸۸۵.
- تیموری، ایرج؛ فرهودی، رحمت‌الله؛ رهنمائی، محمدتقی؛ و قرخلو، مهدی. (۱۳۹۱). ارزیابی پایداری اجتماعی با استفاده از منطق فازی (مطالعه موردی: شهر تهران). *جغرافیا*، ۱۰(۳۵)، ۳۹-۱۹.
- جوهری‌تیموری، الناز؛ ثقه‌الاسلامی، عمیدالاسلام؛ و علیپور، حامد. (۱۳۹۲). *بررسی راهکارهای تأمین نیازهای کودکان در عرصه‌ی عمومی محله با تأکید بر ارتقاء پایداری اجتماعی*. همایش ملی معماری، شهرسازی و توسعه پایدار با محوریت از معماری بومی تا شهر پایدار، مشهد: مؤسسه آموزش عالی خاوران.
- حبیبی، سیدمحسن؛ عزتیان، شهره؛ و محقق‌نسب، عنایت‌الله. (۱۳۹۷). آموزه‌های مشارکت کودکان در فرایند طراحی فضای شهری دوستدار کودک مطالعه موردی: شهر سده لنجان. *مطالعات شهری*، (۲۹)، ۱۲۰-۱۱۱.
- دریسکل، دیوید. (۱۳۸۷). *ایجاد شهرهای بهتر با کودکان و نوجوانان*. ترجمه (مهرنوش توکلی و نوید سعیدی‌رضوانی)، تهران: دیباچه.
- رازدشت، عبداله؛ یغفوری، حسین؛ و ملکی، آفرین. (۱۳۹۱). مقایسه شاخص‌های پایداری شهر کوچک دهدشت با متوسط نظام شهری کشور با تأکید بر توسعه پایدار شهری. *آمایش محیط*، (۱۸)، ۱۴۴-۱۲۵.
- رجبی، ژیلا؛ و حاجی‌قاسمی، فرزانه. (۱۳۹۲). منظر شهری دوستدار کودک رویکرد منظرین در محیط شهر. *منظر*، (۲۵)، ۲۳-۲۰.
- رفیعیان، مجتبی؛ تقوایی، علی‌اکبر؛ و وحدانی، حسن. (۱۳۸۸). ظرفیت‌سنجی توسعه‌ی محله‌ای در فرایند توسعه‌ی پایدار شهری. *صفّه*، ۱۹(۴۹)، ۱۰۴-۹۳.
- رهنمایی، محمدتقی؛ و پورموسی، سیدموسی. (۱۳۸۵). بررسی ناپایداری‌های امنیتی کلان شهر تهران بر اساس شاخص‌های توسعه پایدار شهری. *پژوهش‌های جغرافیایی*، (۵۷)، ۱۹۳-۱۷۷.

- زیاری، کرامت‌الله. (۱۳۸۰). توسعه پایدار و مسئولیت برنامه‌ریزان شهری در قرن بیست و یکم. *دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران)*، ۴۸(۱۶۰)، ۳۸۵-۳۷۱.
- سرائی، محمدحسین؛ و حج‌فروش، شهاب‌الدین. (۱۳۹۸). ظرفیت‌های محله‌ای زمینه‌ساز توسعه پایدار شهری: همبودگی معرف‌های فقر و فضای جغرافیایی (مطالعه موردی: شهر یزد). *برنامه‌ریزی توسعه کالبدی*، ۴(۲، سری جدید)، ۵۰-۳۵.
- شهری‌زاده، صدف؛ و مؤیدفر، سعیده. (۱۳۹۶). برنامه‌ریزی راهبردی شهر دوستدار کودک با تأکید بر خلاقیت کودکان (نمونه موردی: شهر یزد). *پژوهش و برنامه‌ریزی شهری*، ۸(۲۸)،۱۷۰-۱۴۹.
- شیعه، اسماعیل. (۱۳۸۵). *آماده‌سازی شهر برای کودکان نمونه مورد بررسی: تهران*. تهران: نشر شهر
- صالحی، مریم؛ موسی‌زاده، حسین؛ خداداد، مهدی؛ و اسمعیلی، فضل‌اله. (۱۳۹۶). سطح‌بندی مناطق کلانشهر تهران از لحاظ شاخص‌های توسعه پایدار با استفاده از تحلیل عاملی و خوشه‌ای. *معماری و شهرسازی پایدار*، ۵(۱)، ۹۰-۷۵.
- صفوی‌مقدم، سیده‌مریم؛ و نوغانی‌دخت‌بهمنی، محسن. (۱۳۹۲). *شهر دوستدار کودک و احساس شادی کودکان در شهر مشهد*. پنجمین کنفرانس برنامه‌ریزی و مدیریت شهری، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- عامری‌سیاهویی، حمیدرضا؛ رستم‌گورانی، ابراهیم؛ و بیرانوندزاده، مریم. (۱۳۸۹). سکونتگاه‌های غیر رسمی، امنیت و توسعه پایدار شهری (مطالعه موردی شهربندرعباس). *مطالعات امنیت اجتماعی*، (۲۴)، ۶۰-۳۷.
- غفاری، علی؛ قلعه‌نویی، محمود؛ و عمادی، خشایار. (۱۳۹۳). شهر دوستدار کودک، ارزیابی و مقایسه چگونگی پاسخگویی به اصول شهر دوستدار کودک در بافت‌های جدید و سنتی ایران (مطالعه موردی: شهرک سپاهان شهر و محله جوباره اصفهان). *هویت شهر*، ۸(۱۸)، ۳۸-۲۷.
- فیروزبخت، علی؛ پرهیزکار، اکبر؛ و ربیعی‌فر، ولی‌ا.... (۱۳۹۱). راهبردهای ساختار زیست‌محیطی شهر با رویکرد توسعه‌ی پایدار شهری (مطالعه‌ی موردی: شهر کرج). *پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، (۸۰)، ۲۳۹-۲۱۳.
- قرخلو، مهدی؛ و حسینی، سیدهادی. (۱۳۸۵). شاخص‌های توسعهی پایدار شهری. *جغرافیا و توسعه‌ی ناحیه‌ای*، (۸)، ۱۷۷-۱۵۷.
- قرخلو، مهدی؛ عبدی‌ینگی‌کند، ناصح؛ و زنگنه‌شهرکی، سعید. (۱۳۸۸). تحلیل سطح پایداری شهری در سکونتگاه‌های غیررسمی (مورد: شهر سنندج). *پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، (۶۹)، ۱۶-۱.
- کاشانی‌جو، خشایار؛ هرزندی، سارا؛ و فتح‌العلومی، ایل‌ناز. (۱۳۹۲). بررسی معیارهای طراحی مطلوب فضای شهری برای کودکان، نمونه موردی: محله نظامیه تهران. *معماری و شهرسازی آرمان شهر*، ۵(۲۴۹)، ۲۳۹-۱۱.
- کاظمی‌محمدی، سیدمهدی‌موسی. (۱۳۸۰). توسعه شهری پایدار: مفاهیم و دیدگاه‌ها. *تحقیقات جغرافیایی*، ۱۶(۳)، ۱۱۳-۹۴.
- کربلائی‌حسینی‌غیاثوند، ابوالفضل؛ و سهیلی، جمال‌الدین. (۱۳۹۲). بررسی ویژگی‌های شهر دوست‌داشتنی از نگاه کودکان مطالعه موردی منطقه دو قزوین. *مطالعات شهری*، (۹)، ۶۸-۵۹.
- کیانی، اکبر؛ و اسماعیل‌زاده‌کواکی، علی. (۱۳۹۱). تحلیل و برنامه‌ریزی «شهر دوستدار کودک (CFC)» از دیدگاه کودکان (مطالعه موردی : قوچان). *باغ نظر*، ۹(۲۰)، ۶۲-۵۱.
- لقایی، حسنعلی؛ و تیتکانلو، محمدزاده. (۱۳۷۸). مقدمه‌ای بر مفهوم توسعه شهری پایدار و نقش برنامه‌ریزی شهری. *هنرهای زیبا*، (۶)، ۴۳-۳۲.
- مافی، عزت‌الله؛ و داوری‌نژادمقدم، مسعود. (۱۳۹۱). *شناخت ابعاد پایداری و ارتقاء آن به منظور دستیابی به توسعه پایدار شهری*. دومین کنفرانس ملی توسعه پایدار و عمران شهری، اصفهان، مؤسسه آموزش عالی دانش‌پژوهان.
- مبهوت، محمدرضا؛ یونسی، زهرا؛ و حسینی، محمد. (۱۳۹۳). *شهر ایده‌آل کودکان ایرانی نمونه موردی شهر مشهد مقدس*. اولین همایش ملی در جستجوی شهر فردا واکاوی مفاهیم و مصادیق در شهر اسلامی- ایرانی، تهران.
- محمودی‌نژاد، هادی. (۱۳۸۵). توسعه پایدار شهری متغیرهای درونی و متأثرهای بیرونی کنکاشی در رابطه با توسعه پایدار، *عمران معماری و شهرسازی*، (۳۵)، ۱۵-۱۰.
- مدیریت بهداشت، ایمنی و محیط‌زیست. (۱۳۹۱). *توسعه پایدار*. انتشارات روابط عمومی شرکت ملی پالایش و پخش، چاپ اول.

- مردمی، کریم؛ و ابراهیمی، سیما. (۱۳۹۲). بازی‌انگیزی، راهبرد طراحی محیط‌های یادگیری. *انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران*، (۵)، ۱۲۰-۱۰.
- مشارزاده‌مهرابی، زهرا؛ صبری، سینا؛ و صبری، سهیل. (۱۳۸۸). مقایسه تطبیقی نظریات در مورد پارک‌های اداری و توسعه پایدار شهری. *هویت شهر*، ۳(۵)، ۱۲۲-۱۱۱.
- ملکی، سعید. (۱۳۸۲). شهر پایدار و توسعه پایدار شهری. *مسکن و انقلاب*، (۱۰۲)، ۵۳-۳۴.
- موسوی، میرنجف؛ قنبری، حکیمه؛ و اسماعیل‌زاده، خالد. (۱۳۹۱). تحلیل فضایی رابطه‌ی سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه‌ی پایدار شهری مورد: شهرهای استان آذربایجان غرب. *جغرافیا و توسعه*، (۲۷)، ۱۸-۱.
- نجفی، مسعود؛ دویران، اسماعیل؛ و نورعلیشاهی، جمشید. (۱۳۹۶). اصول طراحی زمین بازی کودکان بر اساس تصورات کودکانه نمونه موردی: منطقه‌های پارک یک شهر زنجان. *معماری سبز*، ۳(۶)، ۵۵-۴۵.
- نظم‌فر، حسین؛ و پیروزی، کریم. (۱۳۸۸). *راهکارهای دستیابی به توسعه پایدار شهری*. همایش ملی انسان، محیط‌زیست و توسعه پایدار، همدان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.
- نوریان، فرشاد؛ و عبداللهی‌ثابت، محمدمهدی. (۱۳۹۷). تبیین معیارها و شاخص‌های پایداری در محله مسکونی. *شهرنگار*، ۹(۵۰)، ۶۳-۴۹.

References

- Björklid, Pia & Nordström, Maria. (2012). Child-friendly cities– sustainable cities. *Early Childhood Matters*, 44-47.
- City of Surrey. *Creating A Child and Youth Friendly City: What Does It Mean?* https://www.surrey.ca/files/Child%20and%20Youth%20Friendly%20Background%20Report.pdf
- Cunningham, Bill. (2007). *Principles of Child Friendly Housing*. Portl and Courtyard Housing Competition.
- Hart, Roger. Wridt, Pamela & Giusti, Dora. (2011). *The Child Friendly Community Assessment Tools: A Facilitator's Guide to the Local Assessment of Children's Rights*. The Innocenti Research Centre of UNICEF and Childwatch International.
- Malone, K. (2011). *Child Friendly Kazakhstan: Designing and implementing a national child friendly cities recognition and accreditation program*. Research report, University of Western Sydney, Sydney.
- Malone, K. (2006). *Building a Child Friendly Community*. Children's Research Workshops Pilot Study Report, City of Bendigo, Bendigo.
- Nordström, Maria. (2009). Children's Views on Child-friendly Environments in Different Geographical. *Cultural and Social Neighbourhoods*, 47(3), 514-528. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0042098009349771
- Riggio, E. (2002). Child friendly cities. Good governance in the best interests of the child, *Journal of Environment&Urbanization*, 14(2), 45-58.
- Tennina, Daniela & Dominick, Danielle (2015). *A Building Block Towards Child Friendly Cities Resource Guide for Educators*. UNICEF Canada, Global Classroom Programme.
- UNICEF. (2001). *Partnerships to Create Child-Friendly Cities: Programming for Child Rights with Local Authorities*. New York: UNICEF/IULA.
- UNICEF. (2018). *For Every Child, A Child-Friendly Ctty*.
- Woolcock, Geoff & Steele, Wendy. (2008). *Child-friendly Community Indicators– A Literature Review*. Based on a report prepared by Urban Research Program For the NSW Commission for Children & Young People, Griffith University, Nathan Campus.

- Zhou, Meiduo., Fang, Hongli & Mu, Huan. (2019). Is the City Friendly to Children? — Construction of Urban Child Friendly Degree Evaluation System and Application Based on M City. *5th International Conference on Social Science and Higher Education (ICSSHE 19)*, 654-658. https://download.atlantis-press.com/proceedings/icsshe-19/125915789

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 43-56

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

Genealogy, History, and Decorations of the Rahl

Alireza Sheikhi [1] (Corresponding Author), Azar Farahbod [2]

[1] Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

[2] Master's Degree Graduate, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 09.08.2024, Revised: 27.04.2025, Accepted: 03.05.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34972.1284

Abstract

Rahl is a wooden object that has been used to keep the Quran and respect the word of God since the past until now. This object has been decorated by artists to make it valuable and proud, due to the sanctity of the Qur'an book in historical periods, with various arts that are a subset of wood arts, such as engraving, embossing, sealing, and painting. And various forms, especially in the foundations, have added to the beauty of the Rahls.In the decorations of Rahl, all kinds of plant, animal, and geometric motifs are also decorated with inscriptions in some of them. All the motifs used in the decorations of Rahal by the artists were taken from Iranian beliefs, beliefs and culture. The genealogy of Rahl and its evolution is the goal of this article and It seeks to answer the question, what is the background of Rahl and what is its name? The research method is fundamental and descriptive-analytical, and information collection is by library method. The findings show that due to Quran recitation and its teaching in schools and libraries, the need for a light and portable object was felt. Muslim Iranians solved this need by building Rahal which due to the change in the way of sitting for taking and reciting the Qur'an, the fatigue of the neck and back was reduced to a certain extent. With the passage of time, Rahls found various forms and motifs. The shape of Rahl is X-shaped from the front and square or rectangular from the sides. The base of Rahl comes in shapes such as toranji, mihrabi, crescent, semi-circle and according to the taste of the manufacturer or the customer, it has come to the desired shape. In this article, the raised issue will be discussed and in the future, more aspects of Rahl can be examined. No significant changes can be seen in Rahl's general form from the past until now. Decorations used in Rahl according to the period in which it was made, the decoration of the same period is used in Rahl.

Keywords: Rehal, Evolutionary Development, The Genealogy of the Rehal, Qur'an.

1- Email: a.sheikhi@art.ac.ir

2- Email: azarfarahbod@gmail.com

How to cite: Sheikhi, A. and Farahbod, A. (2026). Genealogy, History, and Decorations of the Rahl, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 43-56. Doi: 10.22075/aaj.2025.34972.1284

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

تبارشناسی، پیشینه و تزیینات رحل

علیرضا شیخی (نویسنده مسئول) [۱]
آذر فرحبد [۲]

[۱] دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34972.1284

چکیده

رحل، یک شیء چوبی است که برای نگهداری قرآن و احترام به کلام خدا از گذشته تا کنون مورد استفاده بوده‌است. برای تفاخر بخشیدن به آن، به‌دلیل تقدس کتاب قرآن در ادوار تاریخی با هنرهای مختلفی مزین شده‌است این هنرها که زیرمجموعه هنرهای چوب هستند شامل معرق، منبت، خاتم و نقاشی است و فرم‌های متنوع به‌خصوص در پایه‌ها، بر زیبایی رحل‌ها افزوده. در تزیینات رحل، انواع نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی استفاده شده و برخی نیز به کتیبه آراسته شده‌اند. تمامی نقوش مورد استفاده در تزیینات رحل توسط هنرمندان برگرفته از باورها، اعتقادات و فرهنگ ایرانی بوده‌است. تبارشناسی رحل و سیر تحول آن هدف نوشتار حاضر است و در پی پاسخ بدین سؤال است که پیشینه رحل چیست و وجه تسمیه آن کدام است؟ روش تحقیق از نوع کیفی و به‌صورت توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی است. یافته‌ها نشان می‌دهد با توجه به تلاوت قرآن و آموزش آن در مکتب‌خانه‌ها و کتابخانه‌ها نیاز به شیء سبک و قابل حمل احساس شد. ایرانیان مسلمان این نیاز را با ساخت رحل برطرف کردند که با توجه به تغییر در طرز نشستن برای گرفتن و قرائت قرآن، تا حدی از خستگی گردن و کمر کاسته می‌شد. با گذشت زمان رحل‌ها فرم و نقوش متنوعی پیدا کردند. فرم رحل از روبه‌رو به شکل X و از طرفین به‌صورت مربع یا مستطیل است. پایه رحل با فرم‌هایی همچون ترنجی، محرابی، هلال و نیم‌دایره، با توجه به سلیقه سازنده یا سفارش‌دهنده به فرم دلخواه درآمده است. در فرم کلی رحل از گذشته تا کنون تغییرات قابل توجهی دیده نمی شود. تزیینات مورد استفاده در رحل با توجه به این‌که در چه دوره‌ای ساخته شده‌است، تزیین شاخص همان دوره در رحل به‌کار رفته‌است.

واژه‌های کلیدی: رحل، سیر تطور ، تبارشناسی رحل، قرآن.

1- Email: a.sheikhi@art.ac.ir
2- Email: azarfarahbod@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: شیخی، علیرضا و فرحبد، آذر. (۱۴۰۵). تبارشناسی، پیشینه و تزیینات رحل، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۵۶-۴۳. Doi: 10.22075/aaj.2025.34972.1284

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

رحل شیء کاربردی است که با توجه به مواد اولیه آن (که عمدتاً چوب است) بستر مناسبی برای اجرای هنرهای چوبی است. ساخت رحل به دست ایرانیان مسلمان صورت گرفته و دلیل طراحی و ساخت آن به‌طورکلی چنین بیان می‌شود که رحل در حقیقت یک میز مطالعه است که به تدریج با تغییر فرم یک میز معمولی به فرمی قابل حمل درآمده است. این تغییر فرم که نتیجه خلاقیت ایرانیان بوده آن را تبدیل به یک میز سبک، قابل‌حمل با کمترین حجم کرده‌است. ساخت رحل سبب شده که قاری و قرآن‌آموزان نیاز به گرفتن کتاب در دست نباشند در نتیجه در اثر مدت‌زمان زیادی که شخص در حال قرائت و آموزش قرآن است گردن و کمر، کمتر خسته می‌شود. علاوه‌براین رحل برای احترام به کتاب مقدس قرآن استفاده می‌شود؛ اگر نگاهی به دیگر ادیان داشته باشیم و وسیع‌تر به محترم شمردن کتب دینی بنگریم، علاوه بر دین مبین اسلام در دیگر ادیان نیز، رحل یا میزی که مختص کتب مقدس باشد ساخته شده‌است. تبارشناسی رحل و سیر تحول آن هدف نوشتار حاضر است و در پی پاسخ بدین سؤال است که پیشینه رحل چیست و وجه تسمیه آن کدام است؟ از آن‌جایی که تحقیق مدون و جامعی در مورد چگونگی سیر پیدایش رحل تاکنون انجام نشده‌است علاوه‌برآن دین رسمی ما ایرانیان اسلام و کتاب مقدس ما قرآن است همچنین ایرانیان مسلمان طراح و سازنده رحل بوده‌اند انجام چنین پژوهشی توسط محقق ضروری نمود.

پیشینه پژوهش

علیرضا خواجه‌احمدعطاری و همکاران در مقاله «بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم هجری) در موزه متروپولیتن» (۱۳۹۶)، در نشریه نگارینه هنر اسلامی به نقوش و کتیبه‌های رحل و پیروی هنرمندان مسلمانان از اصول و قوانین زیبایی‌شناسانه پرداخته‌اند. حشمت کفیلی در مقاله «رحل‌های موزه آستان قدس رضوی نشانه‌هایی از برگزاری مراسم آیینی قرائت قرآن کریم در حرم مطهر امام رضا (ع)» (۱۳۹۴)، در نشریه آستان هنر به ویژگی‌های ظاهری و هنری رحل‌های موجود در موزه و مطالعه کتیبه‌های آن‌ها پرداخته‌است. زهرا جعفری‌فرد در مقاله «*معرفی* چند اثر چوبی وقفی متعلق به قرن هشتم هجری قمری» (۱۳۹۴)، در نشریه وقف میراث جاویدان به معرفی آثار چوبی وقفی قرن هشتم هجری قمری پرداخته و شرح کوتاهی در مورد ویژگی‌های فنی داده‌است. فضل‌الله فاضل‌نیشابوری در مقاله «مشخصات رحل‌های قرآنی موجود در موزه و کتابخانه آستان قدس رضوی» (۱۳۹۲)، در نشریه اوراق عتیق به بررسی مشخصات رحل‌ها پرداخته‌است. حشمت کفیلی در مقاله «آستان قدس رضوی امانتدار نشانه‌های فرهنگ و تمدن هندوستان» (۱۳۹۲)، در نشریه پاژ به معرفی رحل‌های چوبی در موزه آستان قدس رضوی پرداخته و تکنیک و هنرهای رحل‌ها را بررسی کرده‌است. عیسی بهنام در مقاله «رحل چوبی» در نشریه هنر و مردم با امضای حسن‌بن‌سلمان اصفهانی (تاریخ ذی الحجه ۷۶۱ هـ) موزه متروپولیتن نیویورک اشاره کرده‌است. آن‌چه مقاله حاضر را از دیگر مقالات و پژوهش‌های انجام شده متمایز می‌کند پرداختن به سیر پیدایش رحل، علت طراحی و ساخت و بهره‌گیری از نقوش گیاهی و حیوانی در تزیینات روی رحل است.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی است. رحل از نظر لغوی و وجه تسمیه آن در مرحله اول مد نظر قرار گرفته، سپس پیشینه آن و نوع نگهداری کتب مقدس مورد اهتمام بوده‌است. علل نهادن کلام‌الله بر رحل و در نمونه‌هایی که در موزه‌های مختلف نگهداری می‌شوند فرم، نقش، مواد، مصالح و هنرهای استفاده شده در آن‌ها به‌صورت‌کلی بیان شده‌است، در نهایت تکنیک و نقوش تزیینی با تأکید بر نقوش گیاهی (که بیشترین فراوانی را دارد) مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌است.

مبانی نظری

وجه تسمیه رحل

رحل واژه‌ای عربی است: «ما یجعل علی ظهر البعیر کالسرج؛ آن‌چه را که بر پشت شتر بسان زین قرار

دهند *جهاز شتر*». در لغت‌نامه‌های فارسی نیز به معانی مذکور اشاره شده و مجازاً این‌گونه بیان گردیده: «دو تخته چوبین که قرآن را هنگام تلاوت بر آن نهند» (رامپوری، ۱۳۳۷: ۴۰۳). «چیزی باشد از چوب که در وقت تلاوت، قرآن مجید بر آن گذارند و شعرا خط و ابروی خوبان را بدان تشبیه سازند» (*پادشاه، ۱۳۳۵*: *۲۰۱۶*). «به صفا حسن رخت تا به قیامت باشد مصحف روی تو در رحل اقامت باشد» (محسن تأثیر به نقل آنندراج). «دو تخته صلیبی شکل و متقاطع که کتاب و یا قرآن مجید را هنگام قرائت بر روی آن نهند که گیرخ نیز گویند» (نفیسی، ۱۳۴۳: ۱۶۳۹). «گِیْرَخ: به کسر اول و فتح *رای* بی‌نقطه و سکون ثانی و *خای* نقطه‌دار به معنی رحل باشد و آن چیزی است که از چوب سازند و مصحف و کتاب بر بالای آن گذارند و خوانند» (خلف‌تبریزی، ۱۳۴۱: ۱۰۳۶). «رحل وسیله‌ای که کتاب را بر روی آن می‌گشوده‌اند. مرکب است از دو پاره چوب که با لولایی به یکدیگر مرتبطند» (دهخدا، ۱۳۲۵: ۳۰۸). ازاین‌رو کلمه *رحل* در زبان‌فارسی مجازاً به‌عنوان ابزار قرائت کاربرد داشته‌است. در زبان عربی هم *رحل* همان تعاریفی که در بالا آمده معنی می‌دهد و در عربی به کلمه رحل *المقرأ* می‌گویند و آن را این‌چنین توصیف می‌کنند: ما یَجعل علیهّ الکِتابِ عندَ القَرائه؛ آن‌چه که کتاب را هنگام قرائت بر آن نهند (معلوف، ۱۳۶۵: ۷۷۰). در قرآن آمده فَلَمّا جَهَّزَهُمْ بِجَهازِهِمْ جَعَلَ السّقایَهَ فی رَحْل اَخیه ثُمَّ اَذّنَ مُؤَذِّنٌ اَیَّتُها العیرُ اِنَّکُمْ لَسارِقون (قرآن کریم، سوره یوسف: آیه ۷۰) و هنگامی که بارهای آن‌ها را بست، ظرف آب‌خوری پادشاه را در بار برادرش گذاشت سپس صدا زد: ای اهل قافله! شما دزد هستید. نیز در روایت آمده: اندازه طول رحل پیامبر (ص) یک ذراع بود که هنگام برپایی نماز آن‌را پیش روی خود قرار می‌دادند تا بدان وسیله فاصله‌ای میان خویشتن و افرادی که از جلوی ایشان در حال عبور بودند ایجاد نمایند (مجلسی‌قمی، ۱۳۸۲: ۲۶۳). رحل پیامبر چه بوده، آیا می‌تواند ابزار مورد بحث باشد. با بیان سه دلیل پاسخ این سؤال منفی است.

۱- در زبان عربی نه تنها کلمه *رحل* بلکه اسم آلت آن نیز مطلبی که تأیید کند وسیله‌ای جهت قرائت کتاب باشد بیان نمی‌کند. المِرحَل: مِن الجَمال (معلوف، ۱۳۶۵: ۲۵۳). ۲- پیامبر (ص) هیچگاه به خواندن و نوشتن مشغول نمی‌شد که بخواهد چنین وسیله‌ای را با خود حمل کند بلکه آیات قرآن از طریق وحی بر قلب ایشان نازل می‌شد. ۳- در عصر پیامبر قرآن مدون نبود و برای تلاوت آن نیاز به ابزاری نبود که بخواهند کتابی بر آن بگذارند. تدوین کلام‌الله نیز مسیری را پیموده که به‌صورت مکتوب درآمده، چون با گذشت زمان سخن پروردگار دچار تغییر و تحریف نشود لازم بود که آیات مکتوب شوند به این جهت با کمک کسانی همچون علی‌بن‌ابی‌طالب (ع)، عبدالله بن‌مسعود، اُبی‌ابن‌کعب و زیدبن‌ثابت قرآن به‌تدریج و ترتیب نزول بر صفحاتی از چوب و پوست آماده شده، سنگ، پارچه و مانند این‌ها می‌نوشتند. برای جلوگیری از خطر تحریف عثمان دستور داد یک قرآن که مورد تأیید نخستین کاتبان وحی بود تهیه شود و مرجع همگان شود (رکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۰). همان‌طور که بیان شد عرب عموماً اثاث و بار را رحل می‌گوید و این لزوماً وزن و ابعاد ندارد. بنابراین می‌توان رحل یک ذراعی پیامبر را چوب‌دستی ایشان در نظر گرفت که وقت نماز آن‌را جلوی خود قرار می‌داد همان‌طور که امروزه برخی با عصا و تسبیح چنین می‌کنند. شیخ صدوق در کتاب علل‌الشرایع چنین آورده: سجده بر مأکولات و ملبوسات چون مورد دلبستگی و توجه دنیاپرستان است حرام می‌باشد. بنابراین به منظور تعظیم و اظهار بندگی باید پیشانی بر خاک سایید. لذا بخش‌هایی که در مساجد و خانه‌ها مفروش به فرش نبود برای نمازگزاری استفاده می‌شد تا در برابر عظمت پروردگار سر بر خاک گذارند. در چنین شرایطی و با توجه به این‌که پیامبر مهر استفاده نمی‌کرد در نتیجه لازم بود برای مطلع ساختن مردم و جلوگیری از قدم گذاشتن آنان در حریم سجده‌گاه پیامبر با استفاده از چوب‌دستی خود مرزی را مشخص کرد که از آن قسمت کسی عبور نکند (ابن‌بابویه، ۱۳۸۳: ۱۱۶). کلمه رحل به‌صورت مجاز در زبان‌فارسی به ابزار قرائت اطلاق می‌شود. دلیل دیگر این‌که اگر به سیر تحول

پیغام‌رسانی و همچنین مرقومه‌نگاری در جنگ‌ها و میان راه سفرها نظری شود می‌توان دریافت که در شرایط جنگ و از این قبیل لوازم کامل تحریر وجود نداشت و باید کاغذ را روی یک سطح سفت و محکم قرار دهند بنابراین در این شرایط مناسب‌ترین وسیله زین یا پالان حیواناتی بود که بر آن سوار می‌شدند و دارای سطحی صاف و محکم بود و نام رحل را برای آن انتخاب کردند ناخودآگاه یا خودآگاه معنی هم پیدا کرد زیرا عرب گاهی ظرف را رحل می‌گوید و این وسیله در حکم ظرف یا جایگاهی برای کتاب است.

پیدایش رحل

تغییر ابزار نگارش (مانند پاپیروس یا کاغذ) که موادی سبک‌تر، نرم‌تر و قابل‌حمل‌تر بودند. هنگام نوشتن می‌بایست قطعه‌ای محکم و سفت زیر آن تعبیه می‌شد تا نگارنده بتواند بر سطح مورد نظر مسلط باشد. نمونه‌ای از این شیوه نگارش را می‌توان در (تصویر ۱) مجسمه کاتب نشسته متعلق به سلسه پنجم مصر مشاهده کرد. با انجام عمل کتابت، حجم قطعات افزایش یافت و برای نگهداری نوشته‌ها ناگزیر آن‌ها را بسته‌بندی می‌کردند و با توجه به موضوعات مختلف تفکیک می‌کردند؛ مثلاً صورت مالیات‌ها، حقوق عمال، وضع قوانین و ... هر کدام یک پرونده مجزا داشتند. هنگامی که می‌خواستند یکی از این موضوعات را بررسی کنند چون ماده‌ای که بر آن نوشته بودند سنگین بود و همچنین تعداد ضمیمه‌های آن‌ها باعث بیشتر شدن وزن می‌شد در نتیجه لازم بود سطحی باشد که اوراق را بر روی آن قرار دهند تا سنگینی بار را از روی دست خود بردارند.

حال وسیله‌ای که آن را رحل نامند از چه دوره‌ای رواج یافت؟ قدیمی‌ترین سند و مدرکی که تاکنون یافت شده نوشته‌ای از ابوالفضل بیهقی (قرن ۴ و ۵ هـ) می‌باشد: «قلم برداشت و با ما معمایی نهاد غریب و کتابی از رحل برگرفت و آن شب را بر پشت آن نشست به خط خود به من داد» (بیهقی، ۱۳۲۶: ۷۹۶). نگارگران نیز در به تصویر کشیدن مکتب درس یا محضر عالِمی، رحلی روبروی عالِم مد نظر داشته‌اند. از آثار نگارگری‌های متعدد می‌توان به وجود رحل پی برد. این سابقه در نقاشی‌ها می‌تواند به قبل اسلام از برسد که در تصویری از نقاشی مانوی قابل ملاحظه است (تصویر ۲).



تصویر ۱- کاتب نشسته.
منبع: (گری، ۱۳۵۴)



تصویر ۲- نقاشی مانی، از کتاب ارتنگ. منبع: (URL: 1)

جرجی زیدان مدرسه بیهقیه را منتسب به بیهقی دانسته و سال درگذشت ابوالفضل بیهقی را سال ۴۵۰ هجری ذکر کرده‌است. در این قرن سلجوقیان حکومت را در دست داشتند و وزیر ملک‌شاه سلجوقی یعنی خواجه نظام‌الملک‌طوسی اقدام به ساخت مدرسه اسلامی در اواسط قرن پنجم نمود (زیدان، ۱۳۶۹: ۶۲۶). از این گفته و همچنین موضوع قدیمی‌ترین سند موجود از رحل که در نوشته‌های بیهقی ثبت شده می‌توان چنین پنداشت که با احداث بزرگ‌ترین و جامع‌ترین مدارس تحت عنوان نظامیه بر عده دانش‌آموزان افزوده شد و نیاز بود که امکانات آموزشی کم‌حجم و قابل حمل‌ونقل آسان شود. در نتیجه صنعت‌گر ایرانی مطابق با نیاز آن عصر به ساخت رحل مبادرت ورزیده است. (تصاویر ۳ و ۴) نمونه‌های رحل در قرون اولیه هجری است. در موزه ایران باستان چهار برگ از نسخه خطی *پنج‌گنج نظامی* از اواخر دوره تیموری نگهداری می‌شود یکی از این اوراق با شماره ثبت (۴۲۱۰) لیلی و قیس را که بعدها به نام مجنون مشهور شده در مکتب خانه نشان می‌دهد. دختران و پسران در یک اتاق گرد آمده‌اند ولی معلمان، جداگانه

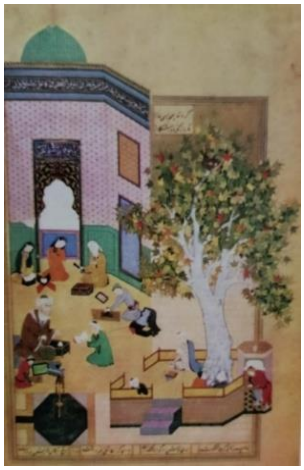
آن‌ها را تعلیم می‌دهند (نفیسی، ۱۳۴۵: ۳۶). اکثر نقاشانی که کتاب لیلی و مجنون را مصورسازی کردند صحنه عاشقی *لیلی و مجنون* بر یکدیگر را درمکتب درس با کشیدن رحل تصویر کرده‌اند (تصاویر ۵ و ۶).



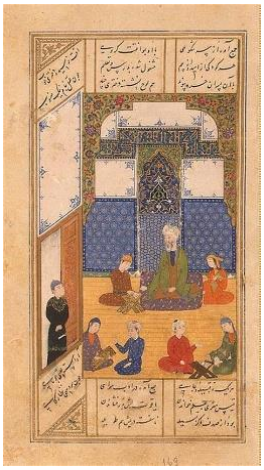
تصویر ۳- داروسازی پزشکان، ۶۱۹ هـ‌ق. منبع: (گری، ۱۳۵۴)



تصویر ۴- برج دلو، بغداد. موجود در کتابخانه بادلیان اکسفورد. منبع: (گری، ۱۳۶۹: ۱۷۱)



تصویر ۵- لیلی و مجنون در مکتب- اثر کمال‌الدین بهزاد، موجود در موزه بریتانیا. منبع: (URL: 2)



تصویر ۶- لیلی و مجنون در مکتب خانه موجود در موزه ارمیتاژ. منبع: (گری، ۱۳۶۹: ۱۹۴)

نگهداری کتب مقدس در ادیان مختلف

«آن‌گاه موسی قوانین خدا را نوشت و آن را به کاهنان لاوی که صندوق عهد خداوند را حمل می‌کردند و نیز به ریش‌سفیدان اسرائیل سپرد» (سفرتثنیه، باب ۳۱: آیه ۹). یکی از نتایج جنبش تدوین تورات شفاهی و فعالیت کاتبان *سوفریم* و معلمان *تنائیم* یهود و نگاشتن تفاسیر مختلف بر اسفار این بود که تورات در زندگی دینی- اجتماعی و قومی یهودیان نقشی محوری یافت و تمام هویت و شخصیت بنی‌اسرائیل را شدیداً متأثر ساخت (جان‌بایرناس، ۱۳۸۸: ۵۴۱).

ازاین‌رو فراگیری تورات در حدامکان برای هر یهودی، فریضه‌ای بسیار مهم تلقی گردید، به‌طوری‌که در ادبیات دینی متأخر یهود از کسانی که تورات نیاموخته باشند با عنوان تحقیرآمیز عام هاآرتص (عامی و جاهل) یاد می‌شود (جودائیکا، ج ۲: ستون ۸۳۶).

در ساختمان هر کنیسه، در دیواری که به سمت بیت‌المقدس قرار دارد، گنجه‌ای مخصوص به نام *آرون هَقُودِش* برای نگهداری طومار تورات *سِفِرتورا* تعبیه می‌کنند که با پرده‌ای (پاروخت) پوشانده می‌شود. برای پرهیز از تماس دست با متن تورات، دستکی معمولاً نقره‌ای (یاد) برای نشان دادن محل قرائت، به‌کارمی‌برند (جودائیکا، ج ۱۶: ستون ۶۹۳-۶۹۲).

جایگاه کتاب مقدس گوروگرنته صاحب در آیین سیک بسیار فراتر از یک متن مقدس است و به‌عنوان تنها پیشوا و تجلی خداوند شناخته می‌شود. نه فقط به‌عنوان یک کتاب مقدس مانند انجیل برای مسیحیان یا قرآن برای مسلمانان، بلکه بسیار فراتر از آن به‌عنوان گوروی زنده و جاودان سیک‌ها از جایگاه دینی ویژه‌ای برخوردار است (singh, 1997: 15).



تصویر ۷- جلد تورات در کنیسه. منبع: (URL: 3)

همه سیک‌ها بعد از ورود به گوردوارا با احترام خاصی در مقابل کتاب مقدس به خاک می‌افتند. کتاب مقدس نه در قفسه‌ای، نه در کتابخانه یا حتی روی رحل بلکه روی یک سریر پادشاهی با سقفی زیبا و سایبانی بر فرازش قرار دارد و فردی در پشت کتاب با بادبزنی از موی گاو تبتی یا پر طاووس به نشانه احترام و بندگی، آن را باد می‌زند. کتاب با پارچه‌های زیبا و زربفت پوشانده شده‌است تا جایی که در نگاه اول کتاب اصلاً دیده نمی‌شود. شب هنگام هم کتاب را با احترام خاصی بر روی تخت روان به اتاقی مخصوص برده، روی تخت‌خوابی زیبا می‌خوابانند. سیک‌ها معتقدند خداوند از طریق کلام، که به آن *گوربانی* Gurbani یا شَبَد *Shabad-shabd* می‌گویند، از طریق پیشوایان سیک و همچنین عرفا و بهکتی‌های هندو و مسلمان تجلی کرده‌است (روحانی، ۱۳۸۸: ۶۱-۵۷). کلمه انجیل نیز یونانی بوده و معنای آن مژده و بشارت و خبر نیک است. مسیحیان ازاین‌جهت آن را مژده می‌دانند که به اعتقاد آن‌ها حضرت عیسی خود را فدای مردم کرد. نام این کتاب دوازده بار در قرآن مجید ذکر شده. اناجیل اکنون نزد مسیحیان چهار انجیل است: انجیل متی که قدیمی‌تر از بقیه است و سی سال بعد از عیسی در اورشلیم به زبان عبری نوشته شده‌است. انجیل مرقس به زبان یونانی است، انجیل لوقا سومین و انجیل یوحنا شصت سال پس از مسیح نوشته شده‌است. این چهار انجیل را مسیحیان معتبر می‌دانند (مولوی‌نیا، ۱۳۸۴: ۲۹۱ و ۳۱۲-۳۱۱).

بر پایه مندرجات اوستا به معنای اساس، بنیاد و متن است متون سنتی زرتشتی، اوستای اصیلِ زرتشت، بر روی دوازده‌هزار پوست گاوِ نر و به خط زرین مکتوب گردیده و در کاخِ شاهیِ تخت‌جمشید یا آتشکده استخر و یا آتشکده شیز در آذربایجان، نگهداری می‌شد. آن مقدار از اوستایی که تا امروز باقی مانده شامل: گات‌ها، یسنا، یشت‌ها، وندیداد، ویسپرد و خرده‌اوستا می‌باشد (انصاری، ۱۳۹۶: ۱۰، ۲۱ و ۲۳-۲۴). لذا می‌توان از یافته‌ها در ادیان مختلف چنین جمع‌بندی کرد که از دلایل رواج رحل در دین مبین اسلام یا صندوقچه در دین یهودی یا سریر در آیین سیک تأکید و تشویق در تلاوت آیات و همچنین عمل به دستورات خداوند را بیان کرد چنان‌چه در دیگر آیین و ادیان با این‌که کتاب مقدس دارند ولی شیء به این صورت و با این کثرت تعبیه نشده که برای کتاب مقدسشان استفاده کنند. برای مثال زرتشتیان هنگام عبادت یا تلاوت اوستا به‌صورت ایستاده آن‌را در دست می‌گیرند و می‌خوانند یا مسیحیان در کلیساها کتاب مقدسشان را روی پایه‌ای قرار می‌دهند و پدر روحانی آن‌را برای حضار تلاوت می‌کند.



تصویر ۸- نحوه تلاوت کتب مقدس در دین مسیحیت. منبع: (URL: 4)



تصویر ۹- نحوه تلاوت کتب مقدس در دین زرتشت. منبع: (هینلز، ۱۳۸۸: ۱۲۹)

قرآن بر رحل

از دلایل استفاده از رحل به‌جا آوردن آداب تلاوت آیات الهی است و این‌که باید قرآن کریم در حد امکان بالاتر از سطح زمین واقع شود.

۱- دلایل اعتقادی و باورهای دینی: شاید بتوان گفت یکی از دلایلی که قرآن را روی زمین قرار نمی‌دهند به باورها و عقاید قبل از اسلام برگردد. دین اهریمن، جادوگری و سلاحش دروغ است گوهر او سرد و خشک و جایش تاریک و گنده است (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۲۲) در خصوص این‌که زیرزمین جایگاه اهریمن و دیوان است و آسمان رو به نور و فره است در کتاب اسطوره زندگی زردشت دکتر آموزگار چنین آورده روزی یکی از آن پنج برادری که از کرپ‌ها بودند، زردشت را دید. دیرزمانی به بالا، به پایین، به همه سو، به گرداگرد نگریست. پوروشسب پرسید که: چرا به بالا نگریستی، چرا به پایین نگریستی؟ آن کرپ چنین پاسخ داد: برای این به بالا نگریستم چون دیدم که فره این (کودک) به آسمان بالا می‌رود ....، برای این به

پایین نگریستم که دیدم که از کردار این (کودک) دیوان و دروجان و جادوگران و پریان در زیرزمین پنهان شوند، شکست‌خورده به دوزخ افتند (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۱۳۳). در متون پهلوی، آسمان همچون دژی محکم در برابر حمله اهریمن تصور شده (آموزگار، ۱۳۷۴: ۴۲). اهریمن از زیر، از جهان تاریکی برمی‌خیزد تا به جهان روشنی حمله‌ور شود (بهار، ۱۳۸۶: ۵۹). در آغاز بهشت و روشنی در بالا بود و به هر سو گسترده بود مگر از سوی پایین و در زیر این جهان روشنی دوزخ یا تاریکی قرار داشت که او هم از هر سو گسترده بود، مگر از سوی بالا (همان: ۸۴). نام جهان فرودین به زبان هیتیایی *دانکوایس داگان زیپاس* یعنی سرزمین تاریک است. محل آن در زیرزمین است ولی گفتند بسیاری از راه‌های آبی که در تابستان خشک می‌شوند در زیر قرار دارند (کاوندیش، ۱۳۸۷: ۹۲). در اسطوره‌های ایرانی، اهورامزدا در بالا و در نور حکم‌فرمایی می‌کند و انگره مینو یا اهریمن در پایین و در تاریکی حکم‌فرماست (هینلز، ۱۳۸۸: ۲۶). در نوشته‌های ویراف (یکی از موبدان که به عقیده پارسیان صاحب معراج است.) بهشت و جهنم با وجه مادی توصیف شده‌است. بهشت بر بالای زمین و جهنم در زیرزمین است (همان: ۶۴). اهریمن سرکرده همه دیوان در دوزخ تیره (یشت: ۱۹: ۴۴). زیرزمین و جهان تاریکی به‌سرمی‌برد و جایگاهش در اپاختر شمال قرار دارد (وندیداد، ۱۹. ۱، ۴۷). در اوستای متأخر، دو نیرویی که در برابر هم می‌ایستند، اهورامزدا و اهریمن‌اند که هر دو در دشمنی ابلیس با انسان اشرف مخلوقات است. اهورامزدا موجودات پاک و خیر را می‌آفریند و اهریمن موجودات پلید و شر را (دادگی، ۱۳۸۵: ۳۸-۳۳). اهریمن بر قسمتی از جهان آفرینش (جهان پایین و تاریکی) تسلط دارد و اهورامزدا بر جهان روشنایی و نور. علاوه‌بر مطالب بالا یکی‌دیگر از دلایل تمایل به قرارگیری قرآن به بالاتر از زمین و آسمانی بودن آن می‌توان به داستان عروج پیامبر اشاره کرد. لیک گوندولین می‌نویسد: بر طبق سنت، پیامبر (ص)، بر اسبی به نام براق سوار بود که کوچک‌تر از یک قاطر و بزرگ‌تر از یک الاغ بود. حیوان سرِ زن و دم طاووس داشت. داستان عروج پیامبر (ص) الگویی از شرح سفر روح پس از مرگ است که به سوی تخت‌وتاج داوری الهی می‌رود (لیک، ۱۳۸۵: ۱۷۷). نتیجه این باور در پس ذهن مردمان ایران زمین باقی مانده است و کتاب قرآن که مقدس شمرده می‌شود هیچگاه روی زمین قرار نمی‌گیرد. جای قرآن معمولاً روی تاقچه، داخل صندوق، روی میز یا روی رحل بوده و هست.

۲- دلایل فیزیکی و کاربردی:

جلسات ختم قرآن و تلاوت این مصحف شریف با توجه با آداب قرائت به‌صورت نشسته و مدت زیادی به طول می‌انجامید در نتیجه افراد مجبور بودند مدت‌زمان زیادی قرآن را در دست گرفته و به یک حالت بنشینند و دست، گردن و کمر به حالتی قرار می‌گرفت که دچار خستگی می‌شد. ساخت و استفاده از رحل تا حد زیادی این مشکل را برطرف کرد و شخص دیگر نیاز به نگهداشتن قرآن در دستانش نبود. علاوه‌براین استفاده از رحل برای اکرام و جلوگیری از تماس قرآن با محل عبور افراد، همچنین مراقبت از شیرازه کتاب استفاده از رحل متداول شد. این نقش اساسی قرآن با قرائت در زندگی مسلمانان تثبیت و حفظ شده‌است. قرائت قرآن شکل ارجح عبادت در اسلام در هر زمانی است. در بسیاری از جوامع مدرن، این کتاب در زندگی مردم جای دارد و در میان آن‌ها جایگاه مقدسی دارد (کاورد، ۱۳۹۷: ۲۱۷ و ۲۱۹). تأکید دین اسلام به تلاوت قرآن و عمل به دستورات خداوند که شیخ صدوق در کتاب ثواب‌الاعمال و عقاب‌الاعمال درباره پاداش اهل قرآن می‌نویسد: «از اسماعیل‌بن‌ابی‌زیاد از جعفربن‌محمد (ع) از پدرش نقل شده که پیامبر فرمود: اهل قرآن در بالاترین مرتبه آدمیان پس از پیامبران و مرسلین قرار دارند پس آنان را کوچک نشمارید و حقوقشان را اندک نپندارید زیرا آنان نزد خداوند از جایگاهی عظیم برخوردارند» (شیخ‌صدوق، ۱۳۸۲: ۱۹۵). مضافاً این که در زمان ساخت نظامیه‌ها که تعداد طلاب افزایش یافت، لزوم داشتن لوازم کمک آموزشی کم‌حجم، سبک و سهل‌الانتقال احساس شد در نتیجه رحل بهترین گزینه برای قراردادن قرآن روی

آن بوده و هم‌چنان هست. علاوه بر موارد ذکر شده از عواملی که در انتخاب قطع کتاب تأثیر داشته نحوه استفاده از نسخه بود. مانند نسخه‌های کوچک که در بازوبندها حمل می‌شد و یا نسخه‌های تشریفاتی و بزرگ که در رحل‌های خاص قرار داشت و موجب تنوع ابعاد قرآن گردید (نفیسی، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۵). برای تولید رحل تمام تلاششان این بود که با بهترین و نفیس‌ترین مواد آن‌را بسازند و تزیین کنند. با توجه به تعدادی از رحل‌هایی که در موزه‌های مختلف نگهداری می‌شود می‌توان به یافته‌هایی در مورد تاریخ ساخت، نقوش تزیینی، فرم رحل‌ها و مواد و مصالح به‌کاررفته در رحل‌ها پی برد: رحل‌ها دارای نقوش اسلیمی، گیاهی، حیوانی، انسانی، فرشتگان و نوشته (کتیبه) هستند که مضامین نوشته‌ها شامل سازنده، تاریخ ساخت، آیات و احادیث و اشعاری مرتبط می‌باشند.

قدیمی‌ترین رحل موجود مربوط به قرن هفتم هجری است. مواد و مصالح به‌کاررفته در رحل عمدتاً چوب و علاوه بر آن: می‌توان از رحل‌های خزانه آستان قدس نام برد که برای ایجاد تزیینات روی آن‌ها چوب، استخوان، عاج، صدف و آینه به‌کاررفته است (کفیلی، ۱۳۹۳: ۸۶-۷۸). تعدادی از رحل‌های نفیس در موزه‌های قونیه، متروپولیتن، برلین، موزه حضرت معصومه (س)، نگهداری می‌شوند (تصاویر ۱۷-۱۰). فرم بیشتر رحل‌ها مستطیل است و فرم مربع نیز در مواردی یافته شده‌است. با برش‌هایی به‌صورت ترنج یا دیگر طرح‌های سنتی سعی در زیباتر کردن و جلوه بهتر رحل‌ها شده‌است. در (تصویر ۱۵) فرم پایه رحل تصویر دو فرشته است که قسمت بالای رحل (جایی که قرآن روی آن قرار می‌گیرد) را بالای سر خود نگه داشته‌اند.





تصاویر از سمت راست بالا: ۱۰- رحل مربوط به قرن هشتم موجود در موزه متروپولیتن. منبع: (باقری، ۱۳۹۲: ۳۰) ۱۱- رحل لاکی روغنی مربوط به اواخر قرن ۱۱ موجود در موزه آرمیتاژ. منبع: (همان: ۷۰) ۱۲- رحل چوبی منبت و مشبک موجود در موزه حضرت معصومه. منبع: (همان: ۸۵) ۱۳- رحل مشبک، منبت، روغنی مربوط به قرن ۱۲ موجود در موزه حضرت معصومه. منبع: (همان: ۵۴) ۱۴- رحل قرآن مربوط به قرن هفتم هجری موجود در موزه برلین. منبع: (همان: ۱۶) ۱۵- رحل قرآن مربوط به قرن ۱۳ موجود در موزه حضرت معصومه. منبع: (همان: ۴۸) ۱۶- رحل مربوط به قرن هفتم هجری. منبع: (همان: ۲۷) ۱۷- رحل خاتم‌کاری و مرصع شده مربوط به قرن ۱۱. منبع: (همان: ۴۶)

تزیینات رحل

نقوش تزیینی روی رحل‌ها عمدتاً شامل نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها هستند. نقوش گیاهی شامل: گل و برگ‌های ختایی، گل همیشه بهار، نسترن، اسلیمی و گل‌وبوته. نقوش هندسی شامل: شش و هشت ضلعی، ستاره‌ای شکل و زنجیره‌های تزیینی با طرح متداخل. مضامین کتیبه‌ها شامل: اشعاری در مدح رحل، نام سفارش دهنده، ماده، تاریخ ساخت یا وقف، کتیبه وقف، نام سازنده، آیات و اسماءالحسنی. به‌ندرت نقوش انسانی و حیوانی به‌صورت نقاشی لاکی‌روغنی در رحل کار شده‌است.

نقوش گیاهی

دلایل استفاده از نقوش گیاهی می‌توان موارد زیر را برشمرد؛

۱- باورهای قبل از اسلام: درخت از جنبه زندگی‌بخش بودن و باروری مورد تقدیس است. به‌طورکلی اعتقادات دینی بر باورهای مردم باستان تأثیر به‌سزایی داشته و باعث مقدس شمردن گیاهان شده‌اند. در ایران باستان

مطابق روایات، درخت سرو را زرتشت از بهشت آورد و در پیش آتشکده کاشت. یاهوم *هومه* را پسر اورمزد به‌شمار آورده‌اند و او را موبدی آسمانی دانسته‌اند (آموزگار، ۱۳۸۹: ۳۳) بهمن به نظر او چنین آمد که شاخه سفیدی در دست داشت و با خود گیاهی را می‌برد و آن گیاه را نمی‌آزرد. آن شاخه، مینوی دین بود و این نشان می‌داد که مطابق دین چنین بی‌آزارانه باید رفتار کرد. بعضی گویند که آن شاخه مینوی آشتی بود و این نشان می‌داد که در جهان چنین بی‌آزارانه باید رفتار کرد تا آشتی برای همه کس فراهم شود (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۸۴). در مورد تقدس گیاهان و درختان در دینکرد هفتم چنین آمده‌است: زردشت را در درختی که آن را در بهشت برین آفریده بود، قرار داد، هفتاد فرشته بزرگوار را در پیرامون آن گرد آورد و آن درخت را در قله‌ای از کوه‌های آذربایجان به نام *اسموندگر* کاشت (همان: ۱۹۰). هوم یا *هئومه* که در دنیای مینوی ایزد است و در دنیای گیتی، این گیاه دشمنان را دور می‌سازد درمان‌بخش است و سرور گیاهان به‌شمار می‌آید. فشردن این گیاه نوعی قربانی بدون خونین است. قربانی‌شدن او موجب شکست شر است و شفا می‌بخشد. هوم را که در مراسم دینی تقدیس می‌کنند نمادی می‌دانند از هوم سپید. هوم سپید که آن را گوکرن نیز خوانند گیاهان اساطیری است که در ته دریای فراخکرد روییده، بیمرگی آورد و در بازسازی جهان به‌کار خواهد آمد. حضور ایزدی او روی زمین در گیاه تقدیس شده‌ای که به‌صورت طبیعی در کوه‌ها می‌روید آشکار است (*آموزگار، ۱۳۷۴: ۳۰*). هوم نام گیاهی مقدس بوده که شیره آن را با مراسم و تشریفاتی بسیار، با آب و شیر آمیخته و شربت آن را پراهوم میخواندند و در مراسم دینی، مؤمنان هر یک جرعه‌ای می‌نوشیدند (رضی، ۱۳۷۴: ۱۵۸). رابطه گسترده میان پادشاهان و گیاهان مقدس در میان اقوام مختلف شرقی مسئله‌ای درخور توجه و نشانه‌شناسی موجود در نقش شاه و پیوند آن با گیاه در طول تاریخ قابل بررسی است. بارزترین دلیل رابطه شاه و گیاه، برکت، زایش و اسطوره‌های کشت و تمدن کشاورزی است که اقبال به جایگاه و اهمیت آن در زندگی انسان از ادوار بسیار کهن‌تر اشاره شد. گل نیلوفر نماد زایش در ایران باستان است که این گیاه رابطه‌ای نزدیک با ایزد مهر دارد و اسطوره زایش ایزدمهر از نیلوفر بر این اسطوره استوار است (رضی، ۱۳۸۱: ۲۷۱). در متون و نقش برجسته‌هایی که در ارتباط با انجام امور دینی بوده‌است دسته سرشاخه آیینی دیده می‌شود. در نقش برجسته‌ای که اردشیر دوم در حال گرفتن تاج پادشاهی از اهورامزدا است دسته سرشاخه آیینی و همچنین گیاه نیلوفر آبی که یکی از نمادهای خوش‌یمن و مقدس می‌باشد دیده می‌شود (هینلز، ۱۳۸۸: ۹۹) و این می‌تواند یکی از دلایل استفاده از نقوش گیاهی در تزیینات هنر ایرانی از جمله روی رحل باشد. در جای دیگر درباره این گیاه چنین آمده: *تریته* (فریدون) که یکی از ایزدها بوده‌است. «سومین شخصی بود که هئومه را برای دنیای مادی آماده ساخت، او از خدا دارویی خواست که درمان درد، بیماری، پیری و مرگی که اهریمن به‌وسیله ساحرانش در میان انسان‌ها پراکنده می‌ساخت، باشد. در پاسخ به خواست او، خداوند هزاران هزار گیاه شفابخش به وی داد که در کناره‌های درخت گئو کرن در اقیانوس کیهانی می‌رویند.» (هینلز، ۱۳۸۸: ۳۹). پارسیان معتقد بودند که در آتش و هئومه نیروهایی موجود است و مناسک مذهبی از سرودهای مقدس درباره مفاهیم انتزاعی مانند آسمان، خورشید، ستارگان و نیروهای آتش و هئومه تشکیل شده‌است (هینلز، ۱۳۸۸: ۴۱). «در حال حاضر آثار نگارگری فراوانی منتسب به آیین مانویت از مناطق آسیای مرکزی، ماوراءالنهر و ترکستان چین به‌دست آمده‌است. نسخه‌های خطی تورفان مزین به نقاشی که متعلق به قرن دوم هـ‌ق هستند. نقش گلبرگ‌های ختایی در این نقاشی در کنار تصاویر متن به‌کاررفته است» (اکبری و کاشانی، ۱۳۸۸: ۳۸) (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸- نقاشی مانی (نقوش گلبرگ ختایی). منبع: (رضی، ۱۳۸۱)

۲- تحریم به‌کارگیری نقوش موجودات زنده: «یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی نبود تقریباً کامل آثار نقاشی و مجسمه‌سازی غیر وابسته به معماری است. دین اسلام، هر گونه آرایه تصویری موجود زنده را منع می‌کند و به همین‌سان در گفته‌های پیغمبر (ص) و احادیث که مکمل قرآن هستند آمده‌است که: تیره‌روز آن کسی که سروران، انسان‌ها یا موجودات زنده را نقاشی کند، نقاشی نکنید مگر درختان، گل‌ها یا اشیاء بی‌جان را.» (هوگ و مارتن، ۱۳۶۸: ۱۹۴-۱۹۳). با توجه به موضوعات مطرح شده و نظر به روایت معروف شکستن بت‌ها و نابودی نقاشی‌های موجود در اطراف خانه کعبه توسط پیامبر اکرم (ص) و بیان آیه ۸۱ سوره بنی‌اسرائیل حق آمده‌است و باطل نابود شده‌است و حق بر باطل پیروزمند است و همچنین «محافظت پیامبر از تابلوی نقاشی حضرت مریم عذرا که ظاهراً بعدها در یک آتش‌سوزی سوخته است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۹). مسلمانان اساس زیبایی‌شناسی را بر هندسه و نظم استوار ساخته‌اند، ولی طبیعت را استلیزه کردند. هنرمندان مسلمان معتقد بودند طبیعت آن قدر متنوع است که انسان هرگز نمی‌تواند این تنوع را عیناً نقش کند، بلکه باید نظم موجود در آن را کشف کند و به کمک آن نظم به شکل‌های زیبا دست یابد (امرائی، ۱۳۹۱: ۳۴-۳۳). همچنین می‌توان از دلایل دیگر کثرت نقوش گیاهی در تزیینات رحل، مقدس شمردن گیاهانی از جمله درخت طوبی را برشمرد در تفسیر نمونه آمده که «طوبی درختی است که اصلش در خانه پیامبر (ص) یا علی (ع) است و شاخه‌های آن همه‌جا و بر سر همه مؤمنان و بر فراز همه خانه‌هایشان گسترده شده که در واقع ممکن است تجسمی از آن مقام، رهبری و پیشوایی آنان و پیوندهای ناگسستنی میان این پیشوایان بزرگ و پیروانشان باشد که ثمره آن همه نعمت گوناگون است» (مکارم‌شیرازی، ۱۳۷۸: ۲۱۰).

نقوش حیوانی و انسانی

هر چند نقوش حیوانی، انسانی و پرندگان در روی رحل بسیار اندک و به‌ندرت است اما از نمونه این دسته نقوش که روی رحل‌ها به‌کارگرفته شده‌است می‌توان از نقش فرشته نام برد، فرشته نزد ایرانیان جایگاه والایی دارد، به‌طوری‌که در کتاب اسطوره زندگی زرتشت چنین آمده‌است: زرتشت را در درختی که آن را در بهشت برین آفریده بود قرار داد. هفتاد فرشته بزرگوار را در پیرامون آن گرد آورد (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۱۹۰). در یسنا ۴۷ قطعه اول برخی از آن‌ها را باید مجردات ترجمه کرد و برخی را باید اسم فرشتگانی دانست؛ پورداوود می‌نویسد سپنتا مینو و یا اهورامزدا را در سر امشاسپندان قرار داده. *پلوتارخس* مورخ یونانی جزو آیین ایران از شش فرشتگان صحبت می‌کند. هر یک از این فرشتگان در عالم روحانی مظهر یکی از صفات اهورامزدا می‌باشد و در جهان مادی نگهبانی و پرورش یکی از اجسام، بدو سپرده شده‌است؛ مثلاً بهمن یا وهمن مظهر و نماینده اندیشه مقدس و خرد و دانایی اهورامزداست و در دنیا پرستاری جانوران سودمند و چارپایان با اوست، اردی‌بهشت مظهر راستی و درستی آفریدگار است در عالم جسمانی نگهبان آتش است، شهریور نماینده خسروی و توانایی مزداست و در جهان خاکی پرستاری فلزات با اوست، سفندارمز مظهر مهر و محبت اهوراست در دنیا، پرورش زمین بدو سپرده شده‌است، خورداد و امرداد نمایندگان رسائی و جاودانی خداوندند و در عالم مادی نگهبانی و پرورش آب و گیاه با آنان است (پورداوود، ۱۳۷۷: ۸۳). گروه فرشتگان مزدیسنا، ایزدان نام دارند. ایزدان جمع ایزد و یا یزد می‌باشد یعنی کسی که سزاوار ستایش است. مورخ یونانی دیوژنس لرتوس در قرن سوم پیش از میلاد می‌نویسد

که به اعتقاد ایرانیان تمام آسمان پر است از فرشتگان بزرگ (پورداوود، ۱۳۷۷: ۸۴). بنابراین نقش فرشته هر چند به‌ندرت اما روی پایه رحل‌ها کار شده و در (تصویر ۱۵) که نقش فرشته به‌صورت نقاشی لاکی روغنی به‌تصویر درآمده، به نظر می‌رسد قرآن را بر دست در بالای سر گرفته‌اند. در قرآن کریم درباره جایگاه و وظایف فرشتگان به‌صورت‌کلی مطالبی اشاره شده‌است که در این‌جا به دو مورد اشاره می‌شود؛ مانند این‌که می‌فرماید: «وَ ما مِنَّا إِلاَّ لَهُ مَقامٌ مَعْلُوم» (قرآن کریم، صافات: آیه ۱۶۴) هیچ‌یک از ما (فرشتگان) نیست جز آن‌که مقام معلومی دارد. یا می‌فرماید: «یَخافُونَ رَبَّهُمْ مِنْ فَوْقِهِمْ وَ یَفْعَلُونَ ما یُؤْمَرُون» (قرآن کریم، نحل: آیه ۵۰) [فرشتگان] از پروردگار مسلط و بالای سر خویش می‌ترسند و آن‌چه را که به آن مأمور می‌شوند انجام می‌دهند. لذا ما آگاه به تمام وظایف فرشتگان نیستیم، اما همین قدر می‌دانیم که فرشتگان به آن‌چه خداوند به آن‌ها دستور می‌دهد مأمورند: «یفعلون ما یؤمرون». در ادامه می‌توان از پرنده‌ای کمیاب مانند درنا که در کلام برخی شعرای ایرانی به توصیف درآمده اشاره کرد.

از نقوش حیوانی دیگری که روی سطوح خارجی رحل منقوش گردیده، نقش شیر و آهوها در حال شیردادن به فرزندانشان، روباه در حال صید بزها اشاره کرد. با این‌که رحل یک شیء با کاربرد مذهبی است اما از نقوش حیوانی و انسانی برای تزیین آن استفاده کرده‌اند. از علل دیگر می‌توان پیوند نقاشی ایرانی را با ادبیات غنایی دانست. نیز سنت تصویرسازی ادبی از اوایل دوره اسلامی (در ایران) به چشم می‌خورد، برای مثال می‌توان از کلیله و دمنه یاد کرد که در ادوار گوناگون استنساخ و تصویرسازی شده‌است، بنابراین حضور چنین تصاویری بر روی صنایع ایرانی دور از ذهن نیست. نکته دیگر حضور تصاویر (غنایی، تعلیمی و مسیحی) بر روی رحل‌ها نمایانگر کاربرد آن در کتب تعلیمی، غنایی و یا مسیحی به سفارش شخصی اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

از مهم‌ترین دلایل طراحی و ساخت رحل متداول بودن قرائت قرآن در زندگی روزمره مسلمانان است. ابتدا سطحی صاف و محکم برای نگارش کاتبان استفاده می‌شد کم‌کم به این صفحات پایه‌هایی اضافه شد و اولین میز تحریرها به‌وجود آمد که نقاشی مانویان مؤید این موضوع است. بعد از ورود اسلام به ایران به‌دلیل تشویق و توصیه دین، که قرائت و یادگیری قرآن یکی از مسائل مهم دینی به‌شمار می‌رفت سبب شد که تلاوت آیه‌های قرآن در زندگی روزمره مسلمانان قرار گیرد و قرآن‌آموزان و طلاب برای یادگیری قرآن ساعات طولانی به‌صورت نشسته قرآن در دست گرفته و قرائت کنند در نتیجه برای رفع خستگی کمر، گردن و دستان همچنین برای حمل‌ونقل آسان و کم‌حجم بودن میزها آن‌ها را به‌صورتی طراحی کردند که بتوان از آن‌ها استفاده بهینه‌ای داشت. همچنین شاید بتوان گفت با توجه به اعتقاد و باورهای ایرانیان (زیرزمین جایگاه انگره مینو و پلیدی است) قرآن مقدس است و نباید روی زمین قرار گیرد و باید از ناپاکی دور باشد در نتیجه قرآن را روی تاقچه، میز یا رحل قرار داده‌اند. فرم متداول رحل مستطیل و به‌ندرت فرم مربع هم دیده شده‌است. بیشترین تنوع در فرم رحل روی پایه‌ها صورت می‌گیرد که با اشکال ترنج، محراب و امثالهم درمی‌آید. هنرمند ایرانی با خلاقیت و هنر خود آن را به بهترین نحو زینت بخشیده است. مضامین نقوشی که شایسته یک شیء مذهبی است از طرفی از اعتقادات دین اسلام سرچشمه گرفته و از طرف دیگر ریشه در باورهای ایرانیان دارد. این مضامین که بیشتر شامل نقوش گیاهی همچون گل، اسلیمی، ختایی، نوشته‌هایی همچون آیات و احادیث، اسماءالحسنی، اشعار، نام سفارش‌دهنده یا سازنده، نقوش هندسی و به‌ندرت نقوش حیوانی و انسانی است. از دلایل رواج نقوش گیاهی می‌توان منع تصویر انسان و حیوان در دین اسلام، تقدس گیاه *هئومه* در آیین قبل از اسلام و باور ایرانیان باستان نام برد. نقش فرشته با توجه به اهمیت آن در اساطیر ایرانی همچنین در دین اسلام نیز کاربرد داشته‌است.

منابع

- قرآن کریم. ترجمه الهی قمشه‌ای، سوره یوسف، نحل.
- ابن‌بابویه، محمدبن‌علی. (شیخ صدوق) (۱۳۸۲). *ثواب‌الاعمال و عقاب‌الاعمال*. ترجمه و توضیح محمدرضا انصاری‌محلاتی، قم: نسیم کوثر.
- ابن‌بابویه، محمدبن‌علی. (شیخ صدوق) (۱۳۸۳). *علل‌الشرایع*. ج ۲، ترجمه سیدمحمدجواد ذهنی‌تهرانی، تهران: مومنین.
- اکبری، تیمور؛ و کاشانی، پوریا. (۱۳۸۸). *تاریخ هنر نقاشی و مینیاتور*. تهران: سبحان نور.
- امرائی، مهدی. (۱۳۹۱). *هنر منبت*. تهران: سمت.
- انصاری، بهمن. (۱۳۹۶). *زرتشت و زرتشتیان*. تهران: آرون.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۹). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.
- آموزگار، ژاله؛ و تفضلی، احمد. (۱۳۷۰). *اسطوره زندگی زردشت*. بابل: کتابسرای بابل.
- باقری، اقبال. (۱۳۹۲). *ساخت و منبت رحل قرآن با استفاده از نقوش و آرایه‌های رحل قرآن مربوط به قرن هفتم هجری قمری (۱۳م.)*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته هنر اسلامی با گرایش چوب، دانشکده هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- باقری، اقبال. (۱۳۹۳). بررسی آرایه‌های تزیینی رحل قرآن موزه دولتی برلین قرن هفتم. *دو فصلنامه علمی تخصصی سفالینه*، مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره، سال اول، ۲(۲).
- بایرناس، جان. (۱۳۸۸). *تاریخ جامع ادیان*، ترجمه علی‌اصغر حکمت. تهران: علمی فرهنگی، چاپ ۱۹.
- بستانی، بطروس. (بیتا). *دایرة‌المعارف و هو قاموس عام لکل فن و مطلب*. ج ۷، لبنان، بیروت: دارالمعرفه.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی زبان و بیان*. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۶). *ادیان آسیایی*. تهران: چشمه، چاپ ششم.
- بهنام، عیسی. (۱۳۴۲). مقاله رحل چوبی. *مجله هنر و مردم*، شماره ۱۷، تهران: فرهنگ و هنر، ۱۰-۸.
- بیانی، سوسن. (۱۳۶۷). *باستان‌شناسی و هنر صدر اسلام (واحد درسی رشته باستان‌شناسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*. تهران: دانشگاه تهران.
- پادشاه، محمد. (۱۳۳۵). *فرهنگ آنندراج*. ج ۳، تهران: خیام.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *گات‌ها. قدیمی‌ترین قسمت اوستا*. ترجمه پورداوود، ترجمه انگلیسی دینشاه جی جی باهای ایرانی، تهران: اساطیر.
- جعفری‌فرد، زهرا. (۱۳۹۴). *مقاله معرفی چند اثر چوبی وقفی متعلق به قرن هشتم هجری قمری*. وقف میراث جاویدان، (۸۹)، ۹۲-۷۳.
- *جودائیکا*. ج ۲، ستون ۸۳۶.
- *جودائیکا*. ج ۱۶، ستون ۱۲۶۴-۱۲۵۴.
- خپکوا، کالیناپوگو؛ و خاکیموف، اکبر. (۱۳۷۲). *هنر در آسیای مرکزی*. ترجمه: ناهید کریم‌زندی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- خواجه‌احمدعطاری، علیرضا. (۱۳۹۶). بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم) در موزه متروپولیتن. *دو فصلنامه علمی ترویجی نگارینه هنر اسلامی*، ۴(۱۴)، ۴۶-۳۴.
- دادگی، فرنبغ. (۱۳۸۵). *بندهش*. ترجمه مهرداد بهار، تهران: توس، چاپ سوم.
- دهخدا، علی‌اکبر؛ و معین، محمد. (۱۳۲۵). *لغتنامه دهخدا*. ج ۲۳، تهران: سازمان لغت‌نامه.
- رامپوری، غیاث‌الدین. (۱۳۳۷). *فرهنگ غیاث‌اللغات*. تهران، معرفت.
- رایس، دیویدتالبوت. (۱۳۸۱). *هنر اسلامی*. ترجمه: ماه ملک بهار، تهران: علمی و فرهنگی.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۱). *دانشنامه ایران‌باستان*. تهران: سخن.
- رکنی، محمدمهدی؛ رزمجو، حسین؛ احمدی‌بیرجندی، احمد؛ و عقدائی، ابراهیم. (۱۳۶۶). *کتاب فارسی دوم دبیرستان (به استثنای رشته فرهنگ و ادب)*. تهران: ایران.
- روحانی، سیدمحمد. (۱۳۸۸). معرفی متون مقدس و منابع آیین سیک. پایگاه مجلات تخصصی نور، *مجله هفت آسمان بهار*، (۴۱)، ۷۲-۵۷.

- رهبری، احمد. (۱۳۹۱). *قرآن و باستان‌شناسی*. تهران: دانشگاه هنر.
- زیدان، جرجی. (۱۳۶۹). *تاریخ تمدن اسلامی*. ترجمه علی جواهرکلام، تهران: امیرکبیر.
- سفرتثنیه. باب ۳۱، آیه ۹.
- شیخی، علیرضا؛ و سامانیان، صمد. (۱۳۹۹). *منبت معاصر ایران*. تهران: دانشگاه هنر.
- طنفیسی، سعید. (۱۳۲۶). *تاریخ بیهقی*. ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- فاضل‌نیشابوری، فضل‌الله. (۱۳۹۲). مقاله مشخصات رحل‌های قرآنی موجود در موزه و کتابخانه آستان قدس رضوی. *اوراق عتیق*، ۳، ۶۸۸-۶۸۵.
- کارولد، هارولد. (۱۳۹۷). *کتاب مقدس در ادیان جهان*. ترجمه به‌یان رفیعی، تهران: پارسه.چاپ دوم.
- کاوندیش، ریچارد. (۱۳۸۷). *دایرةالمعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان*. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علم.
- کفیلی، حشمت. (۱۳۹۲). مقاله آستان قدس رضوی امانتدار نشانه‌های فرهنگ و تمدن هندوستان به معرفی رحل‌های چوبی در موزه‌ی آستان قدس رضوی. *پاژ*، (۱۳)، ۸۲-۶۹.
- کفیلی، حشمت. (۱۳۹۴). مقاله رحل‌های موزه آستان قدس رضوی نشانه‌هایی از برگزاری مراسم آیینی قرائت قرآن کریم در حرم مطهر امام رضا (ع). *آستان هنر* (۱۱ و ۱۲)، ۸۶-۷۸.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۷). *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- گری، بازیل. (۱۳۵۴). *نگاهی به نگارگری در ایران*. ترجمه و حواشی فیروز شیروانلو، تهران: توس.
- گری، بازیل. (۱۳۶۹). *نقاشی ایران*، ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
- لیک، گوندلین. (۱۳۸۵). *فرهنگ اساطیر شرق‌باستان*. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: طهوری.
- مجلسی، محمدباقربن‌محمدتقی. (۱۳۸۲). *بحارالانوار*. ج ۱۶، باب ۹، روایت ۵۸، تهران: دارالکتب الاسلامیه.چاپ سوم.
- محمدحسین‌بن‌خلف‌تبریزی متخلص به برهان. (۱۳۴۱). *برهان قاطع* (متن کامل). تهران: امیرکبیر.
- معلوف، لویس. (۱۳۶۵). *المنجد فی اللغه و الاعلام*. تهران: اسماعیلیان.
- مکارم‌شیرازی، ناصر. (۱۳۷۸). *تفسیر نمونه*. ج ۱۰، تهران: دارالکتاب الاسلامیه.
- مولوی‌نیا، محمدجواد. (۱۳۸۴). *تاریخ انبیاء از خلقت آدم (ع) تا رحلت خاتم (ص)*. قم، امام عصر (عج).
- نفیسی، علی‌اکبر. (ناظم الاطبا) (۱۳۴۳). *فرهنگ نفیسی*. ج ۳، تهران: خیام.
- نفیسی، نوشین. (۱۳۴۵). مقاله نمونه‌ای از هنر نقاشی ایران دوره تیموری. *هنر و مردم*، (۵۰)، ۳۷-۳۵.
- نفیسی، نوشین‌دخت. (۱۳۷۹). *تاریخچه کتابت* (رشته هنر). تهران: پیام نور.
- هوگ، جان؛ و مارتن، هانری. (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی هنر و معماری در سرزمین‌های اسلامی*. ترجمه پرویز ورجاوند، تهران: علمی و فرهنگی.
- هینلز، جان‌راسل. (۱۳۸۸). *اسطوره‌های ایران*. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

- URL1:https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%B1%DA%98%D9%86%DA%AF_%28%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87%29#/media/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Manicheans.jpg
  Accessed at 1403-01-20 14:20
- URL2:https://haleh.net/%D8%A8%D8%B1%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%D8%B3%D9%87-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D8%A7%D8%B2-%D8%AE%D9%85%D8%B3%D9%87-%D9%86%D8%B8%D8%A7%D9%85%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D8%AA%D8%A7%DA%A9%DB%8C%D8%AF-%D8%A8-3/
  Accessed at 1402-12-28 17:12
- URL3:https://fa.wikifeqh.ir/%D8%AA%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%AA#foot97
  Accessed at 12-04-2023
- URL4: https://www.aparat.com/v/gdVxY Accessed at 1403-01-15 16:15

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 57-72

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

A Comparative Study of the Form of Traditional Clothing of Women of the Bakhtiari and Qashqai Tribes

Shokofahe Satyarvand [1], Mohsen Marasy [2] (Corresponding Author)

[1] Master's Student, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

[2] Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 01.11.2024, Revised: 05.05.2025, Accepted: 05.05.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35781.1310

Abstract

The history of the significance of clothing dates back to the formation of human societies. When individuals began to wear clothes for protection, the form of clothing changed and evolved over time due to social, cultural, and geographical factors. As a result, each ethnic group developed its own unique form of clothing, which became a representation of their cultural beliefs, customs, and identity. Two of the most prominent Iranian ethnic groups are the Bakhtiari and Qashqai. Therefore, the purpose of this research is to identify the formal components of traditional clothing for Bakhtiari women and then compare them with the characteristics of the traditional clothing of Qashqai women, in order to find their similarities and differences and ultimately, to develop a theoretical understanding of the traditional clothing of Iranian ethnic groups. The research questions are: What are the similarities and differences in the formal clothing of Bakhtiari and Qashqai women? What are the reasons and aspects of the similarities and differences in the traditional clothing forms of Bakhtiari and Qashqai women? What are the advantages of the traditional clothing form of Bakhtiari women compared to that of Qashqai women? The comparative research method is a qualitative method with a text-to-text structural order. Data was collected through library and field research, and the research population includes all textual and visual documents that cover the research topic. Sampling from these documents was purposive until information saturation was reached. Based on the findings and results of the research, an examination of the clothing forms of Bakhtiari and Qashqai women reveals that while the head coverings differ in terms of form and components, the body and foot coverings follow a similar form and pattern. These characteristics indicate deep cultural interactions and exchanges in a shared geographical area between these two tribes.

Keywords: Traditional Clothing, Form, Bakhtiari People, Qashqai People.

1- Email: satyar2596@gmail.com

2- Email: marasy@shahed.ac.ir

How to cite: Satyarvand, Sh. and Marasy, M. (2026). A Comparative Study of the Form of Traditional Clothing of Women of the Bakhtiari and Qashqai Tribes, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 57-72. Doi: 10.22075/aaj.2025.35781.1310

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه تطبیقی فرم پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی

شکوفه ساتیاروند [۱]

محسن مراثی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35781.1310

چکیده

پیشینه اهمیت پوشاک به شکل‌گیری اجتماعات بشری بازمی‌گردد. در گذر زمان و به‌دلیل بافت و ساختار اجتماعی، فرهنگی و موقعیت جغرافیایی، فرم پوشش در بین اقوام و از جمله اقوام بختیاری و قشقایی دچار تغییر و تحولاتی شده‌است.زمانی که افراد برای حفاظت از خود به پوشیدن لباس گرایش پیدا کردند، به‌دلیل بافت و ساختار اجتماعی، فرهنگی و موقعیت جغرافیایی، فرم پوشش در بین اقوام و از جمله اقوام بختیاری و قشقایی دچار تغییر و تحولاتی شد. یکی از راه‌های دستیابی به توسعه فرهنگی در دنیای معاصر، توجه به هویت ملی و قومیتی در طراحی و خلق آثار است. در این میان، پوشش افراد هر جامعه یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مرتبط با هویت است. هدف پژوهش حاضر شناسایی مؤلفه‌های فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری و سپس تطبیق آن با ویژگی‌های فرم پوشاک سنتی بانوان قشقایی، جهت دستیابی به وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها و در نهایت، توسعه دانش نظری در خصوص پوشاک سنتی اقوام ایرانی است. سؤال اصلی این پژوهش عبارت است از: وجوه تشابه و تفاوت در فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری و قشقایی کدام‌اند؟ روش پژوهش، تطبیقی از مجموعه روش‌های کیفی و با ترتیب ساختاری متن به متن است. جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و میدانی بوده و جامعه پژوهش شامل تمام اسناد متنی و تصویری است که موضوع پژوهش را پوشش می‌دهند. نمونه‌گیری از این اسناد به صورت هدفمند تا رسیدن به اشباع اطلاعات ادامه یافته است. نتایج حاصل از پژوهش نشان داد که فرم پوشاک بانوان اقوام بختیاری و قشقایی در بخش سرپوش‌ها از لحاظ فرم اجزای سرپوش با هم متفاوت و در بخش تن‌پوش‌ها و پاپوش‌ها از یک فرم و یک الگوی مشابه و منطبق بر هم تبعیت می‌کنند. این ویژگی‌ها نشان‌دهنده تعاملات و تبادلات عمیق فرهنگی در یک حوزه جغرافیایی مشترک بین این دو قوم است. از مزیت‌های پوشاک بانوان بختیاری می‌توان به حفظ فرم‌های سنتی در سرپوش بانوان و از مزیت‌های پوشاک سنتی بانوان قشقایی نیز قابلیت همراهی آن با سبک و پوشش زمانه و در عین حال حفظ فرم‌های اولیه دانست.

واژه‌های کلیدی: پوشاک سنتی، فرم، قوم بختیاری، قوم قشقایی.

1- Email: satyar2596@gmail.com

2- Email: marasy@shahed.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: ساتیاروند، شکوفه و مراثی، محسن. (۱۴۰۵). مطالعه تطبیقی فرم پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۷۲-۵۷. Doi: 10.22075/aaj.2025.35781.1310

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

لباس، در آغاز، نقشی محافظتی برای انسان در برابر عوامل طبیعی ایفاء می‌کرد، اما با گذر زمان و در بستر تحولات اجتماعی و فرهنگی، به نمادی از هویت و تعلق قومی بدل شد. در ایران، سرزمینی با تنوع اقلیمی و فرهنگی گسترده، پوشش سنتی اقوام مختلف بازتابی عمیق از باورها، ارزش‌ها و ساختارهای اجتماعی آنان به‌شمار می‌رود. در این میان، پوشش زنان بختیاری و قشقایی به‌عنوان دو قوم شاخص و ریشه‌دار در تاریخ ایران، واجد ویژگی‌های متمایزی است که از دل شرایط جغرافیایی، اقتصادی، فرهنگی و زیباشناختی آنان برآمده است. لباس زنان این دو قوم، نه‌تنها پاسخ‌گوی نیازهای محیطی و معیشتی بوده، بلکه زبان بصری هویت آنان نیز هست؛ زبانی که از طریق رنگ، فرم، تزیینات و شیوه‌ی پوشش، عناصر فرهنگی را بازتاب می‌دهد. مطالعه و مقایسه‌ی پوشش زنان بختیاری و قشقایی، دریچه‌ای به درک عمیق‌تر ساختارهای هویتی، تعاملات فرهنگی و میزان حفظ سنت‌ها در میان این اقوام می‌گشاید. طوایف بختیاری و قشقایی بزرگ‌ترین طوایف عشایری ایران هستند که در دوران‌های مختلف نقش مهم و اساسی در تحولات کلی کشور داشته‌اند. پوشش سنتی زنان عشایر بختیاری و قشقایی علاوه بر کارکردهای آشکاری که در زندگی عشایری دارد، کارکردی پنهان در ارتباط با نهادهای مختلف جامعه نیز دارد. به‌گونه‌ای که فرم لباس متحدالشکل در هر یک از این اقوام عاملی برای نظم‌بخشی و ایجاد انسجام و همبستگی اجتماعی است و ثبات آن بیانگر نظام ارزشی زندگی گروهی است که گروه در آن تعلق دارد. به‌عنوان یک غیرزبان کلامی، اصالت و قدمت پوشش بختیاری، به‌ویژه پوشش زنان بختیاری، آمیزه‌ای از فرهنگ و تمدن ایران باستان است. در برخی متون آمده است که پوشش زنان بختیاری بیشترین شباهت را به پوشش زنان ایرانی در دوره‌ی ساسانی و همچنین پوشش زنان زرتشتی دارد. لباس بختیاری هنوز اجزای سنتی خود را حفظ کرده و نمادهای خاص خود را دارد. ایل قشقایی یکی از اقوام اصیل ایرانی با فرهنگی کهن و اسرارآمیز است که می‌توان از زیبایی آن در زندگی روزمره‌ی مردم استفاده کرد. نظام اجتماعی و اقتصادی، صنایع‌دستی و نوع پوشش آن‌ها ناگفته‌ها و قابلیت‌های بسیاری دارد که هرگز به آن توجه نشده‌است. همچنین لباس زنان قشقایی در بسیاری از جزئیات به لباس زنان ایل بختیاری و لرهای بویراحمدی و لرستان شباهت دارد (دردادی، ۱۳۹۰: ۹۶). بنابراین، با توجه به اهمیت سبک پوشش به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های فرهنگی هر قوم که در کنار زبان، مذهب و نژاد عامل هویت‌بخشی برای انسان‌هاست و مشخص‌کننده‌ی قومیت و وابستگی‌های اجتماعی، جغرافیایی، صنفی، سیاسی، مذهبی و شأن و منزلت اقتصادی مردم است، همچنین با توجه به استقرار دو قوم بختیاری و قشقایی در یک حوزه‌ی جغرافیایی مشترک و خصوصیات ویژه‌ای همچون جامعه‌ی قومی و عشایری، قرابت‌هایی در آداب و رسوم این دو قوم وجود دارد. هدف اصلی از پژوهش حاضر شناسایی وجوه تفاوت و تشابه در پوشاک سنتی اقوام بختیاری و قشقایی قرار داده شده-است و به دنبال پاسخ دادن به این سؤال هستند که: وجوه تشابه و تفاوت در فرم پوشاک سنتی اقوام بختیاری و قشقایی کدام‌اند؟ شناخت ویژگی‌های فرهنگی و قومی اقوام ایرانی موجب غنای فرهنگی و شناخت شاخص‌های هویت ملی است و این موضوع مبین ضرورت انجام تحقیق است.

پیشینه پژوهش

بخشی از پیشینه تحقیق مربوط به پوشش ایل قشقایی و بخشی مربوط به پوشش و ویژگی‌های آن در فرهنگ بختیاری‌ها است که در قالب تاریخ لباس و یا کتاب‌های مردم‌شناسی درباره این اقوام تنظیم شده است. گزیده‌ای از کتاب‌های گردآوری شده و مقالاتی که بیش‌ترین شباهت و نزدیکی به این تحقیق را دارند و بر اساس اولویت سال انتشار به شرح زیر است:

در مقاله حبیبه‌السادات شریف‌سعدی، سیدعلی‌اکبر سیدی و اردکانی با عنوان «مطالعه فرم و رنگ و تزیینات در لباس بانوان قشقایی» (۱۳۹۹)، در نشریه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی، فرهنگ پوشش و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در پوشش قشقایی و تبیین

مبانی فرهنگی و زیبایی‌شناختی آن‌ها بررسی شده‌است. نعمت‌الهی و رحمانی در مقاله «مطالعه تطبیقی نسبت‌های رنگ و فرم در لباس و فرش‌های ایل قشقایی» (۱۴۰۰)، که در نشریه مطالعات طراحی‌پارچه و اباس، به تأثیر تنوع رنگ و جلوه بصری لباس و فرش این قوم در بازنمایی هویت فرهنگی پرداخته شد. همچنین رشیدوش در مقاله خود با عنوان «تحلیل مردم‌شناختی پوشاک عشایر استان فارس (مطالعه موردی قشقایی‌های فیروزآباد)» (۱۳۹۸)، در نشریه مردم‌شناسی و فرهنگ اقوام ایران، اجزای لباس عشایر قشقایی را به‌عنوان نمدی از ساختار اجتماعی و ثبات مورد بررسی قرار داده‌است. محمدی در کتاب «پوشاک محلی اقوام ایرانی» (۱۳۹۶)، به بررسی مؤلفه‌های پوشاک اقوام مختلف ایرانی از جمله پوشاک قوم بختیاری و قشقایی می‌پردازد. و نیز مکوندی و آشوری در مقاله «بررسی لباس زنان و مردان بختیاری و سیر تحول آن رویکرد پسااستعماری» (۱۳۹۴)، در فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، نگاهی به استعمار انگلیس و حضور آن‌ها در مناطق بختیاری و رابطه سران بختیاری با غرب در نتیجه تأثیر و تأثیراتی که در مبادلات فرهنگی به‌ویژه در زمینه پوشاک رخ می‌دهد، داشته‌است. حاجب، پورباقی و پیوندی در مقاله «مطالعه پوشاک سنتی قوم بختیاری و استفاده از مشخصه‌های آن در طراحی لباس‌های ایرانی-اسلامی» (۱۳۹۰)، در نشریه علمی پژوهشی طراحی لباس، به بررسی پوشش ایل بختیاری پرداخته و در ادامه دو طرح لباس برگرفته از ویژگی‌های لباس این ایل را که طراحی و در کار خود اقتباس کرده‌است، ارائه می‌کند. بهمن‌بیگی در کتاب «عرف و عادت در عشایر فارس» (۱۳۹۸)، به توضیحات مفصلی درباره تاریخ، فرهنگ، آداب و رسوم، عادات اجتماعی و فرهنگی قشقایی‌ها پرداخته و پوشش این قوم نیز ذکر شده‌است. یارشاطر در کتاب «پوشاک در ایران زمی» (۱۳۸۲)، ترجمه فارسی مقالات در رابطه با پوشش ایرانی در دانشنامه ایرانیکا، به معرفی پوشاک اقوام ایرانی از جمله ایلات قشقایی و بختیاری با همکاری نویسندگانی چون لوئیزبک و ژان‌پیر دیگار پرداخته‌است. یکی از قدیمی‌ترین اسناد تاریخی در زمینه پوشاک اقوام ایرانی کتاب جلیل ضیاءپور با عنوان «پوشاک ایل‌ها، چادرنشینان و روستاییان ایران» (۱۳۴۷)، به روزگار شاهنشاهی محمدرضا شاه پهلوی که به مطالعه و شرح چگونگی شکل و نوع لباس و همچنین کمک به درک سیر تاریخی و تحولات پوشش زنان اقوام مختلف ایرانی می‌پردازد. به‌طورکلی در میان پژوهش‌های ذکر شده، سه مورد قابل‌توجه است: نخست این‌که تمامی تحقیقات انجام شده در زمینه پوشش سنتی عشایر بختیاری و قشقایی، ویژگی‌های پوشش سنتی زنان این دو قوم را به‌صورت جداگانه معرفی کرده‌است. دوم این‌که مطالعات انجام شده به‌عنوان موضوع اصلی پژوهش مورد توجه و تأکید پژوهشگر واقع نشده‌اند و یا به‌صورت کلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و سومین نکته حائز اهمیت در هیچ یک از پژوهش‌های ذکر شده در پیشینه تحقیق فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری و قشقایی تطبیق داده نشده‌است. از آن‌جایی که بررسی موضوع با هدف شناسایی وجوه اشتراک و افتراق در فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری و قشقایی با رویکرد تطبیقی که به‌دنبال آن برای شناخت بیشتر بنیان‌های تبادلات فرهنگی و تأثیر و تأثرات میان اقوام و ارتباط با یکدیگر و ابعاد ارتباط مورد پژوهش را نشان می‌دهد، از نوآوری‌های این پژوهش است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به‌عنوان یک مطالعه بنیادی نظری و با روش تطبیقی از مجموعه روش‌های کیفی طراحی شده‌است. ساختار مقاله به‌صورت تطبیق متن‌به‌متن است. داده‌ها از طریق روش اسنادی و میدانی جمع‌آوری شده‌اند. جامعه مورد پژوهش شامل تمام اجزای پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی، همچنین اسناد تاریخی و منابع تصویری مرتبط با موضوع مطالعه است. نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند انجام شده و تا رسیدن به اشباع اطلاعات ادامه یافته‌است. این مقاله شامل سه مرحله است: در مرحله اول، پژوهشگر به شناسایی و گردآوری اسناد و تصاویر

مرتبط با پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی می‌پردازد. در مرحله دوم، وجوه اشتراک و افتراق فرم پوشاک این دو قوم را شناسایی و در جداول تطبیقی طبقه‌بندی می‌کند. در مرحله سوم، براساس شباهت‌ها و تفاوت‌های به‌دست‌آمده، تحلیل و ارزیابی صورت می‌گیرد.

مبانی نظری

قوم

اصطلاح «قوم» بیش از پیش برای گروه‌های انسانی خاص به‌کار می‌رود که به‌دلایلی از جمله ابهام در حدود آن‌ها، نبود نهادهای سرزمینی، توسعه‌نیافتگی و کوچکی آن‌ها و در نهایت غریب بودنشان، ممکن است وجودشان مورد تردید قرار گیرد. عده‌ای ملت را بر اساس قومیت تعریف می‌کنند و معتقدند که ملت، گروهی انسانی- نژادی است که زبان، فرهنگ، شیوه زندگی و آرزوهای خاصی در چارچوب یک شاخه بزرگ نژادی دارد. این گروه حتی از سایر گروه‌های نژادی قابل تشخیص و جداسازی است. به همین دلیل است که گاهی واژه «قوم» به معنای یک گروه ملی یا معادل آن به کار می‌رود (الطائی، ۱۳۷۸: ۱۵۸). گروهی با سنت فرهنگی مشترک، حس هویتی که آن را به‌عنوان زیرگروهی از یک جامعه بزرگ‌تر تعریف می‌کند. گروه‌های قومی از نظر ویژگی‌های فرهنگی خاص با سایر اعضای جامعه خود متفاوت هستند (احمدی، ۱۳۷۹: ۳۳).

پوشاک سنتی

هر کشوری لباس‌های سنتی خاص خود را دارد، اما بدون شک هیچ کشوری به اندازه ایران تنوع شگفت‌انگیز و چشمگیری در لباس‌های سنتی ندارد. لباس‌های سنتی ایرانی بخش عظیمی از فرهنگ اصیل، محلی و معنوی ایران را تشکیل می‌دهند. لباس سنتی نه تنها نمایانگر پوشش هر قوم و ملتی است، بلکه نمایانگر شخصیت و هویت فرهنگی آن قوم و ملت و نشانه پایبندی و اعتقاد آنان به آداب و رسوم است. شرایط جغرافیایی و اقلیمی هر منطقه باعث بلندی یا کوتاهی، تیرگی یا روشنی، ضخامت و نازکی لباس می‌شود (کاظمی و همکاران، ۱۳۹۸: ۹۲). عناصر اصلی پوشش سنتی زنان ایرانی را می‌توان در سه گروه اصلی برشمرد که عبارتند از «سرجامه‌ها[۱]»، «تن‌جامه‌ها» و «پاجامه‌ها». لباسی که مخصوصاً برای پوشاندن بالاتنه استفاده می‌شود را می‌توان به‌عنوان «سرجامه» و لباسی که پایین‌تنه را می‌پوشاند به عنوان «پاجامه» دسته‌بندی کرد (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۷۱). پوشش سنتی و بررسی آن به مجموعه‌ای از «تن‌پوش‌ها[۲]»، «پاپوش‌ها[۳]» و همچنین زیورآلات و جواهرات محلی محدود می‌شود. تنوع پوشش زنانه در قسمت سرپوش و تن‌پوش و همچنین استفاده از زیورآلات، تزیینات و آویزها در پوشش زنانه به مراتب بیشتر از مردان است.

فرم

فرم در فرهنگ عمید نیز به معنای فرم، موقعیت، تخته، حالت، صورت، ظاهر و شکل است (عمید، ۱۳۵۷: ۱۵۲۹). مراد از آن در فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی برابر با کلمات «شکل» و «قالب» است: ۱- شکل، جلد ۲- صورت، قالب (کرامتی، ۱۳۷۰: ۱۳۵۷). در فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، معنای فرم مشابه موارد فوق است: ۱- قالب، صورت ۲- شکل، شکل سه‌بعدی (مرزبان و معروف، ۱۳۷۷: ۱۰۷). واژه «فرم» یکی از کلیدواژه‌های اساسی در هنر است که به وفور مورد بحث قرار می‌گیرد. با شنیدن یا دیدن این واژه، مفهوم مشترکی در ذهن عموم شکل می‌گیرد، اما تعریف دقیق و تحلیلی آن دشوار است. تاریخچه‌ی مفهوم «صورت» نشان می‌دهد که فیلسوفان به طرق مختلف آن را تبیین کرده‌اند. در فرهنگ هنر، ریشه‌ی «فرم» به یک اصطلاح فلسفی قدیمی برمی‌گردد که به ظاهر و معنای اشیاء اشاره

[۱] «سرپوش» یا جامه سر، جزء جداناپذیر جامه‌های ایرانی است. این جامه‌ها (روسری‌ها، سربندها، کلاه‌ها و گاهی عمامه، چارقد و چادرها) با تنوع بسیار طراحی شده و در قطعات متعدد در کنار هم یا بر روی یکدیگر استفاده می‌شوند.

[۲] «تن‌پوش‌ها» یا جامه‌های تن، چند تکه هستند. انواع زیرپوش‌ها، پیراهن‌ها و نیم‌تنه‌هایی کوتاه (جلیقه) یا بلند (قبا) و کمرپیچ‌ها در ترکیب‌های گوناگون در کنار هم و البته با رعایت تناسب میان آن‌ها به‌طور منظم استفاده می‌شود.

[۳] «پاپوش‌ها» یا انواع جامه‌های پوشاننده پا شامل: دامن‌های مستقل، شلوارها و کفش‌ها برای زنان چندان متنوع نیستند.

دارد. فرم معمولاً از طریق دید بصری قابل شناسایی است و در نظر عموم، مفاهیمی بنیادین مانند مکان، هستی و زمان را شامل می‌شود. هر فرد بر اساس ادراک خود از جهان و زندگی، رابطه‌ای خاص با این مفاهیم برقرار می‌کند. همچنین، محیط زیست نیز از منظر تخصصی خود به تبیین فرم می‌پردازد.

پیشینه تاریخی و موقعیت جغرافیایی قوم بختیاری

بختیاری‌ها از جمله مردم ایران هستند که در جنوب غربی کشور، از منطقه‌ی غرب چهارمحال و بختیاری، شرق خوزستان، جنوب لرستان و غرب اصفهان زندگی می‌کنند. بختیاری‌ها شاخه‌ای از اقوام لر هستند که در یکی از مناطق زیستی کهن ایران سکونت دارند. اقوام گوناگونی در این ناحیه زندگی می‌کردند و آثار فرهنگی آن‌ها حاکی از آن است که این جوامع به‌مرور مراحل تکامل را پشت‌سر گذاشته‌اند. همانند ایلامی‌هایی که در بختیاری، خوزستان و لرستان زیست می‌کردند، این قوم پیشینه‌ای درخشان دارد که تاریخچه‌اش به پنج هزار سال قبل می‌رسد (امان‌الهی‌بهاروند، ۱۳۶۰: ۲۱-۲۰). قوم بختیاری به گویش بختیاری، که یکی از لهجه‌های زبان لری است، صحبت می‌کنند. شواهد گوناگون نشان می‌دهد که سرزمین باستانی بختیاری ده‌هزار سال پیش مسکونی بوده‌است. حد منطقه‌ی بختیاری از شمال به لرستان، از شرق به اصفهان، از غرب به خوزستان و از جنوب به کهگیلویه و بویراحمد محصور می‌شود. در سمت شمال غرب، در جهت شمال غرب و در سمت جنوب شرق، سرزمین بختیاری قرار دارد (رنه‌دالمانی، ۱۳۳۵: ۱۰۲۳-۱۰۲۲). قوم بختیاری در غرب چهارمحال و بختیاری و در شمال و شرق خوزستان، غرب اصفهان و شمال لرستان زیست می‌کنند. اجتماع عمومی بختیاری به سه جامعه‌ی شهری، روستایی (دهقانی) و عشایری تقسیم شده‌است؛ اما از نظر ساختار فرهنگی، کل جامعه با یک پوشش تقریباً همگن احاطه شده‌است (عرب، ۱۳۹۷: ۴۴).

پوشاک سنتی بانوان بختیاری

اصالت و قدمت پوشش بختیاری، به‌ویژه پوشش زنان بختیاری، برگرفته از فرهنگ و تمدن ایران کهن است. در برخی متون آمده‌است که پوشش زنان بختیاری بیشترین شباهت را به پوشش زنان ایرانی در دوره ساسانی و همچنین پوشش زنان زرتشتی دارد. عده‌ای از کارشناسان اعتقاد دارند که نقوش لباس مردان بختیاری، الهام‌گرفته از طرح معماری زیگورات چغازنبیل است. برخی نیز بر این باورند که لباس مردان و زنان این قوم تا حدود زیادی برگرفته از لباس هخامنشیان و اشکانیان است؛ اما آن‌چه مهم است این است که همه این شواهد و نظرات، دلیلی بر آمیختگی لباس بختیاری با تاریخ و فرهنگ است. لباس بختیاری هنوز اجزای سنتی خود را حفظ کرده و نمادهای خاص خود را دارد (طهرانی‌دهکردی و یوسفی‌زاده، ۱۳۹۴: ۲). پوشاک بانوان بختیاری شامل انواع سربند، تنپوش و پاپوش است که در ادامه به‌ویژگی‌های هر کدام پرداخته می‌شود. این پوشاک شامل کلاهک (نیمه عرقچین)، روسری به نام مینا، چادر، پیراهن بلند، تنبان (شلیته)، یل (کت) و یک جفت گیوه است (جدول ۱).

جدول۱- دسته‌بندی پوشاک سنتی بانوان بختیاری. منبع: (نگارندگان)

۱	نوع پوشش	نام قطعات پوشاک سنتی بانوان بختیاری
۲	سرپوش‌ها	کلاهک و روسری
۳	تن‌پوش‌ها	پیراهن و یل (کت)
۴	پاپوش‌ها	تنبان یا شلیته، زیرشلواری (پاکش) و گیوه

- **کلاهک. نیمه عرقچین. لچک:** کلاهک یا لچک بانوان بختیاری از پارچه‌های الوان و مخمل دوخته می‌شود. این پوشش به دو قسمت تقسیم می‌شود؛ یکی در پشت و دیگری بالای سر قرار می‌گیرد. بخش پشت‌سری، پارچه‌ای به شکل نیم‌دایره است که دنباله‌ای پهن دارد و این دنباله تا نزدیک پایین گردن می‌رسد (ضیاءپور، ۱۳۴۷: ۳۱). قسمت رویی کلاه که پارچه‌ای مستطیل شکل است، به عرض چهار انگشت از پارچه الوان مخمل یا ساتن دوخته شده و روی خط بالای نیم‌دایره پشت کلاه قرار می‌گیرد (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۷). لچک به‌وسیله‌ی دو بند زیر چانه گره زده می‌شود. دو طره بلند (گیسوان بلند) از فرق سر جدا شده و به چپ و راست صورت قرار می‌گیرند و از زیر لچک عبور می‌کنند (داودی‌حموله، ۱۳۹۳: ۳۷۳-۳۷۴) (تصویر ۱).



تصویر ۱- کلاهک بانوان بختیاری. منبع: (URL: 1)

- **روسری، مینا:** روسری زنانه بختیاری، نوع خاصی از روسری است که به «مینا» یا «مینایی» معروف است و به‌صورت خاصی بر سر بسته می‌شود. این روش بستن روسری فقط مخصوص بانوان بختیاری است و در لباس محلی سایر بانوان ایرانی رایج نیست. این شال مستطیل شکل، حدود یک متر عرض، سه‌ونیم تا پنج متر طول دارد و روی کلاه یا روسری بسته می‌شود (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۷). رنگ آن همیشه ساده و بدون گل و بوته است. طول مینا را اغلب چندین بار پشت سر تا می‌گذارند تا جمع شود و در آخرین مرحله، قسمت پایینی مینا را از زیر چانه جلوی صورت رد کرده و گوشه‌ی آن را با سنجاق محکم می‌کنند. در این حالت، عرض روسری روی سینه قسمت جلوی بدن و همچنین در پس سر و ناحیه کمرگاه افتاده‌است و بلندی بخش پایینی مینا برای زیبایی مملو از سکه‌های تزیینی است (رنجدوست، ۱۳۸۷: ۲۲۴). یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که یکی از اجزای پوشش زنان بختیاری که از نظر فرم دستخوش تغییر و دگرگونی نشده، از گذشته تاکنون به همین شکل باقی مانده‌است (تصویر ۲).



تصویر ۲- روسری بانوان بختیاری مَینا. منبع: (URL: 2)

- **چادر :** پوشش دیگری که جایگاه زنان بختیاری را مشخص می‌کند، انتخاب چادر است. این چادر از پارچه‌ی توری و گاهی با نخ و نقش و حاشیه‌ی طلایی تزیین شده‌است. همچنین، دورتادور لبه‌های چادر، اغلب دارای زر و زیور و تزیینات است (ضیاءپور، ۱۳۴۷: ۱۲۲). بانوان بختیاری در گذشته فقط برای شرکت در مراسم جشن و عروسی یا عزا و یا مواقعی که برای بازدید به شهر می‌رفتند، از این نوع پوشش استفاده می‌کردند (یارشاطر، ۱۳۸۲: ۳۵۷).
- **پیراهن بانوان بختیاری:** پیراهن زنانه‌ی بختیاری برش ساده، آستین و زیر بغل صاف و یقه‌ی گرد آن از جلو باز است. طول آن تا وسط ساق پا می‌رسد و در دو طرف، از پایین دامن تا حدودی و گاه کمی پایین‌تر، شکاف دارد. جنس پارچه، ساتن رنگی و اغلب بدون حاشیه است. گاهی جلوی دامن آن را با نقره‌دوزی یا سکه‌دوزی تزیین می‌کنند. پوشیدن این نوع پیراهن در میان زنان ایرانی قشقایی نیز مرسوم است (ضیاءپور، ۱۳۴۷: ۱۲۰؛ محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۹). تفاوت عمده‌ای که در پیراهن بانوان بختیاری نسبت به اقوام هم‌جوار وجود دارد، قد یا بلندی پیراهن است که گاهی بالاتر از زانو و گاهی هم به وسط ساق پا، درست زیر زانو می‌رسد؛ که در فرم کلی این پوشاک تأثیرگذار است (تصویر ۳).


تصویر ۳- پیراهن بانوان بختیاری. منبع: (نگارندگان)

- **یل یا کت بانوان بختیاری:** زنان بختیاری دارای یل یا کت هستند که به آن کلنج نیز می‌گویند. یقه این مانتو به دو صورت یقه ایستاده و گاهی یقه‌ای که به‌صورت برگردان طراحی و دوخته می‌شود. دو جیب نمدی در قسمت بالایی جلو وجود دارد و بالاتنه با یک دکمه در جلو بسته می‌شود. زنان بختیاری اغلب آن را از مخمل‌های گل‌دار یا ساده تیره رنگ دوخته و آن را بر روی پیراهن خود می‌پوشند (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۹).
- **تنبان یا شلوار قری:** شلوار قری شش تا دوازده متر پارچه می‌گیرد که در شکل دامن بلند چین‌دار دوخته می‌شود. اساس فرم و طرح آن از دامن‌های چین‌دار پیروی می‌کند که معمولاً از رنگ‌های شاد برای تهیه این لباس استفاده می‌شود. در گذشته برای درست کردن شلوار از مخمل استفاده می‌کردند، اما امروزه به‌دلیل گرانی مخمل، از پارچه‌های دیگری استفاده می‌شود (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۸) (تصویر ۴).

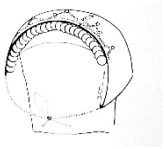
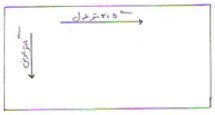
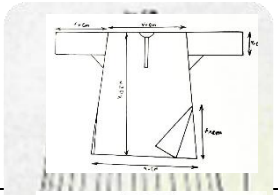
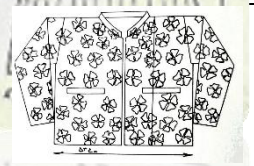
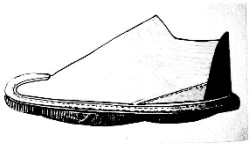

تصویر ۴- تنبان یا شلوار قری. منبع: (نگارندگان)

- **زیر شلواری:** زنان بختیاری در زیر تنبان خود از زیر شلواری استفاده می‌کنند که تا سر مچ پاها بلندی دارد و برای دوختن آن از هر نوع پارچه‌ی اطلس با هر کیفیتی استفاده می‌شود. الگوی آن همانند زیرشلواری مردانه است و زیر شلوار قری نیز به‌کار می‌رود (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۹).
- **کفش:** گیوه زنان بختیاری از نوع شیرازی است که به‌صورت محلی و یا از اصفهان و شیراز تهیه می‌شود و زن و مرد از آن استفاده می‌کنند (ضیاءپور، ۱۳۴۷: ۱۲۴). زنان بختیاری به‌ندرت جوراب می‌پوشیدند. نوعی کفش به نام «گیوه» با کفی چرمی به نام «کالک» می‌پوشیدند که رویه‌ی گیوه را خودشان می‌بافند. گاه نوعی کفش سبز رنگ «ساغری» چرمی با پاشنه بلند می‌پوشیدند که در شهر دوخته می‌شد (لایارد، ۱۳۷۱: ۹۹). اساس گیوه زنان بختیاری مشابه استان‌های هم‌جوار و بانوان قشقایی است.

پیشینه تاریخی و موقعیت جغرافیایی قوم قشقایی

قشقایی‌ها ریشه ترکی دارند و تقریباً همه آن‌ها به لهجه‌ای از زبان‌های ترکی غربی اوغوز صحبت می‌کنند. کوروش پرهام در مورد قشقایی‌ها می‌نویسد: «اطلاعات ما از گذشته قشقایی‌ها اندک، ناقص و پراکنده است. دقیقاً معلوم نیست این قوم بزرگ و ترک‌زبان کی و از کجا و در پی چه وقایع و حوادثی به ایران مهاجرت کرده‌اند. حتی نمی‌دانیم از ابتدا به قشقایی معروف بوده‌اند یا بعدها و از چه زمانی به این نام معروف شده‌اند؟ ریشه لغوی قشقایی نامشخص است» (پرهام، ۱۳۷۰: ۱۴۲). دهخدا می‌نویسد که واژه «قشقایی» ترکی است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۵۵۰۸) و از ریشه «قشقا» می‌آید که معانی گوناگونی دارد؛ مثلاً «قاشقا آتلاری» به‌معنای اسب‌های با لکه سفید روی پیشانی است (هیئت، ۱۳۶۵: ۳۲۱). قشقایی‌ها در دوره‌های مختلف به‌تدریج به این دیار کوچ کرده و در آن ساکن شده‌اند. عشایر ترک‌زبان در سراسر ایران پراکنده هستند. استقرار مردم ترک در نواحی مختلف ایران در دوران سلجوقیان، تیموریان و صفویان شدت گرفت. از دوره قاجار بود که این ایل به‌تدریج خود را به‌عنوان مهم‌ترین واحد عشایری فارس و یکی از مهم‌ترین ایلات کشور تثبیت کرد (شهبازی، ۱۳۹۶: ۷۳). قشقایی‌ها در شش استان جنوب ایران، شامل فارس، اصفهان، خوزستان، استان‌های ساحلی، چهارمحال‌بختیاری و کهگیلویه پراکنده هستند. اما استان فارس بزرگ‌ترین استانی است که بیشتر قشقایی‌ها را در خود جای داده‌است (قرخلو، ۱۳۸۲: ۶۳).

جدول ۲- آنالیز فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نوع پوشش	نام پوشاک	تصویر پوشاک	آنالیز فرم پوشاک
۱	سر پوش‌ها	کلاهک		
		مینا		
		چادر		
۲	تن‌پوش‌ها	جومه		
		یل		
۳	پاپوش‌ها	تنبان		
		گیوه		

پوشاک سنتی بانوان قشقایی

لباس زنان قشقایی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، مانند پوششی بود که روستاییان و عشایر در جنوب غربی ایران می‌پوشیدند. آن‌ها این پوشش را همواره در طی دهه ۱۹۷۰م و با افتراق‌هایی در دهه ۱۹۹۰م.، به تن می‌کردند. شکل این لباس با زینت‌ها، بافته‌ها و رنگ‌های الوان و روشن مشخص می‌شد. زنان دامن‌های چین‌دار چند طبقه (شلیته، تنبان)، تونیک‌های چاک‌دار در پهلوها و نیم‌تنه‌های کوتاه نام‌گذاری شده به آرخالق، با آستین‌های نوک تیز به تن می‌کردند. زنان قشقایی روی کلاه‌های کوچکشان

که کلاقچه نامیده می‌شد، روسری‌های پشت نمایی با نام‌های لچک و چارقد که پشت گردن و کمرهایشان را می‌پوشاندند، بر سر می‌کردند. بعد از سال ۱۳۲۰ هـ‌ش (۱۹۴۱.م)، بسیاری از بانوان قشقایی، سربند ابریشمی تابیده‌ای را به لباس خود افزودند که روی روسری بسته می‌شد (یارشاطر، ۱۳۸۲: ۳۵۲). پوشاک سنتی بانوان قشقایی یکی از زیباترین پوشاک سنتی اقوام ایرانی است که امروزه به نماد هویتی این قوم تبدیل شده‌است. اجزای این پوشاک مشتمل بر ده تا یازده تکه است که عبارتنداز: کلاهک، روسری، سربند، پیراهن، ارخالق، تنبان (حداقل ۴ تا ۵ عدد) و همچنین گیوه (جدول ۳).

جدول ۳- دسته‌بندی پوشاک سنتی بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

۱	نوع پوشش	نام قطعات پوشاک سنتی بانوان قشقایی
۲	سرپوش‌ها	کلاهک، چارقد یا لچک، اشارپ و دستمال هفت‌رنگ
۳	تن‌پوش‌ها	کوینک و ارخالق
۴	پاپوش‌ها	تنبان یا شلیته و گیوه

- **کلاقچه بانوان قشقایی**

کلاقچه، کلاه کوچکی است که با پارچه‌های ضخیم دوخته می‌شود و بخش زیادی از سر را می‌پوشاند. برای محافظت در برابر سرما، این کلاه را با آستر به هم می‌دوزند. از طرف دیگر، کلاهک با نخ نازکی که از زیر گلو رد می‌شود، دکمه می‌شود تا کاملاً روی سر قرار گیرد (کیانی، ۱۳۷۷: ۱۶۶). ساختار و نقش رسمی این کلاه شبیه کلاه زنانه بختیاری است، با این تفاوت که کلاه پشت سر را کاملاً نمی‌پوشاند و همچنین تزیینات کمتری نسبت به کلاه بختیاری دارد (تصویر ۶).



تصویر ۵- کلاهچه بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

- **چارقد، لچک:** چارقد زنان قشقایی که به آن «لچک» گفته می‌شود، روسری زنان قشقایی است که پارچه‌ای سه‌گوش، لچکی و بزرگ دارد. جنس این نوع روسری از توری الوان (سفید، زرد و کرم) تهیه شده‌است. بخش جلوی آن (یعنی جایی که پیشانی قرار می‌گیرد) به وسعت پیشانی، در شکل نیم‌دایره متمایل به سه‌گوش، جلو آمده‌است (یاوری و سرخوش، ۱۴۰۱: ۷۵) (تصویر ۶).



تصویر ۶- چارقد بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

- **دستمال سر، اشارپ:** دستمال سر یا اشارپ، پارچه‌ای چهارگوش است که به آن «قلاغه» یا «قلاغی» نیز می‌گویند. مرغوب‌ترین نوع آن از جنس ابریشم است و در اسکوی تبریز تولید می‌شود (رشیدوش و زحمتکش، ۱۳۹۸: ۵۵). این دستمال را در سمت یکی از قطرهای آن به عرض ۲۰ سانتی‌متر تا کرده و از بخش بالای پیشانی به سمت عقب می‌برد و در پشت سر گره می‌زند. در انتهای آن، از دو طرف شانه برای حفاظت و حجاب بیشتر به روی سینه انداخته می‌شود و در قسمت جلوی آن، یعنی بالای پیشانی، به‌وسیله سنجاق یا گل طلا چارقد متصل می‌شود (کیانی، ۱۳۷۷: ۱۶۶) (تصویر ۷ و ۸).



تصویر ۷- راست: دستمال اشارپ. منبع: (URL: 3)
تصویر ۸- چپ: دستمال اشارپ. منبع: (نگارندگان)

- **دستمال هفت‌رنگ:** مشاهدات میدانی نشان می‌دهد که دستمال ابریشمی که در میان قشقایی‌ها همانند ترکمن‌ها بر سر عروس انداخته می‌شود، معروف به روسری «هفت‌رنگ» است. رنگ‌های این روسری در گذشته شامل شش رنگ (سرخ، آبی، زرد، سفید، نارنجی و سبز) بوده، ولی امروزه شامل چهار رنگ (سرخ، آبی، بنفش و زرد) است. لازم به ذکر است که این جزء از لباس فقط در مواقع خاص در مراسم عروسی برای رسم پوشاندن صورت عروس استفاده می‌شود.
- **پیراهن:** پیراهن بانوان قشقایی که به زبان محلی «جومه» یا «کوینک» نامیده می‌شود، دارای قد بلند تا قوزک پا است و در دو پهلو تا قسمت خط کمر چاک دارد. چاک‌های این پیراهن روی دامن قرار می‌گیرد و اطراف این چاک‌ها را حاشیه‌دوزی می‌کنند. چنین به نظر می‌رسد که از دلایل به‌کارگیری چاک‌های بلند در پهلوی پیراهن، می‌توان به راحتی و سهولت در انجام فعالیت‌های روزمره اشاره کرد. همچنین به‌علت تعدد تنبان‌ها (دامن) در پوشاک سنتی بانوان قشقایی و حجم پارچه زیادی که زیر پیراهن قرار می‌گیرد، این ضرورت ایجاد می‌شود که این مدل پیراهن دارای چاکی بلند باشد. جنس و رنگ پارچه مورد استفاده در پیراهن ارتباط مستقیمی با درآمد و سن افراد دارد (محمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۶).
- **ارخالق بانوان قشقایی:** مشاهدات میدانی نشان می‌دهد که ارخالق زنان قشقایی از پارچه طلا و مخمل الوان است. دم آستین بنددوزی شده و گاه خرطومی کوتاه دارد و به انتهای انگشتان می‌رسد. همچنین در زیر بغل شکافی به اندازه پرنده الماسی شکل وجود دارد که این شیار مانع از عرق کردن و فرسودگی لباس می‌شود. گرد و صاف و بدون روکش است. در انتهای قد لباس یک برش هلالی در کناره‌ها وجود دارد که باعث ایجاد تعادل در لباس می‌شود (تصویر ۹ و ۱۰).



تصویر ۹- راست: ارخالق بانوان قشقایی. منبع: (URL: 3)
تصویر ۱۰- چپ: ارخالق بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

- **شلیته یا تنبان:** زنان قشقایی دامنی دارند به نام تنبان. در حال حاضر، یکی از مهم‌ترین قسمت‌های پوشش زنان قشقایی، دامن یا تنبان است. زیرپوش‌ها به دو دسته عمامه پایین و عمامه بالا تقسیم می‌شوند. گاهی زنان قشقایی تا شش یا هفت عدد هم می‌پوشند. اندازه و نوع عمامه‌ها متفاوت است. عمامه‌های پایینی از پارچه‌های سبک و ارزان با سایز کوچک‌تر، و عمامه رویی از پارچه‌های گران‌قیمت، ظریف و بیشتر توری به طول بین دوازده تا شانزده متر و همچنین کمی بلندتر از سایر لباس‌های زیر است (کهربایی، ۱۳۸۱: ۲۳۳) (تصویر ۱۱).

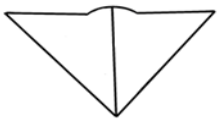
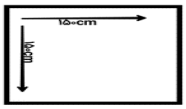
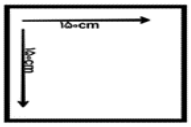
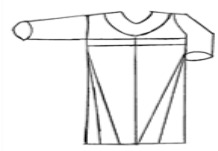
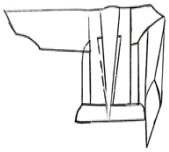
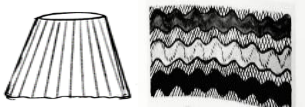
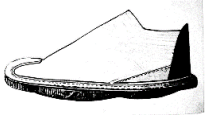


تصویر ۱۱- شلیته یا تنبان بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

- **کفش:** کفش زنان قشقایی مانند مردان است. رویه‌ی کفش را زنان بومی با استفاده از نخ پنبه یا ابریشم بر روی پایه و اندازه‌ای معین می‌بافند. تخت کفش را خیاط‌ها از ضایعات پارچه می‌سازند و با دوخت به هم می‌دوزند. گاهی به جای ضایعات از چرم استفاده

می‌کنند و چرم را با نخ پراک می‌دوزند. در این صورت به آن «آجیده» می‌گویند (ضیاءپور، ۱۳۴۷: ۱۴۷؛ محمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۸). در فاصله میان تخت و رویه‌ی گیوه و همچنین بر بغل‌های سر تاسرس گیوه، مغزی‌هایی از چرم خام برای دوام بیشتر می‌دوزند.

جدول ۴- آنالیز فرم پوشاک سنتی بانوان قشقایی. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نوع پوشش	نام پوشاک	تصویر پوشاک	آنالیز فرم پوشاک
اشارپ	سرپوش‌ها	کلاقچه		
		لچک		
				
		بایدوق		
۲	تن‌پوش‌ها	کوینک		
		ارخالق		
۳	پاپوش	تنبان		
		گیوه ملکی		

جدول ۵- تطبیق شباهت‌ها و تفاوت‌های در فرم پوشاک سنتی بانوان اقوام بختیاری و قشقایی. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نوع پوشش	پوشاک سنتی بانوان بختیاری		پوشاک سنتی بانوان قشقایی		توضیحات
		نام پوشاک	تصویر پوشاک	نام پوشاک	تصویر پوشاک	
۱	سرپوش‌ها	کلاهک		کلاقچه		اساس و پایه کلاهک بانوان قشقایی بر اساس کلاهک بانوان بختیاری است؛ با این تفاوت که پایه آن کوتاه‌تر و دارای تزیینات بسیار کمتری می‌باشد.
		مینا		لچک		پایه و اساس روسری بانوان بختیاری به شکل مستطیل است. روسری بانوان قشقایی به شکل مثلث است.
		-------	----------	اشارپ		این قطعه از سرپوش در سال ۱۳۲۰ به لباس بانوان قشایی اضافه شده و در پوشش سر بانوان بختیاری دیده نمی‌شود.
		-------	----------	بایدوق		دستمال هفت‌رنگ، یکی از اجزای لباس عروس در بانوان قشقایی است که در قطعات پوشاک سنتی بانوان بختیاری دیده نمی‌شود.
۲	تن‌پوش‌ها	جومه		کوینک		پیراهن بانوان بختیاری وقشقایی بر پایه و اساس یگ طرح و الگو و فرم مشابه هم هستند.
		یل		آرخالق		لباس بانوان بختیاری و قشقایی از لحاظ ساختار الگویی در بالاتنه، شباهت‌های زیادی دارند، اما در جزئیات با یکدیگر تفاوت‌هایی وجود دارد.
۳	پاپوش‌ها	شلوارقری		تنبان		مبنایی الگویی تنبان‌های بانوان بختیاری و قشقایی بر اساس دامن‌های چین‌دار است. که این دو دامن براساس فرمی یک فرم در جزئیات با هم متفاوت است.
		گیوه		ملکی		کفش بانوان قشقایی و بختیاری کاملا با هم مشابه است و هیچ گونه تفاوتی در آن دیده نمی‌شود.

نتیجه‌گیری

مطالعه و شناخت پوشاک سنتی و بومی هر منطقه، علاوه بر آشکار کردن جنبه‌های زیباشناسانه و کارکردهای فرهنگی و اجتماعی آن، موجب احیای سنت‌ها و درک درستی از تعاملات و تبادلات فرهنگی بین این اقوام و شناخت عمیق و معناداری از تأثیرگذاری و تأثیرپذیری این اقوام در یک حوزه جغرافیایی مشترک می‌شود. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که فرم پوشاک سنتی بانوان بختیاری و قشقایی در سه بخش سرپوش‌ها، تن‌پوش‌ها و پاپوش‌ها یکسان نیستند و شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. در بخش سرپوش‌ها که شامل کلاهک، روسری و سربند است، می‌توان این‌گونه بیان کرد که فرم و الگوی کلاهک بانوان قشقایی بر مبنای کلاهک بانوان بختیاری است؛ با این تفاوت که پایه آن کوتاه‌تر و از تزیینات کمتری برخوردار است. در دو بخش تن‌پوش‌ها و پاپوش‌ها تفاوت‌های کمتری دیده می‌شود؛ به‌طوری‌که در تن‌پوش‌ها، فرم کلی پوشاک سنتی بانوان این اقوام بر مبنای یک الگوی مشابه است و فقط در جزئیاتی مانند دم آستین‌های کت و بلندی پیراهن اختلاف دارند. در قسمت تن‌پوش‌های پایین‌تنه، دامن‌ها و کفش از یک فرم کاملاً منطبق بر هم پیروی می‌کنند. علل وجوه تشابه را می‌توان قرار گرفتن در یک حوزه جغرافیایی مشترک، وجود تبادلات و تعاملات عمیق فرهنگی، جامعه ایلی و عشایری، موقعیت اقلیمی و هم‌پوشانی فرهنگی بیان کرد. همچنین از دلایل دیگر اختلاف بین این دو گونه لباس، تغییر و تحولات پوشاک سنتی بانوان قشقایی در گذر زمان است که دوره تکامل خود را سپری کرده است؛ به‌طوری‌که در متن پژوهش نیز اشاره شده‌است که از سال ۱۳۲۰ هـ‌ش، دستمال سر به پوشاک آن‌ها اضافه شده و به‌نوعی در لباس خود در گذر زمان اقتباس‌هایی داشته‌اند. از مزیت‌های پوشاک بانوان بختیاری می‌توان به پیشینه و قدمت تاریخی پوشاک سنتی، به‌خصوص در قسمت سرپوش بانوان این قوم اشاره کرد که در گذر زمان اجزای آن دچار تغییر و تحولات نشده و همچنان فرم خود را حفظ کرده‌است. اما درباره مزیت‌های پوشاک سنتی بانوان قشقایی می‌توان قابلیت به‌روزرسانی و همراهی آن با سبک و پوشش زمانه را دانست، در عین حال که فرم اولیه خود را حفظ کرده‌است. در ضمن، توجه به مطالعات تطبیقی بین مؤلفه‌های پوشاک سنتی مناطق مختلف در راستای رویکرد هویتی و فرهنگی هر منطقه به‌عنوان پیشنهاد می‌تواند در پژوهش‌های آتی مورد توجه هنرپژوهان قرار گیرد.

از مهم‌ترین محدودیت‌های پژوهش حاضر، می‌توان به پراکندگی این اقوام در استان‌های مختلف کشور که خود گستردگی جامعه آماری در موضوع پژوهش است که می‌توان بیان نمود. همچنین مشکلات مربوط به کمبود یا فقدان منابع معتبر از قبیل کتب، مجلات، بانک‌های اطلاعاتی و ... . برای بررسی پیشینه تاریخی فرم اصلی این نوع از پوشش و داشتن فرهنگ اشتباه جهت خصوصی کردن منابع معتبر که باعث می‌شود مانع از انتقال یافته‌های خود به دیگران شوند.

منابع

- احمدی، حمید. (۱۳۷۹). *قومیت و قوم‌گرایی در ایران افسانه با واقعیت*. تهران: نشر نی.
- الطائی، علی. (۱۳۷۸). *بحران هویت قومی در ایران*. تهران: نشر شادگان.
- امان‌الهی‌بهاروند، سکندر. (۱۳۶۰). *کوچ‌نشینی در ایران پژوهشی درباره‌ی عشایر وایلات*. تهران: بنگاه ترجمه و ترجمه و نشر کتاب.
- اوستن‌لایارد. (۱۳۷۱). *کتاب سیری در قلمرو بختیاری و عشایر بومی خوزستان*. ترجمه حواشیی: مهراب امیری، تهران: نشر فرهنگسرا.
- آشوری، محمدتقی؛ و مکوندی، سعید. (۱۳۹۴). بررسی لباس زنان و مردان بختیاری و سیر تحول آن با رویکرد پسااستعماری. *وزارت علوم، تحقیقات و فناوری*، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، ایران.
- بهمن‌بیگی، محمد. (۱۳۹۸). *عرف و عادت در عشایر فارس*. تهران: همارا.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۰). *دست‌بافته‌ها عشایری و روستایی. فارس*، تهران: نشر امیرکبیر، جلد اول.
- حاجب، انسیه؛ پورباقی، رها؛ و پیوندی، پدرام. (۱۳۹۰). *مطالعه پوشاک سنتی قوم بختیاری و استفاده از مشخصه‌های آن در طراحی لباس‌های ایرانی- اسلامی*. سومین همایش ملی نساجی و پوشاک، یزد.
- داوودی‌حموله، سربا. (۱۳۹۳). *دانشنامه قوم بختیاری*. تهران: انتشارات کاکتوس.
- درّادی، نوروز. (۱۳۹۰). *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایل بزرگ قشقایی*. انتشارات قشقایی.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامه*. تهران: نشر دانشگاه تهران، جلد ۱۱.
- رشیدوش، وحید؛ و زحمتکش، جواد. (۱۳۹۸). تحلیل مردم‌شناختی پوشاک عشایر استان فارس (مطالعه موردی: قشقایی‌های فیروزآباد). *شباک*، ۵(۱۰)، ۶۰-۵۱. SID: https://sid.ir/paper/522573/fa
- رنج‌دوست، شبنم. (۱۳۸۷). *تاریخ لباس ایران*. تهران: نشر جمال.
- رنه‌دالمانی، هانری. (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*. ترجمه و نگارش: قره‌وشی، تهران: نشر امیرکبیر.
- شریف‌سعدی، حبیبه‌السادات؛ سیدی، سیدعلی‌اکبر؛ و اردکانی، راضیه. (۱۳۹۹). *مطالعه فرم و رنگ و تزیینات در لباس بانوان قشقایی*، نخستین کنفرانس ملی پوشاک، طراحی پارچه و لباس، شیراز.
- شهبازی، عبدالله. (۱۳۹۶). *مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر*. تهران: نشر نی.
- ضیاءپور، جلیل. (۱۳۴۷). *پوشاک ایل‌ها، چادرنشین‌ها و روستاییان، ایران در روزگار شاهنشاهی محمدرضا شاه پهلوی*. تهران.
- طهرانی‌دهکردی، نادیا؛ و یوسفی‌زاده، زهرا. (۱۳۹۴). *لباس نمادی از فرهنگ و هویت ملی*. کنفرانس بین‌المللی، علوم مهندسی، اسپانیا.
- عرب، حسنعلی. (۱۳۹۷). نقش باستان مردم‌شناسی در شناخت کوچ‌گران بختیاری و ارتباط آن‌ها با خرفت‌خانه‌ها. *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱۱(۲)، ۵۰-۳۷. doi: 10.22631/jicr.2018.1500.2202
- عمید، حسن. (۱۳۵۷). *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- قرخلو، مهدی. (۱۳۸۲). *مهاجرت و اسکان عشایر*. تهران: نشر نقش بیان با همکاری سازمان امور عشایر ایران.
- کاظمی، هلن؛ و رشیدوش، وحید. (۱۳۹۸). تحلیل مردم‌شناختی پوشاک در استان ایلام (مطالعه‌ی موردی: تیره‌ی مرشدوند از ایل خزل). *فصلنامه علمی فرهنگ ایلام*، ۲۰(۶۲ و ۶۳)، ۱۱۷-۹۰. doi: 10.22034/farhang.2019.96063
- کرامتی، محسن. (۱۳۷۰). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: نشر چکامه، چاپ اول.
- کهربایی، الهه. (۱۳۸۱). *بررسی پوشاک زنان عشایر از دیدگاه مردم‌شناسی*. کارشناسی‌ارشد مردم‌شناسی، دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- کیانی، منوچهر. (۱۳۷۷). *کوچ با عشق شقایق، بررسی هنر در ایل قشقایی*. شیراز: نشر کیان نشر.
- محمدی، رامونا. (۱۳۹۶). *پوشاک محلی اقوام ایرانی*. تهران: نشر رامونا محمدی.
- مرزبان، پرویزر؛ و معروف، حبیب. (۱۳۷۷). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی (واژگان فنی رسام، نقاشی، پیکره‌سازی، معماری، طراحی صنعتی، گرافیک، عکاسی و هنرهای دستی)*. تهران: سروش.
- نعمت‌الهی، زهرا؛ و رحمانی، اشکان. (۱۴۰۰). *مطالعه نسبت‌های رنگ و فرم در لباس و فرش ایل قشقایی*. پنجمین همایش ملی دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانش‌آموختگان و دانشجویان فرش ایران.
- هیئت، جواد. (۱۳۶۵). *سیری در تاریخ زبان و لهجه‌های ترکی*. تهران: نشر نو.

- یارشاطر، احسان. (۱۳۸۲). *پوشاک در ایران زمین (مصور)*. ترجمه: پیمان متین، مقدمه علی بلوکباشی، تهران: نشر امیرکبیر.
- یاسینی، سیده‌راضیه. (۱۳۹۵). ارزیابی جامعه‌شناختی- زیبایی‌شناختی پوشاک سنتی زنان مناطق کویری ایران با تمرکز بر اقلیم فرهنگی و طبیعی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸(۲)، ۱۸۹-۱۶۳. Doi: 10.22059/jsal.2017.62258
- یاوری، حسین؛ و سرخوش، شیدا. (۱۴۰۱). *آشنایی با لباس‌ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف ایران*. تهران: انتشارات سیمای دانش.

- URL1: https://instagram.com/ nashmih- dokht Accessed at 26-05-2022
- URL2: https://instagram.com/ davoud-norouzpor Accessed at 25-05-2022
- URL3: https://instagram.com/ zohreh_hajloorahimi Accessed at 24-05-2022

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 73-93

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Promotional Article

Structural Analysis of the Wooden Door Collection of Hazrat Masoumeh Museum

Zeynab Moradian Gojehbaglo [1], Mohammad Mirshafiee [2] (Corresponding Author)

[1] Ph.D. Student, Department of Industrial Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[2] Assistant Professor, Department of Industrial Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

(Received: 28.11.2024, Revised: 04.06.2025, Accepted: 07.06.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.36071.1322

Abstract

The Hazrat Masoumeh Museum, located adjacent to significant religious shrines, occupies a critical position in the preservation and exhibition of Iran's historical and cultural heritage. The museum's collection encompasses a diverse array of artifacts, including manuscripts, ceramics, wooden objects, and various forms of decorative arts originating from multiple historical periods. Among these, the wooden artifacts—specifically eight doors and a wooden sarcophagus—are distinguished by their intricate ornamentation and sophisticated compositional structures. The decorative motifs on these objects include geometric patterns, calligraphic inscriptions, arabesque (eslimi), and floral (khatayi) designs. These motifs are realized through an array of specialized techniques such as carving, marquetry, inlay, Jovavk, latticework (gerehchini), and engraving, which collectively exemplify the high level of craftsmanship characteristic of Iranian-Islamic art traditions. This study undertakes a formal and technical analysis of the aforementioned wooden doors and sarcophagus from the Hazrat Masoumeh Museum collection, with the primary objective of classifying the motifs and execution techniques and elucidating the underlying principles governing their design. The impetus for this research stems from the necessity to introduce and critically examine the wooden artifacts preserved within the museum, with particular attention to their artistic, cultural, and religious significance. The research question guiding this inquiry concerns the foundational logic underpinning the selection and application of motifs and techniques in the design of these doors. Methodologically, the study adopts a fundamental descriptive-analytical approach, supplemented by documentary research and field investigation to collect comprehensive data. The wooden doors are conceptualized as living documents that embody the intersection of structural form, symbolic meaning, and religious ideology within Islamic art. This research contributes novel insights by applying a structuralist framework to the analysis of the museum's wooden doors, emphasizing the interrelation of form, technique, and meaning in these artifacts. Through a structural and comparative analytical lens, the study identifies and explicates the aesthetic and semantic paradigms inherent in the wooden works. It further investigates shared workshop traditions and artisanal lineages in the production of religious doors during the Safavid and Qajar periods, thereby situating these artifacts within broader historical and cultural contexts. The analysis reveals that the design of form, the execution of technique, and the selection of inscribed themes are undertaken with systematic intentionality, reflecting a coherent integration of visual and semantic elements. This coherence manifests not only at an aesthetic level but also at a semantic and theological dimension, underscoring the sacred conceptualization of religious spaces and their ornamentation. The doors are characterized by a sophisticated interplay of artistic finesse and layered symbolic content. The inscriptions predominantly comprise Quranic verses and religious themes such as Ashura poetry, pilgrimage supplications, divine mercy, paradise, resurrection, the names and attributes of God, and the names of the Twelve Imams. Additional inscriptions include the names of craftsmen, patrons, calligraphers, and Safavid monarchs, situating the objects within a network of historical agency. Geographically, most doors were produced in prominent artistic centers such as Isfahan and Shiraz. Technically, doors numbered 1, 2, and 7 prominently feature carved wood techniques, which are also applied in the inscriptions on door 5 and the sarcophagus of Shah Safi. In contrast, other doors utilize marquetry techniques, incorporating white bone inlays against ebony backgrounds. The formal and technical affinities among these doors and comparable artifacts in other religious contexts suggest the emergence of distinct workshop traditions or artistic schools dedicated to the production of religious doors during the Safavid and Qajar eras. The study's findings underscore the symbolic and functional significance of these doors within the spatial and ritual organization of sacred environments. By integrating structural, semantic, and cultural-religious analyses, this research transcends mere descriptive accounts, providing a nuanced understanding of the doors as complex semiotic systems integral to the architectural and spiritual fabric of Islamic sacred spaces.

Keywords: Hazrat Masoumeh, Wooden Doors, Motifs, Decorations and Execution Techniques.

1- Email: Z.moradian@tabriziau.ac.ir

2- Email: m.mirshafiee@tabrizau.ac.ir

How to cite: Moradian Gojehbaglo, Z. and Mirshafiee, M. (2026). Structural Analysis of the Wooden Door Collection of Hazrat Masoumeh Museum, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 73-93.

Doi: 10.22075/aaj.2025.36071.1322

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- ترویجی

واکاوی ساختارشناسانه مجموعه درهای چوبی موزه حضرت معصومه (س)

زینب مرادیان‌قوجه‌بگلو [۱]
محمد میرشفیعی (نویسنده مسئول) [۲]
[۱] دانشجوی دکتری، گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.36071.1322

چکیده
آثار هنری موزه حضرت معصومه (س) (آستانه قم) بیانگر تاریخ و نبوغ هنرمندان ایرانی- اسلامی در رشته‌های مختلف هستند. مجموعه درهای چوبی این موزه شامل دو اثر از دوره صفوی، شش اثر از دوره قاجار و یک صندوق‌قبر صفوی است که با تکنیک‌هایی مانند منبت، خاتم، جووک، گره‌چینی، معرق و کنده‌کاری تزیین شده‌اند. نقوش این آثار عمدتاً برگرفته از طرح‌های ایرانی- اسلامی چون هندسه، کتیبه، نقوش اسلیمی و ختایی می‌باشند. ضرورت از انجام این تحقیق معرفی درهای موجود در موزه آستانه قم بوده و نگارندگان لازم دانسته‌اند تا به بررسی تخصصی درهای موجود در موزه آستانه قم از منظر ساختاری فرم، تکنیک و نقوش تزیینی بپردازند. آثاری که بخشی ارزشمند از هنرهای چوبی- مذهبی ایران را در دوره‌های مختلف تاریخی بازنمایی می‌کنند. هدف این پژوهش، معرفی این درها و تحلیل شیوه‌های ساخت و تزیین آن‌ها، شامل تکنیک‌های اجرایی و دسته‌بندی نقوش به‌کاررفته، می‌باشد. سؤال اصلی پژوهش این است که اساس طراحی و به‌کارگیری نقوش و تکنیک‌های استفاده شده بر روی درهای موزه حضرت معصومه (س) چه بوده‌است؟ این پژوهش به‌لحاظ ماهیت، بنیادی و از نوع توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی بوده و مشاهدات میدانی گردآوری شده‌است. نتایج نشان می‌دهد که تکنیک خاتم، به‌ویژه پس از دوره صفویه، یکی از رایج‌ترین شیوه‌های تزیینی بر درهای آرامگاه‌ها و زیارتگاه‌ها بوده‌است. تکنیک‌های منبت و کنده‌کاری که سابقه‌ای کهن در هنر چوب ایران دارند، در این آثار حضوری پررنگ دارند. از نظر نقش‌پردازی نیز نقوش هندسی پایه اصلی طراحی را تشکیل داده و پس از آن، نقوش کتیبه‌ای با محتوای دینی و مذهبی در قالب اشعار مذهبی (علی‌الخصوص روز عاشورا و مصیبت‌های کربلا) و عمدتاً با خط ثلث و نستعلیق سهم عمده‌ای را به خود اختصاص داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: موزه حضرت معصومه (س)، درهای چوبی، نقوش، خاتم‌کاری و جووک‌کاری.

1- Email: Z.moradian@tabriziau.ac.ir
2- Email: m.mirshafiee@tabrizau.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: مرادیان‌قوجه‌بگلو، زینب و میرشفیعی، محمد. (۱۴۰۵). واکاوی ساختارشناسانه مجموعه درهای چوبی موزه حضرت معصومه (س)، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۹۳-۷۳. Doi: 10.22075/aaj.2025.36071.1322

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

موزه حضرت معصومه (س) در کنار آرامگاه‌های مهم، نقش مهمی در حفظ و نمایش آثار تاریخی کشور ایفاء می‌کند. این موزه شامل نسخه‌های خطی، سفال، چوب و هنرهای متنوع از دوره‌های مختلف است که آثار چوبی آن به‌ویژه درها و صندوق‌قبر چوبی با نقوش زیبا و ترکیب‌بندی ماهرانه برجسته‌اند. نقوش هندسی، کتیبه‌ای، اسلیمی و ختایی و تکنیک‌هایی مانند منبت، معرق، خاتم، جووک، گره‌چینی و کنده‌کاری مهارت هنرمندان ایرانی را به نمایش می‌گذارند. این پژوهش سعی دارد به واکاوی عناصر فرمی و تکنیکی هشت در و یک صندوق‌قبر چوبی نامبرده از موزه آستانه را مورد بررسی قرار دهد. ضرورت پژوهش حاضر در جهت معرفی آثار چوبی واقع در موزه آستانه بوده و نیز نگارندگان نیاز دانستند تا به‌صورت تخصصی بدان بپردازند. هدف از این کار دسته‌بندی نقوش و موتیف‌های موجود بر روی آثار با نوع تکنیک‌های اجرایی می‌باشد. سؤال، چه اساسی در طراحی و به‌کارگیری نقوش و تکنیک‌های به‌کاررفته بر روی درهای موزه آستانه وجود دارد؟ برای رسیدن به این مهم از روش بنیادی توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و میدانی استفاده شده‌است.

پیشینه پژوهش

آثار هنری موجود در موزه آستانه مخصوصاً درهای چوبی این مکان ارزش والایی داشته ولی تاکنون مطالعات تخصصی روی آن‌ها صورت نگرفته‌است. اما کتاب‌ها و مقالاتی در زمینه آثار چوبی و تکنیک‌ها و نقوش اجرایی آن‌ها به رشته تحریر درآمده‌است. مقاله «مطالعه تطبیقی طرح و نقش چند در نفیس متعلق به دوره قاجار در بناهای شاخص مذهبی ایران» (۱۴۰۲)، از مهسا کاویانی و فرهاد خسروی‌بیژائم، نشریه هنرهای صناعی خراسان بزرگ، نمونه مطالعاتی ۸ مورد از درهای چوبی و رویه فلزی و نقره‌ای موجود در اماکن مذهبی بوده و بر روی نوع نقوش و فرم کلی درها مطالعاتی صورت گرفته‌است. مقاله «بررسی ویژگی‌های فنی- هنری و مضامین درهای چوبی دوره صفوی مطالعه موردی در هفت رنگ و در گره‌بندی مشبک موزه آستان قدس رضوی» (۱۳۹۶)، احد نژادابراهیمی، ابوالفضل عبداللهی‌فرد و فرشته ساعدی، نشریه هنرهای صناعی اسلامی، دو در چوبی از آثار موزه به‌لحاظ فرمی و ساختاری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و در آخر به‌صورت تطبیقی جنبه‌های افتراق و اشتراک آن‌ها بیان شده‌است. مقاله «سیر تحول حرم حضرت معصومه (س) با تأکید بر سلسله مراتب ورود (تشرف) از دوره صفویه تا دوره قاجار» (۱۳۹۷)، از محمد رضایی‌ندوشن، سیدعبدالهادی دانشپور و مصطفی بهزادفر، دو فصلنامه معماری ایران، نویسندگان به تغییرات و تحولات صورت گرفته در دوره‌های تاریخی مختلف بر روی این بنا پرداخته‌اند. در مقاله لیلا شیری و ناهید عبدی، با عنوان «مطالعه آیکونوگرافیک رابطه‌ی تزیینات هندسی و کتیبه «در» خاتم به شماره ثبتی (۹۰۱) موجود در حرم عبدالعظیم» (۱۳۹۵)، نشریه چیدمان، رابطه بین نقوش هندسی و کتیبه‌های به‌کاررفته بر روی در خاتم‌کاری شده را از جنبه معنایی مورد مطالعه و تحقیق قرار داده‌اند. اما این پژوهش علاوه بر معرفی آثار در حوزه چوب به‌صورت تخصصی به بررسی نقوش و تکنیک‌های اجرایی و نحوه کارکرد آن‌ها به نسبت محل قرارگیریشان شکل گرفته‌است.

روش پژوهش

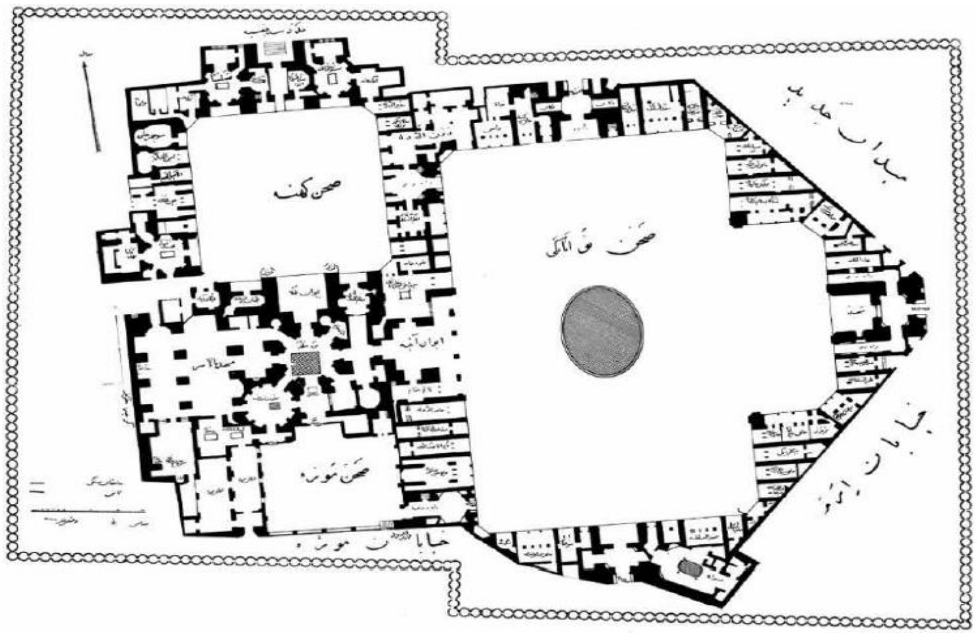
این تحقیق از نوع بنیادی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی به بررسی ساختارشناسانه ۹ اثر تاریخی (۳ صفوی و ۶ قاجار) پرداخته‌است. آثار به‌صورت هدفمند و با توجه به ویژگی‌های طراحی و تکنیکی مشترک انتخاب شده‌اند. داده‌ها از طریق روش‌های اسنادی، میدانی و مشاهده‌ای تحلیل و نقوش و تکنیک‌ها دسته‌بندی شده‌اند.

مبانی نظری

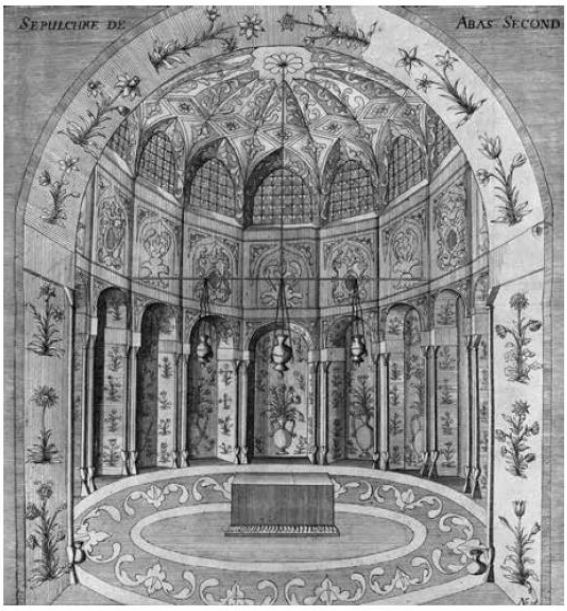
حرم حضرت معصومه(س)

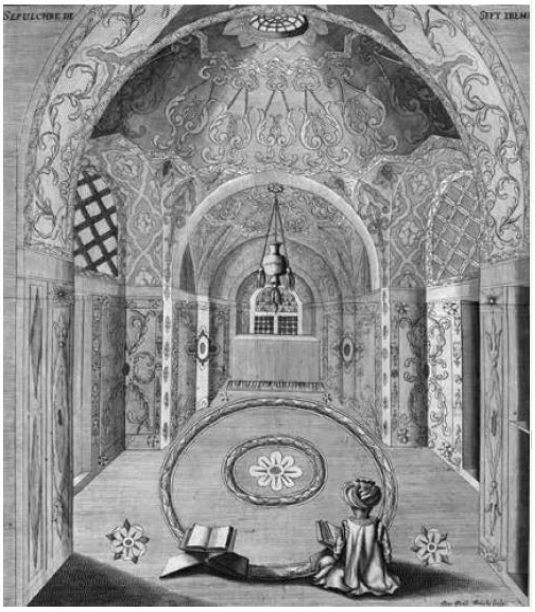
پس از وفات حضرت معصومه (س) در سال ۲۰۱ هـ‌ق، نخستین بنا بر مزار ایشان به‌صورت گنبدی ساده و تنها برای حفظ حرمت آرامگاه ایشان توسط یکی از وابستگان خاندان امام جواد (ع) ساخته شد. (جعفریان، ۱۳۸۱: ۱۲۴). در دوره سلجوقی در سال

۵۲۹ هـق، زنی به نام شاه بیگم، گنبدی باشکوه‌تر به جای بنای اولیه ساخت (هاشمی‌رفیعی، ۱۳۹۱: ۸۷). تا پیش از دوران صفویه، حرم حضرت معصومه فاقد ضریح، ایوان یا صحن‌های رسمی بود و توسعه بنا به دوره صفوی به بعد بازمی‌گردد (نصرالله‌پور، ۱۳۹۴: ۱۵۶). اولین اقدامات صورت گرفته توسط شاه اسماعیل بود که در سال ۹۲۵ هـق، ایوانی با کاشی‌های معرق و فیروزه فام ساختند (رضایی‌ندوشن، ۱۳۹۸: ۹۲). بیشترین اقدامات صفویان به‌دلیل مذهب شیعه بود که شهر قم بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. به‌طوری که شاه عباس اول و کلیه شاهان صفوی از جمله شاه‌صفی، شاه عباس دوم، شاه سلیمان و شاه سلطان حسین، حرم مطهر را برای محل دفن خود انتخاب نمودند این عامل و در کنار آن توجهات سیاسی به این شهر بناها و آثار ارزشمند بر حرم در آن زمان افزوده گردید (سیدبنکدار و امامی‌جمعه، ۱۳۹۷: ۲۲). در دوره بعدی در زمان فتحعلی‌شاه قاجار که از سال ۱۲۱۳ تا ۱۲۱۸، مدرسه بزرگ (مدرسه فیضیه کنونی) و دارالشفاء و نیز دو گلدسته به مجموعه حرم بر روی ایوان صحن عتیق اضافه کردند (مدرسی‌طباطبایی، ۱۳۵۰: ۱۲۵). در بسیاری از سفرنامه‌های پیش از اختراع دوربین، ویژگی‌های معماری حرم با تصویرسازی مشخص شده‌اند. با رونق عکاسی، موقعیت راه تجاری قم و علاقه شاهان قاجار به زیارت و حرفه عکاسی باعث ثبت تصاویر متعدد از حرم شد (تصویر ۱). شاردن نیز در سفرنامه خود (۱۰۵۲ م.) دو گراور از فضاهای جنبی مقبره، شامل مقبره شاه‌صفی و شاه‌عباس دوم، ارائه کرده که همراه با توضیحات دقیق تصویری است (همان: ۹۹) (تصویر ۲). مقبره شاه‌صفی در بخش زنانه حرم و در شمال شرقی مقبره شاه‌عباس دوم قرار داشته و دارای چهار در، از جمله دری مشبک‌کاری شده برنجی و گوی‌دار بوده است (سیدبنکدار و امام‌جمعه، ۱۳۹۷: ۲۶). این مقبره در زمان فتحعلی‌شاه قاجار تخریب و صندوق منبّت‌کاری و خاتم‌کاری آن با کتیبه‌ای به خط ثلث محمدرضا امامی به موزه آستانه منتقل گردید (همان: ۲۷). یکی از درهای آن نیز، در سال ۱۳۵۱ هـش به موزه آستانه انتقال یافت (تصویر ۷ از جدول ۱).



تصویر ۱- پلان و طرح خطی مجموعه بناهای حرم حضرت معصومه در اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی. منبع: (برقعی، ۱۳۱۷: ۶۵)





تصویر ۲- تصاویری از فضای داخلی حرم توسط شاردن تصویر سمت راست مربوط به مقبره شاه‌صفی و سمت چپ مقبره شاه عباس دوم.
منبع: (شاردن، ۱۶۸۶: ۳۳۲)

موزه حضرت معصومه (س)

استان قم به‌عنوان دومین قطب گردشگری زیارتی کشور، با مراکز مذهبی و فرهنگی خود شناخته شده‌است (باباگلزاده‌چاری، ۱۴۰۳: ۳۸). توسعه موزه‌ها، از جمله موزه آستانه که با نام موزه حضرت معصومه (س) شناخته می‌شود در سال ۱۳۱۴ هـش تأسیس شده، به معرفی فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی کمک می‌کند. این موزه آثار فاخر متنوعی مانند درهای ورودی حرم از دوره صفویه تا معاصر (تصویر ۳)، کاشی‌های قدیمی و نسخ خطی و مواردی از این قبیل را در خود جای داده‌است. در، در معماری اسلامی، ویژگی مشترک تمامی بناها محسوب می‌شود که باید درون آن‌ها از غوغای بیرون در امان باشد. درها به‌عنوان آثار هنری با تکنیک‌های چوبی و فلزی اهمیت ویژه‌ای دارند (کاویانی‌فریز و خسروی‌بیژائم، ۱۴۰۲: ۶۷).



تصویر ۳- موزه آستانه، بخش هنرهای چوبی. منبع: (URL: 1)

معرفی آثار

معرفی درهای موزه آستانه؛ لازم به ذکر است که آثار چوبی موجود در موزه پشت ویترین شیشه‌ای بوده و عکاسی از آن به سختی انجام یافته‌است.

در شماره یک

در یک لنگه چوبی منبت‌کاری شده از آثار دوره صفویه قرن ۱۱ هـق، در ابعاد ۵۰*۱۴۸سانتی‌متر، با شماره ۲۵۵ در موزه به ثبت رسیده‌است. این در دارای تزیینات منبت‌کاری و گره‌چینی به‌صورت اشکال منظم هندسی است (تصویر ۴ از جدول ۱). تقسیمات صورت گرفته بر روی این در به‌صورت قاب و صفحه بوده که یک مستطیل در ما بین دو مربع یا تنکه در بالا و پایین صفحه قرار گرفته‌است گره «شش و شمسه» در تنکه‌ها به روش «آلت و لقط» زه‌کشی شده و داخل لقط‌ها که آلت‌هایی چون شمسه تند، شش طولانی، صابونک و ترقه‌ها بوده بدون تزیینات از چوب یکرنگ که کناره‌های آلت‌ها پخ خورده می‌باشد، جایگزین شده است (تصویر ۱۴).

در قاب مستطیلی گره کاملی اجرا نشده و فقط در ترکیب دو لوزی به هم رسیده آلت‌هایی چون ترقه، دو سلی، شش ضلعی، پنج ضلعی و دو ترقه به هم چسبیده در مرکز لوزی‌ها دیده می‌شود در این بخش

فقط در داخل آلت‌های سلی کنده‌کاری صورت گرفته که اشعاری با خط نستعلیق و با محتوای شعر به شرح ذیل می‌باشد.

آمد از جانب فلک پیغام — این مفتاح بهر فرشته مقام
شد چنان درون فضا در ساخت — که ملایک درو کنند سلام
ایزد از بندگان بود خوشنود — بطالت درو کنند قیام

جدول ۱- ترتیب درها و صندوق‌قبر. منبع: (نگارندگان)

		
تصویر ۴- در شماره ۱	تصویر ۵- در شماره ۲	تصویر ۶- در شماره ۳
		
تصویر ۷- در شماره ۴	تصویر ۸- در شماره ۵	تصویر ۹- در شماره ۶
		
تصویر ۱۰- در شماره ۷		تصویر ۱۱- در شماره ۸

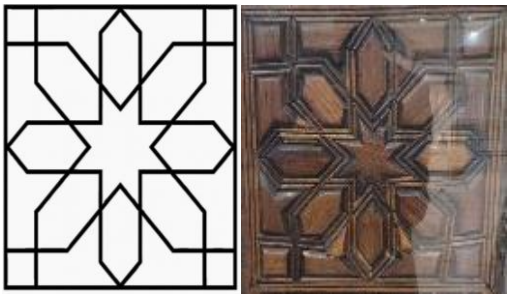


تصویر ۱۲- صندوق‌قبر شاه‌صفی

دورتا دور صفحه کتیبه‌ای با خط نسخ آیات ۱ تا ۱۶ سوره فتح را در بردارد این کتیبه به روش کنده‌کاری، روی چوب یکپارچه و قهوه‌ای رنگ (احتمالاً فوفل) با خط ثلث اجرا شده‌است (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳- کتیبه روی در به خط ثلث و نستعلیق.
منبع: (نگارندگان)

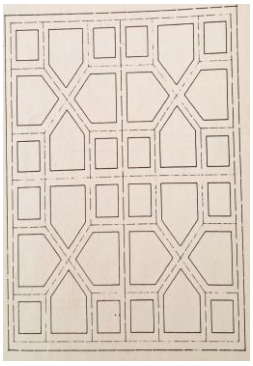


تصویر ۱۴- تصویر و طرح خطی گره «شش و شمسه» در قاب مربعی. منبع: (نگارندگان)

در شماره دو

در دو لنگه چوبی با تزیینات هندسی مربوط به دوره صفویه سال ۱۰۴۵ هـ‍ق، «به تاریخ فی جمادی‌الاول سنه خمس و اربعین واقف» است. ابعاد این اثر ۱۰۸*۱۸۵ سانتی‌متر بوده و شماره ثبت اثر در موزه ۲۷۷ می‌باشد. واقف این در «ابراهیم بن ...» که برای امامزاده آن را اهدا کرده‌است. کتیبه قرآنی به خط نسخ و حاوی سوره‌های قرآنی (فلق، ناس، توحید، کوثر، آیه‌الکرسی و سوره نصر) می‌باشد (تصویر ۱۹). تقسیمات این در قاب و صفحه بوده و با گره «چهار قل» تزیین یافته‌است (تصویر ۱۵). همچنین ما بین تمامی قاب‌های مربع و مستطیل از کتیبه‌ای به خط نسخ در کناره‌های کار و در قسمت مرکزی از خط نستعلیق نیز بهره برده‌اند. در گره نامبرده که از دو آلت مربع و سلی تشکیل یافته در قسمت داخل آلت‌ها تنها از یک نقش تکراری که یک طرح هندسی قرینه در مربع‌ها و یک نقش اسلیمی در سلی‌ها استفاده شده‌است (تصویر ۱۶). رنگ چوب به‌کاررفته بر روی این در از دو رنگ قهوه‌ای تیره (فوفل) و روشن (شمشاد که بعداً روی آن رنگ شده‌است) می‌باشد. کنده‌کاری این بخش به‌صورت تخت و گره‌چینی آن به روش «آلت و لقط» اجرا شده‌است. یک حاشیه تزیینی در بالا و پایین قاب مربعی به روش کنده‌کاری دیده می‌شود (تصویر ۱۸). نام سازنده در «استاد علی بن محمدعلیخان» بر روی یکی از آلت‌های سلی در مربع پایینی قابل‌مشاهده است (تصویر ۱۷).





تصویر ۱۵- تصویر و طرح خطی گره «چهار قل». منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۶- نقش روی آلت‌های سلی و مربع. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۷- کتیبه به نام سازنده به روش کنده‌کاری روی آلت سلی. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۸- طرح تزیینی حاشیه در بالای لنگه‌ها به روش کنده‌کاری. منبع: (نگارندگان)



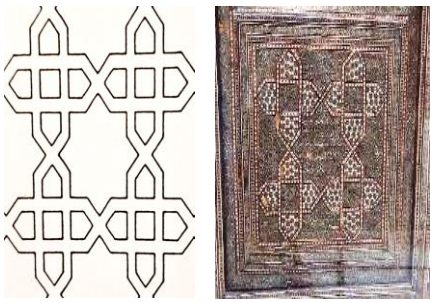
تصویر ۱۹- بخشی از کتیبه سوره کوثر به روش کنده‌کاری. منبع: (نگارندگان)

در شماره سه

این در در سال ۱۲۷۶ هـ‌ق توسط میرزا نصرالله‌فراهانی به روضه منوره موزه حرم مطهر وقف شده و در آن مکان نصب می‌کنند. ابعاد کلی آن ۱۵۴*۲۷۰ سانتی‌متر بوده و هر لنگه آن در ابعاد ۷۶*۲۷۰ سانتی‌متر می‌باشد (تصویر ۶ از جدول ۱). شماره ثبت این در موزه ۲۵۷ است. این در دو لنگه با تزیینات خاتم‌کاری و کتیبه‌های قابی در زمینه سیاه رنگ بیشترین نمود خود را از دوره صفویه نمایان می‌کند در قسمت قاب‌های مربعی در بالا و پایین هر دو لنگه گره «هشت و سلی» استفاده گشته است (تصویر ۲۰). گره‌چینی‌های این در، در قمست لقطها با تکنیک جووک بوده که نقش چهارقل و با دو رنگ سیاه و سفید و با روکش‌های سیاه و سفید در اطراف آن کار شده‌است و تمامی آلت‌ها از دو نوع خاتم متن جایگزین شده‌اند (تصویر ۲۸). چند حاشیه دورتادور قاب‌ها کشیده شده که با دو تکنیک خاتم و جووک به ترتیب از قسمت قاب مربعی (تنکه) از سمت داخل به بیرون آن از یک ردیف جووک چهارقل بعد از آن جووک با طرح مورد و بعد از آن یک ردیف زهواره سیاه و سفید و یک ردیف خاتم حاشیه به نقش تک گل استفاده شده‌است که بعد از آن همان حاشیه‌ها دوباره تکرار شده‌اند (تصویر ۲۵). مابین قاب‌های مربعی و متسطیلی (پاسارها) کتیبه‌ای مستطیل شکل قرار گرفته که دورتادور آن نیز از جووک چهارقل و خاتم متن با مرکزیت ستاره شش‌پر استفاده شده‌است. خود کتیبه در قاب ترنجی با زمینه سیاه آبنوس و خط نستعلیق به رنگ سفید استخوانی کار شده‌است. قاب مستطیلی این در با گره «ده تند» اجرا شده و گره‌چینی این بخش نیز با جووک چهار صورت گرفته و تمامی آلت‌های این قسمت از جمله شمسه ده تند، شش‌بندی، ماکو، برگ چناری ترنج و ترقه با خاتم متن در سه نوع کار شده‌اند. همچنین در اطراف هر لنگه از در با فرم قاب ترنجی شکل چهارپر تزیین شده که در قسمت قاب ترنجی کشیده اشعاری سفید رنگ و با خط نستعلیق در زمینه سیاه رنگ (چوب استفاده شده در این بخش نیز از آبنوس و استخوان بوده‌است) و در ترنج کوچک از خاتم متن استفاده شده‌است (تصویر ۲۶). تمامی حاشیه‌ها و حتی روی دماغه در از خاتم حاشیه و جووک چهارقل و مورد استفاده شده است (تصویر ۲۲).

بر روی هر لنگه ۱۱ طرح کتیبه‌ای به‌صورت بازوبندی قرار دارد که با نوشته‌های سفید استخوانی بر زمینه سیاه از چوب فوفل اشعاری از مرثیه کربلا با اثر محتشم کاشانی شاعر دوره صفویه به‌صورت معرق جایگزین انجام شده‌است و فواصل آن را ترنج‌های چهارپر به‌صورت قرینه با تکنیک خاتم تزیین یافته‌است (تصویر ۲۶) و بر پیشانی این در نیز فرازهایی از سلام بر اباعبدالله در زیارت‌عاشورا با خط نستعلیق و با تکنیک معرق جایگزین هماهنگ با کتیبه‌های حاشیه کار شده‌است (تصویر ۲۷). طرح روی این در به‌صورت قاب و صفحه بوده که یک مستطیل در وسط و دو مربع یکی در بالا و دیگری در سمت پایین آن آمده و با نقش چلیپا به‌طور قرینه مزین گشته است. متن شعر به شرح ذیل می‌باشد.

در لنگه سمت راست ۱۱ بیت شعر با بیت «باز این چه شورش است که در خلق عالم است/ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است» شروع شده و با بیت «نگرفته دست دهر گلابی بغیر اشک/ زان گل که شد شکفته بمیدان کربلا» به پایان آمده‌است و همچنین اشعار کتیبه‌های لنگه سمت چپ نیز دنباله مرثیه واقعه کربلا با بیت «از آب هم مضایقه کردند کوفیان/ خوش داشتند حرمت مهمان کربلا» شروع و با بیت «نوبت به اولیا چو رسید آسمان تپید/ زان ضربتی که بر سر شیر خدا زدند» به پایان رسیده‌است.



تصویر ۲۰- تصویر و طرح خطی گره هشت و سلی در مربع‌ها. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۱- بخشی از خاتم و جووک گره‌چینی در قسمت میانی در و طرح خطی گره ده. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۲- بخشی از تزیینات روی دماغه در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۳- دو نوع از خاتم متن استفاده شده روی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۴- جووک مورد در بالا و جووک چهار قل در پایین. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۵- بخشی از حاشیه دور قاب‌ها با تزیینات جووک و خاتم. منبع: (نگارندگان)

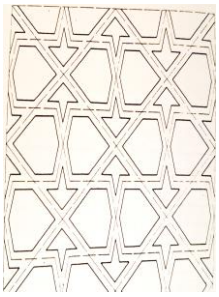


تصویر ۲۶- کتیبه ما بین قاب‌ها (پاسار). منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۷- کتیبه بالای در با خط نستعلیق به رنگ سیاه و سفید به روش معرق جایگزین. منبع: (نگارندگان)

در شماره چهار
در دو لنگه خاتم‌کاری شده که توسط واقف میرزا نصراله‌مستوفی‌فراهانی به موزه اهدا شده‌است. این در مربوط به دوره قاجار می‌باشد (تصویر ۷ از جدول ۱). اشعار روی در از ملاسلیمان صباحی‌بیدگلی‌کاشانی که به خط نستعلیق آمده‌است. شماره ثبت این اثر ۲۴۶ است. این در شبیه در شماره چهار بوده و با همان نوع تزیینات و طرح دیده می‌شود و در موزه این دو در، در کنار هم قرار داده شده‌است. طرح هندسی به‌کاررفته در قسمت تنکه (مستطیل کوچک در بالا و پایین) این در بخشی از گره «ده تند» دیده می‌شود که با آلت‌های ترقه و شش‌بندی تزیین شده‌است (تصویر ۲۸) و در قاب مستطیل بزرگ گره «ده تند» اجرا شده که با سه نوع خاتم آلت‌های این بخش پر شده‌اند. خاتم رنگ روشن با زمینه سفید بوده و در قاب ترنج‌ها و ستاره‌ها و ترقه‌ها این خاتم مورد استفاده قرار گرفته‌است. نوع خاتم در شمسه‌ها بیشتر از نوع طلایی و شش‌بندی‌ها با رنگ عمدتاً سیاه و سفید کار شده‌اند. دور همه قاب‌ها نیز چند حاشیه خاتم و جووک بوده که از نقش جووک مورد و از خاتم ستاره شش‌پر در این حاشیه‌ها استفاده شده‌است (تصویر ۲۹). یک قاب کتیبه‌ای به خط نستعلیق در ما بین مستطیل‌ها دیده می‌شود همچنین از همان نوع قاب کتیبه‌ای ترنجی در اطراف هر لنگه با خط نستعلیق اشعاری در زمینه سیاه (آبنوس) با رنگ سفید (استخوان) به روش معرق جایگزین کار شده‌است (تصویر ۳۱) و نیز تزیینات روی دماغه در از خاتم و جووک می‌باشد (تصویر ۳۰).

تصویر ۲۸- تصویر و طرح خطی تنکه (قاب مستطیلی بالا و پایین) در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۹- نمونه حاشیه‌های جووک و خاتم‌کاری شده دوره قاب‌ها. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۰- تزیینات بخشی از دماغه در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۱- بخشی از کتیبه در با رنگ سفید استخوان به خط نستعلیق در زمینه آبنوس سیاه رنگ. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۲- جووک مورد در بالا و جووک چهار قل در پایین، منبع:(نگارندگان)



تصویر ۳۳: نمونه‌ای از خاتم بکار رفته بر روی در، منبع:(نگارندگان)

در شماره پنج

در چوبی خاتم و منبت‌کاری شده مربوط به دوره قاجار در ابعاد کلی ۱۳۳*۲۳۰ سانتیمتر و با شماره ثبت آن در موزه ۲۲۵۲ است (تصویر ۷ از جدول ۱). بر روی هر لنگه ۱۴ واگیره ایجاد گشته که داخل هر یک از آن‌ها یک مصرع شعر فارسی به خط نستعلیق درج شده‌است. این اثر به سال ۱۲۵۶هـ‌ق همزمان با حکومت محمدشاه قاجار که برای مقبره فتحعلی‌شاه قاجار ساخته شده است. محل نصب آن در صحن عتیق(ایوان طلا) در حرم مطهر بوده است.

تزیینات این در بر روی قاب و صفحه بوده و با گره«شمسه ده‌پر» طراحی شده‌است (تصویر ۳۵).

همچنین دورتادور هر لنگه قاب‌های ترنجی کتیبه‌دار به روش کنده‌کاری شده از زمینه اجرا شده که لابه‌لای آن‌ها از گل و برگ‌های ختایی استفاده شده است (تصویر ۳۴). تزیینات عمده این در از خاتم بر روی آلت‌های شش‌بندی و شمسه دیده می‌شود و بقیه آلت‌ها چون ترنج‌ها، ترقه‌ها و ستاره بدون تزیین و از چوب یکرنگ می‌باشند همه آلت‌ها بصورت پخ خورده در داخل لقطها قرار گرفته‌اند. روی دماغه در نیز تزیینات کنده‌کاری با رنگ زرد مشاهده می‌شود (تصویر ۳۶). همچنین در قاب ترنجی کتیبه‌ای اشاره به نام شاهان نیز شده‌است (تصویر ۳۷).



تصویر ۳۴- گره شمسه ده‌پر در مربع بالایی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۵- گره شمسه ده‌پر در مرکز قاب مستطیلی. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۶- بخشی از تزیینات روی دماغه در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۷- کتیبه‌های ترنجی کشیده به‌صورت کنده‌کاری شده در پاسار (ما بین قاب‌ها) در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳۸- نوع خاتم به‌کاررفته بر روی در. منبع: (نگارندگان)

در شماره شش

در چوبی با تزیینات خاتم‌کاری شده در ابعاد کلی ۱۷۷*۲۵۵ سانتی‌متر و با شماره ثبت ۲۵۸ واقع در موزه آستانه بوده که سازنده در استاد حیدرعلی شیرازی به سال ۱۲۹۳ هـ‌ق می‌باشد (تصویر ۹ از جدول ۱). کتیبه‌ای به خط نستعلیق و با اشعاری از احمد وقارشیرازی، فرزند وصال ذکر شده‌است. این اثر اهدایی خانم عزت‌الدوله، خواهر ناصرالدین شاه و همسر مرحوم میرزاتقی‌خان امیرکبیر می‌باشد. محل نصب قبلی این اثر رواق زنانه حرم مطهر بوده که اینک در موزه آستانه نگهداری می‌شود.

این در با گره «هشت تند و کند» در قسمت قاب مستطیلی‌های کوچک (تنکه) در بالا و پایین (تصویر ۳۹) و با گره «شمسه ده کند» در قاب مستطیلی به روش آلت و لقط که زهواره‌های آن با تکنیک جووک و با نقش مورد به رنگ سیاه و سفید گره‌چینی شده‌است (تصویر ۴۶). تمام آلت‌های شکل گرفته از هر دو گره به ترتیب هشت ضلعی، ترنج کند، پنج ضلعی و شمسه هشت در قاب مستطیلی‌های کوچک و شمسه ده کند، ترنج، ستاره، ترقه و شش‌بندی‌ها در قاب مستطیل‌ها تماما با تکنیک خاتم تزیین شده‌اند (تصویر ۴۳).

چهار نوع خاتم گل‌بندی شده با نقش ستاره شش‌پر در متن کار وجود دارد. فرم مثلث‌های ستاره‌ها از استخوان می‌باشد (تصویر ۴۲). چهار قاب ترنجی کشیده کتیبه‌ای با خط نستعلیق در بین قاب‌های هر لنگه مشاهده می‌شود (تصویر ۴۷). یک حاشیه کلی دور قاب‌های هر دو لنگه وجود دارد که با قاب اسلیمی طراحی شده و تزیینات آن با خاتم ستاره شش‌پر است (تصویر ۴۱). حاشیه بیرونی در که دور چهارچوب قرار دارد با طرح لوزی و با زهواره تزیینی از جووک با نقش شطرنجی می‌باشد و داخل لوزی‌ها با خاتم متن ستاره شش‌پر به رنگ سبز، سیاه و سفید کار شده و در زمینه آن نقش شش‌ضلعی به رنگ سیاه و سفید اجرا گشته‌است (تصویر ۴۵). در کنار آن یک ردیف خاتم حاشیه به رنگ سبز و سیاه و بعد از آن جووک با نقش شطرنجی اجرا شده‌است. داخل قاب‌های کتیبه‌ای به رنگ سفید استخوانی با معرق جایگزین در زمینه سیاه رنگ اجرا شده‌است. دور قاب مستطیلی‌های کوچک و مستطیل مرکزی نیز از قاب ترنجی کشیده که داخل آن‌ها از خاتم متن به رنگ طلایی و سیاه استفاده شده‌است (تصویر ۳۹).



تصویر ۳۹- قاب مستطیل کوچک با گره «هشت تند و کند». منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۰- کتیبه‌های روی در با خط نستعلیق. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۱- تزیینات دماغه در با کتیبه و خاتم جووک. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۲- نقش ستاره با گره‌چینی جووک و جایگزین مرکزی با خاتم و مثلث‌ها با استخوان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۳- گره‌چینی و تزیینات خاتم‌کاری روی در. منبع: (نگارندگان)



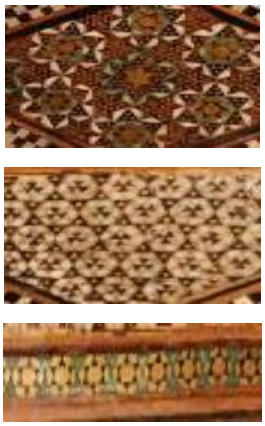
تصویر ۴۴- کوبه طلایی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۵- حاشیه کناری در با نقش لوزی. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۶- جووک مورد و شطرنجی به‌کاررفته بر روی در. منبع: (نگارندگان)

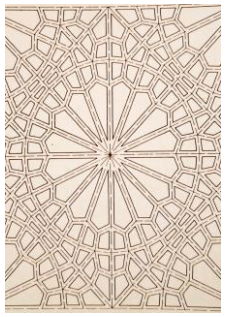


تصویر ۴۷- خاتم متن و حاشیه مورد استفاده بر روی در. منبع: (نگارندگان)

در شماره هفت

یک لنگه در چوبی متعلق به دوره قاجار در ابعاد ۳۲,۵*۲۱۰ سانتی‌متر و با شماره ثبت ۲۸۱۹ واقع در موزه آستانه می‌باشد (تصویر ۱۰ از جدول ۱). یک مصرع شعر در بالا و یک مصرع در پایین کار آن را مزین کرده‌است. (نسیمی که در هشت جنت وزید/ بجا گشت و سر سوی کیوان کشید) (تصویر ۵۰). این لنگه در چوبی کنده‌کاری شده با عمق زیاد با گره «شانزده» از چوب دو تیکه به‌هم پرس شده که پنج مرتبه این نقش روی در تکرار شده، دیده می‌شود (تصویر ۴۸). یک قاب ترنجی کتیبه‌دار با خط نستعلیق در بالا و یکی در پایین به‌صورت کنده‌کاری با عمق کم در زمینه سیاه رنگ مشاهده می‌شود. دورتادور قاب‌ها از چوب یک دست به‌صورت منبت‌کاری شده مارپیچی شکل وجود دارد. این در احتمالاً یک لنگه از در یا پنجره چوبی باشد.





تصویر ۴۸- تصویر و طرح خطی گره «شانزده». منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴۹- تزیین مدوری شکل دور گره‌ها. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۰- کتیبه سردر با خط نستعلیق. منبع: (نگارندگان)

در شماره هشت

در خاتم‌کاری شده بسیار نفیس مربوط به مقبره محمدشاه قاجار در صحن حرم مطهر که امروزه در موزه آستانه نگهداری می‌شود. ابعاد کلی ۱۴۱*۲۱۵ سانتی‌متر بوده و با شماره ۲۲۵۱ در موزه به ثبت رسیده‌است. سازنده در احمد شیرازی است. کتیبه روی آن اشعاری به خط نستعلیق و کاتب آن ابوالفضل بن فضل‌الله‌ساوجی قید شده‌است. این در، در حد فاصل سال‌های ۱۲۶۴ تا ۱۲۶۸ هـ‌ق (قرن ۱۳) در زمان صدارت میرزاتقی‌خان امیرکبیر ساخته شده‌است (تصویر ۱۱ از جدول ۱). تزیینات خاتم و جووک و همچنین معرق جایگزین تلالویی از رنگ و نقش‌های هندسی خاتم را چون نگین‌هایی ریز داراست. طرح این در قاب و صفحه که در قسمت قاب مستطیل کوچک در بالا و پایین صفحه مستطیلی طرح ترنج

مانند در قاب سفیدرنگ که با استخوان اجرا شده دیده می‌شود و در قسمت زمینه و داخل آن از خاتم یکدست متن استفاده شده‌است (تصویر ۵۱). در قاب مستطیلی طرح غالب به‌صورت بافت فلس ماهی بوده و داخل همه این اشکال خاتم و دورگیری طرح‌های دایره‌ای این بخش از جووک مورد در ابعاد خیلی ریز استفاده شده‌است (تصویر ۵۳). مابین مستطیل‌های کوچک و بزرگ مرکزی دو قاب مستطیل و طرح ترنج کتیبه‌ای به رنگ سفید در زمینه سیاه دیده می‌شود.

اما حاشیه‌های اطراف مستطیل‌ها در دو ردیف حاشیه که یکی جووک مورد و دیگری خاتم حاشیه با طرح شش ضلعی قرار دارد (تصویر ۵۵). دور قاب مستطیلی بزرگ یک ردیف حاشیه خاتم متن استفاده شده‌است. اما اطراف قاب‌های هر لنگه حاشیه‌ای قرار دارد که با کتیبه و خاتم در قاب‌های ترنجی تزیین شده‌اند. تزیینات دماغه در از خاتم است. اما یک طرح مدالی در بالا و یکی در مرکز کار با رنگ طلایی با فلز مشبک‌کاری شده نصب گردیده‌است (تصویر ۵۷).



تصویر ۵۱- تنکه یا قاب مستطیلی کوچک. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۲- کتیبه به خط نستعلیق با نام کاتب. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۳- بخشی از گره‌چینی متن قاب مستطیل بزرگ با طرح پولک مانند. منبع: (نگارندگان)







تصویر ۵۴- انواع خاتم به‌کاررفته بر روی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۵- بخشی از حاشیه دور قاب‌ها. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۶- جووک مورد در نقش زه‌کشی‌ها و حاشیه‌ها. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۷- بخشی از دماغه در با طرح مدالی و خاتم. منبع: (نگارندگان)

صندوق‌قبر شاه‌صفی

صندوق خاتم‌کاری شده متعلق به مقبره شاه‌صفی که در دوره صفویه کار شده از طلا و عاج در کنار چوب‌های رنگی دیگر استفاده شده‌است. در حواشی اثر در داخل مربع‌های کوچک با کلمات «الله»، «محمد» و «علی» به خط کوفی بنایی به شکل سواد و بیاض تزیین یافته‌است (تصویر ۶۲). شماره ثبت اثر در موزه ۲۶۰ می‌باشد (تصویر ۱۲ از جدول ۱). این صندوق‌قبر مستطیلی شکل با گره «شمسه ده» به روش آلت و لقط با زهواره سیاه رنگ ابزار خورده در چند لایه دیده می‌شود (تصویر ۵۸). داخل لقط‌ها آلت‌های شکل گرفته به‌صورت چند لایه حاشیه‌ای از تزیینات جووک چهارقل و خاتم حاشیه با طرح شش‌ضلعی و جووک چشم بلبلی کار شده‌است. در برخی از آلت‌های این حاشیه با جووک طرح درختی با دو رنگ سیاه و سفید اجرا شده‌است. مرکز همه آلت‌ها از استخوان سفید رنگ بوده (تصویر ۶۳) و در بعضی از آلت‌ها روی استخوان‌های جایگزین شده طرح‌های اسلیمی و ختایی طراحی شده که در چند مورد منبت‌کاری آن طرح‌ها دیده می‌شود. آلت‌های ستاره به روش منبت کنده از زمینه با عمق سه میل کار شده‌است (تصویر ۶۲). در نمای روبرویی و پشتی کار «شمسه ده‌پر» سه بار در قاب مستطیلی و یک بار در قسمت‌های جانبی اجرا شده‌است دور قاب‌های تمامی جوانب کتیبه‌ای در عرض ۷٫۲ سانتی‌متر سوره مبارک «یس» با خط ثلث و رقم محمدرضا امامی‌اصفهانی کنده‌کاری شده‌است (تصویر ۵۹). نقوش اسلیمی و ختایی در داخل ستاره‌ها و در برخی از آلت‌ها به روش منبت اجرا شده‌اند (تصویر ۶۰). در کل چهار نوع جووک با نقش‌های چهارقل، کتیبه‌ای، چشم بلبلی و طرح درختی روی کار مشاهده می‌شود (تصویر ۶۲).



تصویر ۵۸- نقش شمسه ده‌پر روی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۵۹- بخشی از حاشیه کتیبه‌ای و جووک در دورتادور صندوق. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۶۰- نقش ستاره منبت‌کاری شده. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۶۱- انواع خاتم حاشیه به‌کاررفته بر روی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۶۲- انواع جووک به‌کاررفته بر روی در. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۶۳- نمونه‌ای از تزیینات آلت‌ها با حاشیه‌های جووک و خاتم حاشیه. منبع: (نگارندگان)

با توجه به توصیفات صورت گرفته بر روی آثار چوبی موزه آستانه بخش درها که بیشترین آثار مربوط به دوره قاجار و عمده تزیینات بر روی آن‌ها با تکنیک خاتم بوده‌است. اما تکنیک‌هایی از جمله منبت، معرق، جووک و گره‌چینی، نیز روی آن‌ها مشاهده می‌شود که هر کدام از این تکنیک‌ها با توجه به نقشی که دارند با نسبت‌های مختلف کار شده‌اند. از قبیل نقوش هندسی که باعث شده تا بعد از تکنیک خاتم بیشترین تزیینات را به خود اختصاص دهد. نقش‌ها و تزیینات هندسی در انطباق با فلسفه اسلامی ارزش والایی را در تزیینات صنایع‌دستی ایران پیدا کرده‌است. چرا که این نقش‌ها راز و رمزهایی را داراست که ریشه در تفکر و فلسفه اسلامی دارد (شیری‌لطف و عبدی، ۱۳۹۵: ۳۸). نقش کتیبه‌ای با تکنیک کنده‌کاری بر روی ۶ اثر و ۳ مورد بعدی با تکنیک معرق جایگزین با دو رنگ سیاه و سفید اجرا شده‌است. نقش اسلیمی بیشتر به‌صورت قاب مانند بر روی دماغه درهای شماره (۵ و ۶) بوده و در قسمت حاشیه‌ی بالا و پایین و نقش آلت سلی از در شماره (۲) بر روی چوب به روش کنده‌کاری مشاهده می‌شود. نقش روی تنکه در شماره (۸) نیز یک قاب اسلیمی در مرکز آن به روش جایگزین با استخوان کار شده‌است. نقوش ختایی بر روی درهای شماره (۵ و ۷) به‌صورت کنده‌کاری در لابه‌لای کتیبه‌های در دیده می‌شود. نقش ختایی استفاده شده بر روی مرکز آلت‌های صندوق‌قبر به روش منبت بر روی استخوان مشاهده می‌شود. اما نقوش کتیبه‌ای بر روی تمامی آثار وجود دارد. اما تنوع اجرا به دو صورت بوده که ۵ مورد از درها با روش معرق جایگزین در زمینه سیاه رنگ خطوطی به رنگ سفید اجرا شده‌است. همچنین نوع کتیبه‌ها عمدتاً از دو گونه اشعار و آیات قرآنی استفاده شده و محتوای تمامی آثار دینی و مذهبی بوده و اکثراً مربوط به موضوعات عاشورا را در برمی‌گیرد. سه نوع خط بر روی آثار شناسایی شده‌است، خطوطی چون نسخ، ثلث و نستعلیق بوده که بیشترین استفاده از خط نستعلیق بوده‌است. نام سازنده در، شاعر، واقف و خطاط و تاریخ ساخت در، بر روی اکثر آثار قید شده‌است. محل ساخت درها اکثراً اصفهان عنوان شده‌است.

لازم به ذکر است که دو در خاتم‌کاری شده در حرم شاه عبدالعظیم وجود دارد که تزیینات آن مثل تزیینات در شماره (۸) و درهای دیگر دوره قاجار می‌باشد (تصویر ۶۴). یک در، در موزه عبدالعظیم الحسنی کاملاً شبیه به در شماره (۳) قرار دارد (شیری‌لطف و عبدی، ۱۳۹۵: ۳۵) (تصویر ۶۵). نوع خاتم و نوع طراحی این درها کاملاً شبیه به آثار دوره قاجار و مخصوصاً درهای موجود در موزه آستانه می‌باشد. بر اساس کتیبه روی در شاه عبدالعظیم، تاریخ این اثر سال ۱۲۷۱هـ‌ق و ماه شعبان عنوان شده و نام سازنده «اعتمادالدوله میرزاآقاخان» به آستان حضرت شاه عبدالعظیم وقف گردیده‌است. بر روی پاسار و بائوهای در قصیده‌ای به قلم نستعلیق میرزامحمدحسین شیرازی به شیوه معرق اجرا گشته‌است. نوع قاب‌بندی این در شبیه به در شماره (۸) می‌باشد (کاویانی‌فریز و خسروی‌بیژائم، ۱۴۰۲: ۷۴). در چوبی دیگر در محل نامبرده قرار دارد که مثل درهای موجود در موزه آستانه دارای سه صفحه قاب مستطیلی با تزیینات مشاهده می‌شود کتیبه روی آن به این قرار است «یا الله المحمود شدند واقف ایندر برسم جانبازی/ دو نور چشم محمدعلی شیرازی فی شهر محرم الحرام سنه»، خاتم‌کاری این در توسط پسران استاد محمدعلی شیرازی بوده‌است. در قسمت زه‌کشی تنکه‌ها با خاتم ستاره داخل شش مزین گشته‌است. متن تنکه‌ها از فرم شش با خاتم‌های شبکه‌های مثلث ترسیم گردیده و نیز از جووک چشم بلبلی در این بخش استفاده شده‌است. در قسمت پایین تنکه میانی کتیبه‌ای با مضمون «راقمه ابوالفضل بن فضل‌الله‌ساوجی» و «صنیع محمدرفیع شیرازی سنه ۱۲۶۷» به قلم نستعلیق درج شده‌است. ترنج‌های بازوبندی و فشرده‌ای بر پاسار و بائوهای در قرار دارد که درون آن‌ها قصیده‌ای به اسم ناصرالدین شاه آمده‌است (همان: ۷۳). در بخش خاتم‌کاری از نقش شش و شمسه به وفور بر روی اکثر درها استفاده گردیده‌است. این نقش یعنی شمسه در هنر اسلامی به الوهیت و نور و وحدانیت خداوند اشاره دارد که در

بسیاری از منابع ادبی و مذهبی این نقش به پیامبر اسلام حضرت محمد (ص) نسبت داده شده که او را مثل نور تابان می‌دانند (همان: ۷۴). مطالعه مجموعه درهای چوبی موزه آستانه نشان می‌دهد که این آثار نه‌تنها حامل ارزش‌های زیبایی‌شناختی هستند، بلکه ساختار آن‌ها بازتابی از گفتمان دینی-هنری دوره‌های صفویه و قاجار است. تحلیل نقوش کتیبه‌ای، هندسی و اسلیمی این درها، حکایت از پیوند عمیق میان محتوا (متن قرآنی، دعاها و اشعار مذهبی) و قالب (ساختار بصری و تکنیکی) دارد که هنر دینی را به‌مثابه زبان تصویری ایدئولوژی مذهبی به نمایش می‌گذارد. از دیدگاه ساختارشناسی، بهره‌گیری از قاب‌های مربع و مستطیل و نظم هندسی دقیق در تقسیم‌بندی‌ها، نشان‌دهنده اهمیت تعادل، مرکزیت و تقارن در معماری و هنر اسلامی است. در تحلیل بینامتنی میان درهای این موزه و نمونه‌های مشابه در حرم عبدالعظیم حسنی، می‌توان به تداوم یک سنت کارگاهی یا مکتب هنری در برخی مناطق مانند اصفهان و شیراز پی برد که ساختارهای زیباشناسی مشترکی تولید می‌کرده‌اند. این مشابهت‌ها را می‌توان نشانه‌ای از وجود الگوهای ذهنی- کاربردی ثابت در هنر دینی ایران دانست. از سوی دیگر، تحلیل تکنیکی آثار نشان می‌دهد که انتخاب تکنیک‌های معرق استخوان، جووک‌کاری، و منبت نه‌تنها در خدمت تزیین، بلکه در خدمت معنابخشی و تأکید بر مفاهیم مذهبی قرار گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که تضاد رنگی استخوان سفید با زمینه آبنوس سیاه، بار معنایی تداعی‌گر دوگانه‌های معنوی مانند مرگ- رستگاری یا نور- ظلمت را به ذهن متبادر می‌سازد که همگی این موارد درون مایه‌هایی پررنگ در هنر دینی ایرانی‌اند.



تصویر ۶۴- درهای شاه عبدالعظیم. منبع: (کاویانی‌فریز و خسروی-بیژائم، ۱۴۰۲: ۶۴)



تصویر ۶۵- در موجود در موزه حرم عبدالعظیم الحسنی (ع). منبع: (شیری‌لطف و عبدی، ۱۳۹۵: ۶۵)

جدول ۲- انواع تکنیک‌های به‌کاررفته بر روی درها و صندوق‌قبر. منبع: (نگارندگان)

ردیف	انواع تکنیک‌ها					
	گره‌چینی	خاتم	جووک	معرق	منبت	کنده‌کاری
در شماره ۱	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد
در شماره ۲	دارد	ندارد	دارد	ندارد	دارد	دارد
در شماره ۳	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۴	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۵	دارد	دارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد
در شماره ۶	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۷	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد
در شماره ۸	ندارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد
صندوق‌قبر	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد

جدول ۳- انواع نقوش به‌کاررفته بر روی درها و صندوق‌قبر. منبع: (نگارندگان)

ردیف	انواع نقوش			
	کتیبه‌ای	هندسی	اسلیمی	ختایی
در شماره ۱	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۲	دارد	دارد	دارد	ندارد
در شماره ۳	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۴	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۵	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۶	دارد	دارد	دارد	ندارد
در شماره ۷	دارد	دارد	ندارد	ندارد
در شماره ۸	دارد	دارد	ندارد	ندارد
صندوق‌قبر	دارد	دارد	ندارد	ندارد

جدول شماره ۴- نوع کتیبه‌های به‌کاررفته بر روی درها و صندوق‌قبر. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نوع خط	عنوان کتیبه	محتوا دینی و مفهومی کتیبه‌ها	محل قرارگیری	خطاط	سازنده در	ساختار خوشنویسی و نوع خط به‌کاررفته	تحلیل نشانه‌شناختی	نمونه تصویر
در شماره ۱	نسخ- نستعلیق	شعر و سوره فتح آیه ۱ تا ۱۶	سوره فتح (آیات ۱ تا ۱۶) و اشعاری درباره «فتح» و «گشایش»	حاشیه کناری، قاب‌ها و آلت‌ها	نامشخص	نامشخص	ترکیب نسخ قرآنی برای متون مذهبی و نستعلیق برای اشعار عرفانی– انتقال بین خط نسخ و نستعلیق نشان از تلفیق ساختار رسمی و ادبی دارد	محتوای سوره و فرم هندسی قاب‌ها، تداعی‌گر مفهوم «مفتاح» به‌معنای گشودن درهای رحمت است (طباطبایی، ۱۳۷۴: تفسیر المیزان، ج ۱۸)	
در شماره ۲	نسخ- نستعلیق	سوره‌های توحید-ناس-فلق-کوثر-نصر- آیه الکرسی	سوره‌های حفاظتی (توحید، ناس، فلق، کوثر، نصر و آیه‌الکرسی)	داخل قاب و حواشی	نامشخص	استادعلی بن محمدعلیخان (تصویر شماره ۱۷)	خط نسخ برای قرائت‌پذیری بالا و نستعلیق در تزیینات اشعاری– تفکیک معنا از زیبایی‌شناسی	کاربرد سوره‌های حفاظتی در در ورودی فضاهای مقدس، جنبه نمادین نگهبانی معنوی دارد (کریمی، ۱۴۰۰: ۸۲–۷۹)	
در شماره ۳	نستعلیق	شعر محتشم کاشانی– بخشی از زیارت عاشورا	روزهای محرم و مصیبت کربلا و واقعه عاشورا	قاب ترنجی دور لنگه‌ها و پیشانی در	نامشخص	نامشخص	نستعلیق با ترکیب قاب‌های منحنی‌وار، القاگر اندوه و ریتم عاطفی متن	نشانه‌شناسی سوگ و ترنج‌ها در قالب حروف نستعلیق نمادین از ترکیب شهادت و زیبایی‌شناسی است.	
در شماره ۴	نستعلیق	شعر ملاسلیمان صباحی بیدگلی کاشانی	چهارده بند شعر عاشورایی	حاشیه لنگه‌ها و پیشانی در	نامشخص	نامشخص	استفاده‌ی متوازن از نستعلیق در قاب‌های طولی و عمودی	بازنمایی ساختار عمودی حروف در بستر سوگواری، بازتابی از استقامت و سوگ حسینی است (واعظی، ۱۳۹۷: ۱۰۳)	
در شماره ۵	نستعلیق	نامشخص	اشعار عاشورایی با مضامین شهادت و فداکاری	قاب ترنجی و پیشانی	نامشخص	نامشخص	نستعلیق با کشیدگی در ترنج‌ها، نماد امتداد معنوی پیام عاشورا	خطوط منعطف در قاب‌های دایره‌وار تداعی‌گر پیوستگی روحانی شعر و تصویر است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۰۲)	
در شماره ۶	نستعلیق	اشعار عرفانی از احمدوقار شیرازی با مضامین فنا و بقا	نامشخص	ما بین قاب‌ها	نامشخص	استاد حیدرعلی شیرازی	نستعلیق با ساختار ترکیبی افقی– حرکت نوشتار در قاب‌های باریک، تأکید بر سیر و سلوک	پیوند میان فرم خوشنویسی و مضامین عرفانی در قاب‌های پیوسته نشان‌دهنده حرکت روحانی است (بهارلو، ۱۴۰۱: ۳۶–۳۲)	
در شماره ۷	نستعلیق	اشعار با مضمون بهشت، پاداش مؤمنین و امید به رحمت الهی	بهشت	قاب اسلیمی بالا و پایین در	نامشخص	نامشخص	نستعلیق با ترکیب قاب اسلیمی، نمایانگر هم‌نشینی بصری معنا و نقش	ترکیب نقوش اسلیمی و متون بهشتی، روایت‌گر باغ اخروی در سنت هنر اسلامی است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲)	
در شماره ۸	نستعلیق	اشعار عرفانی با مضمون توسل به اولیا و شفاعت	نامشخص	قاب ترنجی و پیشانی	ابوالفضل بن فضل الله ساوجی	احمد شیرازی	نستعلیق پر کشش با تراکم‌های هندسی در ترنج‌ها	ساختار ترنج‌وار حاوی خطوط منحنی، تکرار استعاری حرکت دعا به سوی ملکوت است (همتی، ۱۴۰۲: ۴۷)	
صندوق قبر	ثلث – کوفی بنایی	سوره یس و اشاره به قیامت، رستاخیز، مفاهیم معاد	رستاخیز	حاشیه اول و دوم صندوق	محمدرضا امامی	نامشخص	خط ثلث برای آیات قرآنی و کوفی بنایی در تزیینات اطراف– تضاد عمود و افق	استفاده از ثلث درآیات یس نمادی از قاطعیت وعده قیامت و کوفی بنایی نمایانگر ثبات جاودانه است. (سمیعی، ۱۳۹۸: ۱۵۹-۱۶۴)	

نتیجه گیری

درهای چوبی موزه حضرت معصومه (س) را می‌توان به‌عنوان اسنادی زنده از پیوند میان ساختار، معنا و باورهای دینی در هنر اسلامی بررسی کرد. نوآوری این پژوهش در آن است که برای نخستین بار مجموعه درهای چوبی این موزه از منظر ساختارشناسی با تأکید بر پیوند میان فرم، تکنیک و معنا تحلیل شده‌اند. این مطالعات با تکیه بر تحلیل ساختاری و تطبیقی، الگوهای زیباشناختی و معنایی موجود در این آثار شناسایی و تبیین شدند و به‌صورت مقایسه‌ای سعی شد تا سنت‌های کارگاهی مشترک در تولید درهای مذهبی در دوره‌های صفوی و قاجار شناسایی شود و در نهایت پیوند میان عناصر بصری و مفاهیم دینی تبین گردد. تحلیل ساختارشناسانه این آثار نشان داد که طراحی فرم، تکنیک اجرا و انتخاب مضامین نوشتاری به‌گونه‌ای نظام‌مند و هدفمند صورت گرفته‌اند. این انسجام میان شکل و محتوا، نه‌تنها در سطح زیباشناسی بلکه در سطح معناشناسی است و این هماهنگی بازتاب‌دهنده نگاه قدسی به فضای مذهبی و عناصر تزیینی آن است. این درها نه‌تنها به‌لحاظ هنری واجد ظرافت و مهارت‌اند، بلکه حامل لایه‌هایی از معنا هستند که با بهره‌گیری از کتیبه‌ها، گره‌چینی‌ها و تکنیک‌های خاص، تجربه‌ای روحانی برای مخاطب فراهم می‌کنند. نقوش و تکنیک‌های به‌کاررفته بر روی درها به ترتیب کتیبه‌ای، هندسی و نقوش اسلیمی و ختایی در برخی موارد برای تزیینات استفاده گشته‌است. بستر تمامی تزیینات در قاب و صفحه‌ی مربع و مستطیل انجام گشته که نقوش هندسی به‌صورت گره چینی «آلت و لقط» در زمینه و بقیه نقوش در داخل آن‌ها آلت‌ها با تکنیک‌هایی چون، خاتم، منبت، جووک و معرق جایگزین پر شده‌اند. محتوای کتیبه‌ای موجود بر روی آن‌ها اکثراً نقوش مذهبی و کتیبه‌های قرآنی بوده که بیانگر جایگاه ویژه هنر دینی است. مضامینی چون اشعار عاشورایی و زیارت عاشورا، گشایش، بهشت، رستاخیز و اسماء و صفات الهی و نام ائمه اطهار می‌باشد. همچنین بر روی برخی از درها نام سازنده، نام واقف، خطاط و برخی شاهان دوره صفویه آمده است. محل ساخت اکثر درها اصفهان و شیراز است. به غیر از درهای (۱، ۲ و ۷) که بیشترین تزیینات با تکنیک کنده‌کاری روی چوب بوده و این تکنیک برای کتیبه‌های در شماره (۵) و صندوق‌قبر شاه‌صفی استفاده شده‌است ولی بر روی بقیه درها کتیبه‌ها با تکنیک معرق جایگزین با رنگ سفید استخوان در زمینه سیاه آبنوس کار شده‌است. در کنار این ویژگی‌ها، شباهت‌های فرمی و فنی برخی از این درها با آثار مشابه در دیگر اماکن مذهبی، گویای شکل‌گیری نوعی سنت کارگاهی یا مکتب هنری خاص در تولید درهای مذهبی در ادوار تاریخی چون صفویه و قاجار است. این نتیجه‌گیری بر مبنای تحلیل ساختار، معنا و کارکرد فرهنگی- دینی آثار، فراتر از توصیف صرف، بر ماهیت نمادین و کارکردی این درها در سازمان فضای مقدس تأکید می‌ورزد.

منابع

- باباگلزاده‌چاری، عباس‌علی؛ و زرقانی، محمد. (۱۴۰۳). بررسی تاریخی جایگاه امامزاده چهل اختران و نقش آن‌ها در توسعه گردشگری مذهبی و زیارتی شهر قم. *هفت آسمان*، ۲۶(۸۷)، ۶۴-۳۷.
- برقعی، سیداکبر. (۱۳۱۷). *راهنمای قم*. دفتر آستانه قم.
- بهارلو، محسن. (۱۴۰۱). *نشانه‌شناسی عرفانی در هنر خوشنویسی اسلامی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- پاکباز، رویا. (۱۳۹۰). *فرهنگ هنر ایران*. تهران: ماهور.
- رضایی‌ندوشن، محمد؛ دانشپور، سیدعبدالهادی؛ و بهزادفر، مصطفی. (۱۳۹۸). سیر تحول حرم حضرت معصومه (س) با تأکید بر سلسله مراتب ورود (تشرف) از دوره صفویه تا دوره قاجار. *دو فصلنامه معماری ایرانی*، (۱۶)، ۱۰۴-۸۱.
- جعفریان، رسول. (۱۳۸۱). *تاریخ تشیع در ایران*. تهران: علم.
- سمیعی، حمیدرضا. (۱۳۹۸). *خوشنویسی قرآنی در سده‌های اسلامی*. اصفهان: مؤسسه پژوهش‌های قرآنی مبین.
- سیدبنکدار، دکترسیدمسعود؛ و امام‌جمعه، وحید. (۱۳۹۷). بررسی مقابر پادشاهان صفویه‌ی مدفون در حرم حضرت معصومه (ع). *نشریه تاریخ اندیشی*، ۱(۱)، ۴۶-۲۶.
- شیری‌لطف، لیلا؛ و عبدی، ناهید. (۱۳۹۵). مطالعه آیکونوگرافی رابطه‌ی تزیینات هندسی و کتیبه «در» خاتم به شماره ثبتی (۹۰۱) موجود در حرم عبدالعظیم (ع). *چیدمان*، ۵(۱۴)، ۴۲-۳۴.
- طباطبایی، سیدمحمدحسین. (۱۳۷۴). *تفسیرالمیزان (جلد ۱۸)*. قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- قاسم‌زاده، فاطمه. (۱۳۹۹). *باغ و بهشت در هنر اسلامی ایران*. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- کاویانی‌فریز، مهسا؛ و خسروی‌بیژائم، فرهاد. (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی طرح و نقش چند درب نفیس به دوره قاجار در بناهای شاخص مذهبی ایران. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۱(۴)، ۸۴-۶۵.
- کریمی، بهرام. (۱۴۰۰). مضامین حفاظتی در خوش‌نویسی اسلامی: موردپژوهی درهای مذهبی دوره صفوی، *مجله هنرهای اسلامی*، ۱۰(۲).
- مدرسی‌طباطبایی، حسین. (۱۳۵۰). *مدارس قدیم قم، مدارس قم در دوره صفوی*. مؤسسه فرهنگی وحید، ۹۵.
- نژادابراهیمی، احد؛ عبداللهی‌فرد، ابوالفضل؛ و ساعدی، فرشته. (۱۳۹۶). بررسی ویژگی‌های فنی و مضامین درهای چوبی دوره صفویه مطالعه موردی در هفت‌رنگ و در گره‌بندی مشبک موزه آستان قدس رضوی. *دو فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی*، ۲(۱)، ۲۴-۱۱.
- نصرالله‌پور، محمد. (۱۳۹۴). *تحول کالبدی و توسعه حرم حضرت معصومه از قرون اولیه تا عصر حاضر*. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- واعظی، سعید. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی اشعار آیینی در ساختار بصری. *پژوهشنامه زبان و هنر دینی*. ۵(۱).
- هاشمی‌رفیعی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *سیر تحول معماری حرم حضرت معصومه (س)*. قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
- همتی، نجفقلی. (۱۴۰۲). *تحلیل معناشناسی توسل در هنر اسلامی ایران*. تهران: پژوهشکده هنرهای دینی.

References

- Chardin, Jean. (1686). *Journal du voiage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales la Mer Noire et par la Colchide: Qui contient le voiage de Paris à Ispahan*. Amsterdam: Jean Wolters & Ysbrand Haring.

- URL1: https://blog.rahbal.com/qom-museums Accessed at 1403-07-27

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 95-108

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

An Examination of Children's Music Education Approaches with Emphasis on the Orff Approach and Its Challenges in Iran

Mohammad Reza Zeinali [1] (Corresponding Author), Hootan Sharafbayani [2]

[1] World Music Instrumental Performance Educational Group, Faculty of Music, Iran University of Art, Karaj, Iran.

[2] Master's Graduate, Iranian Music Performance Group, College of Fine Arts, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 24.05.2025, Revised: 08.07.2025, Accepted: 09.07.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37802.1369

Abstract

This study critically examines the limitations of the Orff approach in the context of early childhood music education in Iran and proposes a localized adaptation designed to address the unique linguistic, cultural, and educational characteristics of Iranian learners. Originally developed by Carl Orff in the mid-20th century, the Orff method is widely respected for its integrative and experiential pedagogy, combining music, speech, movement, and improvisation to create a holistic and engaging learning experience for children. Through active participation, play-based learning, and creative expression, the method supports the development of both musical proficiency and broader cognitive and social-emotional skills. While the Orff approach has been widely adopted with success in Western educational systems, its implementation in Iran has largely remained limited to the superficial use of Western-oriented content, often without meaningful consideration for the sociocultural context of Iranian students. Educational materials, instruments, and instructional styles are frequently borrowed directly from Western models, leading to a disconnect between learners' lived experiences and the educational content they engage with. This study identifies the need for a culturally responsive curriculum that preserves the core philosophy of Orff while embedding it in local musical traditions, pedagogical practices, and child development frameworks. The central objective of the research is to evaluate whether a revised, culturally contextualized version of the Orff approach can lead to improved outcomes in both musical skills and social-emotional development among Iranian children. The main research question is: Can a culturally tailored Orff-based curriculum, when implemented in Iranian music education settings, enhance musical learning and foster emotional and social growth more effectively than unadapted foreign models? Two key hypotheses guide this inquiry:

- **H1:** The localized Orff model significantly enhances children's musical competencies, including rhythmic coordination, melodic recognition, improvisational fluency, and ensemble performance.
- **H2:** The adapted curriculum contributes positively to children's emotional expression, peer interaction, verbal communication, self-confidence, and overall engagement in music learning environments.

The study employs a mixed-methods research design. In the qualitative phase, in-depth interviews were conducted with Iranian music educators to gather insights into existing challenges and inform the design of a revised curriculum. The resulting program was rooted in Orff principles but included Iranian folk rhythms, traditional instruments, Persian-language songs, and storytelling elements familiar to local children. In the quantitative phase, the curriculum was implemented in three music institutes with diverse student demographics. Pre- and post-intervention data were collected using structured questionnaires and behavioral observation protocols to assess changes in both musical and socio-personal domains. The findings revealed consistent improvements across key metrics. Children demonstrated greater rhythmic precision, melodic awareness, creative improvisation, and willingness to collaborate musically with peers. Socially, they exhibited enhanced communication, emotional expressiveness, classroom confidence, and reduced anxiety in group activities. These results affirm the pedagogical value of cultural adaptation and suggest that the localized Orff model provides a more meaningful and effective learning experience for Iranian children. This research contributes to the growing body of literature advocating for culturally responsive education and illustrates how global pedagogical frameworks can and should be adapted to align with local cultural values and educational contexts to maximize their impact.

Keywords: Children's Music, Orff Method, Music Education, Localization of Children's Music Education, Social- Emotional Development.

1- Email: zeinali@art.ac.ir

2- Email: hootanbayani@gmail.com

How to cite: Zeinali, M.R. and Sharafbayani, H. (2026). An Examination of Children's Music Education Approaches with Emphasis on the Orff Approach and Its Challenges in Iran, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 95-108. Doi: 10.22075/aaj.2025.37802.1369

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

بررسی رویکردهای آموزش موسیقی کودک با تأکید بر رویکرد ارف و چالش‌های آن در ایران

محمدرضا زینعلی (نویسنده مسئول) [۱]
هوتن شرف‌بیانی [۲]

[۱] گروه نوازندگی موسیقی جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، کرج، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه نوازندگی موسیقی ایرانی، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۴/۱۸)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37802.1369

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی جامع و رفع نواقص رایج در اجرای رویکرد ارف در آموزش موسیقی کودکان در ایران انجام شده‌است. مسئله اصلی پژوهش، نبود تطابق کافی میان محتوای ارائه شده در قالب این رویکرد با نیازها، ویژگی‌های فرهنگی، زبانی، روان‌شناختی و تربیتی کودکان ایرانی است. به منظور پاسخ به این مشکل، نسخه‌ای کاملاً بومی شده از رویکرد ارف توسط گروهی از مدرسان مجرب، روان‌شناسان و کارشناسان موسیقی کودک طراحی و تدوین گردید. این نسخه اصلاح شده در چندین آموزشگاه موسیقی کودک به‌طور آزمایشی و در شرایط واقعی به اجرا درآمد. روش پژوهش به‌صورت ترکیبی و چندمرحله‌ای انجام شد؛ ابتدا با استفاده از مصاحبه‌های عمیق و نیمه‌ساختاریافته، مشکلات، چالش‌ها و محدودیت‌های اجرای رویکرد ارف در بستر فرهنگی ایران شناسایی گردید. سپس پرسشنامه‌ای ساختاریافته و استاندارد تهیه شد و اثربخشی نسخه‌ی جدید در دو مرحله پیش‌آزمون و پس‌آزمون به‌صورت کمی و آماری ارزیابی شد. سؤال محوری پژوهش این بود که نسخه‌ی بومی شده قادر است مهارت‌های موسیقایی کودکان را بهبود بخشد؟ علاقه‌مندی و انگیزه آنان را افزایش دهد؟ اعتمادبه‌نفس آنان را تقویت کند؟ تعاملات اجتماعی را بهبود ببخشد و در کاهش احساس انزوا، خجالت و کم‌رویی تأثیرگذار باشد یا خیر؟ نتایج پژوهش نشان داد که پس از اجرای فعالیت‌های متنوع شامل حرکات موزون، نواختن ساز، آوازهای گروهی و بازی‌های موسیقایی، روحیه کودکان بهبود چشمگیری یافت، میزان همدلی، نشاط و شوق افزایش پیدا کرد و کودکان خجالتی نیز در تعاملات اجتماعی خود پیشرفت قابل‌توجهی داشتند. این نتایج هم از نظر مدرسان، والدین و کارشناسان و هم بر اساس تحلیل داده‌های پرسشنامه‌ها تأیید و تصدیق شد. بر این اساس، نسخه بومی شده رویکرد ارف نه تنها از نظر آموزشی و موسیقایی، بلکه از منظر رشد هیجانی، روانی و اجتماعی کودکان نیز اثربخش و مؤثر ارزیابی گردید.

واژه‌های کلیدی: موسیقی کودک، رویکرد ارف، آموزش موسیقی، بومی‌سازی آموزش موسیقی کودک، رشد اجتماعی- عاطفی.

1- Email: zeinali@art.ac.ir
2- Email: hootanbayani@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: زینعلی، محمدرضا و شرف‌بیانی، هوتن. (۱۴۰۵). بررسی رویکردهای آموزش موسیقی کودک با تأکید بر رویکرد ارف و چالش‌های آن در ایران، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۱۰۸-۹۵.

Doi: 10.22075/aaj.2025.37802.1369

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

موسیقی کودک در دهه‌های اخیر جایگاه ویژه‌ای در نظام آموزشی غیررسمی، خانواده‌ها و آموزشگاه‌های آزاد هنری یافته‌است. در این میان، نگرش «ارف»[1] یکی از شناخته شده‌ترین نگرش‌های آموزش موسیقی به کودکان محسوب می‌شود و اگر چه روش سیستماتیکی برای دنبال کردن فرایند آموزش موسیقی با این نگرش و رویکرد[2] وجود ندارد ولی مانند دیگر رویکردها به‌عنوان «روش»[3] معروف شده است که توسط کارل ارف، موسیقیدان و مربی آلمانی، با هدف رشد همه جانبه‌ی کودک از طریق تلفیق شعر، موسیقی، حرکت، بازی، کلام و خلاقیت طراحی شد. با این حال، بررسی‌های میدانی و مشاهدات نشان می‌دهد که اجرای این رویکرد در بسیاری از آموزشگاه‌های موسیقی کودک در ایران به‌صورت ناقص، تحریف شده و گاه صرفاً معطوف به آموزش ساز انجام می‌گیرد. حذف حرکات موزون، بازی‌های جمعی، فعالیت‌های گروهی، شعر و اجرای گروهی موسیقی، همچنین عدم توجه به موسیقی بومی و ناتوانی در بومی‌سازی مؤلفه‌های اصلی رویکرد ارف، از جمله مهم‌ترین مشکلات موجود در این زمینه است. این کاستی‌ها موجب شده‌اند که اهداف والای رویکرد ارف، از جمله تقویت اعتمادبه‌نفس، رشد اجتماعی کودک، تمرین کار گروهی و پرورش خلاقیت، تحقق نیابد و نقش آموزش موسیقی کودک تنها به یادگیری فردی ساز تقلیل یابد. از سوی دیگر، با وجود آن‌که امروزه خانواده‌ها توجه بیشتری به اهمیت آموزش موسیقی در سنین پایین نشان می‌دهند، بسیاری از مدرسان یا با فلسفه‌ی رویکرد ارف آشنایی عمیقی ندارند یا به دلایل مختلف از اجرای کامل و هدفمند آن خودداری می‌کنند. در چنین شرایطی، این پژوهش با هدف بررسی نواقص رایج در اجرای رویکرد ارف در آموزشگاه‌های موسیقی کودک و ارائه‌ی نسخه‌ای اصلاح شده و بومی‌سازی شده‌ی آن، با تأکید بر بازی، حرکت، شعر و موسیقی ایرانی طراحی شده‌است. پرسش اصلی پژوهش آن است که آیا نسخه‌ی اصلاح‌شده‌ی رویکرد ارف می‌تواند در بهبود وضعیت روانی، اجتماعی و هیجانی کودکان، از جمله تقویت روحیه، افزایش اعتمادبه‌نفس، کاهش خجالتی بودن و ایجاد شوق و نشاط در کلاس‌های موسیقی، اثربخش باشد؟

پیشینه پژوهش

رویکرد ارف به‌عنوان یکی از رویکردهای شناخته شده آموزش موسیقی کودک، از دهه‌های میانی قرن بیستم تاکنون در کشورهای مختلف مورداستفاده قرار گرفته‌است. در این رویکرد، بر ترکیب موسیقی با حرکت، گفتار، ریتم و بازی تأکید می‌شود. پژوهشگرانی چون داگ گودکین در کتاب « Play, sing, & dance: An introduction to Orff Schulwerk» (۲۰۰۴) و جین فریزی در کتاب « Discovering Orff: A Curriculum for Music Teachers» (۲۰۰۹)، به تبیین اصول این رویکرد و مزایای آن در ارتقای خلاقیت، مشارکت و رشد هیجانی کودکان پرداخته‌اند. همچنین، در برخی کشورها تلاش‌هایی برای تطبیق این رویکرد با فرهنگ بومی انجام شده‌است. برای مثال، در برخی برنامه‌های آموزشی در کشورهای آسیایی، محتوای موسیقی بومی در قالب چارچوب ارف گنجانده شده‌است. با این حال، در جست‌وجوی منابع داخلی، پژوهش‌هایی که به‌طور مشخص به ارزیابی تجربی اجرای رویکرد ارف در ایران و بررسی چالش‌های آن پرداخته باشند، بسیار محدود یا نایاب هستند. اغلب منابع داخلی موجود، بیشتر به معرفی نظری رویکرد ارف یا بیان عمومی مزایا و معایب آن پرداخته‌اند و کمتر به ارزیابی عملی آن در

[1] Carl Orff

[2] رویکرد (Approach): یک چارچوب کلی، فلسفه یا جهت‌گیری استراتژیک برای حل مسئله یا آموزش است. رویکرد وسیع‌تر از روش است و شامل اصول زیربنایی، اهداف و مراحل کلی می‌شود، اما جزییات عملی را مشخص نمی‌کند.

[3] روش (Method): یک راه‌حل مشخص، گام‌به‌گام و عملی برای انجام کاری است. روش‌ها ابزارهای اجرایی هستند که بر اساس رویکردها طراحی می‌شوند و قابل اندازه‌گیری و تکرارند. روش، عملی‌تر و جزئی‌تر از رویکرد است؛ یک رویکرد می‌تواند چندین روش داشته باشد.

محیط واقعی آموزشگاه‌ها و در تعامل مستقیم با کودکان ایرانی توجه داشته‌اند. پژوهش فرزانه صفارپور در مقاله‌ی «*مقایسه آموزش موسیقی در رویکردهای مونته‌سوری و سنتی در ایران- مجله مطالعات تربیتی کودکان*» (۱۳۹۶)، یکی از معدود منابعی است که به چالش‌های رویکرد ارف در آموزش موسیقی پیش‌دبستانی در ایران اشاره کرده، اما این پژوهش نیز به شیوهای توصیفی و غیرتجربی انجام شده‌است. از این‌رو، می‌توان گفت که تا کنون پژوهشی که به‌صورت میدانی، با استفاده از ابزارهای سنجش همچون پرسشنامه و داده‌های تجربی، به بررسی عملکرد نسخه بومی شده‌ای از رویکرد ارف در ایران پرداخته باشد، وجود ندارد. این خلأ پژوهشی، ضرورت انجام تحقیق حاضر را نشان می‌دهد؛ چرا که این پژوهش نه‌تنها به شناسایی نواقص موجود در اجرای رویکرد ارف در ایران پرداخته، بلکه کوشیده‌است با ارائه و اجرای نسخه‌ای اصلاح شده، تأثیرات آن را در محیط‌های واقعی آموزشی مورد ارزیابی قرار دهد.

روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و به شیوه ترکیبی کیفی و کمی انجام شده‌است. در بخش کیفی، ابتدا با بهره‌گیری از روش گردآوری اطلاعات اسنادی و بهره‌گیری از منابع اسنادی و همچنین به‌صورت میدانی با انجام مصاحبه‌های غیررسمی با مدرسان موسیقی کودک، به بررسی نظری و تحلیلی اشکالات متداول در اجرای رویکرد ارف در ایران پرداخته شد. در بخش میدانی و تجربی پژوهش، با همکاری چند آموزشگاه موسیقی و مدرسان آن‌ها، تلاش شد برخی از این نواقص در قالب یک برنامه اصلاح شده از رویکرد ارف برطرف گردد. به‌منظور ارزیابی اثربخشی تغییرات اعمال شده، برای هنرجویان کودک پرسشنامه‌هایی طراحی گردید که در دو مرحله (ابتدای دوره و انتهای دوره آموزش موسیقی) توسط مدرسان تکمیل شد. داده‌های به‌دست‌آمده از این پرسشنامه‌ها به‌صورت توصیفی تحلیل شدند تا میزان بهبود عملکرد آموزشی، علاقه‌مندی کودکان و اثربخشی این رویکرد آموزشی موردبررسی قرار گیرد.

مبانی نظری

آموزش موسیقی در دوران کودکی نقش مهمی در پرورش توانایی‌های شناختی، عاطفی و اجتماعی ایفاء می‌کند. در این زمینه، رویکرد ارف، یکی از شناخته شده‌ترین و تأثیرگذارترین رویکردهای آموزش موسیقی کودکان در سطح جهان است. این رویکرد بر اصولی چون خلاقیت، حرکت، ریتم، بداهه‌پردازی، بازی و مشارکت گروهی تأکید دارد. کارل ارف بر این باور بود که موسیقی باید با حرکت و بازی همراه باشد تا کودکان بتوانند آن را با تمام وجود تجربه کنند. در کنار رویکرد ارف، رویکردهایی مانند کودای، دالکروز و سوزوکی نیز در آموزش موسیقی کودک مطرح هستند. با این‌که این رویکردها هر یک دارای ویژگی‌های خاص خود هستند، رویکرد ارف بیش از همه بر ارتباط ارگانیک بین موسیقی، حرکت و بازی تأکید دارد که آن را برای دوره پیش‌دبستانی و دبستان مناسب‌تر می‌سازد. با وجود مزایای فراوان، اجرای رویکرد ارف در ایران با چالش‌هایی همراه بوده‌است. از جمله مهم‌ترین نقدهایی که به اجرای این رویکرد وارد شده می‌توان به عدم انطباق محتوای آن با فرهنگ بومی، زبان و ساختار روان‌شناختی کودکان ایرانی اشاره کرد. همچنین، کمبود منابع آموزشی بومی‌سازی شده و تربیت ناکافی مدرسان آگاه به اصول صحیح این رویکرد از دیگر موانع اجرای مؤثر آن به‌شمار می‌رود. بومی‌سازی در آموزش به معنای تطبیق محتوای آموزشی با فرهنگ، زبان، نیازها و ارزش‌های جامعه‌ی هدف است. در حوزه آموزش موسیقی کودک، این امر به‌ویژه اهمیت دارد زیرا موسیقی ارتباط نزدیکی با فرهنگ و هویت دارد. پژوهش‌هایی چون داگ گودکین[4] (گودکین، ۲۰۰۴)، جین فریزی[5] (فریزی، ۲۰۰۹) و فرزانه صفارپور

[4] Doug Goodkin
[5] Jane Frazee

(صفارپور، ۱۳۹۶) نیز بر لزوم انطباق رویکردها با زمینه‌های فرهنگی کشورها تأکید کرده‌اند. همچنین، نظریات تربیتی معاصر مانند دیدگاه پائولو فریره[6] که بر آموزش مشارکتی، آزادانه و مبتنی بر فرهنگ تأکید دارند، می‌توانند مبنایی نظری برای ضرورت بازنگری در اجرای رویکرد ارف در ایران فراهم آورند. در نتیجه، بررسی و اصلاح شیوه اجرای این رویکرد در کشور، امری ضروری به نظر می‌رسد تا با بهره‌گیری از عناصر بومی و مشارکت فعال کودکان، زمینه رشد همه‌جانبه آنان فراهم گردد.

رویکردها و نگرش‌های مطرح موسیقی کودک

رویکرد دالکروز[7]: توسط امیل ژاک‌دالکروز، آهنگساز، نوازنده و آموزگار سوئیسی ابداع شد که رویکردی برای آموختن و تجربه موسیقی در حال حرکت را توسعه و گسترش داد. او باور داشت که آموزش موسیقی باید به‌صورت عملی، تجربی و از راه بدن صورت گیرد تا کودک بتواند مفاهیم موسیقی را با تمام وجود درک کند. در این رویکرد، از حرکت، ریتم، آواز و بازی به‌عنوان ابزارهایی برای آموزش استفاده می‌شود. رویکرد دالکروز پایه‌گذار آموزش موسیقی از طریق حرکت بدنی بود که بعدها بر دیگر رویکردهای آموزش موسیقی مانند رویکرد ارف و کودای نیز تأثیر گذاشت. در این رویکرد، کودکان نه‌تنها به گوش دادن و نواختن موسیقی می‌پردازند، بلکه با بدن خود ریتم‌ها را احساس کرده و با حرکت‌های هماهنگ، مفاهیم موسیقایی مانند ضرب، سرعت، دینامیک و ملودی را بهتر درک می‌کنند. این رویکرد نه‌تنها به رشد موسیقایی کودک کمک می‌کند، بلکه هماهنگی بدنی، خلاقیت، اعتمادبه‌نفس و همکاری گروهی را نیز در او تقویت می‌نماید. امیل ژاک‌دالکروز بنیان‌گذار رویکرد آموزش موسیقی از طریق حرکت[8] بود، تأکید او بر یادگیری از طریق تجربه‌ی بدنی یکی از ویژگی‌های اساسی رویکرد اوست، این رویکرد در کنار رشد موسیقایی، ابعاد روانی- حرکتی، اجتماعی و احساسی کودک را نیز تقویت می‌کند.

رویکرد مارتنو[9]: این رویکرد توسط مادلِن مارتنو، نوازنده، معلم موسیقی و پژوهشگر فرانسوی، در نیمه اول قرن بیستم پایه‌گذاری شد. شیوه‌ی مارتنو یکی از رویکردهای نوین آموزش موسیقی کودک است که با تأکید بر بیان آزاد، احساس موسیقایی و رشد درونی کودک طراحی شده‌است. ویژگی‌های این رویکرد: تربیت احساس موسیقایی به‌جای آموزش صرف فن، برخلاف روش‌های سنتی، مارتنو بر درک درونی موسیقی، حس شنیداری و تجربه‌ی آزاد موسیقی تمرکز دارد، آموزش موسیقی با کمک حواس مختلف، در این رویکرد از ابزارهای مختلفی مانند صدا، حرکت، تصویر، تخیل، نقاشی، آواز و حتی لمس برای درک بهتر مفاهیم موسیقی استفاده می‌شود، حرکت بدن به‌عنوان ابزار یادگیری، مانند رویکرد دالکروز، حرکت بدن درک ریتم، ضرب و دینامیک را برای کودک ملموس‌تر می‌کند، ولی حرکت‌ها آزادتر و بیان محورترند، تقویت خلاقیت و بداهه‌پردازی، کودکان تشویق می‌شوند که بدون ترس از قضاوت، احساس خود را از طریق موسیقی، صدا و حرکت بیان کنند، آموزش پله‌پله و متناسب با رشد ذهنی و روانی کودک، برنامه‌های آموزشی در این رویکرد با در نظر گرفتن مراحل رشد کودک، به‌صورت تدریجی و بدون فشار طراحی می‌شود، تلفیق هنرها (موسیقی، نقاشی، داستان و نمایش)، مارتنو باور داشت که آموزش موسیقی می‌تواند از طریق سایر هنرها نیز غنی‌تر شود، به‌ویژه در کودکان خلاق، توجه به روان‌شناسی کودک، این رویکرد از یافته‌های روان‌شناسی رشد بهره می‌گیرد تا آموزش موسیقی با روحیه‌ی کودک سازگار باشد.

رویکرد کودای[10]: زُلتان کودای، آهنگساز و مربی برجسته‌ی مجارستانی آن را ابداع نمود، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رویکردهای آموزش موسیقی در قرن بیستم به‌شمار می‌رود. این رویکرد بر

[6] Paulo Reglus Neves Freire
[7] Émile Jaques-Dalcroze
[8] Eurhythmics
[9] Madeleine Martenot
[10] Kodály Zoltán

این اصل اساسی استوار است که آواز باید بنیان تمام آموزش‌های موسیقی باشد. به بیان خود کودای: «این حقیقتی است که مدت‌هاست پذیرفته شده که آواز، بهترین شروع آموزش موسیقی را فراهم می‌کند. علاوه بر این، کودکان باید قبل از این‌که ابزاری در اختیارشان بگذارند، خواندن موسیقی (آواز خواندن) را بیاموزند» (کودای، ۱۹۷۴). کودای از سال ۱۹۳۵ به همراه همکارش ینو آدم[11]، پروژه‌ای بلندمدت برای اصلاح نظام آموزش موسیقی در مدارس ابتدایی و راهنمایی آغاز کرد. آن‌ها با طراحی برنامه‌های درسی نوین، تدوین روش‌های آموزشی جدید و تألیف قطعات موسیقی متناسب با سن و توانایی کودکان، تحولی بنیادین در نظام آموزش موسیقی پدید آوردند. نتیجه‌ی این تلاش‌ها، انتشار کتاب‌های آموزشی بسیار تأثیرگذار و الهام‌بخشی بود و نظام‌های آموزشی سایر کشورها را نیز متأثر ساخت. محتوای آموزشی در رویکرد کودای از دو منبع اصلی تغذیه می‌شود: موسیقی فرهنگ مردم معتبر و آثار موسیقایی با کیفیت بالا که برای کودکان قابل‌فهم و اجرا باشد. موسیقی فولکلور، به‌دلیل ساختار ساده، فرم کوتاه و زبان ملموس، ابزاری ایده‌آل برای آموزش ابتدایی موسیقی به‌شمار می‌آید. در کنار آن، قطعاتی از آهنگسازان برجسته‌ی دوره‌های باروک، کلاسیک و رمانتیک به‌گونه‌ای انتخاب می‌شوند که متناسب با سطح مهارتی دانش‌آموزان باشند. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد رویکرد کودای، استفاده از نشانه‌های دست به‌عنوان ابزار کمک بصری در تمرین‌های آوازی است. این نشانه‌ها که برگرفته از نظام آموزشی جان کُرمن[12] هستند، به‌درک بهتر فواصل صوتی، آشنایی با درجات گام و تثبیت مفاهیم ملودیک کمک می‌کنند. در واقع، این رویکرد آموزش شنیداری را با آموزش دیداری و حرکتی پیوند می‌زند و به یادگیری چند حسی[13] منجر می‌شود. به‌طورکلی، رویکرد کودای بر توسعه‌ی گوش موسیقایی، سواد موسیقایی، لذت از موسیقی و پرورش ذوق هنری در کودکان تأکید دارد و بر این باور است که موسیقی باید بخشی از آموزش عمومی هر کودک باشد، نه صرفاً امری تخصصی برای عده‌ای معدود. این دیدگاه انسانی و جامع، جایگاه ویژه‌ای به رویکرد کودای در میان رویکردهای آموزش موسیقی بخشیده‌است.

رویکرد سوزوکی[14]: یک برنامه‌ی درسی و رویکرد تدریس موسیقی در اواسط قرن بیستم است، توسط شینیچی سوزوکی، ویولونیست و مربی برجسته‌ی ژاپنی پایه‌گذاری شد. این رویکرد با الهام از فرآیند طبیعی یادگیری زبان مادری، یک محیط حمایت‌کننده و غنی برای یادگیری موسیقی در سنین پایین فراهم می‌کند و به همین دلیل به «رویکرد زبان مادری» نیز شهرت دارد. هدف اصلی رویکرد سوزوکی، آموزش نواختن موسیقی به کودکان به همان سادگی و طبیعی بودنی است که آن‌ها زبان مادری خود را فرامی‌گیرند. سوزوکی معتقد بود که توانایی موسیقایی ذاتی نیست، بلکه با آموزش، تمرین و محیط مناسب قابل پرورش است؛ بنابراین، با ایجاد محیطی پُر از موسیقی، تشویق والدین به مشارکت فعال در فرآیند یادگیری و تکرار منظم و مستمر قطعات موسیقی، کودک به‌تدریج با صداها، ریتم‌ها و ساختار موسیقایی آشنا می‌شود، همان‌طور که در کودکی با زبان گفتاری آشنا می‌شود. تمرین‌کنندگان این رویکرد معمولاً از سنین بسیار پایین، حتی از سه یا چهارسالگی، آموزش خود را آغاز می‌کنند. آموزش از طریق شنیدن و تقلید صورت می‌گیرد و کودک ابتدا به‌جای خواندن نت‌ها، با گوش سپردن به قطعات موسیقی و بازتولید آن‌ها بر ساز خود، مهارت پیدا می‌کند. در مراحل بعد، خواندن نت‌های موسیقی به‌تدریج وارد آموزش می‌شود، هنگامی که درک شنوایی و مهارت اجرایی کودک به سطح مطلوبی رسیده باشد. یکی از ارکان مهم رویکرد

---

[11] Jenő Ádám
[12] John Curwen
[13] Multi-sensory learning
[14] Shinichi Suzuki

سوزوکی، حضور والدین در جلسات آموزشی و نقش فعال آن‌ها در تمرینات خانگی است. والدین نه‌تنها ناظر هستند، بلکه به‌عنوان تسهیل‌گر فرایند یادگیری عمل می‌کنند. این رویکرد مشارکتی به تقویت انگیزه، نظم و استمرار در تمرین کمک می‌کند. فلسفه‌ی سوزوکی مبتنی بر این باور است که با فراهم آوردن محیطی مثبت، حمایت‌گر و سرشار از موسیقی، تقریباً همه‌ی کودکان می‌توانند نواختن یک ساز را بیاموزند. از اصول کلیدی این رویکرد می‌توان به گوش دادن منظم به موسیقی، تکرار مداوم، یادگیری تدریجی، تأکید بر کیفیت اجرا و پرورش روحیه مثبت اشاره کرد.

سایر رویکردهای آموزش موسیقی کودک

علاوه بر رویکردهای شناخته‌شده‌ای چون دالکروز، مارتنو، کودای، سوزوکی و ارف نگرش‌ها و رویکردهای دیگری نیز در آموزش موسیقی کودک توسعه‌یافته‌اند که هر یک با تأکید بر جنبه‌ای خاص از یادگیری و توجه به اصول تربیتی، روان‌شناسی رشد و اهداف هنری خاص، شکل گرفته‌اند و به غنای حوزه‌ی آموزش موسیقی کمک کرده‌اند. این رویکردها ممکن است کمتر شناخته شده باشند، اما در برخی کشورها یا زمینه‌های آموزشی خاص کاربردی مؤثر دارند و می‌توانند مکمل خوبی در طراحی برنامه‌های جامع آموزش موسیقی کودک باشند. آشنایی با این رویکردها می‌تواند دید گسترده‌تری نسبت به آموزش موسیقی در نظام‌های گوناگون فراهم سازند که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

نظریه یادگیری موسیقی گوردن[15]: این نظریه توسط ادوین گوردن[16] در نیمه‌ی دوم قرن بیستم توسعه یافت. اساس این رویکرد بر مفهوم «شنوایی»[17] است که به معنای توانایی شنیدن درونی موسیقی و درک آن حتی بدون وجود صدای واقعی است. گوردن بر این باور بود که درک موسیقی، مشابه فرایند یادگیری زبان است؛ ابتدا باید کودک موسیقی را بشنود و درک کند، سپس آن را تولید کند و در مراحل بعدی به خواندن و نوشتن موسیقی بپردازد. در این رویکرد، فعالیت‌های شنوایی و حرکتی ساده پیش از یادگیری تئوری قرار دارند و به درک شهودی کودک از مفاهیم موسیقایی کمک می‌کنند.

توسعه‌های رویکرد دالکروز[18]: پس از دالکروز، مربیان و پژوهشگرانی با الهام از اصول او (ریتم، حرکت و تربیت حسی) رویکردهایی کاربردی‌تری برای شرایط خاص آموزشی ارائه دادند. از جمله کاربردهای این رویکردها در آموزش کودکان با نیازهای ویژه، توان‌بخشی‌های جسمی و ذهنی و تلفیق موسیقی با تربیت بدنی است. این توسعه‌ها معمولاً با تأکید بر حرکت در فضای آزاد، استفاده از الگوهای ریتمیک درونی و هماهنگی بین ذهن، بدن و صدا شکل گرفته‌اند.

گسترش رویکرد ارف توسط گونیلد کیت‌مان[19]: گونیلد کیت‌مان، همکار نزدیک کارل ارف، نقش کلیدی در عملی کردن ایده‌های او داشت. او ساختارهای آموزشی مشخص‌تری برای کلاس‌های موسیقی ارائه داد و به گسترش فن‌های بداهه‌سازی، نواختن سازهای کوبه‌ای و فعالیت‌های گروهی کمک کرد. این توسعه‌ها باعث شدند رویکرد ارف در عمل انعطاف‌پذیرتر و قابل‌استفاده‌تر در نظام‌های آموزشی مختلف شود.

رویکرد امیلیا [20]: این رویکرد که منشأ آن در شهر ریجیو امیلیای ایتالیاست، یک نظام تربیتی کل‌نگر است که در آن هنر و موسیقی به‌عنوان ابزارهای اصلی یادگیری کودک شناخته می‌شوند. در این رویکرد، موسیقی به‌عنوان بخشی از پروژه‌های آزاد کودکانه به‌کار گرفته می‌شود و مربی نقش تسهیل‌گر را دارد. کودک آزاد است تا با استفاده از صدا، حرکت، اشیاء و ابزارهای صوتی، تجربه موسیقایی خود را شکل دهد. تأکید این رویکرد بر خلاقیت، اکتشاف آزاد و یادگیری از طریق تعامل اجتماعی است.

[15] Gordon Music Learning Theory – MLT
[16] Edwin E. Gordon
[17] Audiation
[18] Adapted Dalcroze Approaches
[19] Keetman’s Extensions of Orff
[20] Reggio Emilia Approach

رویکرد مونته‌سوری در موسیقی[۲۱]: در نظام آموزشی مونته‌سوری که توسط ماریا مونته‌سوری بنیان‌گذاری شده، کودک در مرکز فرآیند یادگیری قرار دارد. در زمینه‌ی موسیقی نیز، این رویکرد بر یادگیری فعال، استفاده از ابزارهای واقعی و فراهم کردن فرصت تجربه مستقیم تأکید دارد. کودک در محیطی ساختارمند اما آزاد، از طریق گوش دادن، تقلید و نواختن سازهای ساده، درک موسیقی را در ارتباط با سایر مهارت‌های شناختی، زبانی و حرکتی توسعه می‌دهد.

آموزش موسیقی در نظام والدورف[۲۲]: نظام آموزشی والدورف که توسط رودولف اشتاینر طراحی شده‌است، به جنبه‌های روحی، تخیلی و هنری کودک اهمیت می‌دهد. در این رویکرد، موسیقی نه‌تنها به‌عنوان یک مهارت، بلکه به‌عنوان ابزاری برای رشد درونی کودک شناخته می‌شود. آموزش موسیقی در والدورف با آوازهای فولکلور، حرکات موزون، استفاده از فلوت ریکوردر و تمرکز بر آهنگ‌سازی خلاقانه همراه است. آموزش در این نظام معمولاً آهسته و متناسب با مراحل رشد روانی کودک پیش می‌رود.

هر چند رویکردهای مختلفی مانند دالکروز، کودای و ارف در سراسر جهان گسترش یافته‌اند و در آموزش موسیقی کودکان نقش ایفاء کرده‌اند و رویکرد سوزوکی نیز به‌واسطه‌ی فلسفه‌ی انسانی، رویکرد ساختاریافته و تأکید بر یادگیری طبیعی، در بسیاری از کشورها جایگاهی ارزشمند در آموزش موسیقی کودکان پیدا کرده‌است، اما هیچ‌کدام به‌اندازه‌ی رویکرد ارف، به‌ویژه در ایران، شناخته شده و جا افتاده نیستند.

رویکرد ارف: یکی از مشهورترین و تأثیرگذارترین رویکردهای آموزش موسیقی کودکان در قرن بیستم است که توسط کارل ارف، آهنگساز و مربی آلمانی، پایه‌گذاری شد. این رویکرد آموزشی در دهه ۱۹۲۰ میلادی شکل گرفت و بر پایه‌ی ایده‌ی آموزش موسیقی از طریق بازی، حرکت، ریتم و بداهه‌پردازی طراحی شد. ارف بر این باور بود که موسیقی و حرکات بدن رابطه نزدیکی دارند و موسیقی، حرکت و گفتار در کنار یکدیگر عناصر موسیقی را شکل می‌دهند، رویکرد ارف وابستگی زیادی به حرکت در بیان موسیقی دارد. کودک مانند انسان‌های بدوی موسیقی را می‌نوازد و همانند آنان به موسیقی واکنش نشان می‌دهد. بدین ترتیب از نظر این متخصص موسیقی آموزش موسیقی نیز باید با ساده‌ترین مفاهیم شروع شود، مفاهیمی که کودکان به‌راحتی بتوانند آن را بفهمند و درک کنند. کودکان حرکات را با بدنشان کشف می‌کنند و به نظر می‌رسد که همه کودکان می‌توانند موسیقی را با بدن خودشان بیان کنند و ملودی را به‌طور خودجوش و با کمک حرکات اجرا کنند. هدف از آموزش موسیقی در رویکرد ارف تربیت نوازنده نیست بلکه ارائه مهارت‌های است که کودک می‌تواند به‌وسیله‌ی آن به کشف دنیای جدیدی دست یابد که خلاقیت رکن اساسی آن است. تجربیات کارل ارف نشان داد که موسیقی می‌تواند تأثیر چشمگیری در افزایش توانمندی و قابلیت‌های ذهنی کودکان عقب‌مانده‌ی ذهنی نیز داشته باشد. این تجربیات در کودکان سالم نتایج چشمگیرتری را به همراه داشت. کارل ارف باور داشت که موسیقی، شعر، رقص و بازی‌های کودکانه باید به‌صورت یکپارچه آموزش داده شوند و از همان ابتدا، کودکان باید با موسیقی درگیر شوند، نه به‌صورت نظری، بلکه به‌طور عملی و تجربی. رویکرد ارف، بر پایه‌ی آن‌چه «موسیقی ابتدایی» نامیده می‌شود بنا شده‌است؛ یعنی نوعی موسیقی ساده، طبیعی و ابتدایی که ریشه در تجربه‌ی مستقیم کودک دارد و برای بیان احساسات و افکار از صداهای بدنی، سازهای ساده‌ی کوبه‌ای و آواز استفاده می‌کند. در این رویکرد، یادگیری از طریق مشارکت فعال، تکرار، خلاقیت و ارتباط حسی و جسمی با موسیقی صورت می‌گیرد. ابزار آموزشی در رویکرد ارف بسیار متنوع‌اند و شامل آواز، حرکت، گفتار ریتمیک و نواختن سازهای خاصی به نام «سازهای ارف» شناخته می‌شود. این سازها شامل

[21] Montessori and Music
[22] Waldorf Education and Music

زایلُفون، گلاکِن‌اشپیل، متالوفون، فلوت ریکوردر و سازهای کوبه‌ای ساده مانند طبلک، تمبورین، ماراکاس و چوبک‌ها هستند که به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند تا کودک بدون دانش قبلی نیز بتواند آن‌ها را بنوازد و در تجربه‌ی موسیقایی مشارکت کند. سازهای ارف ساختمان بسیار ساده‌ای دارند و کوک آن‌ها ثابت است و با زدن ضربات مختلف مضراب در کوکشان تغییری پدید نمی‌آید و هم در هم‌نوازی از قابلیت ترکیب بالایی برخوردارند و هم نوازندگی با آن‌ها ساده است لذا کودکان حتی کودکان دارای نارسایی ذهنی به‌راحتی می‌توانند آن‌ها را بنوازند و در اجراهای دست جمعی شرکت کنند. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد رویکرد ارف، بداهه‌پردازی[۲۳] است. کودکان تشویق می‌شوند تا با استفاده از حرکات بدنی، صداهای تولیدی خود و سازها، موسیقی خلق کنند. این فرایند، خلاقیت، اعتمادبه‌نفس و توانایی بیان شخصی آن‌ها را پرورش می‌دهد. رویکرد ارف تأکید دارد که یادگیری موسیقی نباید صرفاً درگیر مفاهیم پیچیده‌ی نظری مانند نت خوانی یا تئوری موسیقی باشد، بلکه باید از طریق تجربه‌ی حسی و عملی و در فضایی شاد، تعاملی و بازی محور اتفاق بیفتد. در مجموع، رویکرد ارف با ترکیب موسیقی، حرکت، گفتار و بازی، نه‌تنها آموزش موسیقی را برای کودکان جذاب و قابل‌درک می‌سازد، بلکه موجب رشد توانایی‌های شناختی، حرکتی، اجتماعی و خلاقانه‌ی آن‌ها نیز می‌شود. همین رویکرد جامع و انسانی است که آن را به یکی از موفق‌ترین و شناخته‌شده‌ترین رویکردهای آموزش موسیقی کودکان، به‌ویژه در ایران، تبدیل کرده‌است.

چالش‌ها و موانع آموزش موسیقی کودک به رویکرد ارف در ایران

بررسی‌های انجام شده حاکی از آن است که با وجود سابقه‌ی نسبتاً طولانی آموزش موسیقی کودک با رویکرد ارف در ایران و همچنین گسترش روزافزون آن در مراکز مختلف آموزشی، این رویکرد همچنان با چالش‌های اساسی در مرحله‌ی اجرا مواجه است. طی دهه‌های اخیر، آثار متعددی شامل کتاب‌های ترجمه شده، مقالات علمی و پژوهشی و منابع آموزشی در زمینه‌ی معرفی و تبیین این رویکرد در دسترس مربیان قرار گرفته‌است. با این حال، اجرای عملی آن در بسیاری از آموزشگاه‌ها و مراکز آموزش موسیقی کودک، با اصول و اهداف بنیادین این رویکرد فاصله‌ی محسوسی دارد که در زیر به مواردی از آن اشاره می‌شود:

۱. رویکرد ارف بر اساس تلفیق عناصر متنوعی همچون موسیقی، شعر، حرکت بدنی، بازی‌های جمعی و خلاقیت‌های بیانی طراحی شده‌است. این رویکرد، بر خلاف شیوه‌های آموزش موسیقی صرفاً فنی، بر تجربه‌ی جامع کودک و رشد همه‌جانبه‌ی حسی، حرکتی، اجتماعی و ذهنی او تأکید دارد. در واقع، هدف اصلی رویکرد ارف آن است که کودک با مشارکت فعال در فعالیت‌های گروهی، از طریق حرکت، بازی، آواز، نغمه‌پردازی و بیان آزاد، به درک عمیق‌تری از موسیقی برسد و خلاقیت فردی‌اش پرورش یابد. با این حال، در بسیاری از مراکز آموزشی در ایران، به‌ویژه آموزشگاه‌های خصوصی، مؤلفه‌های مهمی همچون «حرکت» و «بازی گروهی» که از ارکان اصلی این رویکرد به‌شمار می‌روند، به‌طور کامل حذف یا بسیار سطحی اجرا می‌شوند. این حذف، عمدتاً ناشی از محدودیت‌های فیزیکی و ساختاری آموزشگاه‌هاست. اغلب این فضاها فاقد سالن‌هایی با امکان حرکت آزادانه‌ی کودک و انجام بازی‌های جمعی هستند. در نتیجه، کلاس‌های ارف بیشتر به کارگاه‌های خواندن شعر و نواختن سازهای ساده محدود شده‌اند؛ در حالی که اصل رویکرد ارف، تجربه‌ی موسیقی از طریق بدن و حرکت است. نبود فضای استاندارد، نگرش محدود مدیران مراکز آموزشی موسیقی کودک و همچنین کم‌توجهی به نقش تربیتی و روان‌شناختی بازی و حرکت در فرآیند یادگیری، موجب شده‌است بخش مهمی از ظرفیت‌های این رویکرد خنثی شود. این در حالی است که در رویکرد

[23] Improvisation

ارف، کودک ابتدا از طریق بدن خود موسیقی را تجربه می‌کند و سپس به‌سوی مفاهیم انتزاعی‌تر همچون ریتم و ملودی هدایت می‌شود. غفلت از این روند طبیعی، نه‌تنها موجب سردرگمی و دل‌زدگی کودک می‌شود، بلکه اهداف تربیتی این رویکرد را نیز با شکست مواجه می‌سازد.

۲. یکی از مهم‌ترین اصول رویکرد ارف، تأکید آن بر فرآیند یادگیری به‌جای نتیجه گرایی صرف است. در این رویکرد، هدف از آموزش موسیقی، تربیت نوازنده یا موسیقی‌دان حرفه‌ای نیست؛ بلکه پرورش حواس، تخیل، خلاقیت و توانایی بیان هنری در کودک از طریق تجربه‌ی موسیقی در قالبی آزاد و انعطاف‌پذیر است. رویکرد ارف با تکیه بر بیان بدنی، بازی، آواز، بداهه‌پردازی و تعامل گروهی، به کودک کمک می‌کند تا در فضای امن و غیررقابتی به کشف دنیای موسیقی و در عین حال کشف درونیات خویش بپردازد. با این وجود، در بسیاری از مراکز آموزش موسیقی کودک در ایران، رویکردهای آموزشی برخلاف فلسفه‌ی رویکرد ارف به شیوه‌ای ابزار محور و فنی تقلیل یافته‌است. در عمل، آموزش ارف در برخی مراکز به فراگیری صرف دو ساز رایج -بلز و فلوت ریکوردر- محدود شده‌است. این سازها، هر چند به‌دلیل سهولت در اجرا، قابل‌حمل بودن و کوک ثابت، در رویکرد ارف جایگاه دارند، اما در اجرای ناقص و غیر تربیتی این رویکرد، به ابزار اصلی و گاهی یگانه آموزش موسیقی کودک تبدیل شده‌اند. چنین تقلیل‌گرایی، نه‌تنها روح رویکرد ارف را خدشه‌دار می‌کند، بلکه کودک را از تجربه‌ی موسیقایی چندوجهی که از بطن حرکت، بازی، آواز، و بیان آزاد می‌جوشد، محروم می‌سازد. این مسئله البته ریشه‌های تاریخی نیز دارد همان‌گونه که مهدی آذرسینا اشاره می‌کند، دکتر محمدرضا خدیری که نخستین تلاش‌ها برای ورود و بومی‌سازی رویکرد ارف در ایران را در دهه‌ی ۱۳۴۰ آغاز کرد، به‌خوبی از مخاطرات استفاده‌ی صرف از یک روش غربی بدون تطبیق با شرایط فرهنگی و آموزشی کشور آگاه بود. در سال‌های ابتدایی اجرای این رویکرد، تلاش کرد تا به‌جای استفاده از سازهای غربی ارف، از سازهای ایرانی بهره گیرد؛ برای اجرای این طرح، خدیری از همکاری استادان برجسته‌ای چون استاد بیگچه‌خانی (تار)، دکتر احد بهجت (سنتور)، محمد اخوان (تنبک) و حامد یزدانی بهره گرفت. در ادامه نیز با استفاده از سازهای محلی مانند تار آذربایجانی به کوشش استاد سلیمی، تلاش شد تا رویکرد ارف رنگ و بوی بومی‌تر و ایرانی‌تری پیدا کند. تلاشی که هر چند از منظر فرهنگی ارزشمند بود، اما با موانعی چون دشواری نوازندگی این سازها برای کودکان و نیاز به تمرین طولانی‌مدت همراه شد و آن‌چه در عمل رخ داد، بیشتر نوعی سردرگمی میان استفاده از رویکرد غربی و تلاش برای بومی‌سازی آن بود و نشان‌دهنده‌ی این است که رویکرد ارف به‌درستی درک نشده بود، چرا که تمرکز بیش از حد بر ابزار (یعنی ساز) و نادیده گرفتن ساختار کل‌نگر این رویکرد، مانع از تحقق کامل اهداف آن شد (URL: 1).

در حالی که در فلسفه‌ی ارف، ساز تنها یکی از ابزارهای بیان موسیقایی است، نه هدف نهایی. در نتیجه، برداشت ناقص از رویکرد ارف و اجرای محدود و ساز محور آن در برخی مراکز آموزشی، به یکی از چالش‌های جدی در مسیر آموزش صحیح موسیقی کودک در ایران بدل شده‌است.

۳. یکی دیگر از چالش‌های اساسی در اجرای رویکرد ارف در ایران، مسئله‌ی «ناسازگاری فرهنگی» است. رویکرد ارف، با این‌که به لحاظ فلسفی ساختاری باز و انعطاف‌پذیر دارد، اما محتوای آموزشی آن- به‌ویژه در قالب کتاب‌ها، نُت‌ها، اشعار و قطعات موسیقایی موجود- در اصل بر پایه‌ی موسیقی کلاسیک و فولکلور اروپای غربی طراحی شده‌است. این محتوا که به زبان، ریتم، فواصل و ساختارهای موسیقی غربی وابسته است، به‌طور کامل با بافت فرهنگی، زبانی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی انطباق ندارد. در عمل، کودک ایرانی که در چارچوب رویکرد ارف آموزش می‌بیند، از همان سال‌های آغازین، با فواصل، گام‌ها، الگوهای ملودیک و نظام ریتمیک موسیقی غربی خو می‌گیرد. این الگوها، اگرچه به‌لحاظ آموزشی ساده و ساختاریافته هستند، اما در بلندمدت موجب می‌شوند

که «گوش موسیقایی» کودک نسبت به ساختارهای بومی موسیقی ایرانی بیگانه شود. به‌عبارت دیگر، ذهن و گوش کودک به‌تدریج با الگوهای ملودیک و ریتمیک غیر ایرانی شکل می‌گیرد، در حالی که باید در سنین کودکی که دوره‌ی شکل‌گیری حساسیت‌های شنیداری و ذوق هنری است، با فضاهای صوتی فرهنگ خودی آشنا شود. از سوی دیگر، تولید محتواهای آموزشی بومی‌سازی شده در چارچوب رویکرد ارف در ایران بسیار محدود است. بخش عمده‌ی منابع موجود، اقتباس از آثار غربی است و اندک تولیدات داخلی نیز غالباً همان ساختارها را تکرار می‌کنند و کمتر بر موسیقی دستگاهی یا نغمه‌های محلی ایرانی تکیه دارند. این در حالی است که زبان، شعر، موسیقی و ریتم در فرهنگ ایرانی از ظرفیتی غنی برخوردارند که می‌توانند مبنای یک بازتعریف خلاقانه از رویکرد ارف قرار گیرند. با این حال، فقدان پشتیبانی نهادی، کمبود مربیان مسلط به هر دو حوزه‌ی موسیقی کودک و موسیقی ایرانی و نیز نبود منابع آموزشی مدون بومی‌سازی شده، موجب شده‌است که این امکان بالفعل هرگز به فعلیت نرسد. پیامد این وضعیت، شکل‌گیری نوعی دوگانگی در ذهن موسیقایی کودک است: از یک‌سو، آموزش ساختاریافته اما غیربومی؛ و از سوی دیگر، فاصله گرفتن از ریشه‌های فرهنگی و شنیداری خود. در نهایت، این امر نه‌تنها بر هویت فرهنگی کودک تأثیر می‌گذارد، بلکه موجب گسست میان آموزش موسیقی کودک و پیکره‌ی زنده‌ی فرهنگ موسیقایی جامعه می‌شود.

۴. در رویکرد ارف، «شعر» و «کلام» جایگاهی بنیادین در فرآیند آموزش موسیقی کودک دارند. این رویکرد با تأکید بر گفتار آهنگین، شعرخوانی، آواز و بازی‌های کلامی، تلاش می‌کند تا کودک را از طریق زبان، با ریتم، ملودی و بیان هنری آشنا سازد. در واقع، شعر در رویکرد ارف نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم است، بلکه بستری برای پرورش گوش موسیقایی، روان‌خوانی، حافظه‌ی شنیداری و حتی تقویت مهارت‌های زبانی کودک به‌شمار می‌رود. با این حال، یکی از مشکلات اساسی در اجرای این رویکرد در ایران، عدم تطابق زبانی و فرهنگی اشعار با ساختار موسیقایی قطعات مورد استفاده‌است. بخش عمده‌ی قطعات موسیقایی موجود در منابع آموزشی ارف، بر پایه‌ی ملودی‌ها و اشعار کشورهای اروپایی (به‌ویژه آلمانی، انگلیسی و فرانسوی) ساخته شده‌اند. این قطعات یا به‌صورت مستقیم از منابع اصلی وارد برنامه‌ی آموزشی شده‌اند یا با ترجمه‌ی اشعار آن‌ها به زبان فارسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در عمل، ترجمه‌ی مستقیم اشعار این قطعات به‌دلیل تفاوت‌های ساختاری در وزن، آهنگ واژه‌ها، تعداد هجاها و بافت معنایی، به‌سختی با ملودی اصلی قابل تطبیق است. به‌همین دلیل، در بسیاری از موارد، مربیان و تنظیم‌کنندگان یا ناچار به حذف کامل بخش کلامی (شعر) شده‌اند، یا اشعاری تازه برای قطعات انتخاب کرده‌اند که گاه ازنظر زبانی و ریتمیک با موسیقی هم‌خوانی ندارد. این فرایند، نه‌تنها موجب از بین رفتن بخش مهمی از هویت آموزشی قطعات می‌شود، بلکه فرصت‌های بسیاری را که شعر در رویکرد ارف برای رشد خلاقیت و یادگیری کودک فراهم می‌آورد، از بین می‌برد. از سوی دیگر، برخی تلاش‌ها برای سرودن شعرهای تازه به زبان فارسی نیز با چالش‌هایی همراه بوده‌است؛ از جمله دشواری در تطبیق وزن عروضی با ملودی‌های از پیش ساخته شده، یا ناآشنایی سرایندگان با ویژگی‌های روان‌شناختی زبان کودکانه. در چنین شرایطی، ضرورت تولید قطعات اصیل و بومی با شعر فارسی کودکانه که هم از نظر موسیقایی متناسب با زبان و فرهنگ ایرانی باشد و هم بتواند جایگزین مؤثری برای قطعات وارداتی باشد، بیش‌ازپیش احساس می‌شود. متأسفانه در سال‌های اخیر، به‌رغم گسترش آموزش موسیقی کودک، توجه جدی به تولید اشعار تخصصی در قالب موسیقی کودک با معیارهای رویکرد ارف صورت نگرفته و این مسئله به یکی از خلأهای مهم در اجرای موفق و بومی شده‌ی این رویکرد در ایران تبدیل شده‌است.

۵. یکی دیگر از ارکان اساسی رویکرد ارف، تأکید بر «یادگیری جمعی» و مشارکت گروهی در فرایند آموزش موسیقی است. در این رویکرد، کودک نه‌فقط

به‌عنوان یک یادگیرنده‌ی منفرد، بلکه به‌عنوان عضوی از یک گروه، در تجربه‌ی موسیقایی سهیم می‌شود. اجرای گروهی ساز، آواز جمعی و بازی‌های موسیقایی دسته‌جمعی از مهم‌ترین بخش‌های این رویکرد به‌شمار می‌روند که به رشد اجتماعی، تقویت حس همکاری، افزایش اعتمادبه‌نفس و درک بهتر مفهوم مشارکت در کودکان منجر می‌شود. با این حال، در برخی آموزشگاه‌های موسیقی کودک در ایران، به دلایل گوناگون، از جمله محدودیت‌های فضایی، کمبود نیروی متخصص برای هدایت گروه، یا صرفه‌جویی اقتصادی، اجرای گروهی قطعات و آوازهای دسته‌جمعی از برنامه‌ی آموزشی حذف شده‌است. در چنین ساختاری، آموزش موسیقی به شکل کاملاً انفرادی و گاه صرفاً فنی دنبال می‌شود؛ وضعیتی که با روح مشارکتی و تجربه محور رویکرد ارف در تضاد آشکار قرار دارد. آموزش انفرادی ممکن است برای آموزش ساز در سطوح پیشرفته مناسب باشد، اما در آموزش موسیقی کودک، به‌ویژه در سنین پایین، تأکید صرف بر عملکرد فردی می‌تواند به کاهش انگیزه‌ی کودک، افزایش اضطراب عملکرد و دور شدن از جنبه‌های شاد، خلاق و تعاملی موسیقی منجر شود. از سوی دیگر، حذف آواز جمعی و تمرین‌های هماهنگ گروهی، فرصت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مشترک را از کودک می‌گیرد و او را از جنبه‌ی اجتماعی موسیقی که یکی از مؤثرترین ابزارهای شکل‌گیری حس همدلی و همکاری است، محروم می‌سازد. در مجموع، نادیده گرفتن عنصر گروهی در آموزش رویکرد ارف، نه‌تنها باعث افت کیفیت آموزشی می‌شود، بلکه مانع از تحقق یکی از اصلی‌ترین اهداف این رویکرد یعنی پرورش کودکانی خلاق، اجتماعی و دارای ارتباط مؤثر از طریق موسیقی می‌گردد. به همین دلیل، بازنگری در ساختار اجرایی آموزشگاه‌ها و فراهم آوردن شرایط لازم برای آموزش گروهی در چارچوب رویکرد ارف، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر به‌شمار می‌آید.

کاربرد بازی‌های بومی و سنتی در چارچوب رویکرد ارف برای آموزش موسیقی کودک

از گذشته‌های دور، بازی در زندگی کودکان ایرانی جایگاه ویژه‌ای داشته و همواره با عناصر شعر، موسیقی و حرکات موزون درهم آمیخته بوده‌است. کودکان با اجرای بازی‌های گروهی و آهنگین نه‌تنها لحظاتی شاد و خاطره‌انگیز را تجربه می‌کردند، بلکه مفاهیمی ارزشمند چون مشارکت، رقابت سالم، صبر، بردباری، نوع‌دوستی و تقابل خیر و شر را به شکل غیرمستقیم فرا می‌گرفتند. بخش زیادی از این بازی‌ها در حافظه‌ی نسل‌های گذشته ـ به‌ویژه پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هاـ همچنان زنده است و به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی ناملموس ایران شناخته می‌شود. با نگاهی دقیق به بازی‌های کودکانه‌ای چون «گرگم به هوا»، «اتل، متل توتوله»، «عمو زنجیر باف»، «هر کی شکلک درآره»، «ده، بیست، سی، پونزده» یا روایت‌های منظومی چون «خاله سوسکه» و «پسر عباس قلی خان»، درمی‌یابیم که این بازی‌ها اغلب با ساختاری موسیقایی، شعر محور و همراه با حرکت‌های ریتمیک و نمایش‌های کودکانه اجرا می‌شده‌اند. همچنین در فرهنگ‌های محلی نیز می‌توان به آیین‌هایی مانند جشن درو، جشن برداشت برنج، مراسم چوب‌بازی، نقالی‌های کودکانه و نمایش‌های آیینی اشاره کرد که همگی واجد قابلیت‌های تربیتی، هنری و اجتماعی هستند. امروزه، با تکیه بر رویکرد ارف که تلفیقی از موسیقی، شعر، حرکت، نمایش و خلاقیت است، می‌توان از این بازی‌ها به‌عنوان منابع آموزشی ارزشمند بهره گرفت. این بازی‌ها، به‌دلیل ساختار ترکیبی‌شان، کاملاً با فلسفه‌ی رویکرد ارف سازگارند و می‌توانند به‌عنوان ابزارهای مؤثری برای تقویت شادابی، تعامل اجتماعی، یادگیری غیرمستقیم مفاهیم اخلاقی و نیز توسعه‌ی خلاقیت در کلاس‌های موسیقی کودک به‌کار گرفته شوند. افزون بر آن، بهره‌گیری از خودِ کودکان برای بازآفرینی، گسترش یا

خلق بازی‌های جدید نیز می‌تواند نقش چشم‌گیری در پرورش خلاقیت و حس مشارکت آن‌ها داشته باشد. انتخاب اشعار مناسب با مضامین فرهنگی و ملی، نه‌تنها سبب همدلی بیشتر بین کودکان می‌شود، بلکه در تقویت هویت جمعی و رشد فکری و معنوی آنان نیز تأثیرگذار خواهد بود. از این‌رو، بازنگری دربازی‌های بومی و احیای آن‌ها در قالب روش‌های نوین آموزش موسیقی، به‌ویژه در رویکرد ارف، ضرورتی انکارناپذیر در مسیر آموزش فرهنگی کودکان به‌شمار می‌رود.

یافته‌ها و بحث

یافته‌های این تحقیق بر پایه پرسشنامه‌هایی به‌دست آمد که در دو مرحله، پیش و پس از اجرای دوره‌ی آموزشی مبتنی بر نسخه‌ی اصلاح شده‌ی رویکرد ارف، توسط مدرسین برای هر کودک تکمیل شد. این پرسشنامه‌ها شامل شاخص‌هایی چون اعتمادبه‌نفس، میزان انزوا و خجالتی بودن، علاقه به کلاس موسیقی، تعامل با همکلاسی‌ها، ارتباط با مدرس، میزان مشارکت در فعالیت‌های گروهی و توجه به اجرای حرکات موزون و موسیقی گروهی بود. در مقایسه داده‌های مرحله اول (پیش از آموزش) و مرحله دوم (پایان دوره)، افزایش محسوسی در شاخصه‌ای عاطفی و اجتماعی مشاهده شد. برای نمونه، میزان علاقه کودکان به رده‌های موسیقی پس از اعمال اصلاحات در رویکرد ارف افزایش چشمگیری داشت و در بخش قابل‌توجهی از پاسخ‌ها، اعتمادبه‌نفس کودکان بالاتر ارزیابی شد. همچنین در موارد زیادی، کودکان خجالتی در پایان دوره با اعتماد بیشتری در فعالیت‌های جمعی شرکت می‌کردند. یکی از نکات مهم، تأثیر مثبت اجرای حرکات موزون و موسیقی گروهی بود. این فعالیت‌ها باعث ایجاد روحیه‌ی جمعی، همدلی، شوق و نشاط میان کودکان شد. مدرسین نیز گزارش دادند که سطح مشارکت کودکان در طول دوره افزایش یافته و جو رده‌ها پویا و شادتر شده‌است. تحلیل نتایج نشان می‌دهد که بسیاری از نواقص شناسایی شده در اجرای رویکرد ارف به‌صورت خام و بدون بومی‌سازی، با اعمال تغییراتی مانند استفاده از موسیقی بومی، تقویت فعالیت‌های گروهی، افزودن حرکات موزون متناسب با فرهنگ کودک ایرانی تا حد زیادی برطرف شده‌است؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که نسخه اصلاح شده‌ی رویکرد ارف، در ارتقای کیفیت آموزش موسیقی کودک، به‌ویژه از منظر عاطفی، روانی و اجتماعی، اثربخشی مناسبی داشته‌است. این یافته‌ها، ضرورت بازنگری در اجرای روش‌های آموزشی وارداتی و بومی‌سازی آن‌ها را بیش‌ازپیش نمایان می‌سازد. آن‌چه در آموزش موسیقی به کودکان و نوجوانان بیش از هر چیز اهمیت دارد، ضرورت به‌کارگیری روش آموزشی جامع و برنامه‌ریزی شده‌ای متناسب فرهنگ و اصالت‌های ایرانی است.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان داد که اجرای نسخه‌ی اصلاح شده‌ی رویکرد ارف که بر مبنای بومی‌سازی و در نظر گرفتن ویژگی‌های فرهنگی، روان‌شناختی و اجتماعی کودکان ایرانی طراحی شده بود، توانست تأثیرات مثبتی در فرآیند آموزش موسیقی کودک به‌جا بگذارد. در این نسخه، با تقویت فعالیت‌های گروهی، افزودن حرکات موزون متناسب با فرهنگ کودک ایرانی و تعامل پویا میان مدرس و هنرجویان، زمینه‌هایی برای افزایش اعتمادبه‌نفس، کاهش انزوا و خجالتی بودن، ارتقای روحیه و افزایش شوق و نشاط در کودکان فراهم آمد. همچنین، استفاده از موسیقی بومی و توجه به زبان، بازی‌های محلی و نیازهای ارتباطی کودکان، در ارتقای کیفیت کلاس‌های موسیقی تأثیرگذار بود. نتایج پرسشنامه‌ها و بازخوردهای مدرسین نشان داد که در پایان دوره، مشارکت کودکان بیشتر شده، تعامل آن‌ها با همکلاسی‌ها و مربی افزایش یافته و علاقه‌مندی به فعالیت‌های موسیقایی در آن‌ها پررنگ‌تر شده‌است. بر این اساس، پیشنهاد می‌شود:

۱. رویکرد ارف به‌صورت جامع و علمی مورد بازنگری قرار گیرد و نسخه‌ای بومی شده و متناسب با نیازهای فرهنگی، زبانی و تربیتی کودکان ایرانی تدوین شود.

۲. دوره‌های آموزشی برای مدرسان موسیقی کودک برگزار شود که آن‌ها را با شیوه‌های اصلاح شده، اصول

روانشناسی کودک و کاربرد حرکات موزون و فعالیت‌های گروهی آشنا سازد.

۳. محتوای آموزشی در آموزشگاه‌های موسیقی به‌گونه‌ای طراحی شود که از الگوهای صرفاً وارداتی فاصله بگیرد و ترکیبی از عناصر فرهنگی بومی و اصول علمی جهانی را ارائه دهد.

۴. پژوهش‌های بیشتری در زمینه‌ی تأثیر فعالیت‌های گروهی و بازی‌های کودکان در گذشته، موسیقی بومی و حرکات نمایشی بر رشد هیجانی و اجتماعی کودکان انجام گیرد.

در نهایت، توجه به شرایط بومی و نیازهای خاص کودکان ایرانی می‌تواند به طراحی برنامه‌های آموزشی مؤثرتر و انسانی‌تر درزمینه‌ی آموزش موسیقی کودک منجر شود.

منابع

- صفارپور، فرزانه. (۱۳۹۷). مقایسه آموزش موسیقی در رویکردهای مونته‌سوری و سنتی در ایران. *مجله مطالعات تربیتی کودکان*، ۲(۳)، ۶۱–۴۴.
- فرنیا، فرناز. (مترجم) (۱۳۹۵). *خاستگاه و اهداف موسیقی برای کودکان (کارل ارف، شامرک، هال، والتر، سالیبا و دیگران)*. تهران: نشر هم‌آواز.
- مخبردزفولی، الهه. (مترجم) (۱۴۰۰). *موسیقی برای کودکان: روش‌ها و نظریه‌های آموزش موسیقی به کودکان* (اثر: اریک بلواستاین). تهران: نشر چتر فیروزه.
- مهرگان، نصرت‌الله. (مترجم) (۱۳۸۷). *آموزش موسیقی به کودکان به روش کودای* (اثر: اژسبت شونی). تهران: نشر چشمه.

References

- Frazee, Jane. (2009). *Discovering Orff: A Curriculum for Music Teachers*. Schott Music.
- Goodkin, D. (2004). *Play, sing, & dance: An introduction to Orff Schulwerk.* Schott Music Corporation.
- URL1: https://ketabak.org/content/7898 Accessed at 1404-04-04 10:30

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 109-127

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

Analysis of Qajar Dezful Sacred and Apotropaic Jewelry Based on the Theory of Objects and Symbolic Consumption

Mansour KolahKaj [1] (Corresponding Author), Elham Rafatpanah [2]

[1] Associate Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

[2] Master's Degree Student, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

(Received: 30.07.2024, Revised: 04.05.2025, Accepted: 05.05.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34908.1282

Abstract

In addition to being functional, some people believe that some people believe in "protective" or "disaster" jewelry against evil, which can become decorative over time. According to some beliefs, these objects sometimes have a special power and have functions such as talismans and magic. The Dezful region is also one of the regions where, in the past hundred years, symbolic and ritual motifs with an object-based or obscure function have been seen in several examples of its jewelry. The aim of this study is to analyze the Qajar Dezful sacred and obscure jewelry based on the theory of objects and symbolic consumption. The article aims to fill the knowledge gap in the field of popular culture and understanding the culture of different regions of Iran, especially Khuzestan and the city of Dezful in particular. And you can also use the factors that can reduce it and protect it, record and record them and create a platform for future research from this article. Accordingly, this research answers the following question. How does traditional Dezful jewelry function and what is the perceived power of these objects according to the theory of objects and material consumption? The results of this research are presented with data collected from field and documentary sources in a descriptive-analytical method. Research Research These studies of Dezful jewelry have different functions; but the samples made in Dezful have been evaluated because they have a sacred and magical object and generally, in addition to the decorative function, they have protective functional types along with psychological peace for use. An example of a sacred object; necklaces containing prayers and verses and a magical example with its own magic, armbands and milpa. Also, the designs of some of these ornaments are similar to those of the 7th century books of mysticism, and it seems that these designs continue the tradition of mysticism of previous Iranian centuries. According to the theory of objects and symbolic consumption, traditional ornaments in this study, beyond aesthetic elements, have characteristics of belief, function, and meaning, and play an important role in daily life, worldview, and social relations of individuals, and are established in layers of popular culture. The continuity of these functions is a reflection of the human need for meaning, protection, identity, and power against the unknown, which, despite the vastness of human knowledge, remains ambiguous, mysterious, and complex.

Keywords: Dezful Qajar Jewelry, Object Belief, Folk Belief, Balagardan, Sacred.

1- Email: m.kolahkaj@scu.ac.ir

2- Email: er3456823@gmail.com

How to cite: KolahKaj, M. and Rafatpanah, E. (2026). Analysis of Qajar Dezful Sacred and Apotropaic Jewelry Based on the Theory of Objects and Symbolic Consumption, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 109-127. Doi: 10.22075/aaj.2025.34908.1282

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

تحلیل زیورآلات بلاگردان و مقدس قاجاری دزفول بر اساس نظریه اشیاء و مصرف نمادین

منصور کلاه‌کج (نویسنده مسئول) [۱]
الهام رفعت‌پناه [۲]

[۱] دانشیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34908.1282

چکیده

به باور برخی از مردم، زیورآلات علاوه بر وجه تزیینی کارکرد «شیءباورانه» یا «بلاگردان» و در مواردی، دارای نیروی خاص بوده و کارکردی چون طلسم و جادو داشته‌اند. منطقه دزفول نیز از جمله مناطقی بوده که در یک‌صد سال اخیر در چند نمونه از زیورآلات آن، نقوش نمادین و آیینی با کارکردی شیءباورانه یا بلاگردان دیده شده‌است. هدف این مطالعه تحلیل زیورآلات بلاگردان و مقدس قاجاری دزفول بر اساس نظریه اشیاء و مصرف نمادین است. تکمیل شکاف دانشی در حوزه فرهنگ عامه و شناخت فرهنگ مناطق مختلف ایران به‌ویژه خوزستان و به‌طور خاص شهر دزفول و همچنین آگاهی از عناصر بلاگردان و محافظت‌کننده و ثبت و ضبط جزئیات آن‌ها و بسترسازی برای پژوهش‌های آینده بخشی دیگر از اهداف این مقاله است. بر همین اساس در این پژوهش به پرسش پیش‌رو پاسخ داده می‌شود. زیورآلات سنتی دزفول چگونه کارکردی دارد و نیروی متصوره از این اشیاء با توجه به نظریه اشیاء و مصرف نمادین، چیست؟ نتایج این پژوهش با داده‌های گردآوری شده از منابع میدانی و اسنادی به روش توصیفی- تحلیلی ارائه شده‌است. بر اساس یافته‌های این پژوهش زیورآلات دزفول، کارکردی‌های مختلفی داشته‌است؛ اما نمونه‌های ساخته شده در دزفول عمدتاً کارکردی چون شیء مقدس و سحرآمیز داشته و عموماً علاوه بر کارکرد تزیینی، گونه‌ای کارکرد حفاظتی همراه با آرامش بخشی داشته‌است. نمونه شیء مقدس؛ گردن‌بندهای با محتوی دعا و آیات و نمونه سحرآمیز و دارای خاصیت جادویی آن، بازوبندها و میل‌پا بوده‌است. همچنین نقوش برخی از این زیورآلات مشابه نقوش کتب علوم غریبه قرن هفتم است و به نظر می‌رسد این نقوش ادامه دهنده سنت علوم غریبه سده‌های پیشین ایرانی است. با توجه به نظریه اشیاء و مصرف نمادین، زیورآلات سنتی در این مطالعه، فراتر از عناصر زیبایی‌شناسانه، دارای ابعاد پیچیده‌ای از باور، کارکرد و معنا بوده‌اند و نقش مهمی در زندگی روزمره، جهان‌بینی و روابط اجتماعی افراد دارند و همچنان در لایه‌هایی از فرهنگ عامه پابرجا هستند. تداوم این کارکردها، بازتابی از نیاز انسان به معنا، حفاظت، هویت و قدرت در برابر ناشناخته‌هایی است که علی‌رغم بیکرانکی دانش بشری، همچنان مبهم، مرموز و پیچیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: زیورآلات قاجاری دزفول، شیءباوری، باور عامیانه، بلاگردان، مقدس.

1- Email: m.kolahkaj@scu.ac.ir
2- Email: er3456823@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: کلاه‌کج، منصور و رفعت‌پناه، الهام. (۱۴۰۵). تحلیل زیورآلات بلاگردان و مقدس قاجاری دزفول بر اساس نظریه اشیاء و مصرف نمادین، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۱۲۷-۱۰۹. Doi: 10.22075/aaj.2025.34908.1282

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

زیورآلات و اشیاء محافظت کننده، که با باور برخی مردم نقش نگهبان و بلاگردان را بر عهده دارند، بخشی از هنر دیرینه و میراث فرهنگ غنی سرزمین ایران را تشکیل می‌دهند. این آثار، گاه کارکردهایی همچون زینت، طلسم و شیء مقدس داشته و بر روی برخی از آن‌ها، بنا بر خواست و سلیقه‌ی سفارش‌دهنده یا سازنده، نقش و نگاری، نقش بسته است که نماد و بیانگر رازهای درونی و رموز نهانی آن‌ها است. در بسیاری موارد، این نقوش، ترجمان تجربیات زیسته‌ی سازنده یا باورهای عمیق و اعتقادات فردی و جمعی، با تلفیقی از عناصر گیاهی، جانوری و هندسی، تجلی یافته‌است. این نقش‌ها که برآمده از باورهای عامیانه، باورهای دینی و آیینی، در قالب نمادها و تصویرهای مقدسی، جلوه‌گر شده‌اند، در کنار وظیفه‌ی نمادین و حفاظتی، این آثار هنری، با تلفیق ذوق و خلاقیت هنرمند، آمیخته با باورهای دینی و فرهنگی، به‌گونه‌ای آیین‌وار نمایانگر ذوق و معنویت جامعه بوده‌اند.

در دوره‌ی قاجار، توجه به تعویذها و زیورآلات طلسمی، وجهی مهم و تأثیرگذار در زندگی آنان داشت، و استفاده‌ی عامه مردم از این اشیاء، گستردگی فراوان داشت. گاهی این اشیاء، در قالب تابوهای اجتماعی قرار می‌گرفتند و گاهی به‌عنوان رمزی خوش‌یمن و نماد توتم، در کارهای مذهبی و فرهنگی به‌کار می‌رفتند. کارکرد حفاظتی و معنوی این زیورآلات، تصویر سنت دیرینه‌ی مردمان این سرزمین در نگهداری و حفاظت از خویش تلقی می‌گردید. این پژوهش، در راستای شناخت و بررسی نقش و کاربرد زیورآلات منطقه‌ی دزفول، بنا دارد نگاهی ژرف و موشکافانه به کارکرد شیءباورانه و نی نمادین این زیورها در فرهنگ عامه و فرهنگ کنونی این سرزمین انداخته و اشیاء و آثار مرتبط با باورهای فراطبیعی و قداست‌آمیز را معرفی و تحلیل کند. سؤال محوری پژوهش آن است که زیورآلات سنتی دزفول چگونه کارکردی داشته و نیروی متصوره از این اشیاء با توجه به نظریه اشیاء و مصرف نمادین بوردیار چیست؟

پیشینه پژوهش

یعقوب‌زاده و خزائی در مقاله‌ای با عنوان «نقش‌مایه‌های طلسم تعویذ و حرز» (۱۳۹۸)، مطالعه موردی: دست‌بافته‌های عشایر لر بختیاری، این یافته را مطرح کرده‌اند که نقوش نمادین و سرشار از رمز و راز جهان معنوی در نقوش دست‌یافته‌های عشایر بختیاری تجلی یافته‌است. محمودی و دیگران در مقاله دیگری با عنوان «بازوبندهایی از جنس حرز و آز (پیوست‌های صوری و فرهنگی بازوبندهای دوره قاجار)» (۱۳۹۸)، در دو بخش اصلیِ جایگاه بازوبند در فرهنگ ایرانی‌ـ اسلامی و پیوست‌های صوری و فرهنگی بازوبندها (روایت‌ها، کُدها و رمز نگاره‌ها) به این مسئله پرداخته‌اند.

عاصمه در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی زیورآلات و منسوجات عصر قاجار با کاربرد دعا و طلسم» (۱۳۹۵)، به بررسی زیورآلات و منسوجات عصر قاجار با کاربرد دعا و طلسم پرداخته‌است وی بر این باور تأکید دارد که در ایران روزگار قاجار، گرایش به خرافات و بهره‌گیری از طلسمات و تعویذها گسترده بوده و استفاده از این اشیاء در بطن زندگی تمامی طبقات اجتماعی و حتی درباریان رسوخ داشته و جزء جدایی‌ناپذیر زندگی اجتماعی مردم بوده‌است. عزیزی‌فر در مقاله‌ای با عنوان «بررسی طلسم و طلسم‌گشایی در قصه‌های عامیانه فارسی (سمک‌عیار، حسین‌کرد و امیرارسلان)» (۱۳۹۲)، طلسم و طلسم‌گشایی را در قصه‌های عامیانه فارسی مورد بررسی قرار داده‌است. صابری‌افتخاری در مقاله‌ای با عنوان «باور به وجود نیروی فوق طبیعی در اشیاء در فرهنگ‌عامه مردم ایران (فتیشیزم‌ـ شی‌باوری)» (۱۳۹۱)، به اشیای برخاسته از باورهای جمعی و اعتقادات آیینی‌ـ مذهبی فرهنگ‌عامه پرداخته و گفته‌است که توسل‌جویی به این اشیاء برای رسیدن به نیازها و خواسته‌هایشان بوده‌است.

رحمانیان و حاتمی در مقاله‌ای با عنوان «سحر و جادو، طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار» (۱۳۹۱)، به بررسی جایگاه طلسم و تعویذ در زنان عصر

قاجار پرداخته‌اند و گفته‌اند گرچه گرایش به باورهای خرافی عمدتاً زنانه تعریف شده، اما شواهد نشان می‌دهد گرایش به خرافات پدیده‌ای رایج در همه اقشار جامعه سنتی آن دوران بوده و تعریف گرایش زنانه، پیامدهای زیان‌باری چون، پایمال شدن حقوق اجتماعی زنان آن دوران، به همراه داشته‌است.

در میان منابع خارجی توماس کارنی[1] نیز در پایان‌نامه‌اش تحت عنوان «انضمام خدا- فتیشیسم و ساخت اجتماعی اشیاء» (۲۰۲۰)، به بررسی عاملیت اشیاء در چارچوب گفتمان هنر معاصر با نگاه به آن‌ها از دریچه فتیشیسم پرداخته و این یافته را مطرح کرده که فتیش به‌طور گسترده برای توصیف یک شیء مادی که دارای مقداری نیرو یا قدرت متمرکز فراتر از مادیت خود است- قدرتی که به نحوی نامتعارف، نابه‌جا یا اغراق‌آمیز استفاده شده‌است. گریبر[2] نیز در مقاله‌ای با عنوان «فتیشیسم به‌عنوان خلاقیت اجتماعی» (۲۰۰۵)، در بررسی خود گفته‌است: قدرت فیتیش به‌صورت اجتماعی، وابسته به باورهای خاص است و در لحظه‌ای با آن تعامل برقرار و فعال می‌شود. به این معنا، فتیشیسم با در نظر گرفتن اشیاء به‌عنوان عامل، نظریه اجتماعی اشیاء را تشکیل می‌دهد و علاوه بر این، شرایطی را به وجود می‌آورد که در آن اشیاء قادر به تبدیل شدن به موجودات اجتماعی مستقل هستند. این تحقیق نشان داده‌است که فتیشیسم[3] ابزار مفیدی برای درک مفاهیم اجتماعی و مشارکتی اشیاء در چارچوب هنر معاصر فراهم می‌کند. منصور کلاه‌کج و همکاران در پژوهشی به نام «مردم‌نگاری زیورآلات یکصد سال اخیر شوشتر با رویکرد چندفرهنگی» (۱۴۰۳)، گفته‌اند، بافت چندفرهنگی شوشتر و وجود تقاضاهای مختلف، سبب شده تا زیورسازان این شهر اقلام مختلف تزیینی، ملزومات زندگی و نیز اشیاء دوگانه تزیینی و بلاگردان یا دفع شر را بر اساس سلیقه‌های مختلف ساکنانی که جمعیت بیش‌تری در این شهر دارند، به تولید برسانند.

پژوهش‌های پیشین نشان‌دهنده اهمیت نقوش نمادین، آیینی و اشیایی هست که در برخی موارد کاربرد تزیینی پیدا می‌کنند و در قالب زیورآلات نقش «فتیش» را برای انسان ایفاء کرده‌اند. جنبه‌های نو پژوهش حاضر، بررسی کارکرد زیورآلات منطقه دزفول در جایگاه زیور و نیز دفع بلا یا شر در موضوعی است که تاکنون زیورآلات آن موضوع کار پژوهشگران نبوده‌است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با اتکاء به تحقیقات میدانی و مصاحبه و بهره‌گیری از منابع اسنادی و پایگاهای اطلاعاتی به شیوه توصیف و تحلیل نشانه‌شناسانه، نتایج ارائه شده‌است. در فرآیند تحقیق میدانی تهیه عکس از زیورآلات و اشیاء علی‌رغم هماهنگی قبلی، به‌سختی ممکن شد و این عدم همکاری بر تهیه عکس با کیفیت از زیورآلات نیز تأثیرگذار بود. نمونه‌های ارائه شده متعلق به یک گالری طلافروشی در دزفول بوده که در گنجینه شخصی آن‌ها نگهداری می‌شود. اجداد مالکان این گالری از چند نسل گذشته به این کار مشغول بوده و تمایل چندانی به آگاهی‌رسانی در این خصوص نداشته‌اند. کاربرد این زیورآلات از دوره قاجار تا دوره پهلوی ادامه داشته و چند نمونه از آن‌ها در موزه حمام کرناسیون دزفول وجود دارد که قاجاری بودن آن‌ها در آن موزه ثبت شده‌است. همچنین در خصوص نمادشناسی و کارکرد نمادین زیورآلات با منابع محلی گفتگو و از اطلاعات آنان بهره‌گیری شد. در مجموع در این پژوهش تعداد ۲۷ عدد از انواع زیورآلات ساخته شده در دزفول انتخاب و تحلیل و تفسیر شده‌است. همان‌گونه که توضیح داده شد، نمونه‌های مورد بررسی غالباً از گنجینه شخصی یک مجموعه‌دار بوده و برخی دیگر به‌صورت پراکنده جمع‌آوری شده‌است، مانند آن‌چه در مجموعه موزه حمام کرناسیون درفول بوده‌است. در این فرآیند با افراد مطلع و خبره و مردم قدیمی در خصوص کارکرد برخی از این زیورالات گفتگوهای انجام شده و روایت غالب مطالب با توجه به داده‌های مختلف به تأیید رسیده‌است.

[1] CARNEY, JOHN MICHAEL THOMAS
[2] GRAEBER, D
[3] FETISHISM

مبانی نظری

در راستای تحلیل نقش اشیاء آیینی، بلاگردان و طلسم در فرهنگ عامه، نظریه مصرف و نشانه‌شناسی اجتماعی ژان بودریار[۴] درباره اشیاء و مصرف نمادین یکی از چارچوب‌های نظری کلیدی به‌شمار می‌رود. بودریار از پیشگامان «جامعه‌شناسی اشیاء» در قرن بیستم بود که در آثار خود نشان داد اشیاء در جامعه مصرفی مدرن، نه‌تنها ابزارهای کارکردی، بلکه ناقلان معنا، هویت، و تمایز اجتماعی هستند (Baudrillard, 1998).

از دیدگاه بودریار، مصرف تنها به معنای مصرف فیزیکی یا اقتصادی کالا نیست، بلکه نوعی ارتباط و بازنمایی اجتماعی از طریق نشانه‌هاست. اشیاء در این چارچوب، نقش زبانی پیدا می‌کنند؛ آن‌ها «خوانده» می‌شوند، نه فقط «استفاده». در واقع، ارزش اشیاء بیشتر از طریق ارزش نمادین و نشانه‌ای آن‌ها درک می‌شود تا ارزش کاربردی‌شان. به‌همین ترتیب، اشیایی نظیر بلاگردان، طلسم یا اشیاء مقدس در فرهنگ عامه، نه به‌خاطر کارکرد عملی، بلکه به‌دلیل معنای فرهنگی، نمادین و احساسی‌ای که منتقل می‌کنند، اهمیت می‌یابند.

بودریار در کتاب «*جامعه مصرفی*[۵]» به تفصیل توضیح می‌دهد که چگونه انسان‌ها با اشیاء رابطه‌ای برساخته و نشانه‌ای دارند؛ به‌طوری که کالاها تبدیل به‌وسیله‌ای برای هویت‌سازی، تمایز طبقاتی و تولید معنا می‌شوند. در این چارچوب، اشیای آیینی مانند حرز، طلسم، یا اشیاء مذهبی، به‌مثابه نشانه‌هایی از قدرت، امید، ترس، و پیوندهای اجتماعی عمل می‌کنند. آن‌ها بخشی از منطق بازنمایی اجتماعی هستند که به زبان غیرکلامی، باورها و نگرش‌های فرهنگی را انتقال می‌دهند.

از این نظریه، می‌توان فهمید که چرا افراد در فرهنگ‌های مختلف به اشیایی مانند «بلاگردان» یا «طلسم محافظ» ارزش می‌دهند: این اشیاء حامل بار فرهنگی و هویتی‌اند. آن‌ها به‌طور ضمنی، نظم نمادین خاصی را بازنمایی می‌کنند و در عین حال، به تجربه‌های شخصی یا جمعی معنا می‌بخشند. بنابراین، تحلیل این اشیاء در فرهنگ عامه، از دیدگاه بودریار، نه فقط بررسی یک سنت، بلکه مطالعه یک نظام معناشناختی اجتماعی است.

زیورآلات در فرهنگ عامه

زیورآلات به‌عنوان «یافته خاص[۶]» بهترین شاخص اقتصادی، تحول اجتماعی و پویایی فرهنگ و فناوری هر مقطع تاریخی هستند (Yothers & Gangadharan, 2020). در فرهنگ هند، وجود زیورآلات در یک مکان، نشانه‌ی قداست آن است. (Sathyanarayan & Bais, 2018) جایگاه اشیاء مقدس برای انسان بدوی از دیدگاه «الیاده» حضور «مانا» است. وی در کتاب «رساله تاریخ ادیان» در تعریف «مانا» چنین می‌گوید: هر آن‌چه نامأنوس، غریب و شگرف است، تجلیات قدسی تشویش‌انگیز محسوب می‌شود و نمودگار حضور چیزی غیرطبیعی است (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۹-۳۸). به‌طورکلی می‌توان گفت مانا یک نیروی روحانی غیبی است که اعتقاد به آن در اقوام بدوی عمومیت دارد. مردم بدوی معتقدند در هر شیء یک قدرت خاموش و نامعلوم می‌تواند وجود داشته باشد.

«جان بیناس» در کتاب تاریخ جامع ادیان به شرح مظاهر کلی و صفات عمومی مذاهب بدویان پرداخته‌است:

۱- شیء مقدس: در طوایف ابتدایی اولین نکته‌ای که مشاهده می‌شود این است که یک نوع عقیده یا احترام مذهبی نسبت به مکان خاص یا شخص معینی، یا شیء مخصوصی، با اعمال مشخصی وجود دارد که می‌توان گفت، آن را «مقدس» می‌شمارند و همیشه نسبت به آن با یک حالت احترام آمیخته با هراس و خلوص عقیده، به خود می‌گیرند که این شیء مقدس دارای نیروی ماوراء طبیعی است.

۲- اعتقاد به مانا[۷]: مانا یک نیروی روحانی غیبی است که اعتقاد به آن نزد اقوام بدوی عمومیت دارد.

[4] Jean Baudrillard
[5] La Société de consommation
[6] SPECIAL FIND
[7] MANA

۳- سحر: سحر عملی است که انسان با تکرار بعضی کلمات یا انجام برخی اعمال، قوای فوق‌العاده جهان را می‌تواند به نفع خود قبضه نماید.

بدویان سه اسلوب یا موضوع را وسیله‌ی تسخیر یا غلبه بر نیروی غیبی می‌دانند: نخست عقیده به فتیش است که عبارت است از استفاده و استمداد از قوه مخفی و پنهان در اشیاء بی‌جان. فتیش‌های طبیعی سنگریزه‌های فرود آمده از آسمان، استخوان‌ها، چوب‌های عجیب و ... که برای شخص صاحب فتیش مفید و برای دشمنانش مضر است. این فتیش‌ها اعم از طبیعی و مصنوعی، دارای یک نوع شخصیت مستقل و صاحب اراده هستند. دومین طریقه سحری است که آن را «شمنیزم[8]» تعبیر می‌کنند. در این طریق یک نفر، «شمن» دارای قوه تصرف در قوای روحی و غیبی جهان است.

سومین طریقه «سحر عوامانه» است که منحصر به‌دست کاهن یا ساحر نیست، بلکه در نزد افراد قبیله معمول هست. برای مثال، آداب و اعمالی که برای حاصل‌خیزی زمین بایر یا فرزند آوردن زن عقیم انجام می‌دهند.

۴- تابو[9]: اعتقاد به تابو (عمل حرام) تقریباً در تمام جهان عمومیت دارد.

۵- آنیمیزم[10]: تمام موجودات اعم از متحرک یا ساکن، مرده یا زنده، دارای روح و روانی هستند که درون آن مخفی هست. نزد اقوام بدوی سراسر عالم طبیعت پر است از موجودات روحی که بر عالم احاطه و تصرف دارند و چون آن‌ها را مرکز نیروی غیبی می‌دانند، تمام سرنوشت خود را به دست آن‌ها سپرده و اعمالی نسبت به آن‌ها به‌جا می‌آورند.

۶- پرستش مظاهر طبیعت

۷- قربانی

۸- احترام به اموات یا پرستش اجداد

۹- اساطیر

۱۰- توتمیزم[11] (همان: ۱۱-۲)

یکی دیگر از ویژگی‌های زیورآلات، بهره‌مندی از اشکال و نقوش نمادین است که برای باورمندی این اشیاء به‌کار گرفته می‌شود. این اشکال نمادین نیز از دیدگاه الیاده، بر هستی‌شناسی تکیه دارند و خود نماد می‌تواند چون زبانی باشد که اگرچه مجرد و مفهومی است، اما قابلیت بیان اندیشه‌ای روشن و منسجم درباره هستی و جهان را دارد (الیاده، ۱۳۹۲: ۲۷).

زیورآلات در دوره قاجار

در دوره قاجار، زیورآلات و اشیاء زینتی به‌عنوان نماد زیبایی، قدرت، ثروت و دفع شر و نیز هدیه و ارتباطات استفاده می‌شدند. در این میان، به‌گفته صالح، زیورآلات وابسته به پوشاک مردانه نشانه ثروت و تمول بود (صالح، ۱۳۹۴: ۲۴) عاصمه گفته‌است، روزگار قاجار، گرایش به خرافات و بهره‌گیری از طلسمات و تعویذها گسترده و عمومی بود. به‌طوری‌که در بطن زندگی تمامی طبقات اجتماعی و حتی درباریان رسوخ داشته و جز لاینفک زندگی اجتماعی آن‌ها بوده‌است (عاصمه، ۱۳۹۵: ۱). برخی از این زیورآلات، دست‌بندها و گردن‌بندها بوده که معمولاً از سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی ساخته می‌شدند و مزین به نمادها و نشانه‌های خاصی بودند و اعتقاد بر این بود که قدرت دفع شر دارند.گردن‌آویزها نیز برخی از زیورآلات این دوره بوده‌اند و برخی از انواع آن‌ها برای دفع بدی شر استفاده می‌شد. نگین‌ها و سنگ‌های خاص مانند عقیق، فیروزه و یاقوت به‌عنوان سنگ‌های مقدس و نیز دفع بلا یا اعمال قدرت شناخته می‌شدند. زنجیرها و گوشواره‌ها نیز در برخی از فرهنگ‌ها و مناطق کشور نماد محافظت از افراد در برابر خطرات متصوره بود. در این میان شمع‌ها و گلاب‌دان‌ها به‌عنوان نماد پاکی و دوری از بدی‌ها به‌کار می‌رفتند و در کنار زیورآلات استفاده می‌شدند. کاربرد هر کدام از این موارد، بسته به فرهنگ مکانی بود که آن آیین در آن جریان داشت.

تعاریف مفهومی

با توجه به آن‌چه گذشت و از آن‌جا که برخی از زیورآلات ماهیت فتیش دارند در ادامه به این مفهو م

[8] SHAMANISM
[9] TABU
[10] ANIMISM
[11] TOTEMISM

پرداخته می‌شود. واژه فتیشیسم به‌طور گسترده در زمینه‌های مختلف مورداستفاده قرار گرفته‌است. به‌گفته کارنی (۲۰۲۰) شاید نخستین بار این واژه برای توصیف درهم‌تنیدگی بین افراد و اشیاء، به‌ویژه توسط کارل مارکس[۱۲] در نظریه‌های خود پیرامون فتیشیسم کالایی یا توسط زیگموند فروید[۱۳] به‌عنوان ابزاری برای توصیف فتیشیسم جنسی مطرح شد؛ که مورد آخر احتمالاً متداول‌ترین تعریفی است که از این اصطلاح استفاده می‌شود؛ اما نیکولاس بوریو[۱۴]، فتیشیسم را به‌عنوان وسیله‌ای برای درک هر دو امر اجتماعی و مفاهیم مشترک اشیاء در زمینه هنر معاصر مطرح می‌کند و کارکرد اجتماعی ابژه فتیش را مدنظر قرار می‌دهد که می‌تواند درگیری اجتماعی انسان با فضاها و اشیاء مقدس را در بربگیرد (John. M. T. Careny, 2020: 2). هنگامی‌که ابژه به فتیش تبدیل شود با ارزش تلقی می‌شود و فتیش را فراتر از عینیت و محدودیت‌های مادی به سمت شرایطی که در آن موجودی مستقل و قادر به عاملیت است، ارتقاء می‌دهد. به‌گفته صابری‌افتخاری، شیءپرستی، شیءباوری یا فتیشیسم[۱۵] به مفهوم اعتقاد و باور به وجود نیروی فوق‌طبیعی در برخی اشیاء طبیعی (موجود در طبیعت) و مصنوع (دست‌ساخت انسان) است. پرتغالی‌ها لغت فتیش را که در زبان پرتغالی به معنای «طلسم و تعویذ» است به آن اشیاء دادند و عقاید و آداب مرتبط با فتیش‌ها را «فتیشیسم» نامیدند (صابری‌افتخاری، ۱۳۹۱: ۲).

به‌گفته «قدیانی» فتیش عبارت است از استفاده و استمداد از قوه مخفی و مستور در اشیاء بی‌جان، به عبارت دیگر نسبت به اشیایی خاص قبایل بدوی احترام و تقدیس قائل می‌شوند و آن‌ها را فتیش‌های طبیعی از آن جهت می‌گویند که دارای شکل و صورت خاصی هستند، مانند سنگریزه‌ها و قلوه‌های عجیب یا احجار ساقطه از آسمان، استخوان‌ها، چوب‌های عجیب و نادر و امثال آن‌که از همان دقیقه‌ای که به‌دست آن‌ها می‌رسد در آن نیروی عظیمی را مخفی می‌دانند که بر آن فرد و دوستانش مفید و سودمند و برای دشمنانش مضر و زیان‌بخش هست و از لحاظ سحری قوای سودمندی را در انواع آن اشیاء جامد و بی‌جان ذخیره می‌دانند که آن‌ها فتیش شمرده می‌شوند، مثلاً شاخ‌گوزن و امثال آن، مخزن قوای عجیبه هست و از این جهت در بسیاری موارد از آن‌ها برای حصول مقاصد ساده و نیازمندی‌های بدوی خود استفاده می‌کنند (قدیانی،۱۳۸۱: ۳۱).

شیءباوری (فتیشیسم) در ایران

در تفکر جامعه کهن ایرانی، هر پدیده‌ای دارای روح بود و مثلاً کلوخ مینوی زمین را در خود داشت. همچنین آن‌ها جاندار انگاری را به اشیاء دست‌ساز خود نیز تعمیم می‌دادند و دست‌ساخته‌های خویش، به‌ویژه اشیای فلزی را دارای روح می‌دانستند و آن‌ها را نیروهای مستقل و فعالی می‌پنداشتند که آدمی می‌توانست به آن‌ها التماس کند تا اثر نیک یا بد بگذارند. بت‌پرستی و توتم باوری و تابو از گونه‌های شی باوری هستند (صابری‌افتخاری، ۱۳۹۱: ۲).

به‌گفته، علی‌پورسعدانی، فتیش جزئی از فرهنگ عامه ایرانی است. بر اساس آن‌چه وی گفته، در ایران، فتیش مورد پرستش قرار نمی‌گیرد، یعنی در میان ایلات، قبایل و عشایر ایرانی، مانند قبایل بدوی افریقا نذر و نیاز و هدایا برده نمی‌شود و این اعتقاد بیشتر ضمنی و ناخودآگاه است. نه‌تنها خود فتیش بلکه روح و قدرت مخفی و جاری در آن نیز مورد پرستش نیست و بیشتر فایده عملی این اشیاء مدنظر است. البته همین باور و اعتقاد نیز عمومیت ندارد، یعنی ممکن است در میان عشایر و طوایف مختلف (حتی عوام‌ترین آن‌ها) چیزی کمتر از ۵۰٪ افراد به فتیش و قدرت آن ایمان داشته باشند (علی‌پورسعدانی، ۱۳۸۸: ۱۴-۳).

12 KARL HEINRICH MARX(1818-1883)
13 SIGMUND FREUD
14 NICOLAS BOURRIAUD (1965)
15 FETISHISM

فلزات در شیءباوری

قدرت فوق طبیعی آهن و دیگر فلزات از گذشته‌های دور برای دور کردن ارواح خبیث وجود داشته‌است. بر اساس یافته‌های باستان‌شناسان، ابتدا مس و آهن، عاج و عقیق، بعد طلا و نقره و سنگ‌های قیمتی دیگر وسیله زینت شد و دین و خرافات نقش مهمی در نسبت دادن ویژگی‌های جادویی، به این فلزات و جواهرات، به‌عنوان نمادی از باورهای باستانی و اثربخشی جادویی، ایفاء کردند (Sathyanarayan, M. & Bais, M., 2018).

به‌گفته صابری‌افتخاری (۱۳۹۱) واژه‌ی روئین‌تن از شیءباوری فلزات برجای مانده‌است. در واقع فلز به‌عنوان یک کشف نو، قداست خاصی در ادیان و اساطیر دارد و با توجه به استحکام و ویژگی‌های فلز کاربرد بسیاری در ساخت طلسم و تعویذ داشته‌است. افتخاری به نقل از درویشی می‌گوید: از روزگاران کهن این باور وجود داشته‌است که شیاطین، ارواح خبیث و نیروهای مرموز با شنیدن صدای فلزات، واکنش می‌دهند و دور می‌شوند (صابری‌افتخاری، ۱۳۹۱: ۱۸ و ۲۲). جادوگران نیز معتقد بودند که فلزات ارواح خبیثه را دور می‌کنند و به همین دلیل سنجاق به لباس خود می‌زدند یا زیر بالش هنگام خواب چاقو می‌گذاشتند؛ در کل هر شیئی که تیز و از جنس فلز باشد را مدافع در برابر انرژی‌های بد ارواح می‌دانستند. نقره یکی از فلزاتی است که در ساخت طلسم‌ها و زیورآلات با کارکرد شیءباوری نقش به‌سزایی داشته‌است. به‌گفته‌ی جواهریان (۱۴۰۰)، ساخت زنگوله‌ها برای پای زنان و کودکان که در گویش محلی دزفول «میل‌پا» نام دارند شواهدی بر باور طرد شدن شیاطین و ارواح خبیثه از افراد است. بازوبند فلزی نیز چنین کارکردی داشته‌است. سکه‌های فلزی از دیگر عناصر شیءباورانه است. (جواهریان، در گفتگوی با نگارندگان، شهریور، ۱۴۰۰)، وی همچنین گفته‌است، در فرهنگ عشایری، زنان از سکه‌های فلزی برای دور کردن نیروهای شر و دفع چشم‌شور استفاده می‌کردند. استفاده از سکه فلزی در گردن‌بندها، سربندها، گیره‌سرها و دیگر زیورآلات با تزیین سکه، در زیورالات زنان ایلیاتی به‌علت باور به نیروی فوق‌العاده آن‌ها بوده‌است. زنان عشایر برای مصون ماندن فرزندان‌شان از چشم‌زخم لباس کودکان را با سکه می‌آراستند (همان).

تحلیل دیداری اشیاء تزیینی دزفول

مانند سایر مناطق ایران، زیورآلات قاجاری در دزفول، نه تنها جنبه‌های زیبایی داشتند، بلکه کاربردهای اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و نیز به منظور هدیه و تبادل فرهنگ و سنت نیز کارکرد داشتند. این زیورآلات شامل گردن‌بندها، دست‌بندها، گوشواره‌ها و زیورآلات پوشاک بودند که انواع طلا آن بیشتر نشانه ثروت، تجمل، زیبایی و به‌عنوان پشتوانه ثروت، نیز مطرح بوده‌است، اما برخی از انواع نقره آن به‌عنوان شیء مقدس بلاگردان یا دارای نیروی خاص استفاده می‌شده‌است. به‌گفته جواهریان، دست‌سازه‌های طلای و نقره دزفول در دوران قاجار متأثر از باورهای عامیانه و فرهنگ آن روزگار است. زیورسازان منطقه به خواست سفارش‌دهنده، آثاری با مضمون اعتقادی فرد خلق می‌کردند. علاوه بر زیور و تزیین، ساخت فتیش در حرفه زیورسازی دزفول رونق داشته‌است. برخی از زیورآلات با کارکرد شیء باوری این منطقه عبارتند از؛ پابند، آویز فولاد با تزیینات نقره و طلا یا قاب نقره، برای نگهداری تعویذ، گوشواره طلا و نقره و اشیایی که صرفاً با کارکرد طلسم ساخته می‌شدند. همچنین طلسم‌های نقره که جنبه زینتی نداشته و در زیر لباس پنهان می‌شدند از این دسته بوده‌اند. دسته‌ای دیگر از اشیاء تزیینی شامل گیره‌سر، سرقلیان، سرخودکار، قاب شانه، پایه لیوان یا جام، دکمه نقره یا طلا مردانه و ... هستند (جواهریان، در گفتگوی با نگارندگان، شهریور، ۱۴۰۰)، که در ادامه به بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود. نقوش به‌کاررفته در این زیورآلات، نقوش گیاهی، جانوری و انتزاعی است و نمادهایی، چون: هلال‌ماه، سرو، خورشید در آن‌ها دیده می‌شود (جواهریان، در گفتگوی با نگارندگان، شهریور، ۱۴۰۰).

پابند (میل‌پا)

میل پا نقره‌ای بچه‌گانه با تزیینات مهره آبی (تصویر ۱) برای دفع چشم‌زخم است. در این شیء توپک‌های

توخالی که صدا تولید می‌کنند برای دور کردن نیروهای شر و مهره چشم‌زخم دیده می‌شود. مهره‌های آبی‌رنگ و دست‌ساز که در گویش محلی «لِسبَک» گفته می‌شوند، هم جنبه شیءباوری به‌گفته جواهریان (۱۴۰۰) در افراد بزرگسال استفاده میل‌پا (تصویر ۲) به‌علت سنگینی، کارکرد درمانی داشته و برای جلوگیری از نواقص پا در هنگام راه رفتن بوده‌است. (جواهریان، در گفتگوی با نگارندگان، شهریور، ۱۴۰۰)، این شیء به‌عنوان زیور نیز کاربرد داشته‌است.



تصویر ۱- پابند کودک (میل زنگل) با تزیین خرمهره، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲- پابند نقره (میل‌پا)، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)

آویز فولاد

آویز فولاد (تصویر ۳) برای قرار گرفتن تعویذ و دعا به کار می‌رود به‌گفته «کوچک‌دزفولی» این آویز در باور عامه برای دور کردن، آل از زن زائو و نوزادش و حفظ نوزاد تا زمان تولد کاربرد داشته‌است. یکی دیگر از باورهای مردم این منطقه در مورد فلز فولاد این بوده، که شب‌ها یک بسته نمک، اسپند و زغال به همراه خرمهره و کارد فولاد، زیر سر نوزاد قرار می‌دادند که وَقَ، (نوعی جن) کودک را مورد آزار قرار ندهد (کوچک‌دزفولی در گفتگوی با نگارندگان، ۱۴۰۰). در تصویر (۴) یکی از انواع گردن‌بند که نوعی آویز فولاد است، دیده می‌شود. این آویز، به‌صورت یک استوانه یا میله چندضلعی توخالی ساخته می‌شده تا تعویذ در مرکز آن قرار گیرد. بر زنجیر آن، نماد بته‌جقه یا سرو مانند به‌شکل آویزهای کوچک در اطراف آن دیده می‌شوند.



تصویر ۳- آویز فولاد با تزیین طلا و فیروزه، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴- گردن‌بند نقره با آویز فولاد برای قرارگرفتن تعویذ و دعا، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)

گردن‌بند

به‌گفته جواهریان گردن‌بندهای طلا و نقره با کارکرد شیءباوری با تزیینات سکه و سنگ فیروزه و نقوش طلسم‌گونه از فتیش‌های زیورسازی هستند. گردن‌بندهای نقره با سکه‌های تزیینی و نقوش طلسم در سکه مرکزی (تصاویر ۵، ۶ و ۷) کارکرد فتیش دارند، اما گردن‌بند طلا که در گویش محلی «فُکُل» نام دارد. گردن‌بندی با تزیینات سکه و سنگ فیروزه و در برخی مواقع از یاقوت است که جنبه تزیینی دارد. (جواهریان، در گفتگوی با نگارندگان، شهریور، ۱۴۰۰)، نمونه دیگر گردنبندهایی هستند که کارکرد شیءباوری در آن‌ها غالب است. تصویر (۸)، گردنبندی با تزیینات سکه و سنگ فیروزه و در برخی مواقع از یاقوت است که جنبه تزیینی دارد؛ اما سکه‌ها و سنگ فیروزه کارکرد فتیش را نیز دارند (همان). صابری‌افتخاری به نقل از کسرین[16] می‌گوید: سکه‌های تیز از دیگر اشیاء فلزی هستند که مردم برای آن‌ها نیرویی مافوق طبیعی قائلند. در جامعه روستایی و عشایری ایل قشقایی، زنان سکه‌های فلزی را برای دور کردن ارواح شیطانی و دفع شر، چشم‌شور استفاده می‌کنند. به این منظور گردن‌بندها و سربندهایی را می‌سازند و سر و گردن خویش را با آن‌ها زینت می‌دهند و نیز به نقل از مورتنسن[17] می‌گوید: زنان عشایر لر، بنابر باورهای دیرینه خود، برای مصون نگه داشتن فرزندان خویش از چشم‌زخم و ارواح شر لباس‌های آن‌ها را با سکه‌های فلزی می‌آرایند (صابری‌افتخاری، ۱۳۹۱: ۲۳). در تصویر (۹)، نماد صورتک شبیه تصاویر قبایل بدوی افریقایی و سرخ پوستی است. در تصویر (۱۰) نیز، نقوش طلسم‌گونه به‌کاررفته است. گردن‌بند را می‌توان از پرشمارترین و پرطرفدارترین انواع طلسم و تعویذ به‌حساب آورد چرا که پنهان کردن شیئی کوچک در زیر لباس کار چندان سختی نیست.



تصویر ۵- گردن‌بند نقره مزین با نقوش گیاهی و سکه و نوشته‌های دعا، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۶- گردن‌بند نقره با تزیینات سکه و واژه علی، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۷- گردن‌بند نقره با نقوش طلسم و تعویذ با قاب محرابی شکل و تزیینات گیاهی و نقش ماه از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۸- گردن‌بند طلا اصیل دزفول (فُکُل) با تزیینات سکه، فیروزه و یاقوت از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)

[16] KASRAIAN
[17] MORTENSEN



تصویر ۹- نقش صورتک نمادین درآویز وسط گردن‌بند جزئیات تصویر ۸. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۰- نقوش طلسم و تعویذ محرابی شکل در گردن‌بند جزئیات تصویر ۸. منبع: (نگارندگان)

دست‌بند

از انواع دست‌بندهای تزیینی که هم‌زمان کارکرد شیءباوری نیز دارند، چندین نمونه در زیورآلات منطقه دزفول دیده شده‌است. دست‌بند بچه‌گانه که در گویش محلی «پشت دَسَک» گفته می‌شود با تزیین فیروزه است که بر روی پلاک این شیء نوشته‌های «ماشاالله» و «ان‌یکاد» حکاکی شده‌است (تصویر ۱۱). این دست‌بند امروزه نیز در فرهنگ‌عامه برای دفع چشم‌زخم از کودک به‌کارمی‌رود. تصویر (۱۲)، دست‌بندی نقره، باسنگ فیروزه‌ای است و کارکرد تزیینی و دفع شر دارد تصویر (۱۳)، دست‌بند سکه‌ای تزیینی نیز نوعی دست‌بند است که وجود سکه در آن دلیلی بر کارکرد شیءباورانه آن است. ضمن این‌که طلای این دست‌بند، کارکرد سرمایه‌ای نیز داشته‌است. تصویر (۱۴)، نیزدست‌بند طلا با ترکیب سکه است. این شیء در باور عامیانه برای دفع نیروی شر و نیز افزایش قدرت فرد دارنده کاربرد داشته‌است. تصویر (۱۵)، دست‌بند میله‌ای است که به‌صورت سه‌تایی استفاده می‌شدند. این تصویر کنده‌کاری هندسی دارد. در این زیورآلات نقش‌مایه‌های هندسی مانند خط‌های موازی، هاشور یا مارپیچ و اریب دیده می‌شود. طاهری و همتی در این خصوص گفته‌اند: که نقش‌مایه‌های هندسی بیش از آن‌که بیانگر مفهومی اساطیری باشند، برای آذین به‌کاررفته‌اند (طاهری و همتی، ۱۳۹۲: ۱۳).



تصویر ۱۱- دست‌بند پشت‌دستی (پشت دسک) طلا با تزیینات فیروزه و یاقوت و ماشاالله از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۲- دست‌بند با سنگ فیروزه، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۳- دست‌بند سکه‌ای طلا از زیورآلات یک زن دزفولی آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۴- دست‌بند سکه‌ای طلا از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۵- دست‌بند با نقوش انتزاعی و طلسم‌گونه از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۶- جزئیات تصویر ۱۵. منبع: (نگارندگان)

طلسم‌ها

طلسم‌ها اشیایی هستند که تنها با هدف انجام سحر و جادو ساخته می‌شده‌اند و غالباً در زیر لباس پنهان می‌شده‌اند، به همین دلیل جنبه تزیینی آن‌ها چندان مورد توجه سازنده نبوده‌است. به گفته محمودی و همکاران، خاصیت بسیاری از اشیای طلسمی و تعویذی در جلب خیر و دفع شر- که کارکردی کارگشا و بلاگردان دارد- جایگاه خاصی را برای این اشیاء در زندگی مردم رقم زده‌است. در فرهنگ عامیانه مردم ایران، پس از دوره صفوی و در دوره قاجار، مفاهیم اسلامی- شیعی جایگاه خاصی در عرصه فرهنگ عمومی پیدا کرده و همراه با عناصر فرهنگ ایرانی، از عناصر پربسامد در طراحی اشیای طلسمی و تعویذی بوده‌اند (محمودی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۰). یکی از نمونه طلسم‌ها، طلسم مهر و محبت است. در باور عامه این طلسم تعویذی برای ایجاد محبت بین زوجین نقش می‌شده و پشت آن نیز دعایی حکاکی شده‌است تصاویر (۱۷، ۱۸، ۱۹ و ۲۰). نمونه دیگر، تعویذ نقره ۴۰ محمد است که برای جلوگیری از سقط‌جنین کاربرد داشته‌است. در این فتیش ۴۰ بار کلمه محمد حکاکی‌است و یک کلمه الله در مرکز تعویذ دیده می‌شود تصویر (۲۱). طلسم با حروف گونه‌ای دیگر از بلاگردان‌ها است تصویر (۲۲). به گفته محمودی و همکاران، حروف و اعداد کدهای فرهنگی هستند که بر روی تعداد زیادی از بازوبندها و طلسم‌های دوره قاجار دیده شده و شامل چهار بخش کلی است: ۱. اسماء الهی، ۲. آیات قرآنی، ۳. اسامی اهل‌بیت، ۴. دعای نادعلی. از بین این کُدها، کاربرد اسماء الهی و برخی از آیات قرآنی از جمله آیه «ان‌یکاد» بیش از دیگر کُدهاست. رمز نگاره‌ها از دیگر مضامین رایج هستند که در چهار وجه نمود یافته‌اند: ۱. اسم اعظم، ۲. اعداد، ۳. حروف، ۴. مربعات جادویی. از بین این رمز نگاره‌ها، اعداد و مربعات جادویی کاربرد گسترده‌تری دارند. مقایسه مضامین رایج، نشان از

گستردگی کاربرد کُدهای فرهنگی، در مقایسه با سایر موارد دارد (همان: ۴۷).

یکی دیگر از باورهای عامیانه محلی استفاده از قفل فلزی به‌عنوان طلسم بوده‌است که برای جلوگیری از سقط‌های مکرر، دعانویس بر روی قفل کوچکی به‌صورت شفاهی، دعا می‌خواند و قفل را با نوار سیاهی به کمر زن باردار بسته می‌شد و تا زمان زایمان قفل بسته می‌ماند. هنگام وضع حمل، کلید آن قفل توسط دعانویس برای باز کردن قفل استفاده می‌شد. هر یک از این زیورآلات و طلسم‌ها نشان از قدرت فیتیش‌ها در فرهنگ‌عامه و تجلی امر قدسی و بلاگردان در حیات انسانی بوده‌است.



تصویر ۱۷- طلسم محبت زن و شوهر، از آرشیو شخصی جواهریان.
منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۸- دعا و تعویذ، از آرشیو شخصی جواهریان.
منبع: (نگارندگان)



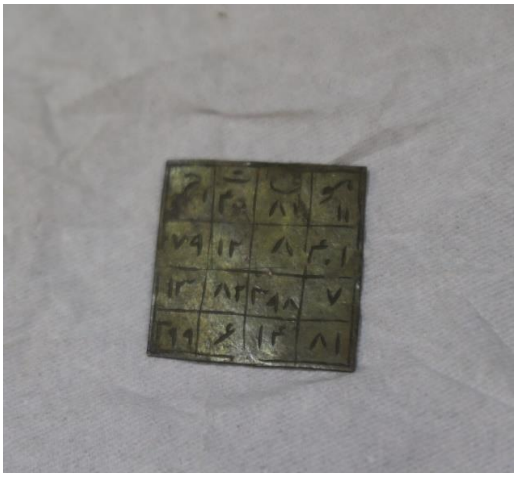
تصویر ۱۹- طلسم، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۰- طلسم، از آرشیو شخصی جواهریان.
منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۱- دعا ۴۰ محمد، حک شده بر فلز نقره از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۲- طلسم حروف ابجد، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)

گوشواره

گوشواره یکی از زیورآلات پرکاربرد در فرهنگ‌های مختلف است که اغلب با شکل کلی دایره ساخته می‌شده‌است. به‌گفته شوالیه و گربران، این باور دیرین که فضاهای دایره‌ای و حلقه‌ای حافظ هر آن چیزی است که در درون حلقه جای دارد، سبب کاربرد دایره‌های حمایت‌گر به اشکال مختلفی همچون: تاج، کمربند، حلقه، انگشتر، یاره، گوشواره و بازوبند شده است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۷۴). تصویر (۲۳) گوشواره نقره حلقه مانند با تزیین پرنده (خروس) و نقوش هندسی، همراه با سنگ فیروزه دیده می‌شود. طاهری به نقل از «گریشمن» گفته‌است، خروس نشانه «ایزد سروش» در دین ایرانی است. یکی از وظایف او این است که با صدای خود پرستندگان را بیدار کند تا به ادای تشریفات دینی بپردازند (طاهری، ۱۳۹۲: ۱۳ به نقل از گریشمن).



تصویر ۲۳- گوشواره نقره با تزیینات فیروزه و نقش خروس از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)

در گذشته این گوشواره از جنس طلا نیز ساخته می‌شده‌است که نمونه طلای آن در دست نیست.

بازوبند (میل‌کو)

در تصویر (۲۴) بازوبند یا در گویش محلی «میل‌کو» دیده می‌شود؛ که با نقوش هندسی، نمادین و طلسم‌گونه تزیین شده و نماد شیر و خورشید به‌صورت بدوی بر آن حک شده‌است. در داخل و بیرون این بازوبند نیز اشکال هندسی با کارکرد تعویذ و طلسم به چشم می‌خورد. به‌گفته محمودی و همکاران، بازوبندها برای مقاصد و اهداف متفاوتی همچون حفاظت از بلایا، غلبه بر دشمن، کسب متاع و لذات دنیوی، عشق، باروری و نیک‌فرجامی کاربرد داشته‌اند. بسیاری از تصاویر رایج در بازوبندها در این دوره شکل نمادین دارند. این نمادها اغلب در شکل‌های جانوری و اساطیری نمود یافته‌اند. بیشترین نوع کاربرد به نمادهای جانوری و به‌خصوص نقش شیر به‌عنوان نماد حضرت علی (ع)، مربوط می‌شود. نقش شیر و خورشید نیز به‌عنوان یک نقش ملی، مذهبی از دیگر نقوش پربسامد در بازوبندهای دوره قاجار است (محمودی و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۶). در جدول (۱) عناصر شیءباوری در نقوش زیورآلات سنتی دزفول بررسی و در جدول (۲) ارائه شده‌است.

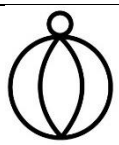
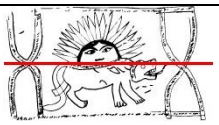
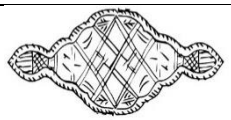


تصویر ۲۴- بازوبند (میل‌کو) با نقوش هندسی و انتزاعی، از آرشیو شخصی جواهریان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۵- جزئیات تصویر پیشین

جدول ۱- بررسی عناصر شیءباوری در نقوش زیورآلات سنتی دزفول. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نماد	اجرای خطی آثار	معنای نماد	دسته‌بندی نمادین اشیاء
۱	 سمت راست، اندازه حدود ۳ * ۴ سانتی‌متر جنس طلا و فیروزه		دفع آسیب‌های ناشی از چشم‌زخم که از اعتقاد بر وجود نیروی شر در چشم برخی افراد سرچشمه می‌گیرد (تعویذ)	نماد نمایه‌ای
۲	 قط حدود ۹ سانتی‌متر؛ جنس نقره	  بالا نقشی قرن هفتمی از کتاب الموالید که شبیه نقش روی این بازو بند است. پایین نقش بخش داخل بازوبند	شیر و خورشید (شیر نماد شیعی و برگرفته از طبیعت و شیر و خورشید نماد ملی و نجومی)	نماد شمایلی برگرفته از طبیعت
	 انداز حدو ۴ * ۸ سانتی‌متر ، جنس نفزه		ماه (نمادهای کهن ایران)	

۳	 اندازه حدود ۳ * ۴ سانتی‌متر، جنس نقره		حرز یا دفع نیروی شر (اسم اعظم، آیات قرآنی، اسامی اهل‌بیت (ع)، حروف ابجد، اعداد)	حروف و اعداد/ نمادهای نمادین
	 اندازه حدود ۳ * ۴ سانتی‌متر، جنس نقره			
۴	 اندازه حدود ۵*۵ سانتی‌متر، جنس نقره		ایجاد عشق میان همسران (ادعیه و آیات قرآن به همراه تصویر زن و مرد)	اشکال انسانی/ نمایه‌ای و نمادین
	 اندازه حدود ۵*۵ سانتی‌متر، جنس نقره			
۵	 اندازه حدود ۶*۶ سانتی متر ، جنس نقره		ایجاد عشق (نماد نور و الوهیت و وحدانیت)	
	 اندازه حدود ۶*۶ سانتی‌متر، جنس نقره			

جدول ۲- کارکرد سه‌گانه زیورآلات. منبع: (نگارندگان)

نام شیء	کارکرد سه گانه		
	کارکرد تزیینی	طلسم و تعویض و دفع شر	کارکرد سرمایه‌ای
میل‌پا	*	*	
آویز فولاد	*		
گردن‌بند	*	*	*
دست‌بند	*	*	*
طلسم‌ها	*	*	
گوشواره	*	*	*
بازوبند	*	*	

بحث پیش از نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه گذشت، زیورآلات منطقه دزفول که برخی از آن‌ها با دیگر مناطق کشور مشترک‌اند، در مجموع دارای پنج کارکرد اصلی؛ تزیینی، طلسم و تعویذ، سرمایه‌ای، ارتباطی یا اهدایی و درمانی بوده‌اند. بیشتر این زیورآلات از جنس نقره ساخته می‌شده‌اند و کارکردهای دفع شر، چشم‌زخم و بلاگردانی آن‌ها کم‌اهمیت‌تر از جنبه تزیینی‌شان نبوده‌است. برای نمونه، پابند یا میل‌پای نقره‌ای علاوه بر زیبایی، به‌دلیل اعتقاد به تأثیر درمانی آن در ایجاد تعادل هنگام راه‌رفتن مورد استفاده قرار می‌گرفته و نوع کودکانه آن با ایجاد صدا خاصیت بلاگردانی نیز داشته‌است. آویز فولاد با طراحی لوله‌مانند، محفظه‌ای برای نگهداری دعا بوده و در کنار نقش تزیینی، کارکرد طلسم و محافظت نیز داشته‌است.

در میان گردنبندها، گردنبند نقره‌ای دارای سکه، سنگ فیروزه و نقوش طلسم‌گونه، به‌عنوان طلسم استفاده می‌شده و سکه‌های آویزان به آن از اشیایی بوده‌اند که برایشان نیرویی مافوق طبیعی قائل بوده‌اند؛ همان نیرویی که در متن از آن با عنوان «مانا» یاد شده‌است. دست‌بندها، علاوه بر جنبه تزیینی و ارزش مادی، در برخی انواع همچون «پشت‌دسک» (به زبان محلی) برای چشم‌زخم و بلاگردانی به‌کار می‌رفته‌اند. طلسم‌ها، که معمولاً زیر لباس پنهان می‌شده‌اند، علاوه بر زیبایی، به‌منظور بهره‌گیری از نیروی ماورایی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. گوشواره‌های نقره‌ای با تزیین فیروزه و آویز حلقه‌ای، کارکردی نمادین داشته‌اند و حلقه، نمادی از محافظت و حمایت از دارنده گوشواره به‌شمار می‌آمده‌است.

بازوبندهایی با نقوش هندسی، طلسم‌گونه و نشانه‌هایی چون شیر و خورشید که نمادهای ملی و نجومی محسوب می‌شده‌اند، دارای کارکردهای طلسم، تعویذ و دفع‌بلا بوده‌اند. نمادهای مربوط به دفع شر، ترکیبی از اعداد، اشیای دعا، آیات و نشانه‌های ناشناس بوده‌اند. همچنین عناصری از نور، الوهیت و وحدانیت، مانند آن‌چه در طلسم محبت زن و شوهر به‌کارمی‌رفته، در برخی تزیینات دیده می‌شود. اشکال انسانی، حیوانی، گیاهی و سایر نمادهای طبیعی و شمایلی نیز بخشی از عناصر تزیینی و نمادین این زیورآلات را تشکیل می‌داده‌اند.

با توجه به مبانی نظری و آن‌چه به نقل از ژان بودریار درباره اشیاء و مصرف نمادین مطرح شده‌است، اشیاء می‌توانند معانی، ارزش‌ها و احساسات افراد را منتقل کنند. بر این اساس، شیء در جایگاه محافظ شخص، به وی اعتمادبه‌نفس می‌بخشد و با انتقال انرژی روانی، اراده فرد را تقویت کرده و مسیر زندگی را با اطمینان بیشتری برای او هموار می‌سازد. به‌عنوان مثال، اشیای بلاگردان می‌توانند نمادهایی از امید، قدرت و محافظت

در برابر خطرات طبیعی یا اجتماعی تلقی شوند. بر مبنای این دیدگاه و باورهای عامه که ریشه در ترس انسان از نیروهای ناشناخته دارد، می‌توان گفت که اشیاء، هنوز هم در میان برخی افراد، کارکردهای چندگانه از جمله نیروی ماورایی، دفع‌بلا و قدرت‌بخشی خود را حفظ کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

زیورآلات سنتی دزفول اقلامی چون میل‌پا (پابند)، آویز فولاد، گردن‌بند، گوشواره، بازوبند (میل‌کو)، طلسم و تعویذ هستند. برخی از این زیورآلات در گذشته از فلزاتی مانند طلا، نقره و آهن یا فولاد ساخته می‌شده‌اند و سنگ‌هایی چون یاقوت، فیروزه و عقیق نیز در آن‌ها به‌کارگرفته شده‌است. شواهد حاکی از آن است که در انتخاب جنس این زیورآلات نیز باورهای آیینی نقش بسیار مهمی داشته‌اند. در این زیورآلات فلز آهن و نقره بیشترین کاربرد را در ساخت اشیاء باورمند داشته و استفاده از طلا عمدتاً زینتی بوده‌است. در میان سنگ‌ها نیز فیروزه به‌منظور دفع چشم‌زخم، بیشترین استفاده را داشته و کارکرد آن تعویذ بوده‌است. در میان اشکال مختلف زیورآلات، اشکال حلقوی و دایره‌ای بیشترین کاربرد را در ساخت دست‌بند، آویز گردن‌بند، گوشواره، پابند و بازوبند داشته و یادآور قدرت محافظت‌کنندگی حلقه و دایره در آیین‌های بدوی است. در خصوص نمادهای به‌کاررفته در این زیورآلات می‌توان به نمادهای برگرفته از طبیعت مانند خورشید، ماه، شیر و شیروخورشید اشاره کرد. نماد خورشید با کاربرد آیینی کهن خود بیشترین کاربرد را دارد و به معانی برخاسته از آن گرمابخشی و زندگی‌بخشی بوده و در طلسم‌های به منظور افزودن عشق در میان همسران مورد استفاده قرار گرفته‌است. نماد شیر بر اساس باور شیعی به‌عنوان نماد حضرت علی (ع) و نماد شیر و خورشید به‌عنوان نماد ملّی به‌کاربرده شده‌است. نمادهایی مانند چشم نیز کارکرد تعویذ داشته‌اند. غیر از نقوش نمادین اعداد و حروف نیز با کارکرد حرز یا دفع نیروی شر (اسم اعظم، آیات قرآنی، اسامی اهل‌بیت (ع)، حروف ابجد و اعداد)، کاربرد فراوان داشته‌اند. از میان ادعیه دعای نادعلی و ان‌یکاد بیشترین تکرار را دارند. همچنین استفاده از سکه و عناصری که صدا تولید می‌کنند، یکی دیگر از مواردی است که برای دفع نیروهای شر مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است.

در مجموع بخش زیادی از زیورآلات دوره قاجار منطقه دزفول، اشیایی است که در ورای استفاده از آن باوری نهفته بوده‌است. دفع آسیب‌های ناشی از چشم‌زخم که از اعتقاد بر وجود نیروی شر نشأت می‌گرفت و تحکیم عشق بین همسران و دور کردن عناصر شوم از زندگی و مانند آن مفاهیم متصوره از این اشیاء بود. در باور عامه مردم این اشیاء جایگاه فیتیش داشته و با توجه جنبه آیینی و اعتقادی آن‌ها، کارکرد زینتی این اشیاء ثانوی و در درجه دوم اهمیت قرار داشته‌است.

نمونه‌های بررسی شده عمدتاً کارکردی چون شئی مقدس و سحرآمیز داشته و عموماً در این زیورآلات علاوه بر کارکرد تزیینی‌گونه‌ای کارکرد حفاظتی و همراه با آرامش روان برای استفاده کننده داشته‌است. نمونه شیء مقدس؛ گردن‌بندهای محتوی دعا و آیات بوده و نمونه سحرآمیز و دارای خاصیت جادویی، آن بازوبندها و میل‌پا بوده‌است. همچنین در برخی از این زیورآلات مشابه نقوش کتب علوم غریبه قرن هفتم است و به نظر می‌رسد این نقوش ادامه دهنده سنت علوم غریبه سده‌های پیشین ایرانی است.

با توجه به نظریه اشیاء و مصرف نمادین، اشیاء نه‌تنها ابزارهای فیزیکی، بلکه حامل مفاهیم و ارزش‌ها هستند. آن‌ها به افراد هویت، اعتمادبه‌نفس و احساس امنیت می‌دهند. اشیایی مانند طلسم‌ها یا زیورآلات محافظ، از دید مردم نمادهایی از قدرت، امید و حفاظت در برابر خطرات تلقی می‌شوند. زیورآلات سنتی در این مطالعه، فراتر از عناصر زیبایی‌شناسانه، دارای ابعاد پیچیده‌ای از باور، کارکرد و معنا بوده‌اند. این اشیاء نقش مهمی در زندگی روزمره، جهان‌بینی و روابط اجتماعی افراد دارند و هم‌چنان در لایه‌هایی از فرهنگ عامه پابرجا هستند. تداوم این کارکردها، بازتابی از نیاز انسان به معنا، حفاظت، هویت و قدرت در برابر ناشناخته‌هایی است که علی‌رغم بیکرانگی دانش بشری، هم‌چنان مبهم، مرموز و پیچیده‌اند.

منابع

- الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). *نمادپردازی، امر قدسی و هنرها*. ترجمه مانی صالحی‌علامه، تهران: نیلوفر.
- جواهریان، رضا. (۱۴۰۰). *طلاساز دزفولی*. مصاحبه میدانی درباره شیوه ساخت زیورآلات و توضیح باورهای عامیانه در مورد طلسم‌ها.
- رحمانیان، داریوش؛ و حاتمی، زهرا. (۱۳۹۱). سحر و جادو، طلسم و تعویذ و دنیای زنان در عصر قاجار، *جستارهای تاریخی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۳(۲)، ۴۴-۲۷.
- شوالیه، ژان؛ و گربران، آلن. (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها. جلد ۱، مترجم سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- صابری‌افتخاری، عارفه. (۱۳۹۱). باور به وجود نیروی فوق طبیعی در اشیاء در فرهنگ‌عامه مردم ایران (فتیشیزم- شیءباوری). *انسان‌شناسی*، ۱۷(۱۰)، ۱۱۳-۸۷.
- صالح، الهه. (۱۳۹۴). بررسی زیورآلات وابسته به پوشاک مردان در عهد قاجار. پیکره۴(۸)، ۳۵-۲۴.
- طاهری، صدرالدّین؛ و همتی، آنیتا. (۱۳۹۲). گونه‌شناسی و نمادشناسی زیورهای لرستان در دوران مفرغ و آهن. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱۸(۴)، ۱۴-۵.
- عاصمه، فاطمه. (۱۳۹۵). *بررسی زیورآلات و منسوجات عصر قاجار با کاربرد دعا و طلسم*. پایان‌نامه منتشرنشده کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، کشور ایران.
- عزیزی‌فر، امیرعباس. (۱۳۹۲). بررسی طلسم و طلسم‌گشایی در قصه‌های عامیانه فارسی (سمک‌عیار، حسین‌کرد و امیرارسلان). *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۱(۵)، ۱۰۰-۸۳.
- علی‌پورسعدانی، رضا؛ و شیخ‌زاده، مرجان. (۱۳۸۸). اشیاء جادویی در فرهنگ‌عامه ایران و تأثیر آن در نقاشی مکتب سقاخانه. *باغ نظر*، ۱۱(۶)، ۶۸-۵۳.
- قدیانی، عباس. (۱۳۸۱). تاریخ ادیان و مذاهب در ایران. تهران: فرهنگ مکتوب.
- کلاه‌کج، منصور؛ صدیر، معصومه؛ و راستی، زهرا. (۱۴۰۳). مردم‌نگاری زیورآلات یکصد سال اخیر شوشتر با رویکرد چندفرهنگی. *هنرهای صناعی ایران*، ۱(۷)، ۲۴-۵.
- کوچک‌دزفولی، هما. (۱۴۰۰). *مصاحبه میدانی درباره باورهای عامیانه زنان منطقه*.
- محمودی، سکینه‌خاتون؛ احمدپناه، سیدابوتراب؛ و خزایی، محمد. (۱۳۹۸). بازوبندهایی از جنس حرز و آرزو (پیوست‌های صوری و فرهنگی بازوبندهای دوره‌ی قاجار). *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۲۶(۷)، ۵۱-۱۹.
- یعقوب‌زاده، آزاده؛ و خزائی، محمد. (۱۳۹۸). نقش‌مایه‌های طلسم تعویذ و حرز (مطالعه موردی: دست بافته‌های عشایر لر بختیاری). *فصلنامه هنر و تمدن شرق*، ۲۵(۷)، ۵۴- ۴۳.

References

- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. Sage Publications.
- Carney, J. M. T. (2020). *Concretizing God: Fetishism and the social construction of objects*. Master's thesis, Manchester Metropolitan University, Manchester Metropolitan University.
- Graeber, D. (2005). Fetishism as social creativity: Or, fetishes are gods in the process of construction. *Anthropological Theory*, *5*(4), 407–438.
- Sathyanarayan, M., & Bais, M. (2018). Indian marital jewellery and symbolism: Contextual manifestations. *SAARC Culture*, (49).
- Yothers, W., & Gangadharan, R. (2020). Narration on ethnic jewellery of Kerala: Focusing on design, inspiration and morphology of motifs. *Journal of Textile Engineering & Fashion Technology*, *6*(6), 267–274.

Vol. 6, Issue 1, Serial Number 21, 2026, pp. 129-144

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670



Scientific– Research Article

A Study of the Multiplicity and Diversity of Artists in Astan Quds Razavi from the Beginning to the End of the Pahlavi Period Based on the Surviving Works in the Shrine

Naser Sadati [1] (Corresponding Author), Zahra Alimandegary [2], Meysam Jalali [3]

[1] Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

[2] Master's Graduate, Department of Art Research, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

[3] Ph.D. Graduate, Department of Archaeology, Member of the Islamic Culture and Art Group, Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi, Mashhad, Iran.

(Received: 08.02.2024, Revised: 05.04.2024, Accepted: 05.05.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33231.1213

Abstract

Throughout history, many artists have tried to bring out their artistic creations in various artistic forms, in certain places and times, and in the light of this artistic creation, to display their religious and religious beliefs. Motahar Razavi Shrine, as a unique collection of arts as a religious place, shows the art and devotion of Iranians and especially Muslim artists towards Hazrat Reza (AS).Numerous artists have worked in this holy place in different historical periods and have created various buildings and works of art with their art, and in this way, they have made a significant contribution to the increase of spirituality, beauty and human connection with this spiritual place.The purpose of this article is to identify the types of art disciplines and artists who have played a role in the decoration and formation of the art and architecture in the Motahar-Razavi shrine from the beginning to the end of the Pahlavi period. Therefore, the following questions are organized around the purpose of the article: 1- What is the status of the artworks left in the shrine according to the field-artist? 2- Which historical period do the most and least works left in the Holy Shrine belong to? The research method is quantitative content analysis, which has been done in two ways: studying the content of historical documents and related to the subject of the shrine, as well as studying the works left by artists. The statistical population of this research includes all the artists whose works were left in the shrine during the studied period. The findings of the research indicate the identification of 160 artists in 18 art disciplines who have created works of art for the holy shrine throughout history. The art field of calligraphy and inscription writing has the largest number of artists, while the applied art field has the fewest artists and the fewest works. The Qajar period is considered the most productive historical period in terms of the creation of works of art in the shrine.

Keywords: Shrine Artists, Shrine Artworks, Shrine Architects, Holy Shrine, Astan Quds.

1- Email: n_sadati@semnan.ac.ir

2- Email: z.mandegary@yahoo.com

3- Email: m.jalali@islamic-rf.ir

How to cite: Sadati, N.; Alimandegary, Z. and Jalali, M. (2026). A Study of the Multiplicity and Diversity of Artists in Astan Quds Razavi from the Beginning to the End of the Pahlavi Period Based on the Surviving Works in the Shrine, *Journal of Applied Arts*, 6(1), 129-144. Doi: 10.22075/aaj.2024.33231.1213

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقاله علمی- پژوهشی

پژوهشی در تعدد و تنوع هنرمندان آستان قدس رضوی از آغاز تا پایان دوره پهلوی بر اساس آثار به جای مانده در حرم

ناصر ساداتی (نویسنده مسئول) [۱]
زهرا علی‌مندگاری [۲]
میثم جلالی [۳]

[۱] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
[۳] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی، عضو گروه فرهنگ و هنر اسلامی بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۱۶)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33231.1213

چکیده

هنرمندان بسیاری در طول تاریخ سعی کرده‌اند تا خلاقیت‌های هنری خود را در قوالب گوناگون هنری، در مکان‌ها و زمان‌های خاصی به ظهور رسانده و در پرتو این هنرآفرینی، باورهای دینی و اعتقادی خود را به نمایش بگذارند. حرم مطهر رضوی نیز به‌عنوان مجموعه‌ای بی‌بدیل از تجمع هنرها به‌عنوان یک مکان مذهبی، نشان از هنر و ارادت ایرانیان و به‌ویژه هنرمندان مسلمان نسبت به حضرت رضا (ع) دارد. هنرمندان پرشماری در ادوار مختلف تاریخی، در این مکان مقدس به فعالیت پرداخته و با هنر خود، بناها و آثار هنری مختلفی را خلق نموده و به این شکل سهم به‌سزایی در افزون شدن معنویت، زیبایی و ارتباط انسان با این مکان معنوی داشته‌اند. هدف از انجام این مقاله شناسایی انواع رشته‌های هنری و هنرمندانی است که به نوعی در تزیین و شکل‌گیری هنر و معماری حرم مطهر رضوی از ابتدا تا پایان دوره پهلوی ایفای نقش نموده‌اند. بنابراین سؤالات زیر، حول هدف مقاله سامان یافته‌است: ۱- وضعیت آثار هنری به جای مانده در حرم بر حسب رشته- هنرمند چگونه است؟ ۲- بیشینه و کمینه آثار به جای مانده در حرم مطهر، متعلق به کدام دوره تاریخی است؟ روش پژوهش، تحلیل محتوای کمی است که به دو شیوه مطالعه محتوای اسناد تاریخی و مرتبط با موضوع حرم و همچنین مطالعه آثار به جای مانده از هنرمندان، انجام گرفته‌است. جامعه آماری این پژوهش شامل کلیه هنرمندانی است که آثاری از آن‌ها در بازه زمانی مورد مطالعه در حرم برجای مانده‌است. یافته‌های پژوهش از شناسایی ۱۶۰ هنرمند در ۱۸ رشته هنری که در طول تاریخ برای حرم مطهر به خلق آثار هنری پرداخته‌اند حکایت دارد. رشته هنری خطاطی و کتیبه‌نویسی بیشترین تعداد هنرمند را به خود اختصاص داده، در مقابل رشته هنری کاربندی دارای کمترین هنرمند و کم‌ترین اثر به جای مانده‌است. دوره قاجاریه پرکارترین دوره تاریخی به‌لحاظ خلق آثار هنری در حرم به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی: هنرمندان حرم، آثار هنری حرم، معماران حرم، حرم مطهر، آستان قدس.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده دوم با عنوان «مطالعه و بررسی آثار و احوال هنرمندان آستان قدس رضوی از آغاز تا پایان دوره پهلوی» در دانشکده هنر، معماری و شهرسازی دانشگاه سمنان است که به راهنمایی نویسنده اول و مشاوره نویسنده سوم انجام شده‌است.

1- Email: n_sadati@semnan.ac.ir
2- Email: z.mandegary@yahoo.com
3- Email: m.jalali@islamic-rf.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: ساداتی، ناصر؛ علی‌مندگاری، زهرا و جلالی، میثم. (۱۴۰۵). پژوهشی در تعدد و تنوع هنرمندان آستان قدس رضوی از آغاز تا پایان دوره پهلوی بر اساس آثار به جای مانده در حرم، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۶(۱)، ۱۲۹-۱۴۴. Doi: 10.22075/aaj.2024.33231.1213

© 2026 The Author(s). Journal of Applied Arts is published by Semnan University Press. This is an open-access article under the CC-BY 4.0 license. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مقدمه

در طول تاریخ زندگی بشری، رشد و گسترش هنر همواره بر محوریت دین صورت گرفته‌است. به‌گونه‌ای که دین محتوای هنر را مورد تأثیر قرار داده‌است. همچنین هنرمندان بسیاری بوده‌اند که خلاقیت‌های هنری خود را در قوالب گوناگون هنری و عموماً در مکان‌ها و زمان‌های خاصی به منصه ظهور رسانده‌اند و در پرتوی این هنرآفرینی، باورهای دینی و به‌ویژه اعتقادات اسلامی خود را به‌صورتی بارز به‌اثبات رسانده‌اند. عناصر هنرهای اسلامی با توجه به تقدسی که در تاریخ اسلام داشته و دارند، در تمامی ادوار به‌عنوان عنصری تزیینی در یکدست کردن بناهای مذهبی به‌کاررفته‌اند. حرم مطهر رضوی نیز به‌عنوان مجموعه‌ای بی‌بدیل از تجمع هنرها از این قاعده مستثنا نیست. آن‌چه امروزه در حرم مطهر آستان قدس رضوی به نمایش درآمده، نشان‌دهنده گوشه‌ای از هنر و ارادت ایرانیان در طول دوران اسلامی نسبت به حضرت رضا (ع) است. در ادوار مختلف تاریخی، هنرمندان پرشماری در این مکان مقدس به فعالیت پرداخته‌اند و با هنر خود، بناها و آثار هنری مختلفی را خلق نموده‌اند و به این شکل سهم به‌سزایی در افزون شدن معنویت، آرامش، زیبایی و ارتباط انسان با این مکان معنوی داشته‌اند. هنرهای متنوعی همچون کاشی‌کاری، آجرکاری، آینه‌کاری، گچ‌بری، کتیبه نگاری، خوشنویسی، نقاشی و ... که هر کدام در جای‌جای این مکان مقدس خودنمایی می‌کنند. به‌دلیل علاقه هنرمندان مسلمان به کار در حرم مطهر و اهمیت آستان قدس رضوی برای جامعه مسلمان ایران، و از آن‌جا که بسیاری از آثاری که این هنرمندان خلق کرده‌اند در نوع خود بی‌نظیر و یا حداقل کم‌نظیر است و ممکن است در اثر گذر زمان از بین رفته و به فراموشی سپرده شود، لذا مسئله اصلی این پژوهش مطالعه و شناسایی وضعیت آثار و هنرمندانی است که به نوعی در این مجموعه ارزشمند آثاری به یادگار گذاشته‌اند. پاسخ به سؤالات زیر می‌تواند پژوهشگران را در رسیدن به اهداف پژوهش یاری رساند. ۱- وضعیت آثار هنری به جای مانده در حرم بر حسب رشته- هنرمند چگونه است؟ ۲- بیشینه و کمینه آثار به جای مانده در حرم مطهر، متعلق به کدام دوره تاریخی است؟

برای پاسخ به سؤالات فوق، مقاله در چند بخش تنظیم شده‌است، در بخش نخست به تاریخچه هنری حرم اشاره شده و سپس به بررسی هنرهای به‌کاررفته در حرم به روایت آثار به جای مانده پرداخته شده و در نهایت، هنرمندان فعال در حرم از ابتدا تا پایان دوره پهلوی به روایت اسناد مورد مطالعه قرار گرفته و در هر بخش نیز تلاش شده تا جداولی برای تفکیک هنرمندان، آثار و دوره‌ها تنظیم گردد.

پیشینه پژوهش

در خصوص شناسایی هنرمندان آستان قدس کوشش‌هایی توسط محققان دیگر صورت گرفته‌است که البته تلاش‌های ایشان در این مقاله نیز به‌عنوان مرجع مورد استفاده نویسندگان قرار گرفته‌است ولی درباره تنوع رشته‌های هنری کار شده در حرم مطهر و تعدد هنرمندان به شکلی که در این مقاله هدف واقع شده تاکنون پژوهش قابل‌ملاحظه‌ای صورت نگرفته‌است. در ادامه و به‌عنوان پیشینه تحقیق سعی می‌شود تا به تعدادی از منابع پیش گفته اشاره شود.

اعتمادالسلطنه در جلد اول کتاب «مطلع‌الشمس» (۱۳۶۲)، وضعیت جاده تهران به مشهد را از لحظه خروج کاروان ناصرالدین شاه از دارالخلافه تهران تا ورود به مشهد از راه دماوند و فیروزکوه، منزل‌به‌منزل وصف می‌کند. جلد دوم این کتاب به مشهد مقدس علی‌بن‌موسی‌الرضا (ع) اختصاص دارد و در آن به مشهد، آثار و ابنیه حرم و کتیبه‌های آن و شرح حال بزرگان شهر می‌پردازد. در جلد سوم این کتاب شرح بازگشت ناصرالدین شاه به تهران از طریق نیشابور، سبزوار، دامغان، سمنان، ورامین، و احوال و آثار بزرگان این مناطق بیان شده‌است. جلالی در کتاب «تزیینات معماری بارگاه حضرت رضا (ع)» (۱۳۹۷)، در هر فصل از کتاب خود به یکی از تزیینات معماری حرم رضوی یا موضوعات مرتبط با آن پرداخته‌است. جلالی در کتاب «آثار سنگی موزه آستان قدس رضوی» (۱۳۹۴)، به بررسی کتیبه‌های سنگی، سنگ قبر

مشاهیر مدفون در حرم، وقف‌نامه‌ها، سنگاب‌ها، ظروف و حوض‌ها توجه نموده و پژوهش در مورد شخصیت‌هایی است که به نام آن‌ها در این آثار و اشیاء سنگی اشاره شده‌است. جلالی در کتاب «مشاهیر مدفون در حرم رضوی» (۱۳۸۷)، به معرفی عالمان دینی، شعرا، هنرمندان، دانشوران، صاحب منصبان، واقفان آستان قدس رضوی، رجال سیاسی، اجتماعی و نظامی مدفون در حرم مطهر حضرت رضا (ع) در هزاره گذشته پرداخته‌است. لازم به ذکر است تعداد زیادی از هنرمندانی که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده در کتاب ایشان موجود نیست زیرا در حرم مدفون نیستند. رحیمی و محمدحسن رضوان در «کتاب دایرةالمعارف آستان قدس رضوی» (۱۳۹۳)، به‌طور جامع، مستند و مصور درباره حرم امام رضا (ع) و هنرمندان آستان قدس رضوی نگاشته‌اند. عطاردی که از عالمان و نویسندگان شیعه در ایران است، در کتاب «تاریخ آستان قدس رضوی» (۱۳۷۱)، به شرایط خراسان در صدر اسلام تا شهادت امام رضا (ع) و همچنین بیوتات متبرکه پرداخته‌است. فیض در کتاب «بدرفروزان» (۱۳۶۴)، پیرامون صحن‌ها و رواق‌های این مکان مقدس و کاتبان و هنرمندانی که در این مجموعه به فعالیت پرداخته‌اند به اختصار مطالبی ارائه داده‌است. کاویانیان که خود از کارگزاران شاغل در آستان قدس رضوی بوده در کتاب «شمس‌الشموس» یا «تاریخ آستان قدس رضوی» (۱۳۵۴)، تلاش کرده تا تحولاتی را در حرم که خود شاهد آن بوده‌است برای دیگران به یادگار بگذارد. ماهوان در «تاریخ مشهد قدیم» (۱۳۸۳)، به تاریخ مشهد و وقایع آن و افرادی که در آن دخیل و تأثیرگذار بوده‌اند پرداخته‌است. مؤتمن در کتاب «راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی» (۱۳۴۸)، در ابتدا به زندگی‌نامه امام رضا (ع) پرداخته، سپس به بررسی ابنیه و عمارات آستان قدس رضوی و هنرمندانی که نام آن‌ها در گوشه و کنار کتیبه‌ها حک شده اشاره می‌کند. آن‌چه اشاره شد، بخشی از منابعی بود که کم و بیش در زمینه اطلاعات آماری مربوط به حرم راهنمای نویسندگان مقاله بوده‌است. تفاوت مقاله حاضر با موارد ذکر شده، تمرکز دقیق این مقاله بر تنوع رشته‌های هنری کار شده در حرم مطهر و تعدد هنرمندانی است که آثاری در حرم مطهر به یادگار گذاشته‌اند. این نوع بررسی و مطالعه در هیچ یک از منابع فوق کار نشده‌است.

روش پژوهش

هدف از انجام این مقاله، شناسایی رشته‌های هنری و هنرمندانی است که به نوعی در تزیین و شکل‌گیری بخش هنری حرم مطهر رضوی از ابتدا تا پایان دوره پهلوی ایفای نقش نموده‌اند. روش پژوهش در این مقاله، تحلیل محتوای کمی است که به دو شیوه مطالعه محتوای اسناد تاریخی مرتبط با موضوع حرم و همچنین مطالعه آثار به جای مانده از هنرمندان در حرم (چه آثاری که در موزه هستند و چه آثاری که در حال حاضر نصب هستند) انجام گرفته‌است. جامعه آماری پژوهش، همه منابعی هستند که به‌نوعی اطلاعات تاریخی مربوط به حرم را در اختیار نویسندگان قرارداده‌اند و نیز همه آثار به جای مانده در حرم در بازه زمانی مورد مطاله در مقاله است.

مبانی نظری

امام رضا (ع) هشتمین امام شیعیان جهان است و از این روی که بارگاه ایشان در ایران واقع شده نزد ایرانیان جایگاه فوق‌العاده‌ای داشته و از نظر دینی و اعتقادی نیز اهمیت خاصی برای شیعیان دارند. دوره امامت امام رضا (ع) مقارن با خلافت سه خلیفه عباسی؛ هارون الرشید، امین و مأمون بوده‌است. آن‌چه از مستندات و منابع صحیح و تحقیقات تاریخی به‌دست‌آمده این‌که، قبل از شهادت حضرت رضا (ع) موقعی که هارون‌الرشید خلیفه عباسی به خراسان آمده و از دنیا رفته در قطعه‌ای از خانه و باغ حمیدبن قحطبه طائی که والی این سامان بوده‌است دفن شده و به امر پسرش عبدالله مأمون برفراز مدفن او بقعه‌ای ساخته‌اند که سابقاً معروف به بقعه هارونی بوده‌است. بنابراین می‌توان اولین بنای آن‌جا را همان بقعه هارونیه محسوب داشت. در سال ۲۰۲ یا ۲۰۳ هـ‌ق حضرت رضا (ع) نیز در داخل همین بقعه هارونی دفن شدند؛ اهمیت و عظمت این مکان از موقع دفن

حضرت رضا (ع) شروع گردیده‌است (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۳۸). از سال ۲۰۳ هـ‌ق قبر هارونیه به مشهد طوس معروف گردید. در سده ششم روی قبر این حضرت صندوقی بوده که مردم پشت آن می‌ایستادند و نماز می‌گذاردند و تا سده هشتم هـ‌ق، ضریحی بالای قبر مبارک نبوده و ساخت ضریح مرقد ایشان از عصر صفویان آغاز گردیده‌است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۵۲). سبکتکین (پدر سلطان محمود غزنوی) گنبد مطهر حضرت رضا (ع) را خراب و مردم طوس و خلایق را از زیارت امام منع می‌کرد (فاضل‌بسطامی، ۱۳۹۰: ۳۹). پس از چند سال که آن‌جا به حال خرابی مانده بود، سلطان محمود پسر سبکتکین غزنوی تجدید عمارت و بارگاه نمود و قبه بلندی بر آن برافراشت (عالم‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۰ و ۳۱). سلجوقیان در قرن‌های ششم و هفتم تعمیرات و خدمات زیادی در آن‌چه امروز روضه منوره نامیده می‌شود انجام دادند. شرف‌الدین ابوطاهرقمی، وزیر سلطان سنجر نیز گنبد را بر بالای بقعه بنا نهاد و ترکان زمرد سلجوقی- همسر ملک‌شاه سلجوقی- هم ازاره حرم مطهر را با کاشی‌های نفیس سنجری به تاریخ (۵۱۲ هـ‌ق) زینت داد (عیسی‌فر، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

با ظهور خوارزمشاهیان، امنیت مشهد و حرم رضوی اعاده شده و در دوران حاکمیت آن سلسله، اقدامات عمرانی زیادی در مجموعه حرم مطهر صورت گرفت از جمله: در سال ۵۹۷ هـ‌ق سنگاب عظیمی با نقش و کتیبه تراشیده، تقدیم حرم رضوی شد که اکنون در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (نسوی، ۱۳۶۵: ۲۸۱). در دوره خوارزمشاهیان همچنین کاشی‌کاری در حرم مطهر رنگ و بوی دیگری یافت و بیش‌تر از گذشته بر دیواره‌های این بارگاه مقدس جلوه‌گر شد. در اوایل قرن هفتم هـ‌ق نیز ازاره حرم مطهر با کاشی‌های معروف به کاشی سنجری تزیین شدند که هم‌اکنون نیز این کاشی‌ها با تاریخ (۶۱۲ هـ‌ق) در حرم مطهر موجود است (زنگنه‌قاسم‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۵۰). علاوه بر این در ضلع‌شمالی رواق دارالحفاظ، کتیبه‌ای با کاشی ممتاز مربوط به همین دوره وجود دارد (عالم‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۳).

تیموریان یکی از باشکوه‌ترین ادوار معماری در حرم مطهر را رقم زده‌اند. گوهرشادخاتون همسر شاهرخ پسر امیرتیمور گورکانی است که او را بانی مسجد گوهرشاد می‌دانند (زنگنه‌قاسم‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۵۰). در قرن نهم هـ‌ق به‌دنبال کوشش‌های شاهرخ تیموری در آبادانی مشهد به همت همسر وی گوهرشاد آغا نخستین مسجد جامع شهر با نام وی در سمت قبله حرم به سال ۸۲۱ هـ‌ق به اتمام رسید و سپس بنای «دارالحفاظ» بین حرم و مسجد گوهرشاد و تحویل‌خانه یا خزانه در مشرق دارالحفاظ ساخته شد (بلر، ۱۳۸۱: ۹۷). در این دوره توجه ویژه‌ای به حرم شد و ساخت و سازها و تزیینات زیادی در آن‌جا به سرانجام رسید که از آن جمله علاوه بر مسجد جامع گوهرشاد، ساخت رواق‌های دارالحفاظ و دارالسیاده، مدارس بالاسر و دو در و پریزاد، ایوان و صحن امیر علی‌شیر نوایی، نقاره‌خانه، مهمان‌خانه حضرتی، آب‌رسانی به حرم و وقف املاکی بر حرم بود. همچنین نذورات زیادی به حرم اهدا گردید. از آن جمله قندیلی از طلا به وزن سه هزار مثقال بود که شاهرخ در دوازدهم شعبان۸۲۱ هـ‌ق پس از ورود به حرم مشهد، نذر حرم کرد و در گنبد آویخته شد (اوکین، ۱۳۸۶: ۲۳۸). مسجد گوهرشاد دارای پلان چهار ایوانی است و دیوارهای داخلی صحن با قاب‌های غنی رنگی تزیین یافته و در کل، با دو نوار کتیبه به رنگ سفید بر روی آبی سیر، یکی در اطراف صحن و دیگری در چارچوب ایوان، وحدت ترکیب بندی ایجاد شده‌است (گروبه، ۱۳۹۱: ۲۵۵).

اهمیت بنیانی صفویه از آن جایی بود که شیعه به‌عنوان شکل ملی اسلام مطرح و کشور به‌عنوان یک واحد مستقل و نه به‌عنوان قسمتی از یک امپراتوری، موجودیت یافت (برند، ۱۳۸۳: ۱۴۸). شاه تهماسب صفوی در سال ۹۳۲ هـ‌ق برای اولین بار گنبد حرم مطهر را به طلا آراسته کرد و اقدام به تهیه اولین ضریح مرقد منور به سال ۹۵۷ هـ‌ق نمود (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۲۰). شاه عباس صفوی بنا به نذری که کرده بود پیاده از اصفهان به مشهد آمد و امر کرد تا از مال خالص خود گنبد مطهر را تذهیب کنند (احسانی،

۱۳۶۸: ۲۴۱). وی در مشهد به بهسازی وضعیت مشهد و حرم امام رضا (ع) اقدام نمود که به خاطر حملات مکرر ازبک‌ها بسیار نابسامان بود. از خدمات ایشان می‌توان به توسعه صحن انقلاب، مرمت و مطلا نمودن گنبد حرم و طلاپوش نمودن صندوق مرقد امام رضا (ع) اشاره کرد. نام او بر روی کتیبه سنگی مسجد قتلگاه به خط علی‌رضا عباسی حکاکی شده‌است (جلالی، ۱۳۹۴: ۲۱۴). بنای ایوان شمالی صحن عتیق مقابل ایوان امیرعلی شیرنوایی که به ایوان عباسی معروف است، احداث صحن عتیق صفوی (انقلاب) بنای مدارس دینی در اطراف صحن اتمام طلاکاری گنبد مطهر و مرمت مزار خواجه ربیع و تعمیر عمارت قدمگاه نیشابور از دیگر اقدامات شاه عباس می‌باشد. از دیگر بناهای شاه عباس در آستان قدس گنبد بسیار زیبا و هشت‌ضلعی الله‌وردی خان است (ماهوان، ۱۳۸۳: ۱۹۰). الله‌وردی خان بانی این رواق، غلامی‌گرجی بود که به فرماندهی کل نیروهای مسلح صفوی درآمد. ساخت رواق گنبد الله‌وردی خان نیز در عصر شاه عباسی توسط یکی از فرماندهان صفوی به‌عنوان بانی و به دست یکی از معماران فارس به نام حاج‌محمود نظراتی ساخته شده‌است (کاویانی، ۱۳۵۵؛ به نقل از زمانی و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۰).

در دوره افشاریه نیز اقدامات بسیاری صورت گرفته‌است. نادرشاه افشار علاقه و ارادت خاصی به حرم امام رضا (ع) داشته‌است؛ وی ایوان صحن عتیق را طلا کرد و دستور داد که از آذربایجان سنگ‌های مرمر آورده و تحت قبه منوره را از آن سنگ‌ها به‌کاربرند. سقاخانه صحن عتیق در ۱۱۴۵ هـ‌ق به دستور نادرشاه افشار احداث گردید و وقف‌نامه‌ای نیز برای تأمین آب شرب مورد نیاز زائران و مجاوران تنظیم گردید. چون طلاکاری بالاپوش سقاخانه توسط هنرمندی به نام اسماعیل انجام گردیده به سقاخانه یا حوض اسماعیل طلایی شهرت یافته‌است. این بنا در ۱۳۸۷ هـ‌ق تجدید بنا شده‌است (افضل‌الملک، ۱۳۸۹: ۲۵۶). همچنین ایوان مشهور به صفّه امیرعلیشیرنوایی و گلدسته‌های بالاسر مبارک را با طلا زینت داده‌است (همان: ۱۶۹). گلدسته طرف ایوان عباسی از دیگر بناهای نادرشاه است. وی را وقتی حاجتی بوده از حضرت رضا علیه التحیه و الثنا مسألت نموده و اجابت می‌شود معماران را در فصل زمستان امر کرده تا گلدسته طرف ایوان عباسی را بنا کنند. معماران در چند روز گلدسته را ساخته و تذهیب کردند (نظرکرده، ۱۳۹۵: ۱۲).

دوره قاجاریه نیز یکی دیگر از دوره‌های تأثیرگذار در تاریخ معماری حرم مطهر است. فتحعلی شاه قاجار به شکرانه فتوحات فرزند در سال ۱۲۳۲ هـ‌ق به مشهد آمد. ایشان ضمن زیارت مرقد مطهر حضرت رضا (ع) دستور بنای صحن جدید قاجاری (صحن آزادی) را داده و درب مرصعی نیز تقدیم نمود (ماهوان، ۱۳۸۳: ۳۷۷). همچنین می‌توان به آینه‌کاری رواق دارالسعاده توسط علی‌اصغرخان امین‌السلطان وزیر اعظم ناصرالدین شاه، تعمیر و آینه‌کاری رواق تحویل‌خانه توسط رکن‌الدوله برادر کوچک صلبی ناصرالدین شاه در سال ۱۳۰۶ هـ‌ق اشاره کرد. تعمیر و آینه‌کاری رواق دارالحفاظ در سال ۱۲۶۹ هـ‌ق توسط حسام‌السلطنه و تعمیرات رواق گنبد حاتم خانی در سال ۱۲۷۱ هـ‌ق انجام شده‌است (جلالی، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

مهم‌ترین تحول کالبدی حرم در عصر پهلوی اول، طرح توسعه حرم رضوی با ساخت معبر مدوری پیرامون حرم مطهر با عنوان فلکه حضرت در دو مرحله بود؛ فلکه شمالی در ۱۳۰۸ هـ‌ش و فلکه جنوبی در ۱۳۰۹هـ‌ش ساخته شد (متولی‌حقیقی، ۱۳۹۲: ۴۵۹). علاوه بر ایجاد فلکه حضرت می‌توان به احداث خیابان‌های جدید از قبیل: خیابان پهلوی، خیابان شاه‌رضا، خیابان طبرسی و خیابان طهران در بافت تاریخی و تمرکز فعالیت‌های جدید در جداره شهری مشهد اشاره کرد.

در زمان پهلوی دوم طرح توسعه حرم با نظارت عبدالعظیم ولیان استاندار خراسان و نایب‌التولیه آستان قدس رضوی به انجام رسید. در سال ۱۳۵۳ خورشیدی خشت‌های طلایی گنبد را که شفافیت خود را از دست داده بود برداشتند و پس از رنگ‌آمیزی مجدد با آب طلا، در جای خود قرار دادند (عالم‌زاده،

۱۳۹۴، ۳۵). همچنین رواق دارالشکر و دارالاخلاص بنا گردید و رواق دارالسلام از ادغام دو رواق راهرو کشیک خانه ساخته شد. همچنین رواق دارالعزه و درالسرور به بنا اضافه شد. در این زمان، بعضی آینه‌کاری‌ها به کاشی‌کاری تبدیل شد، مثل سقف مدرسه علی‌نقی میرزا، رواق حاتم خانی، کاشی‌کاری گشت و بعضی آینه‌کاری‌ها مرمت شدند. برج ساعت بر سردر بالا خیابان ساخته شد و کتابخانه و موزه و همچنین صحن موزه شکل گرفت. به‌طورکلی می‌توان گفت، در این زمان تغییراتی اساسی در بنای حرم مبارک رضوی صورت گرفت (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۵۵).

هنرهای به‌کاررفته در تزیین حرم مطهر به روایت آثار

حرم مطهر رضوی مجموعه‌ای درخشان از هنرهای اسلامی ایرانی است. در طول دوره‌های مختلف تاریخی، متولیان امور این آستان مقدس، با همکاری معماران و هنرمندان برجسته، بر ظرافت‌های هنرمندانه این آستان متبرک افزوده‌اند. هر چند پرداختن به همه این هنرها در فرصت این مقاله نمی‌گنجد ولی به جهت آشنایی و به‌عنوان نمونه در ادامه به برخی از این هنرها اشاره می‌شود.

بدون تردید یکی از هنرهایی که نقش بارزی در تزیین بناهای حرم مطهر امام رضا (ع) ایفاء می‌کند هنر کاشی‌کاری است. در این مجموعه‌ی عظیم آثار کاشی‌کاری از دوره سلجوقی تا عصر حاضر برجای مانده است. قدیمی‌ترین نمونه‌ها، کاشی‌های زرین‌فام اطراف بقعه و ورودی آن است. از دیگر بناهای حرم که با کاشی پوشیده شده‌اند می‌توان به مسجد گوهرشاد (دوره تیموری)، صحن انقلاب اسلامی و رواق گنبد الله‌وردی خان (دوره صفوی)، صحن آزادی و رواق دارالضیافه (دوره قاجار)، رواق دارالذکر و رواق دارالشکر (دوره پهلوی) و در نهایت صحن جمهوری اسلامی و رواق دارالحکمه (دوره جمهوری اسلامی) اشاره کرد. ضمن آن‌که طبق مستندات موجود دیوارهای بناهایی چون بالای ازاره اطراف بقعه امام رضا (ع)، رواق دارالسیاده و رواق دارالحفاظ تا پیش از دوره قاجار دارای تزیینات کاشی‌کاری بوده‌اند که در این دوره با تزیینات آینه‌کاری جایگزین شده‌اند (جلالی، ۱۳۹۴: ۸).

بررسی آثار به‌جا مانده و اسناد موجود نشان می‌دهند که سابقه‌ی استفاده از تزیینات آینه‌ای و آینه‌کاری در حرم مطهر به دوره صفوی می‌رسد. بنابر اطلاعات منابع مکتوب، اولین آینه‌کاری در زیر گنبد روضه‌ی منوره، در دوره قاجاریه به دستور میرزا محمدصادق در سال ۱۲۷۵ هـ‌ق انجام گرفت.

مجموعه حرم امام رضا (ع) به منزله مجموعه‌ای تاریخی در طی زمان توسعه یافته و دربردارنده آثار شاخصی از کتیبه‌نگاری دوره‌های مختلف است. کهن‌ترین کتیبه‌های این مجموعه، کتیبه کاشی‌های ازاره بقعه است که با کاشی زرین‌فام و به قلم تعلیق و نسخ تحریری در سده ششم و هفتم هجری قمری کار شده‌است. در دوره تیموریان نیز از این کاشی‌ها در مسجد گوهرشاد و مدرسه پریزاد استفاده شده‌است. مهم‌ترین کتیبه این عصر، کتیبه پیش طاق ایوان مقصوره به خط بایسنقر پسر شاهرخ است که تنها اثر رقم‌دار به‌جا مانده از او به‌شمار می‌رود کتیبه این عصر و عصر صفویان که در صحن عتیق و گنبد اصلی و گنبد الله‌وردی خان اجرا و نصب شده به قلم ثلث است (کفیلی، ۱۳۹۴: ۸).

یکی از کتیبه‌های درخشان ثلث در دروه صفوی، کتیبه علی‌رضا عباسی به دور گنبد مطهر است. در کتیبه گنبد مطهر به خط درشت علی‌رضا عباسی در صفحه مینای طلا نام شاه عباس کبیر با فروتنی نوشته شده‌است. در کتیبه مزبور یادآور شده که شاه عباس پیاده از اصفهان به زیارت مشرف شده است و امر کرده از مال خالص خود گنبد مطهر را تذهیب کرده‌اند (احسانی، ۱۳۶۸: ۲۴۱).

در دوره افشاریه و به‌خصوص قاجار در کنار جریان معمول کتیبه نگاری ثلث، کتابت و ساخت کتیبه‌های نستعلیق رواج یافت که برجسته‌ترین آثار این گروه کتیبه‌های حجاری شده بالای ازاره صحن‌ها و رواق‌ها به قلم محمدبن‌حسین کیمیا قلم و محمد موسوی‌صنیع‌التولیه است.

تا پیش از دوره قاجار، بیشترین آرایه بقعه مطهر و

تالارها و گنبدخانه‌های اطراف آن نقاشی محسوب می‌شد. عمده این نقاشی‌ها شامل نقوش گیاهی، اسلیمی و ختایی و سهم کمتری نقوش هندسی بود. به‌دلیل نوسازی و تعمیرات گسترده در حرم و به‌ویژه آینه‌کاری گسترده در دوره قاجار، اغلب این نقاشی‌ها در زیر تزیینات جدید پنهان شده و جز نمونه‌های کوچکی در مدارس دودر و پریزاد و مسجدشاه، باقی از میان رفته یا مانند زیر گنبد مسجد گوهرشاد کلاً نوسازی شده‌است. در دوره قاجار نقاشی در آینه‌کاری‌های گسترده در بقعه مطهر و رواق‌های اطراف نمایان می‌گردد. این نقاشی‌ها شامل نقوش گیاهی و هندسی است که چه به‌صورت قاب‌های مستقل و چه در زمینه آینه، بیشتر از همه در گنبدخانه بقعه مطهر انجام گرفت. همچنین رنگ‌آمیزی کتیبه‌ها و تزیینات سنگی ازاره‌ها در دوره پهلوی ادامه یافت و از نمونه‌های پرکار و ممتاز آن، نقاشی‌های بازسازی شده دارالسیاده است که انواع نقوش گیاهی و هندسی و کتیبه در آن اجرا شده‌است (نعمتی، ۱۳۹۴: ۹).

نگهداری آب در ظروف سنگی (سنگاب) یکی از روش‌هایی بوده که تا سده حاضر کاربرد داشته‌است. در دوره تیموری و صفوی، از سنگ برای ساخت حوض، پوشش ازاره‌ها و نیز در کتیبه‌های مختلف استفاده شده که کتیبه‌های سنگی محراب مسجد گوهرشاد و سردر ایوان نقاره‌خانه از این جمله است. حتی نمونه‌های جالبی از ترکیب سنگ و کاشی در تزیینات مسجد جامع گوهرشاد وجود دارد. در دوره قاجار علاوه بر ازاره‌های سنگی منبت‌کاری شده بسیار پرتزیین (که نمونه بازمانده آن در رواق توحیدخانه باقی است) استفاده از سنگ برای کف‌سازی نیز بیشتر رایج شد و بقعه مطهر و برخی صحن‌ها و رواق‌ها، با سنگ‌های مرمر و الوان ممتاز فرش گشت. همچنین کتیبه‌های سنگی به‌عنوان عنصر تزیینی در بالای صفحات سنگی ازاره‌ها، فراوان به‌کار رفت. در دوره پهلوی این شیوه ادامه یافت و از سنگ به‌طور گسترده در کف‌سازی و ازاره بناهای داخلی و خارجی حرم مطهر استفاده شد (صحراگرد، ۱۳۹۴: ۹).

در مجموعه حرم مطهر رضوی از مقرنس، این عنصر تزیینی زیبا و بی‌نظیر در معماری سنتی بهره فراوانی گرفته شده‌است. محل قرارگیری مقرنس‌های به‌کار رفته در حرم مطهر رضوی در بالای دیوارها، سقف‌ها گوشه سردرها، زیر طاق و گنبدهای اماکن متعدد است که در دوره‌های مختلف از دوران صفوی تاکنون اجرا شده‌اند. برخی از آن‌ها به‌صورت ساده که می‌توان بیشتر با عنوان قطاربندی و کاربندی از آن‌ها یاد کرد و برخی دیگر، با نقوش هندسی پیچیده و بسیار ظریف به طرق مختلف کار شده‌اند. یکی از برجسته‌ترین، زیباترین و شاخص‌ترین مقرنس از نوع لانه‌زنبوری، مقرنس‌های کاشی‌کاری شده‌ی زیرگنبد مسجد گوهرشاد است که با زیبایی و ظرافت خاصی، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند (مقری، ۱۳۹۴: ۹).

هنرمندان فعال در حرم از ابتدا تا پایان دوره پهلوی به روایت اسناد

در این بخش و با استناد به یافته‌های پژوهش، تلاش شده تا به‌طور دقیق اطلاعات جامعی از تعداد هنرمندانی که از آغاز ساخت حرم تا پایان دوره پهلوی به‌گونه‌ای در طراحی، ساخت و تکمیل آثار هنری موجود در ساختمان حرم مشارکت داشته‌اند، ارائه گردد. همچنین تلاش بر آن است تا به تنوع و تعدد رشته‌های هنری کار شده در حرم در بازه زمانی مورد مطالعه، نیز پرداخته شود.

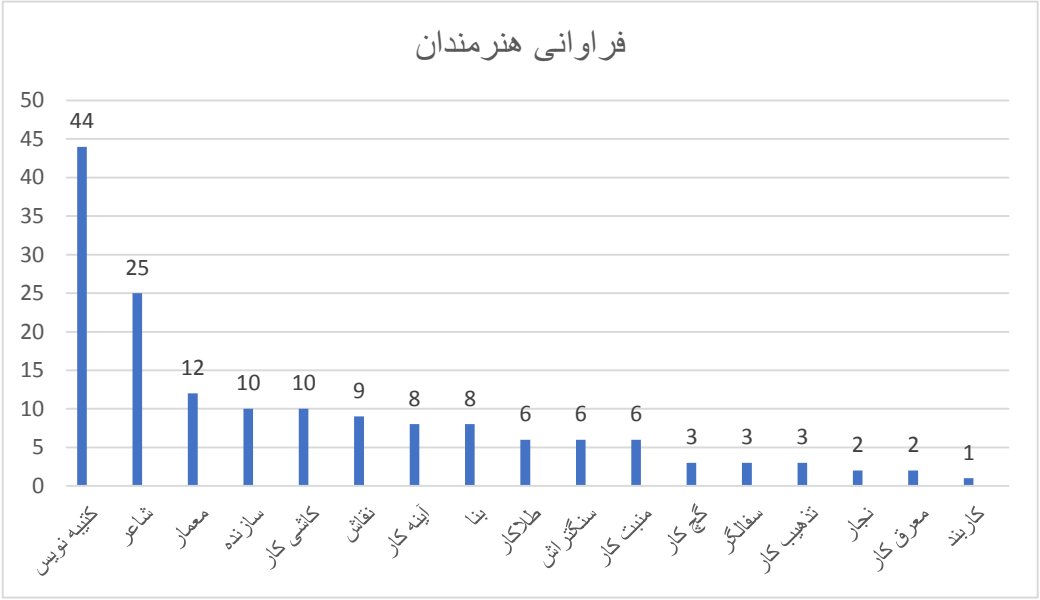
جدول زیر (جدول ۱) تعدد رشته‌های هنری کار شده در حرم، فراوانی رشته‌ها در هر دوره تاریخی، و پرکاربردترین و کم کاربردترین رشته‌ها و.... و به‌طور کلی اطلاعات جامعی در خصوص موضوع مقاله را به ما نشان می‌دهد.

جدول ۱- تعدد رشته- هنرمند بر حسب دوره تاریخی. منبع: (نگارندگان)

ردیف	رشته- هنرمند	قبل از مغول	دوره تیموری	دوره صفوی	دوره افشاری	دوره قاجاری	دوره پهلوی	جمع (هنرمند)
۱	آینه‌کاری			۲		۵	۱	۸
۲	بنایی	۱	۲	۲	۱	۱	۱	۸
۳	تذهیب کاری		۱		۱	۱		۳
۴	سنگ‌تراشی (حجاری)			۲		۳	۱	۶
۵	خطاطی و کتیبه-نویسی		۴	۱۲		۲۱	۷	۴۴
۶	سفالگری	۳						۳
۷	سازندگی			۳	۱	۵	۱	۱۰
۸	شعر و شاعری	۲	۱	۳		۱۸	۱	۲۵
۹	طلاکاری		۱	۲	۲	۱		۶
۱۰	کاربندی						۱	۱
۱۱	کاشی‌کاری	۳		۲		۴	۱	۱۰
۱۲	گچ‌کاری			۱	۱		۱	۳
۱۳	مقرنس‌کاری					۱	۱	۲
۱۴	منبت‌کاری					۵	۱	۶
۱۵	معرق‌کاری					۱	۱	۲
۱۶	معماری		۱	۲	۱	۳	۵	۱۲
۱۷	نقاشی			۲	۱	۶		۹
۱۸	نجاری					۲		۲
	جمع	۹	۱۰	۳۳	۸	۷۷	۲۳	۱۶۰

همان‌طور که جدول (۱)، نشان می‌دهد، در مجموع به ۱۸ رشته هنری پرداخته شده که مدارک و شواهد آن تاکنون باقی‌مانده است. مطابق جدول (۱) تعداد ۱۶۰ هنرمند مورد بررسی قرار گرفته که در ۱۸ رشته هنری در طول تاریخ برای حرم مطهر به فعالیت پرداخته و یا آثاری در این رشته‌ها از آن‌ها به یادگار مانده‌است. نمودار (۱)، فراوانی و نحوه توزیع هنرمندان را در طول ادوار نشان می دهد.

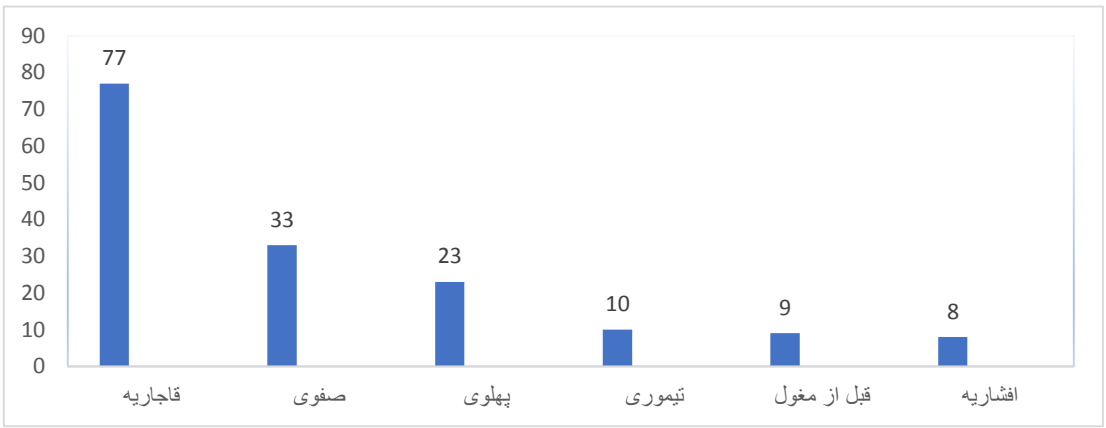
نمودار ۱- نمودار فراوانی هنرمندان حرم در طول اداوار. منبع: (نگارندگان)



بر اساس نمودار (۱)، رشته هنری خطاطی و کتیبه نویسی بیشترین تعداد هنرمند را به خود اختصاص داده‌است البته دور از ذهن نیست زیرا مکان‌های مقدس رابطه ناگسستنی با کتیبه و خطاطی ادعیه، اسامی متبرکه و اشعار دارند.

در مقابل رشته هنری کاربندی که تنها حاج‌صادق رأفتی در این رشته هنری نامش بر صحن و رواق این مکان مقدس مشاهده شده و کم هنرمندترین و کم اثرترین رشته هنری است. حاج‌محمدصادق رأفتی فرزند صفر در سال ۱۲۹۸ هـ‌ش در خانواده‌ای متدین چشم به جهان گشود. در سن ۱۴ سالگی فعالیت خود را به‌عنوان کارگر ساده ساختمانی در حرم امام رضا (ع) آغاز کرد از خدمات ایشان می‌توان به کاربندی رواق‌های دارالرحمه، دارالهدایه و دارالولایه اشاره کرد (رحیمی، ۱۳۹۳: ۷۲ و ۷۳). نمودار (۲) فراوانی آثار به جای مانده در حرم را بر حسب دوره تاریخی نشان می‌دهد.

نمودار ۲- فراوانی آثار بر حسب دوره تاریخی. منبع: (نگارندگان)



با توجه به نمودار (۲)، دوره قاجاریه پرکارترین دوره تاریخی بوده‌است و هنرمندان بسیاری به فعالیت در حرم مطهر پرداخته‌اند و یکی از هنرهایی که در این دوره رشد بسیار کرد هنر آینه‌کاری است. آب و آینه در فرهنگ ایرانیان همواره به شکل دو نماد پاکی و روشنایی، راستگویی و صفا مورد توجه بوده و احتمالاً به‌کارگیری آینه در تزیینات معماری برگرفته از همین فرهنگ است. بررسی آثار به‌جا مانده و اسناد موجود نشان می‌دهند که سابقه‌ی استفاده از تزیینات آینه‌ای و آینه‌کاری به دوره صفوی می‌رسد.

از آینه‌کاران به نام دوره قاجاریه میرزامحمدصادق قائم‌مقام‌نوری است. از آثار وی می‌توان به تذهیب و آینه‌کاری ازاره حرم مطهر اشاره کرد که روی آن خطوط رقاع، ثلث و نقش‌های برجسته دیده می‌شود. از طاق گنبد تا سقف آن همه آینه‌کاری شده و در زمان ناصرالدین شاه قاجار و به‌وسیله میرزاصادق‌خان قائم‌مقام‌نوری آینه‌کاری و تذهیب گردیده و به انواع نقوش و اقسام اسلیمی‌ها با رنگ طلا، نقره، شنجرف، لاجورد و رنگ‌های گوناگون و بسیار زیبا ترکیب یافته و بینندگان را مجذوب می‌کند. آینه‌کاری در سال ۱۲۸۲ هـ‌ق پایان یافته‌است (عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۱۵). در حال حاضر در تزیینات معماری برخی رواق‌ها از آینه‌کاری استفاده شده و هنرمندان این عصر نه تنها میراث هنری گذشتگان را حفظ کرده‌اند، بلکه آثار جدیدی با استفاده از این روش خلق کرده‌اند.

با توجه به جدول (۱)، دوره قاجاریه بیشترین شاعر را پرورش داده‌است و یکی از شاعران معروف عصر قاجاریه که لقب ملک‌الشعرایی هم برای اولین بار دریافت کرده محمدکاظم متخلص به «صبوری» است. محمدکاظم صبوری یکی از مشهورترین و پرکارترین شعرای آستان قدس رضوی است. وی ملک‌الشعرای آستان قدس رضوی و فرزند محمدباقر رئیس حریربافان مشهد است. صبوری به سال ۱۲۵۹ هـ‌ق در خانواده‌ای کاسب و فاضل در مشهد متولد شد. در دوران جوانی با علوم ادب و نیز فقه و فلسفه آشنا شد و چون در زمینه شعر استعداد درخشانی داشت شاعری پیشه کرد و از آن‌جا که نسبش به احمد صبوری‌کاشانی می‌رسید «صبوری» تخلص کرد. (جلالی، ۱۳۸۷: ۱۰۶ و ۱۰۴). صبوری در مدح ناصرالدین شاه قصیده‌ای سرود و با خلعت به تهران فرستاد و تقاضای لقب کرد و ناصرالدین‌شاه لقب ملک‌الشعرایی آستان قدس با فرمان و حقوق به وی اعطاء کرد (نصیری، ۱۳۸۴: ۲۷ و ۶۹). صبوری در بیست‌سالگی به قصیده‌سرایی آستان قدس منصوب گردید و در ۱۲۹۴ هـ‌ق به لقب ملک‌الشعرایی نایل شد (صبوری، ۱۳۴۲: مقدمه). آثار ایشان شامل اشعار کتیبه ازاره رواق دارالسیاده، رواق دارالسعاده، رواق دارالسلام، کتیبه گنبد راهرو کشیک‌خانه به خط میرزا آقا خوشنویس زنجانی و کتیبه ساخت بنای دارالضیافه می‌شود (جلالی، ۱۳۹۴: ۲۱۳).

یکی دیگر از شاعران به نام دوره قاجار سرخوش هروی است. وی طبع سرشار و نطق درباری داشته، صاحب چند دیوان است که مجموع آن‌ها در قصاید و غزلیات و رباعیات قریب به صد هزار بیت می‌شود. وفات وی در سنه ۱۲۸۰ هـ‌ق واقع شده‌است (افضل‌الملک، ۱۳۸۹: ۲۲۴ و ۲۲۵). از آثار وی می‌توان به بالای قسمتی از ازاره دارالسیاده طرفی که به دارالحفاظ می‌رود اشاره کرد که قصیده‌ای از اشعار سرخوش بر روی سنگ و به خط نستعلیق کتیبه شده‌است (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۲۰). بر کمربند داخلی ایوان طلای صحن جدید کتیبه‌ای است از طلا که قصیده‌ای از سرخوش به خط نستعلیق برجسته و بسیار ممتازی بر روی آن نوشته شده‌است (رحیمی، ۱۳۹۳: ۱۶۳ و ۱۶۴).

از کتیبه‌نویسان به نام این دوره مرحوم میرزاغلام‌حسین کیمیا قلم کتیبه‌نویس آستان قدس است. وی به منصب مؤید دفتری آستان قدس مفتخر و از خوشنویسان نستعلیق اواخر قاجار و اوایل دوره پهلوی است که آثارش در رواق‌های مبارکه به چشم می‌خورد (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۰۹). وی از کتیبه‌نگاران اوایل قرن حاضر است و کتیبه کفشکن قاینی‌ها، در آستانه رضوی که از کاشی و سنگ است به خط او است (بیانی، ۱۳۶۳: ۵۵۰).

سنگتراشی در دوره قاجاریه بیشترین تعداد هنرمند را به خود اختصاص داده و از آن میان محمدتقی موسوی

و فرزندش حسین‌بن‌محمدتقی موسوی از مشهورترین سنگ‌تراشان آستان قدس هستند. وی معروف به صنیع‌التولیه، از سنگ تراشان به نام در دوره قاجار بوده‌است. نام او در پای تعداد زیادی از کتیبه‌های حرم امام رضا (ع) مشاهده می‌شود. از آثار وی می‌توان به سنگ‌مزار سلطان‌حسین‌میرزا جلال‌الدوله (۱۲۸۵ هـ‌ق)، سنگ‌مزار نیرالدوله پرویزمیرزا (۱۳۰۵ هـ‌ق)، سنگ یادمان واقعه به توپ بستن حرم امام رضا (ع) (۱۳۳۰ هـ‌ق) اشاره کرد. تعدادی از این آثار در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (جلالی، ۱۳۹۷: ۲۵۷). در زیر کفش‌کن قائنی‌ها کتیبه‌ای است از کاشی و سنگ که دو قصیده آن یکی حاکی از آینه‌کاری اولیه و دیگری حاکی از تعمیر و آینه‌کاری ثانویه به خط نستعلیق صنیع‌التولیه است (فیض، ۱۳۶۴: ۳۷۸).

با توجه به جدول (۱)، بعد از دوره قاجاریه دومین دوره‌ای که خطاطان بسیاری را به خود اختصاص داده دوره صفویه است. در این میان می‌توان به یکی از به‌نام‌ترین هنرمندان خطاط و شاعر اشاره کرد. وی ملقب به شاهنواز و از خوش‌نویسان برجسته دوره صفوی و اهل تبریز بود. در اصفهان به دربار شاه عباس راه یافت و سمت خوش‌نویس پادشاهی به او اعطاء شد و به همین مناسبت عباسی رقم کرد (جلالی، ۱۳۹۴: ۲۱۴). علی‌رضا عباسی، علاوه بر مهارت کامل در خطوط نستعلیق و ثلث در انواع خطوط نسخ، محقق، رقاع، ریحان، توقیع و تعلیق نیز استاد کامل و ماهری بوده‌است. علی‌رضا در دربار شاه عباس مصدر کارهای هنری بود. در سال ۱۰۱۰ هـ‌ق ابنیه آستانه ثامن‌الحجج (ع) را تعمیر کردند و شاه نظارت آن را به علی‌رضا عباسی واگذار کرد و کتیبه‌های صحن امام رضا (ع) و خواجه‌ربیع را به خط ثلث نگاشت. از شاهنواز دو پسر یکی بدیع‌الزمان که در خط نستعلیق استاد بود و محمدرضا که خط نسخ را خوش می‌نوشت می‌شناسیم. علی‌رضا عباسی شعر هم می‌گفت و علاوه بر خوشنویسی در نقاشی نیز مهارت داشت. از شاگردان او عبدالباقی تبریزی، محمدرضا امامی و محمدصالح امامی یا اصفهانی از همه مشهورترند.

(یاوری، ۱۳۹۳: ۱۳۹-۱۳۶) یکی دیگر از آثار گران‌بهای و بی‌همتای علی‌رضا عباسی کتیبه طلای ضریح مقدس آستان رضوی در مشهد است. خط آن نستعلیق یک دانگ عالی است و از آثار جاویدان علی‌رضا عباسی است (بیانی، ۱۳۶۳: ۴۶۱). در کتیبه گنبد مطهر به خط درشت علی‌رضا عباسی در صفحه مینای طلا نام شاه عباس‌کبیر با فروتنی نوشته شده‌است. همان‌طور که اشاره شد یکی از کتیبه‌های درخشان ثلث در دروه صفوی، کتیبه علی‌رضا عباسی به دور گنبد مطهر است (احسانی، ۱۳۶۸: ۲۴۱).

مزار ربیع بن خیثم در شش کیلومتری شمال مشهد واقع است وی از اصحاب حضرت امیرالمؤمنین (ع) و جزو هشت نفر زهاد معروف صدراسلام است که به سال ۶۳ هـ‌ق وفات یافته و در این محل دفن شده‌است. به فرمان شاه عباس صفوی در سال ۱۰۲۱ هـ‌ق بقعه‌ای بزرگ و مرتفع بر آرامگاه خواجه بناء کرده‌اند که اکنون موجود است. ارتفاع گنبد ۱۷ متر و کتیبه‌هایی در این بقعه به خط علی‌رضا عباسی دیده می‌شود که قابل‌توجه است (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۴۳۹).

یکی دیگر از خطاطان و کتیبه نویسان بسیار پرکار دوره صفویه محمدرضا امامی است، هنرمندی که صاحب بیشترین کتیبه دوره صفویه در مجموعه حرم مطهر است. نام این استاد در انتهای اکثر کتیبه‌ها به صورت‌های مختلف درج شده‌است (نظرکرده، ۱۳۹۵: ۳۱). محمدرضا امامی کتیبه‌نویس و خطاط جلی‌نویس قرن یازدهم هجری و معاصر شاه عباس ثانی است. اصل امامی از اصفهان و کارش را از سال ۱۰۳۹ هـ‌ق از همین شهر شروع کرد. خط وی در بیشتر عمارات شاهی، اماکن متبرکه، مدرسه‌ها و مساجد دیده می‌شود (جلالی، ۱۳۸۷: ۳۴-۳۲). او نه تنها خط ثلث را به درجه عالی استادی می‌نوشته بلکه در نوشتن نسخ و نستعلیق هم مهارت داشته و با خطاطان مشهور دیگر مانند علی‌رضا عباسی، میرعماد، عبدالباقی و محمدصالح معاصر بوده‌است (فضایلی، ۱۳۹۰: ۳۵۰). در گنبد الله‌وردی خان کتیبه دور ایوان و کتیبه دور ایوان طلای نادری از کاشی و به خط ثلث سوره مبارکه مریم است که با «کهیعص» شروع می شود و

در آخر آن عمل فقیر محمدرضا امامی‌اصفهانی به خط خفی نوشته شده‌است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۴۱۱). اولین کتیبه رقم‌دار او در اصفهان و تاریخ ۱۰۳۸ هـ‌ق و آخرین آن در مشهد و تاریخ ۱۰۸۷ هـ‌ق را دارد. امامی در طی ۴۹ سال حدود هفتاد کتیبه نگاشته که کمتر کتیبه نویس به این رقم رسیده‌است (رحیمی، ۱۳۹۳: ۱۴۱).

یکی از دوره‌های طلایی معماری، دوره تیموری است. از آثار این دوره می‌توان به بنای تاریخی ایران، مسجد زیبای گوهرشاد اشاره کرد که در مجاورت مرقد امام رضا (ع) در مشهد قرار دارد و در آن از گره‌سازی استفاده شده‌است (پوپ، ۱۳۸۲: ۱۹۸). در این دوره اولین مسجد جامع شهر ساخته شده‌است. بعد از بنای حرم مطهر قدیمی‌ترین بنا در مشهد مقدس عمارت جامع گوهرشاد است که در وسط تقریبی شهر و طرف جنوب ابنیه آستانه مقدسه رضوی و متصل به آن واقع شده‌است. مسجد جامع مزبور از ابنیه گوهرشاد خانم و به مهندسی و معماری قوام‌الدین شیرازی مهندس دربار شاهرخ در سال ۸۲۱ هـ‌ق عمارتش تمام شده‌است (ادیب‌هروی، ۱۳۲۶: ۳۷۵). در عصر تیموری توجه ویژه‌ای به حرم شد و ساخت‌وسازها و تزیینات زیادی در آن‌جا به سرانجام رسید. همچنین نذورات زیادی به حرم اهداء گردید. از آن جمله قندیلی از طلا به وزن سه‌هزار مثقال بود که شاهرخ در دوازدهم شعبان ۸۲۱ هـ‌ق وارد مشهد شد و نذر حرم کرد و در گنبد آویخته شد (حافظ‌ابرو، ۱۳۸۰: ۶۹۲). مشهورترین خطاط مسجد گوهرشاد، بایسنقرمیرزا از شاهزادگان هنرمند تیموری و خطاط کتیبه سراسری نمای ایوان مقصوره مسجد جامع گوهرشاد است. میرزا غیاث‌الدین ملقب به بایسنقر فرزند شاهرخ و گوهرشاد خانم و نوه تیمور است. از وی کتیبه معرق بسیار زیبایی به خط ثلث بر حاشیه نمای ایوان مسجد جامع گوهرشاد به تاریخ ۸۲۱ هـ‌ق باقی‌مانده است (رحیمی، ۱۳۹۳: ۱۹۷ و ۱۹۸).

باتوجه به جدول (۱) دوره درخشان سفالگری در حرم دوره سلجوقیان و خوارزمشاهیان است. در سال ۵۴۸ هـ‌ق در زمان سلطان سنجر سلجوقی که ترکان به خراسان حمله آوردند حرم صدماتی جزیی پیدا می‌کند که بیشتر ظاهری بوده و از این زمان کاشی‌های معروف سنجری نصب می‌شود و نام کاشی‌ها سلطان سنجری می‌شود. این کاشی‌ها به دست خاندان ابوطاهر ساخته شده که چهار نسل در کاشان کارخانه کاشی داشته‌اند و در آن‌جا کاشی را ساخته و به همه جا می‌فرستادند. معروف‌ترین آن‌ها همین محراب‌ها است که اکنون در آستان قدس وجود دارند. از سال ۵۷۵ تا ۷۱۸ هـ‌ق کاشی‌ها را در کاشان می‌ساخته‌اند و می‌آوردند و در حرم نصب می‌کردند (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۶۹ و ۲۷۰). کاشی‌های زرین‌فام اطراف در طلای پیش‌روی حضرت از نظر ظاهر، تزیینات، رنگ و نوع خط مشابه کاشی‌های مستطیلی کتیبه‌دار داخل روضه منوره است. در اطراف در طلای پیش‌روی مبارک عباراتی به خط ثلث در احترام به حضرت رضا (ع) و روی همان قسم کاشی عبارتی در معرفی علی‌بن‌محمد مقری (ابوزید) و محمدبن‌ابی طاهر با تاریخ ۶۱۲ هـ‌ق معاصر با سلطنت سلطان محمد خوارزمشاه دیده می‌شود. بر پیشانی در اشعاری از ابی‌نواس به عربی روی کاشی و به خط ثلث نوشته شده‌است (جلالی، ۱۳۹۲: ۱۴۸ و ۱۴۹).

قدیمی‌ترین هنرمندانی که هم عصر با امام رضا (ع) بوده‌اند دعبل‌خزاعی و ابی‌نواس هستند. دعبل ادیب و شاعر مشهور شیعی و از اصحاب امام رضا (ع) در قرقیسیه از بلاد سوریه در سال ۱۴۸ هـ‌ق به دنیا آمد. دعبل در خانواده‌ای اهل فرهنگ و ادب رشد کرد. او خوب نمی‌شنید و چون چهره‌ای زشت داشت دایه‌اش وی را «دِعبل» به معنی ماده شتر پیر خطاب می‌کرد و او به این لقب اشتهار یافت. دعِبل چهار امام شیعه (از امام کاظم تا امام هادی (ع)) را درک کرد و از محضر امام کاظم (ع) و امام رضا (ع) بهره برد. همچنین با هشت تن از خلفای عباسی تا زمان متوکل (۲۴۷ هـ‌ق) هم دوره بوده‌است. یکی از ماندگارترین اشعار دعبل، «قصیده تائیه» اوست. دعبل برای انشاء این قصیده راه خراسان را در پیش گرفت و در محضر علی‌بن‌موسی‌الرضا (ع) شعر خود را خواند. (کاویانیان، ۱۳۵۴: ۸۸). نوزدهمین در از درهای آستان قدس

درب شمشاد منبت بسیار بزرگ و گران‌بهایی است که بین رواق پشت سر مبارک با توحید خانه قرار دارد و از جمله در اطراف هر لنگه کتیبه‌ای است به خط ثلث برجسته که اشعاری چند از قصیده مشهور دعبل خزاعی بر روی آن منبت گردیده‌است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۳۶۶). ابی نواس نیز شاعری است که در زمان هارون‌الرشید می‌زیسته و از آثار وی می‌توان به پیشانی درب جنوبی اشاره کرد که اشعاری از ابی‌نواس بر روی کاشی و به خط ثلث نوشته شده‌است (فیض، ۱۳۶۴: ۲۶۵).

یکی از آخرین هنرمندانی که در دوره پهلوی فعالیت داشته، مهندس رضا دیشیدی است رضا دیشیدی از ۱۲ سالگی کنار پدر معمارش به ساخت و بازسازی حرم مطهر امام رضا (ع) مشغول بوده و پس از پایان تحصیل از سال ۱۳۴۲ هـ‌ش تا ۱۳۸۰ هـ‌ش در سمت‌های مختلف در آستان قدس رضوی فعالیت داشت و به ساخت‌وسازهای اطراف حرم پرداخت. مهندس دیشیدی معمار مشهور و سرشناس آستان قدس که عمر خود را در آستان قدس گذرانیده و کارشناس در امور اماکن و بیوتات آستان مقدسه است و طراح و مجری رواق بزرگ دارالولایه هم هستند (عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۵۳). ایشان دانش جدید را با معماری سنتی و اسلامی ایران درهم آمیخته و با همه آثار و ابنیه تاریخی و باستانی روضه مبارکه رضویه آشنایی کامل دارد و اهل نظر هستند. از خدمات وی می‌توان به طراحی رواق دارالولایه اشاره کرد (همان: ۲۷۸).

نتیجه‌گیری

حرم مطهر رضوی مجموعه‌ای درخشان از هنرهای اسلامی ایرانی است. در طول دوره‌های مختلف تاریخی، متولیان حرم، با همکاری معماران و هنرمندان برجسته، بر ظرافت‌های هنرمندانه این آستان متبرک افزوده‌اند. با باورمندی به تقدس این مکان، هنرهایی همچون نقاشی، گچ‌بری، کاشی‌کاری، کتیبه‌نویسی، خطاطی، آینه‌کاری و ... در قسمت‌های زیادی از صحن و سرای حرم رضوی کار شده و هنرمندانی به ظهور رسیدند که با توجه به اسناد و کتب موجود تنها در محدوده زمانی مشخص نامشان درخشان گشت و بعد از آن دوره، دیگر نامی از ایشان به میان نیامد.

در پاسخ به وضعیت آثار هنری به جای مانده در حرم برحسب رشته- هنرمند یافته‌های پژوهش از شناسایی ۱۶۰ هنرمند در ۱۸ رشته هنری که در طول تاریخ برای حرم‌مطهر به خلق آثار هنری پرداخته و یا آثاری از ایشان در حرم به یادگار مانده‌است، حکایت دارد. در پاسخ به بیشینه و کمینه آثار به جای مانده در حرم مطهر، نتایج نشان می‌دهد رشته هنری خطاطی و کتیبه‌نویسی بیشترین تعداد هنرمند را به خود اختصاص داده‌است و در مقابل رشته هنری کاربندی کم هنرمندترین و کم‌اثرترین رشته هنری است. همچنین دوره قاجاریه پرکارترین دوره تاریخی به‌لحاظ خلق آثار هنری در حرم به‌شمار می‌رود که سنگ‌تراشی رتبه‌اول و شاعری رتبه‌دوم را به خود اختصاص داده‌است. هنر آینه‌کاری نیز در این دوره رشد بسیاری داشته‌است. بعد از دوره قاجاریه دومین دوره‌ای که خطاطان بسیاری را به خود اختصاص داده دوره صفویه است. دوره درخشان سفالگری در حرم مطهر دوره سلجوقیان و خوارزمشاهیان است. عصر تیموری توجه ویژه‌ای به معماری حرم شد و ساخت‌وسازها و تزیینات زیادی همچون مسجد گوهرشاد ساخته و اجرا شد. از قدیمی‌ترین هنرمندانی که آثاری از آن‌ها توسط دیگران در حرم کار شده، می‌توان به دعبل‌خزاعی و ابی‌نواس اشاره کرد و یکی از آخرین هنرمندانی که در دوره پهلوی فعالیت داشته‌است رضا دیشیدی است.

منابع

- احسانی، محمدتقی. (۱۳۶۸). *هفت هزار سال هنر فلزکاری ایران*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ادیب‌هروی، محمدحسن. (۱۳۲۶). *الحدیقه‌الرضویه*. مشهد: انتشارات خراسان.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۶۲). *مطلع‌الشمس*. (تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس در تاریخ و جغرافیای مشروح بلادو اماکن خراسان) با مقدمه و اهتمام تیمور برهان‌لیمودهی، تهران: انتشارات فرهنگ‌سرا.
- افضل‌الملک، غلام‌حسین. (۱۳۸۹). *ظفرنامه عضدی*. تصحیح: محمدرضا قصابیان، مشهد: انتشارات انصار.
- اُوکین، برنارد. (۱۳۸۶). *معماری تیموری در خراسان*. ترجمه: علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- برند، باربارا. (۱۳۸۳). *هنر اسلامی*. ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بلر، شیلاجاناتان‌بلوم. (۱۳۸۱). *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه: یعقوب آژند، تهران: سمت.
- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوش‌نویسان*. تهران: نشر علمی.
- پوپ، آرتور. (۱۳۸۲). *معماری ایران*. ترجمه: غلام‌حسین صدری‌افشار، تهران: نشر اختران.
- جلالی، غلام‌رضا. (۱۳۸۷). *مشاهیر مدفون در حرم رضوی*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- جلالی، میثم. (۱۳۹۲). کاشی‌های زرین‌فام حرم امام رضا (ع). *نشریه مشکوه*، (۱۱۹).
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). *آثار سنگی موزه آستان قدس رضوی*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). «حرم مطهر رضوی؛ میعادگاه هنرهای ناب اسلامی ایرانی (کاشی‌کاری)». *روزنامه جام‌جم (قطعه‌ای از بهشت)*.
- ـــــــــــ (۱۳۹۷). *تزیینات معماری بارگاه حضرت رضا (ع)*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- حافظ‌ابرو، شهاب‌الدین‌عبدالله‌بن‌لطف‌الله. (۱۳۸۰). *زبده‌التواریخ*. تصحیح و تعلیقات: سیدکمال حاج‌سیدجوادی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رحیمی، جواد؛ و رضوان، محمدحسن. (۱۳۹۳). دایرةالمعارف *آستان قدس رضوی*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- زمانی، محبوبه؛ اکبری، امیر؛ و متولی‌حقیقی، مونا. (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی شکل‌گیری رواق الله‌وردی خان حرم مطهر رضوی بر مبنای حکمت متعالیه ملاصدرا». *پژوهشنامه خراسان بزرگ*، (۴۸)، ۱۱۲-۸۹.
- زنگنه‌قاسم‌آبادی، ابراهیم. (۱۳۹۰). *حرم رضوی و رویدادهای مهم آن*. مشهد: خورشید شرق.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۷). «بررسی مضامین ادبی کتیبه‌های قاجاریه حرم مطهر (ع)». *فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، (۹).
- صبوری، حاج‌میرزامحمدکاظم. (۱۳۴۲). *دیوان صبوری*، به تصحیح و تحشیه محمد ملک‌زاده. تهران: کتابخانه ابن‌سینا.
- صحراگرد، مهدی. (۱۳۹۴). «حرم مطهر رضوی؛ میعادگاه هنرهای ناب اسلامی ایران (کتیبه‌نگاری)». *روزنامه جام‌جم (قطعه‌ای از بهشت)*.
- عالم‌زاده، بزرگ. (۱۳۹۴). *حرم رضوی به روایت تاریخ*. انتشارات به نشر.
- عطاردی، عزیزالله. (۱۳۷۱). *تاریخ آستان قدس رضوی*. تهران: عطارد.
- عیسی‌فر، احمد. (۱۳۸۳). *زنان نامدارشیعه*. تهران: رایحه عترت.
- فاضل‌بسطامی، نوروزعلی‌بن‌محمدباقر. (۱۳۹۰). *فردوس‌التواریخ*. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۹۰). *اطلس خط؛ تحقیق در خطوط اسلامی*. تهران: انتشارات سروش.
- فیض، عباس. (۱۳۶۴). *بدر فروزان*. قم: انتشارات بنگاه چاپ قم.
- کاویانیان، احتشام. (۱۳۵۴). *شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس رضوی*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- کفیلی، حشمت. (۱۳۹۴). «حرم مطهر رضوی؛ میعادگاه هنرهای ناب اسلامی ایرانی (آینه‌کاری)». *روزنامه جام‌جم (قطعه‌ای از بهشت)*.
- گروبه، ارنست. (۱۳۹۱). *معماری جهان اسلام*. ترجمه: دکتر یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
- ماهوان، احمد. (۱۳۸۳). *تاریخ مشهد قدیم*. مشهد: انتشارات جاودان خرد.

- متولی‌حقیقی، یوسف. (۱۳۹۲). *تاریخ معاصر مشهد. پژوهشی پیرامون تاریخ تحولات سیاسی- اجتماعی مشهد از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی*، انتشارات مرکز پژوهش‌های شورای اسلامی شهر مشهد.
- مقری، منصوره. (۱۳۹۴). «حرم مطهر رضوی؛ میعادگاه هنرهای ناب اسلامی ایرانی (مقرنس)». *روزنامه جام‌جم (قطعه‌ای از بهشت)*.
- مؤتمن، علی. (۱۳۴۸). *راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- نسوی، شهاب‌الدین. (۱۳۶۵). *سیرت جلال‌الدین منکبرتی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- نصیری، محمدرضا. (۱۳۸۴). *اثرآفرینان: زندگینامه نام‌آوران فرهنگی ایران* (از آغاز تا ۱۳۰۰ شمسی). زیر نظر محمدرضا نصیری، تهیه و تدوین حسین محدث‌زاده. حبیب‌الله عباسی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران.
- نظرکرده، اعظم. (۱۳۹۵). *گزیده اسناد معماری و تعمیرات حرم و اماکن متبرکه رضوی از صفویه تا قاجار*. مشهد: انتشارات سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.
- نعمتی، بهزاد. (۱۳۹۴). «حرم مطهر رضوی؛ میعادگاه هنرهای ناب اسلامی ایرانی (حجاری و نقاشی)». *روزنامه جام‌جم (قطعه‌ای از بهشت)*.
- یاوری، حسین. (۱۳۹۳). *فرش ایران در دوره صفویه*. تهران: انتشارات سایبان هنر.

CONTENTS

Analyzing the Form and Content of the Metropolitan Museum's Safavid Metal Candlesticks **5**

Akram Mohammadizadeh [1]

Negin Rasoulinia [2]

[1] Assistant Professor, Metal Group, Islamic Art Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Degree Graduate, Metal Group, Islamic Art Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Child-Friendly City and Sustainable Urban Development **25**

Saeid Moghimi [1]

Alireza Molaei [2]

Fatemeh Azizpour [3]

[1] Assistant Professor, Department of Architectural Engineering, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

[2] Ph.D. Students, Department of Urban Planning Engineering, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

[3] Lecturer, Department of Educational Sciences, Alzahra Campus Semnan, Farhangian University, Tehran, Iran.

Genealogy, History, and Decorations of the Rahl **43**

Alireza Sheikhi [1]

Azar Farahbod [2]

[1] Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Degree Graduate, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

A Comparative Study of the Form of Traditional Clothing of Women of the Bakhtiari and Qashqai Tribes **57**

Shokofahe Satyarvand [1]

Mohsen Marasy [2]

[1] Master's Student, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

[2] Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Structural Analysis of the Wooden Door Collection of Hazrat Masoumeh Museum **73**

Zeynab Moradian Gojehbaglo [1]

Mohammad Mirshafiee [2]

[1] Ph.D. Student, Department of Industrial Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[2] Assistant Professor, Department of Industrial Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

An Examination of Children's Music Education Approaches with Emphasis on the Orff Approach and Its Challenges in Iran **95**

Mohammad Reza Zeinali [1]

Hootan Sharafbayani [2]

[1] World Music Instrumental Performance Educational Group, Faculty of Music, Iran University of Art, Karaj, Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Graduate, Iranian Music Performance Group, College of Fine Arts, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

Analysis of Qajar Dezful Sacred and Apotropaic Jewelry Based on the Theory of Objects and Symbolic Consumption **109**

Mansour KolahKaj [1]

Elham Rafatpanah [2]

[1] Associate Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Degree Student, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

A Study of the Multiplicity and Diversity of Artists in Astan Quds Razavi from the Beginning to the End of the Pahlavi Period Based on the Surviving Works in the Shrine **129**

Naser Sadati [1]

Zahra Alinandegary [2]

Meysam Jalali [3]

[1] Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Graduate, Department of Art Research, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

[3] Ph.D. Graduate, Department of Archaeology, Member of the Islamic Culture and Art Group, Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi, Mashhad, Iran.

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning
Vol. 6, Issue 1, 2026
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Mehdi Amrai
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

Pooyan Azadeh	Assistant Professor, World Music Ensemble, Faculty of Music, Iran University of Arts, Tehran, Iran.
Farideh Afarin	Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Somayeh Baseri	Associate Professor, Department of Textile Design and Printing, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Mehdi Hosseini	Professor, University of Arts, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Department of Theology, Faculty of Humanities, University of Semnan, Semnan, Iran.
Samad Samanian	Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran.
Farzaneh Farrokhfar	Associate Professor, Department of Art Research, Fine Arts College of University of Neyshabur Neyshabur, Iran.
Qobad Kiyanmehr	Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan, Isfahan, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, Faculty of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Hekmatalllah Mollasalehi	Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Faculty of humanities, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

Advisory Member of the Editorial Board: Mohammad Khazaei
Assistant Editor: Amirhossein Salehi
Internal Manager: Najibeh Rahmani
Scientific Advisors: Hossein Shojaei Qadikalai, Mohammad Hossein Moghaddasi
Technical Editor: Elham Herman
Layout: Elham Herman
Journal Expert: Elham Herman
Publisher: Semnan University Press
Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.