



Visual Art Studies of IRAN

A Study on the Design and Pattern of Seven Shirvani-Poosh Covers of the Razavi Shrine Associated with the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine

Ameneh Mafitabar 

Assistant Professor, Faculty Member of Textile Design and Printing Department, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran.
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

13 September 2024

Received in revised form:

25 January 2025

Accepted:

02 February 2025

Keywords:

Holy Shrine of Imam Reza,
Steel Shrine Enclosure,
Shrine of Shah Sultan
Husayn Safavid, Shirvani-
poosh,
Design and Patterns

ABSTRACT

The term “Shirvani-poosh” refers to a type of covering specifically designed for the shrine enclosure, which exclusively covers the ceiling of the tomb chamber. This study aims to recover the design and patterns of a number of shirvani-poosh covers associated with the second shrine enclosure of Imam Reza, known as the Shrine of Shah Sultan Husayn Safavid. These covers were typically used individually and without a doreh poosh (enclosure cover). The question is: What are the designs and patterns of the shirvani-poosh covers of the Shah Sultan Husayn Safavid shrine? This article adopts a historical and descriptive-analytical approach, relying on documentary and field studies based on note-taking and visual analysis. Sampling was conducted purposefully, and the examination of seven shirvani-poosh covers from the Qajar era related to this shrine revealed the following: The design in two of the covers is based on reflective (mirror-like) symmetry, while in the other five, it relies on repetitive patterns across the surface, either through grid-like framing, linear repeats (moharramat), or simple repetition (vagireh-style). Except for one case, which is devoid of patterns (moharramat shirvani-poosh), plant motifs play a significant role in the decorative arrangements. Only one cover features an animal motif, specifically a peacock. Overall, the principle of repetition—ranging from axial symmetry to countless repetitions across the surface in the vagireh style—emerges as the fundamental decorative feature of the analyzed shirvani-poosh covers in the Holy Shrine of Imam Reza, with most examples relying heavily on repetitive plant motifs.

Cite this article Mafitabar, Amenah. A Study on the Design and Pattern of Seven Shirvani-Poosh Covers of the Razavi Shrine Associated with the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine, *Visual Art Studies of IRAN*, (2025), 2(1), 99-118.



© Amenah Mafitabar.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

DOI: 10.22111/jart.2025.49807.1062



Extended Abstract

The Holy Shrine of Imam Reza (PBUH) has witnessed numerous shrine enclosures throughout its history, with documented evidence confirming the existence of at least five. The second enclosure, known as the “Steel Shrine” or the “Shah Sultan Husayn Shrine,” was endowed to the sacred complex during the reign of this Safavid king. However, due to inscriptions added in later periods, some have mistakenly attributed it to the era of Fath-Ali Shah Qajar. This steel shrine featured a wooden, dome-like roof and was adorned and completed with various coverings, including shirvani-poosh and short or tall enclosure covers. The Shah Sultan Husayn Shrine remained installed over the holy tomb until the Pahlavi era. During the period from its construction to its removal, numerous coverings were used on its structure, categorized as shirvani-poosh and enclosure covers. This article aims to analyze the designs and patterns of different types of shirvani-poosh covers, which were often used individually and typically placed over the shrine’s roof without an additional enclosure cover.

To maintain the comprehensiveness of the study and avoid stylistic discrepancies caused by differences in textile weaving and finishing, the focus was exclusively on samples used during the Qajar period on the dome of this sacred shrine. The structure of these textiles, based on their cutting and stitching techniques, indicates that they were not merely simple fabrics draped over the shrine. Instead, they were specifically woven—or at least sewn, decorated, and finished—with the intent of serving this purpose. The central question is: What are the designs and patterns of the individual shirvani-poosh covers of the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine (i.e., those without additional coverings or at least without long enclosure covers)? Regarding the necessity of this research, it should be noted that, despite their importance, the coverings of the Holy Shrine of Imam Reza (PBUH) have received limited analytical attention. Instead, they have often only been the focus of descriptive studies.

To address this gap, the present article first introduces the concepts of design and patterns in textiles, followed by an introduction to the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine and an emphasis on the significance of textiles in the Holy Shrine of Imam Reza. Subsequently, it examines seven examples of shirvani-poosh from the shrine and presents the findings. This descriptive-analytical article, which employs a historical approach and falls within the realm of qualitative research, is categorized as a developmental study. Among the statistical population of shirvani-poosh covers from the Holy Shrine of Imam Reza (PBUH), the focus is on those used for the second shrine enclosure, known as the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine. These covers were typically used individually (i.e., without additional coverings or at least without long enclosure covers). The specific cuts of these textiles confirm their function as shirvani-poosh. Thus, the sampling method in this research is purposeful. It is worth noting that, given the exact installation date of the shrine—towards the end of the Safavid era—these shirvani-poosh covers emerged in the subsequent historical period. Accordingly, among the statistical population of shirvani-poosh covers associated with the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine, these seven textiles belong to the Qajar period in terms of chronological classification. These coverings were woven and sewn approximately between the mid- to late-Qajar era, spanning from the reign of Naser al-Din Shah to Ahmad Shah. Typically, a cover is placed over the shrine of Imam Reza (PBUH), and these covers are replaced periodically. The covers are not all identical; sometimes a simple cover is draped over the shrine, while at other times, exquisite covers adorned with precious gemstones by skilled artisans are placed on the blessed shrine. Some of these covers are currently preserved in the museum and treasury of Imam Reza (PBUH). The coverings used on the shrine are categorized based on their function into two types: shirvani-poosh and enclosure cover.

The shirvani-poosh covers come in two forms: simple rectangular covers and tailored covers. The tailored shirvani-poosh covers are often made of four sewn pieces, including two trapezoids and two triangles or four rectangles. These tailored cuts are designed to ensure the shirvani-poosh fits properly and smoothly over the shrine’s dome without wrinkles. The enclosure covers are also divided into two types: short and long. The long enclosure covers completely wrap around the sides of the shrine’s lattice structure and are composed of four pieces. Short enclosure covers, depending on their width, cover part of the height of the shrine’s lattice structure. They are typically made of a single piece and wrap around the lattice.

Throughout history, thousands of covers have been donated to the Holy Shrine of Imam Reza (PBUH), many of which were prepared and gifted by wives of kings and women of power and wealth. These covers were offered to the sacred complex to adorn the roof of the blessed shrine, and the names of several donors are mentioned in the history of the Astan Quds. In this study, the focus is on shirvani-



poosh covers that belong to the tailored category, meaning they have a space at the top to accommodate the dome's apex (taq). These covers were specifically designed for this purpose and were placed on the second shrine enclosure of the Holy Shrine of Imam Reza during the Qajar period.

This study reveals that in two of the examined covers, the repetition of patterns is based on reflective symmetry, specifically half-repetition mirror designs. In the other five examples, extensive surface repetition was employed, most often arranged in a grid format. Simple unit pattern repetition or moharramat also played a role in these designs. Thus, it can be argued that repetition and vagireh-based patterns are key elements in the textiles used for the design of the shirvani-poosh covers of the Holy Shrine of Imam Reza (PBUH). Regarding the thematic aspects of the patterns, apart from one example featuring only moharramat without any additional motifs and another adorned with small peacocks alongside floral elements, plant motifs dominate the decoration of the shirvani-poosh covers for the steel shrine enclosure. These motifs, rendered in bright colors—often gold, green, and yellow—commonly employ vagireh-based or reflective repetition to cover the fabric surface, evoking an image of a piece of paradise.

The findings of the study, based on an examination of seven shirvani-poosh covers from the Qajar era, which were typically used individually or at least without a long enclosure cover, indicate that repetition, in the form of reflective or transfer symmetry, is a fundamental principle in designing these textiles. Independent, non-repeating patterns, such as ravayi or afshan styles, were not suited to this purpose. Furthermore, although some opportunities for animal motifs, such as peacocks, existed and even plain fabrics were deemed acceptable, the dominant preference was for plant motifs integrated into repetitive designs. These motifs enhanced the decorative appeal of the shirvani-poosh and, more appropriately, defined its visual identity.



پژوهشی در طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی‌پوش‌های حرم رضوی متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی

آمنه مافی تبار

استادیار، گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. رایانامه: a.mafitabar@art.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	شیروانی‌پوش، لفظی است که برای نوعی از روپوش‌های ضریح به‌کار می‌رود که صرفاً سقف مضجع را می‌پوشاند. در این پژوهش، هدف بازبایی طرح و نقش تعدادی از شیروانی‌پوش‌های دومین ضریح مطهر رضوی، مشهور به ضریح شاه سلطان حسین صفوی است که معمولاً به‌صورت منفرد و بدون دوره‌پوش استفاده داشته‌اند. پرسش آنکه: طرح و نقش شیروانی‌پوش‌های ضریح شاه سلطان حسین صفوی، چگونه است؟ این مقاله، با رویکرد تاریخی و شیوه توصیفی-تحلیلی، با نظر به مطالعات اسنادی و میدانی، مبتنی بر فیش‌برداری و مطالعه تصویری شکل گرفت. نمونه‌گیری به‌شیوه هدفمند صورت پذیرفت و نتیجه مطالعه هفت مورد از شیروانی‌پوش‌های قاجاری ضریح مذکور نشان داد: طرح‌اندازی در دو قطعه از شیروانی‌پوش‌ها، مبتنی بر قرینه انعکاسی (آینه‌ای) بوده و در پنج مورد دیگر براساس تکرار نقش در سطح یا همان قرینه انتقالی (واگیره‌سازی) به‌صورت شبکه‌بندی قابی، محرمات یا واگیره‌ای ساده است. به‌غیر از یک مورد که فاقد نقش است (شیروانی‌پوش محرمات)، در بقیه موارد نقوش گیاهی در آرایه‌بندی، مؤثر هستند و فقط در یک نمونه از روپوش‌ها، نقش جانوری طاووس ظاهر می‌شود. درمجموع آنکه اصل تکرار که کم‌ترین آن از قرینه محوری حاصل می‌شود تا تکرار بی‌شمار در سطح که واگیره‌سازی است، بنیانی‌ترین اصل تزئینی شیروانی‌پوش‌های مورد بررسی در حرم رضوی به‌شمار می‌آید که در أهم موارد از تکرار نقش گیاهی حاصل می‌شود.
واژه‌های کلیدی:	
حرم رضوی،	
ضریح فولادی،	
ضریح شاه سلطان حسین صفوی،	
شیروانی‌پوش،	
طرح و نقش	

استناد: مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۴). پژوهشی در طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی‌پوش‌های حرم رضوی متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی، مطالعات

هنرهای تجسمی ایران، ۲(۱)، ۹۹-۱۱۸.

DOI: 10.22111/jart.2025.49807.1062

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان «بازبایی شاخصه‌های مکتب هنر رضوی از منظر تحلیل طرح و نقش تعدادی از روپوش‌های پارچه‌ای



مرقد مطهر امام رضا(ع) از دوره صفوی تا پایان قاجار» در دانشگاه هنر ایران است.

© مافی تبار، آمنه.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

مرقد مطهر امام رضا(ع)، از دیرباز مورد توجه هنرمندان و صنعتگران بوده است تا به نحو احسن نسبت به ارتقای فضای بصری این آستان شریف اقدام کنند. دومین ضریح شناخته شده در این بارگاه مقدس، متعلق به عصر شاه سلطان حسین صفوی است، زیرا ظاهراً وی نسبت به وقف آن اقدام کرده بود. این ضریح فولادی، سقف شیروانی ماندی از چوب داشت و کلیت آن با انواع ضریح پوش مشتمل بر شیروانی پوش و دوره پوش کوتاه یا بلند تکمیل و تزئین می شد. هدف این پژوهش، بررسی طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی پوش های این ضریح فولادی است که معمولاً به صورت منفرد و بدون دوره پوش استفاده می شده اند.^۱ درباره بازه زمانی مورد مطالعه آنکه شیروانی پوش های این ضریح مقدس در فاصله زمانی نصب تا جمع آوری آن، یعنی از اواخر عصر صفوی تا دوره پهلوی دوخته شده اند که در این پژوهش به دلیل جامع نگری و پرهیز از پراکندگی بر نمونه های به جای مانده از دوره قاجار تمرکز می شود و پرسش آنکه طرح و نقش شیروانی پوش های منفرد ضریح شاه سلطان حسین صفوی (یعنی انواع بدون دوره پوش یا حداقل دوره پوش بلند)، چگونه است؟ در ضرورت انجام این پژوهش باید اشاره داشت، این مسئله یعنی روپوش های حرم مطهر امام رضا(ع) به رغم اهمیت، کمتر محل تدقیق و پژوهش تحلیلی قرار گرفته یا در نهایت به مطالعه توصیفی درباره آن ها بسنده شده است. به همین منظور برای ترمیم این نقصان، مقاله پیش رو، پس از اشاره به مفهوم طرح و نقش در منسوجات، به معرفی ضریح شاه سلطان حسین صفوی می پردازد و اهمیت منسوجات در بارگاه رضوی را مورد تأکید قرار می دهد. آنگاه نظر به چگونگی شیروانی پوش های حرم رضوی، هفت نمونه از آن ها را بررسی کرده و نتیجه را عرضه می دارد.

۲- پیشینه تحقیق

کامل ترین پژوهشی که به مطالعه روپوش های مرقد مطهر امام رضا(ع) پرداخته و تعدادی از نمونه های موجود در گنجینه حرم مطهر رضوی را مطابق با اطلاعات موزه ای معرفی می دارد، کتاب محسنی (۱۳۹۳) با عنوان شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح پوش ها و صندوق پوش ها)، در قالب نوعی گردآوری توصیفی است که به عنوان اصلی ترین مرجع این پژوهش، برای دستیابی به اطلاعات صوری نمونه های مطالعاتی، منبع متقن و قابل اعتماد است؛ افزون بر این مورد، مطالعات پراکنده دیگری نیز در حوزه ضریح پوش ها به انجام رسیده که هر کدام، یک یا چند نمونه از مواردی را که در کتاب محسنی مورد اشاره قرار گرفته، در قالب کوتاه نویسی بررسی کرده اند. از جمله آن ها باید به تألیف کفیلی (۱۳۹۶) با عنوان موزه های آستان قدس رضوی، و اثر سلطانی (۱۴۰۱) با عنوان تنوع ویژگی های منسوجات حرم مطهر امام رضا(ع) در دوره قاجار توجه داشت. مورد متأخر دیگر، مقاله مافی تبار (۱۴۰۳) با عنوان بازتعریف خصایص صوری هنر شیعی و جستار آن در چهار نمونه از ضریح پوش های حرم مطهر رضوی (متعلق به ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی) است که تعدادی از ضریح پوش های حرم رضوی را از دریچه فلسفه هنر شیعی بررسی می کند. به این ترتیب، یک نگاه کل نگر نشان می دهد: در مقابل بسیاری از هنرهای وابسته به حرم مطهر رضوی، همچون آرایه بندی ها و تزئینات معماری، درباره یکی از اصلی ترین اجزای کاربردی در حرم رضوی، یعنی روپوش های مرقد مطهر که ارتباط تنگاتنگ و بی واسطه با مضجع شریف دارد، مطالعات کمتری انجام شده است. به همین دلیل پژوهش حاضر سعی دارد با بررسی مصداقی این موضوع گامی در جهت تکمیل پژوهش های پیشین بردارد و نسبت به تحلیل طرح و نقش منسوجات کاربردی در پوشش آستان مقدس اقدام کند.

۳- روش تحقیق

این مقاله توصیفی-تحلیلی که رویکرد تاریخی دارد و در زمره انواع کیفی می گنجد، زیرمجموعه پژوهش های توسعه ای قرار می گیرد. از میان جامعه آماری شیروانی پوش های حرم مطهر رضوی، مصداقی مدنظر قرار دارد که برای پوشش دومین ضریح مطهر رضوی، یعنی ضریح شاه سلطان حسین صفوی استفاده داشته اند و معمولاً به صورت منفرد (یعنی بدون





دوره پوش یا حداقل دوره پوش بلند) بوده‌اند. نمونه‌هایی که برش خاص آن‌ها بر نوع کاربری‌شان به‌عنوان شیروانی پوش صحنه می‌گذارد؛ بنابراین نمونه‌گیری این پژوهش به شیوه هدفمند است. توضیح آنکه با نظر به تاریخ دقیق نصب ضریح - در اواخر عصر صفوی - این شیروانی پوش‌ها در دوره تاریخی بعد مجال ظهور پیدا کردند. بدین تقریر در جامعه آماری شیروانی پوش‌های ضریح مشهور به شاه سلطان حسین صفوی، این هفت ثوب از انواعی هستند که در طبقه‌بندی زمانی، در دوره قاجار قرار می‌گیرند. روپوش‌هایی که تقریباً در فاصله تاریخی میانه تا پایان قاجار (ناصرالدین شاه تا احمدشاه) بافته و دوخته شده‌اند.

۴- مبادی طرح و نقش در منسوجات

طرح به معنای شالوده یا ترکیب بنیادی اجزای تزئینی است. یک پارچه از نظر ظاهری دارای یک ساختار است که طرح آن تلقی می‌شود، مانند نقشه یک بنای معماری که دربردارنده هیچ آرایه‌ای نیست. در مقابل، نقش در دست‌بافته‌ها، عناصر مجزا یا مرتبط به یکدیگر است که شاکله‌ای را در قالب طرح به‌وجود می‌آورد؛ یعنی طرح، ترکیب کلی عناصر تزئینی است که ساده‌ترین جزء معنی‌دار آن به نقش مشهور است. به عبارتی؛ طرح بر مفهوم کلی تری دلالت دارد و نقش، از اجزاء حکایت می‌کند. براین اساس افزون بر انواع منسوجات بدون طرح و نقش، گونه‌های دیگر پارچه بر بنیاد روش اجرای طرح به انواعی تقسیم می‌شود که براساس شیوه قرینه انتقالی یا تکرار ساده نقش در سطح (واگیره‌ای^۲، انواع شبکه‌بندی قابی^۳، محرمات^۴)، قرینه انعکاسی یا آینه‌ای نقش (محرابی^۵ و ترنج‌دار^۶) و استفاده از نقوش مستقل (روایی^۷، کتیبه‌ای^۸، افشان^۹) شکل گرفته‌اند. بدین حساب در مقابل طبقه‌بندی انواع طرح پارچه که مبتنی بر واگیره‌ای، انواع شبکه‌بندی قابی (قابجایی، خشتی، بندی)، محرمات، محرابی، ترنج‌دار، روایی، کتیبه‌ای، افشان است، معمولاً درباره نقش، طبقه‌بندی موضوعی لحاظ می‌شود و انواع نقش به انسانی، جانوری، گیاهی، جمادی و تلفیقی تسهیم می‌شود (کاتب و مافی‌تبار، ۱۳۹۸: ۷۸). نقوشی که می‌تواند به‌صورت طبیعت‌گرایانه یا تجریدی و انتزاع‌یافته به منصه ظهور برسد و ساختار طرح را تکمیل کند.

۵- ضریح دوم: ضریح فولادی حرم رضوی منسوب به شاه سلطان حسین صفوی

ضریح به‌عنوان ترکیبی از هنرهای صناعی برای صیانت از مضجع پاک نبوی (ص) مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این میان، مضجع پاک حضرت امام رضا(ع) و ضریح ایشان از دیرباز و به‌خصوص از دوره صفویه توجه ویژه‌ای را به خود جلب کرده و هنرمندان شیعی و ایرانی بسیار در بارگاه ایشان به عرض ارادت عملی و هنرمایی پرداخته‌اند (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۶: ۲۷) درواقع، ضریح، سازه‌ای است که روی صندوق قبر قرار می‌گیرد و شامل دو قسمت سقف یا شیروانی و شبکه دور است (کاوایان، ۱۳۵۵: ۴۰)؛ البته که ضریح اول (شاه‌تھماسبی) و ضریح سوم (نادری) رضوی فاقد سقف بودند، اما کارکرد حریم را در خود داشتند. درباره اطلاق صفت رقمی اول، دوم یا سوم و... به ضریح‌های مطهر رضوی باید اذعان داشت که به‌درستی معلوم نیست از چه زمانی روی قبر مطهر امام رضا(ع) ضریح به سبک امروزی گذاشته شد، اما مسلماً تا قرن هشتم ق. / چهاردهم م. ضریحی بالای قبر مبارک نبود، زیرا کسانی که در قرن هشتم ق. / چهاردهم م. مشهد امام رضا(ع) را زیارت کرده‌اند، از وجود ضریح اطلاع نمی‌دهند و تنها از وجود صندوق بالای قبر خبر می‌دهند (همچون ابن بطوطه)^{۱۰}. مشهور آن است که گذاشتن ضریح از عصر صفوی آغاز شد و در ایام سلطنت آنان برای اولین بار ضریح بر آن قبر پاک نصب شده است، البته کسانی که این سخن را گفته‌اند، از روی حدس و گمان اظهار داشته‌اند، نه از روی سند، نقل یا کتاب معتبری؛ البته احتمال دارد که گذاشتن ضریح به سبک امروز از زمان تیموریان باشد، زیرا از عصر تیموری به‌ویژه زمان سلطنت سلطان حسین میرزا بایقرا و صدارت امیرعلی شیر نوایی شیعیان در ناحیه توس و مشهد مقدس دارای قدرت بوده‌اند و از این زمان تولید آستان قدس به دست شیعیان قرار می‌گیرد (عطاردی، ۱۳۷۱: ۷۵-۷۴). به هر روی، پیدایش ضریح و نصب آن در حرم رضوی از عصر صفوی به بعد وضعیت روشن‌تری دارد که می‌توان ویژگی‌های هریک را به استناد مدارک موجود تبیین داشت^{۱۱}.



اولین و قدیمی‌ترین ضریح حرم رضوی را بایست متعلق به سال ۹۵۷ ق. / ۱۵۵۰ م. و عصر شاه تهماسب دانست (حشمتی رضوی، ۱۳۹۱: ۲۵۸). این ضریح که به محجر نیز معروف است را شاه تهماسب روی مزار امام نصب کرد (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). ضریح دوم یا ضریح فولادی، به هیچ‌وجه کتیبه و تاریخ ندارد (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۴۱۳). همین امر سبب شده قدمت آن تاکنون نامعلوم و مغشوش بماند و عده‌ای آن را به عهد فتحعلی‌شاه قاجار نسبت دهند؛ اما در سال‌های اخیر تعدادی سند از سال‌های ۱۱۱۵-۱۱۱۱ ق. / ۱۷۰۳-۱۶۹۹ م. هم‌زمان با دوره حکومت شاه سلطان حسین صفوی به‌دست آمده که در آن‌ها به‌صراحت به ساخت ضریح در این زمان اشاره شده است (جلالیان، ۱۳۹۷: ۹۵). عبدالکریم کشمیری^{۱۲}، سیاح عصر نادری پیش از عصر قاجار، آن را به «ضریح کلان از فولاد جوهردار» تعبیر کرده و اضافه می‌کند که مبلغ خطیری صرف آن شده و اگر احیاناً از نقره خالص می‌ساختند، زر کمتر به خرج می‌آمد و ضریح دوم که اندرون ضریح فولاد است، از طلای بی‌غش است^{۱۳} و ضریح سوم که قبر مبارک در آن واقع است، از صندل ساخته‌اند. به این ترتیب در بالای مرقد منور آن سرور عالی‌قدر دین‌پرور سه ضریح گذاشته‌اند (کشمیری، ۱۹۷۰: ۹۸)؛ بنابراین سخن کسانی که ضریح فولادی را از ساخته‌های روزگار فرمانروایی فتحعلی‌شاه می‌دانند، اشتباه است^{۱۴}. این غلط شاید از آن ناشی شده باشد که در سال ۱۲۳۳ ق. / ۱۸۱۸ م. فتحعلی‌شاه به شکرانه پیروزی بر فتح‌الله خان -وزیر محمد افغان- در سال ۱۲۳۳ ق. / ۱۸۱۸ م. دری جواهرنشان را به آستانه اهدا کرد که به ضریح نصب شده بود و آن را بر پایین پای ضریح مذکور کار گذاشتند. این در هیچ ورودی به درون ضریح نداشت و تنها آذینی بر ضریح ساده پولادین به شمار می‌رفت (کاویانیان، ۱۳۵۵: ۴۲) چنانچه جرج کرزن^{۱۵} درباره مرقد مطهر امام رضا(ع) می‌نویسد: مرقد امام در وسط حرم است. یکی از درهای حرم، نقره و دیگری، طلا و جواهرنشان و در سوم با پرده مرواریددوزی مزین شده است. در جواهرنشان را فتحعلی‌شاه تقدیم کرده است. ضریح اول حرم را شاه تهماسب و ضریح دوم را نادرشاه ساخته است (کرزن، ۱۳۴۷: ۳۶) در تکمیل ظرایف این ضریح فولادی باید اضافه داشت: سقف ضریح از چوب به‌صورت شیروانی و مزین به ورقه‌های طلا بوده و یک طوق طلای مرصع در وسط و دو قبه جواهرنشان در طرفین آن قرار داشته است (نقدی، ۱۳۹۲: ۱۱). این ضریح، ۴۴۰ سانتی‌متر طول، ۲۹۳ سانتی‌متر عرض و ۲ متر ارتفاع داشت (تصویر ۱). ضریح فولادی تا سال ۱۳۳۸ ش. بر مرقد امام(ع) نصب بود تا اینکه در این سال هم‌زمان با نصب ضریح شیر و شکر کاملاً از جایش برداشته و به خزانه منتقل شد (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۹۶). ضریحی که در سرتاسر عصر قاجار، محل تبرک زائران بود، آن‌طور که در سفرنامه‌های آن عصر قید می‌شود: برای اینکه دست با قبر مطهر تماس نداشته باشد، آن را به‌وسیله نرده‌های فولادی و برنجی محصور کرده‌اند. بر این ضریح، الواحی از جنس نقره یا چوب آویخته شده که روی آن‌ها ادعیه و اوراد حک شده است (بارنز، ۱۳۹۵: ۸۰).



تصویر ۱- ضریح فولادی مرقد مطهر امام رضا(ع) متعلق به عصر شاه سلطان حسین صفوی، موزه آستان قدس رضوی (نگارنده)



۶- اهمیت منسوجات در حرم مطهر رضوی

ضریح، مهم‌ترین مکان در حرم رضوی و کانون توجه هر زائری است. رعایت قداست این مکان سبب شده تنظیف آن همراه با تشریفات، آداب و ابزار خاصی باشد و برای انجام هر عملی در غبارروبی آن، وسایل و ابزاری توسط متولیان امر و بعضی واقفان، ناظران و هنرمندان تهیه شود. در حرم مطهر رضوی که مهم‌ترین زیارتگاه کشور محسوب می‌شود، انجام مراحل نظافت و گردآوری نذورات ضریح به مرور زمان تبدیل به آئین مذهبی شده و برای آن ابزار و وسایل خاصی پدید آمده است (جلالیان، ۱۳۹۵: ۱۱۰ و ۱۳۲) تنظیف داخل ضریح مطهر از زمان صفویه، تشریفات خاصی داشت و با ابهت و عظمت بی‌مانند در سالی یک مرتبه قبل از عید نوروز انجام می‌شد (کاویانیان، ۱۳۵۵: ۴۵). از سال‌های ۱۲۹۹، ۱۳۰۳، ۱۳۱۳، ۱۳۲۵ ق. / ۱۸۸۱، ۱۸۸۵، ۱۲۶۴، ۱۹۰۷ م. اسنادی در دست است که نشان می‌دهد در این دوره مرسوم بود، در زمان تنظیف ضریح مطهر مقداری پارچه دوخته که از جنس چلووار بود، روی صندوق می‌کشیدند. این عمل از آن جهت انجام می‌گرفت که در فواصل تنظیف ضریح مطهر، گرد و غبار صندوق، صندوق‌پوش و اشیای روی آن را آلوده نسازد. آنگونه که از فحوای اسناد برمی‌آید، این پارچه جزو اسباب غبارروبی ضریح مطهر بود که هر ساله تعویض می‌شد. همچنین معمول بود که هرکس که پارچه سال قبل را به‌عنوان تبرک با خود می‌برد، موظف به پرداخت هزینه تهیه پارچه برای سال بعد بوده است (جلالیان، ۱۳۹۵: ۱۲۴؛ جلالیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۵۹-۵۸) در سال‌های بعد، سالی چهار مرتبه ضریح مطهر تنظیف و محتویات آن برداشته می‌شد. تنظیف ضریح مطهر اعم از غبارروبی همه‌روژه پوش فوق ضریح و خدمات غبارروبی داخل ضریح از زمان صفویه بیش از چهارصد سال است به عهده خدام قدیمی آستانه مقدسه است (کاویانیان، ۱۳۵۵: ۴۵).

از سوی دیگر، نذر و اهدا است که در میان جوامع گوناگون و البته در تاریخ اجتماعی-فرهنگی ایران قدمت دراز دارد. این رفتار دینی در بارگاه امام رضا(ع) از سده‌های گذشته تا حال تشکیلات خاصی را می‌طلبیده است. درباره اهمیت کارکرد پارچه در نذورات آنکه پرده، چارقد، منگوله ابریشم گلابتون، جانماز قلمکاری، احرامی، شال، ضریح‌پوش، صندوق‌پوش، جبه ترمه، سوزنی اطلس، پرده ماهوت، سوزنی شال، پرده بیرق، سوزنی قلمکار، پرده زری، نخ ناتاب، کرباس، بقچه کتانی، پارچه مخمل، چارقد پولکی، شال، پرده وال، پرده ترمه، شال رضایی، نخ ابریشم، شیروانی‌پوش اطلس، شال کرمانی، عرق‌چین، زیرجامه، شال ترمه، دستمال، چارقد کرباس، پیراهن، جوراب، نیم‌تنه، قدکی سفید، قطیفه و بقچه قلمکار از نذورات اهدایی به آستان قدس رضوی در سال‌های ۱۲۴۸ تا ۱۳۳۰ ه. ق / ۱۸۳۲ م. تا ۱۹۱۱ م. بوده است. این نذورات از ۱۲۴۸ تا ۱۳۱۸ ق. / ۱۸۳۲ م. تا ۱۹۰۰ م. مشتمل بر هشتاد قلم می‌شد (ابوالبشری و ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۷). از سوی دیگر، کارکرد «دخیل» است، یعنی بستن چیزی به ضریح جهت طلب حاجت که پارچه، عنصر استعاری اصلی کاربردی در آن است. مراد از دخیل، همان توسل به امامان(ع) برای شفاعت است تا خداوند حاجت‌خواهنده را برآورده سازد. این امر تا آن اندازه اهمیت دارد که وقتی صحن عتیق (انقلاب) در دوره صفویه با طرح شیخ بهایی ساخته شد، ملا حسن فیض کاشانی که حکیم، فیلسوف، عارف و شاعر آن دوره بود، پیشنهاد داد برای کسانی که به هر دلیل نمی‌توانند وارد حرم شوند، کنار ضریح، فضایی طراحی شود که بتوانند در نزدیک‌ترین فاصله از آن بایستند و ضریح امام رضا(ع) را ببینند و زیارت‌نامه بخوانند؛ بنابراین در محلی که مشرف به ضریح مطهر بود، پنجره‌ای فولادی نصب شد که از آن پس به پنجره فولاد معروف شد. پنجره‌ای که نماد کرامت و باز کردن گره‌های بسته زندگی است و عامه مردم به آن دخیل می‌بندند (بیگزاده و پروین، ۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۳۶). چنانچه آرمینیوس وامبری^{۱۶} در شرح سفرهای خود می‌آورد: انجام اعمال مذهبی هیچ‌کس در مقامی بسیار بالا یا پایین قرار نمی‌گیرد، پسران خان‌ها، میرزاها و کشاورزان فقیر، آزادانه در هم می‌لولند، درحقیقت دیدن این فرزندان آسیا، چه خشن و چه تربیت‌یافته که هریک سعی دارند خود را با فروتنی خالصانه به جلو بکشند تا ضریح مرصع و قفل‌های آویزان به در و ضریح یا زمین مقدس را بوسه زنند (وامبری، ۱۳۷۲: ۲۷۵). به این ترتیب پارچه به صور مختلف همچون دخیل، ابزار تنظیف، محافظت و احترام در مرقد مطهر رضوی کارساز می‌شود و ایفای نقش می‌کند.



۷- شیروانی پوش های ضریح مطهر امام رضا(ع)

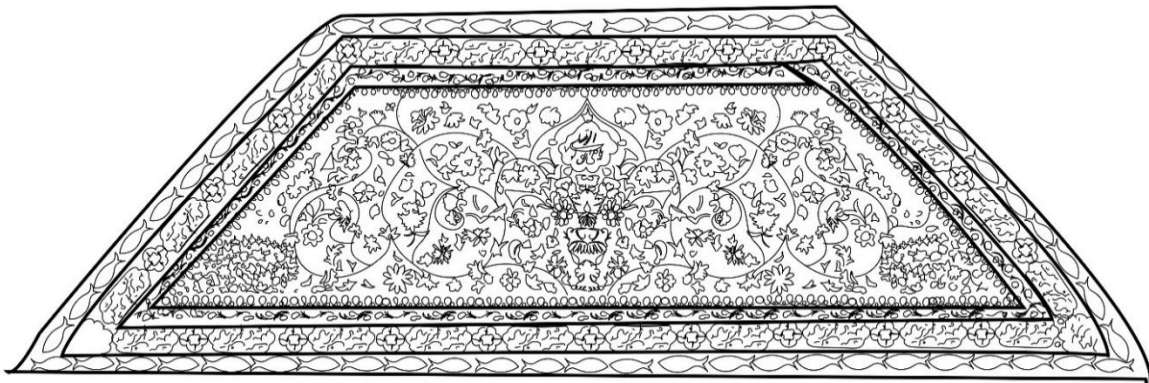
معمولاً روی ضریح حضرت رضا(ع) یک روپوش قرار دارد و این روپوش ها هر از چند گاهی معاوضه می شوند، روپوش ها همه یکسان نیستند. گاهی روپوشی ساده بر ضریح افکنده می شود و گاهی روپوش های نفیس که به دست هنرمندان با انواع گوهرهای نفیس مزین شده اند، بر ضریح مبارک گذاشته می شوند و شماری از آن ها اکنون در موزه و خزانه امام(ع) وجود دارند (عطاردی، ۱۳۷۱: ۹۱). پوشش هایی که روی ضریح قرار می گیرند، براساس کاربرد به دو شکل شیروانی پوش و دوره پوش تقسیم می شوند: شیروانی پوش ها به دو صورت مستطیل ساده یا برش دار هستند. شیروانی پوش های دارای برش، بیشتر مواقع از چهار قطعه دوخته شده شامل دو دوزنقه و دو مثلث یا چهار مستطیل هستند. این برش ها به منظور قرارگیری صحیح و بدون چین خوردگی شیروانی پوش روی شیروانی مطهر ایجاد شده است. دوره پوش ها نیز به دو شکل کوتاه و بلند هستند. دوره پوش های بلند، سطوح دور شبکه ضریح را به طور کامل می پوشانند و از چهار قطعه تشکیل شده اند. دوره پوش های کوتاه نیز با توجه به پهنایشان قسمتی از ارتفاع شبکه را می پوشانند و به طور معمول یک تکه هستند و شبکه ضریح را دور می زنند (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۹). در طول تاریخ، هزاران روپوش به آستان مقدس رضوی اهدا شده و این روپوش ها اغلب توسط همسران ملوک و زن های صاحب قدرت و مکتب تهیه شده و برای پوشش سقف ضریح مطهر به آستان مقدس تقدیم شده که در تاریخ آستان قدس، نام تعدادی از آن ها ذکر شده است (عطاردی، ۱۳۷۱: ۹۱). از جمله آن ها، شیروانی پوش مرواریددوزی که به دستور مهد علیا مادر ناصرالدین شاه توسط بی بی جان زردوز در سال ۱۲۸۵ ق. / ۱۸۶۸ م. اجرا و در فاصله هریک از این ترنج ها واژه «یا رضا» نوشته شده و نام اهداکننده به این مضمون بر آن نقش بسته است: پوشیده نماناد که این ام قری / پوشیده زام ناصرالدین شاه است (شیریان، ۱۳۴۶: ۵۲). یا روپوش مخمل مشکی مرواریددوز دیگری که از تقدیمات نواب علیه شکوه السلطنه، همسر ناصرالدین شاه است (عطاردی، ۱۳۷۱: ۷۵). به هر روی، در این پژوهش، شیروانی پوش هایی مورد بررسی قرار می گیرند که در زمره انواع برش خرده هستند، یعنی فضای خالی سر طوق دارند و قطعاً بدین منظور تهیه شده اند. این روپوش ها در دوره قاجار بر دومین ضریح حرم مطهر رضوی نشسته اند.

۷-۱- شیروانی پوش مخمل سرمه دوزی (کد ۰۲۴)

جنس این شیروانی پوش از مخمل ابریشمی سورمه ای بوده و تزئین آن با سرمه زرین و پولک است. این روپوش رضوی با ابعاد ۲۸۲×۴۱۰ سانتی متر تعریف می شود. دوزنده آن «ام کلثوم» است و واقف آن، «مسعود میرزا» و «حسین میرزا» (از فرزندان ناصرالدین شاه) هستند. (تصویر ۲). در چهار قطعه تشکیل دهنده شیروانی پوش، قاب های حاشیه، کتیبه های قلمدانی و اشعار مدح حضرت رضا(ع) دیده می شود. طرح آن با قاعده قرینه محوری (انعکاسی) به صورت گلدانی تعریف شده و نقش آن، گیاهی است. با این نگاه، فضای متن را گلدان و گردش های حلزونی با انواع گل های متنوع، برگ های ساده و کنگره دار پر کرده است. نقوش و خطوط را با سرمه طلایی و پولک طلایی و قرمز دوخته اند. گل ها، برگ ها و ساقه ها را نیز با سرمه، دوردوزی و پُر کرده اند. در هر کتیبه قلمدانی مصرعی از یک شعر در مدح امام رضا(ع) سرمه دوزی شده است. اشعار کتیبه ها در هر چهار قطعه تکرار شده است. بیرونی ترین قاب، حاشیه ای گیاهی است که شاخه ای از گل ها و برگ ها دارد. در زوایای حاشیه ها چهار کتیبه کله قندی وجود دارد که اطلاعات واقفان در آن دوخته شده است (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۷۰-۱۶۹) به این ترتیب اصل قرینه آینه ای در قالب طرح یک گلدان در این شیروانی پوش ظاهر شده و زمینه با انواع نقوش گیاهی تکمیل شده است. افزون بر اهمیت صور نباتی در هنر اسلامی که در بسیاری موارد جایگزین دیگر نقوش از جمله انسانی و جانوری می شود، می توان مدعی بود که در این نمونه نقوش گیاهی به طور خاص بر تداعی باغ بهشت دلالت دارد، همان طور که «تصور بهشت به صورت باغ و بوستان و جایگاه سیطره درختان از مضامین رایج شعر فارسی است.» (زمردی، ۱۳۸۷: ۱۲۲). این امر، در هنرهای آیینی همچون دوخت شیروانی پوش مضجع شریف نیز جلوه گر می شود و به مضمون زمینی باغ و بوستان، مفهوم الوهی و ماورایی پردیس و بهشت می بخشد.



تصویر ۲-الف- شیروانی پوش مخمل سرمه دوزی کد ۰۲۴ (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۶۸)



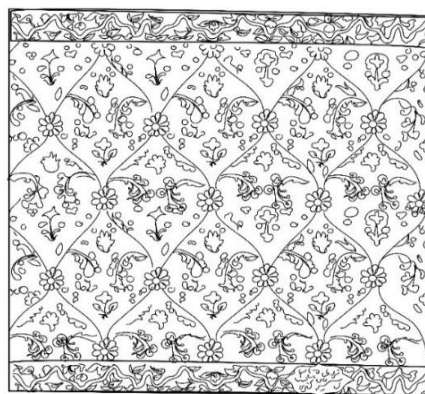
تصویر ۲-ب- شکل خطی شیروانی پوش مخمل سرمه دوزی کد ۰۲۴ (نگارنده).

۲-۷- شیروانی پوش معرق قلاب دوزی (کد ۰۲۷)

جنس این شیروانی پوش از ماهوت پشمی مرغوب سبزرنگ است و ابعادی در حدود ۴۲۳×۲۹۳ سانتی متر دارد (تصویر ۳). تاریخ خلق آن مربوط به ۱۳۱۳ ق. / ۱۸۹۶ م. (عصر مظفری) است. دوزنده آن، «محمدتقی» و واقف آن، «عبدالحسین خان مدیرالملک گیلانی» بوده است. تکنیک دوخت آن؛ قلاب دوزی و معرق برجسته با طرح شبکه بندی قابی (بندی) و نقوش گیاهی است. نقوش درون قابها در جزئیات متفاوت بوده و چهار گونه دارد: گلها، غنچهها و برگهایی که با روش معرق برجسته دوخته شده و با ابریشمهای رنگارنگ قلاب دوزی شده است. در هر قطعه، حاشیه ای وجود دارد که نقوش گیاهی به همراه پیچکهای فراوان و خطوط هندسی به شکل هفت و هشت درون حاشیه را پر می کنند. در چهار کتیبه درون قطعات تشکیل دهنده این اثر، عبارت ذیل آمده است: «تقدیمی غلام آستانه مبارکه عبدالحسین خان مدیرالملک گیلانی فی شهر رمضان عمل محمدتقی ۱۳۱۳» (محسنی، ۱۳۹۳: ۸۱). بدین ترتیب اصل تکرار انتقالی در این روپوش منجر به شکل گیری یکی از انواع طرحهای شبکه بندی قابی موسوم به «بندی» می شود که صور نباتی در سامان بندی آن نقش مؤثری ایفا می کند. درون شبکه های شکل گرفته بدین طریق را نیز صور گیاهی به انحای مختلف می آراید و کار را تمام می کند. این شیوه تزئین، تداعی گر این عبارت نغز است که «گل در اساس رمز کمال است و از این رو به هر چیز کامل و متعالی از قبیل دل، بهشت و معشوق دلالت دارد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۳۱).



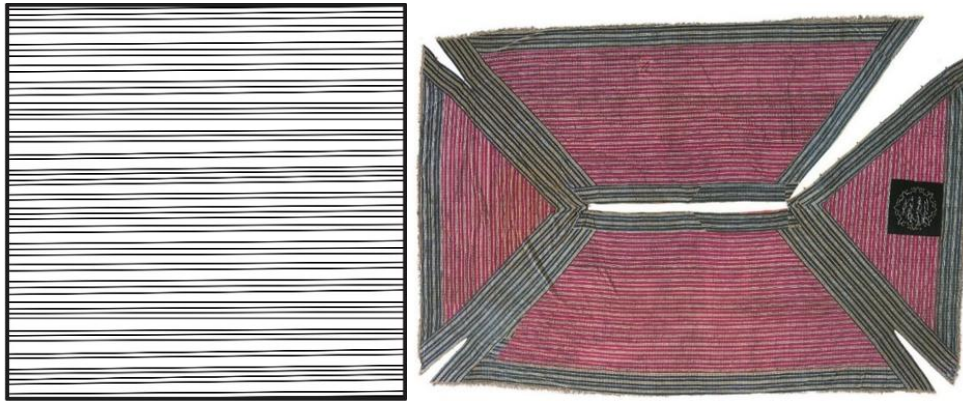
تصویر ۳-الف - شیروانی پوش معرق قلاب دوزی کد ۰۲۷ (محسنی، ۱۳۹۳: ۸۰)



تصویر ۳-ب - شکل خطی شیروانی پوش معرق قلاب دوزی کد ۰۲۷ (نگارنده)

۳-۷ - شیروانی پوش مخمل راه دار (کد ۰۰۳)

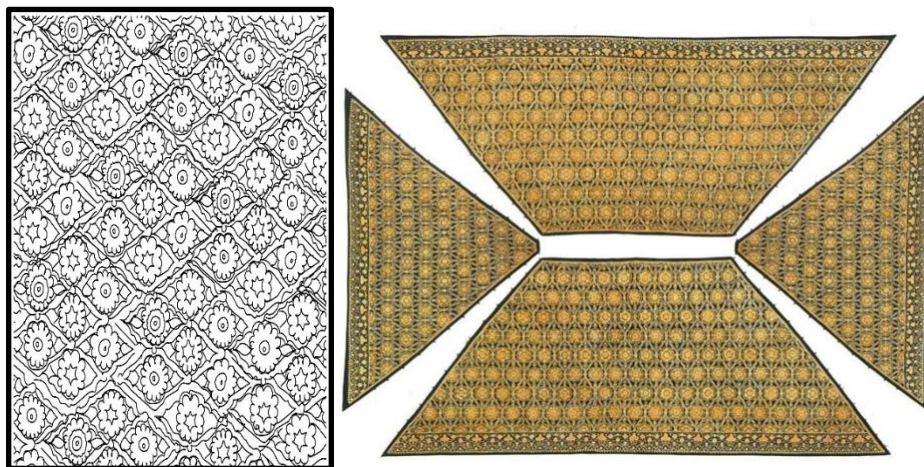
این شیروانی پوش خود طرح با ابعاد ۴۱۸×۲۳۶ سانتی متر از جنس مخمل ابریشمی است. تاریخ آن مربوط به ۱۳۲۳ ق / ۱۹۰۵ م. (عصر مظفری) بوده و دوزنده آن، «عبدالکریم قاب دوز» و واقف آن، «آقا علی اصغر ولد مرحوم حاجی مصطفی بادکوبه» است (تصویر ۴). طرح این شیروانی پوش، محرمات (راه راه) است. در قسمت مرکزی آن، رنگ قرمز، غالب است و برای حاشیه دور از مخمل لاجوردی استفاده شده است. در زمینه پارچه مخمل قرمز، راه های سفید، آبی و کرم قابل ملاحظه است که هر کدام از آن ها با خط مشکی از یکدیگر جدا شده اند. در پارچه مخمل لاجوردی، راه های باریک تر از رنگ قرمز و کرم بوده و دور تا دور اثر نیز با ریشه گلابتون طلایی تزیین شده است. داخل یکی از مثلث ها که ضلع آن باز است، مربع مشکی قلاب دوزی شده ای قرار دارد که جمله «یا علی بن موسی الرضا وقف امام رضا نمود آقا علی اصغر ولد مرحوم حاجی مصطفی بادکوبه سنه ۱۳۲۳ عمل عبدالکریم قاب دوز» قلاب دوزی شده است (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۲۷). به این ترتیب این شیروانی پوش برخلاف دو نمونه پیشین، ساده تر بوده و صرفاً با نقش اندازی در حین بافت و فارغ از تزیینات تکمیلی همچون سوزن دوزی نهایی شده است. طرح آن مبتنی بر تکرار سراسری بوده و در خانواده انواع واگیره سازی تعریف می شود و تحت عنوان محرمات نام می گیرد. پارچه راه راهی که فاقد هر نوع نقش پردازی است. هر چند «بدون تغییر دادن عناصر یک طرح و تنها با توزیع رنگ در محدوده رنگ بندی معین می توان تنوع بسیار ایجاد کرد» (ونگ، ۱۳۹۶: ۴۹)؛ اما در میان نمونه های مورد بررسی، این شیروانی پوش تنها موردی است که با طنطنه کمتری نمود پیدا می کند و زیرمجموعه روپوش های ساده ای قرار می گیرد که بر ضریح پهن می شده اند.



تصویر ۴-الف- شیروانی پوش معرق قلاب دوزی کد ۰۰۳ (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۲۶)؛ ب- شکل خطی شیروانی پوش معرق قلاب دوزی کد ۰۰۳ (نگارنده)

۷-۴- شیروانی پوش ماهوت قلاب دوزی (کد ۰۳۰)

این شیروانی پوش که برای ضریح دوم تهیه شده، همچون نمونه های پیشین از چهار قطعه شامل دو دوزنقه و دو مثلث تشکیل شده است.^{۱۷} این شیروانی پوش ماهوت پشمی که با نخ ابریشمی قلاب دوزی شده، ابعادی حدود ۴۵۶×۳۲۹ سانتی متر دارد و متعلق به ۱۳۳۳ ق. / ۱۹۱۵ م. (عصر احمدشاهی) است. دوزنده آن «شیخ علی گلدوز رشتی» و واقف آن، «حاجی امین دیوان لاهیجی» است. سه طرف قطعات آن به هم متصل هستند و طرف چهارم در جهت سهولت نصب با دکمه و بندینک به هم وصل می شود. طرح و نقش آن، شبکه بندی قابی (بندی) گیاهی بوده و نقوش با ابریشم تاییده کمرنگ قلاب دوزی شده است (تصویر ۵) (محسنی، ۱۳۹۳: ۷۵). با این حساب این شیروانی پوش نیز با تأسی به طرح شبکه بندی قابی (به طور خاص بندی) همچون شیروانی پوش معرق قلاب دوزی (کد ۰۲۷) در تصویر ۳، ذیل مجموعه ای قرار می گیرد که با تکرار سراسری و البته نقش اندازی گیاهی تعریف شده اند. در بررسی جزئیات صور گیاهی نقش پردازی شده در انواع ضریح پوش ها باید اذعان داشت که هرچند تدقیق در آن ها و مطابقت نمونه های مصور با مصادیق گیاهی طبیعی، جزو اهداف این پژوهش نبوده است، اما شاید بتوان ابراز داشت که اصل و اساس نقوش کاربردی در این مصرف، از شیوه های تجریدگرایانه هنر اسلامی به میراث رسیده است. به طوری که «ظاهراً به نظر می رسد این نقوش، نشانگر گیاه خاصی نیستند، اما ممکن است یک نوع تداعی از گل هایی باشند که به قید احتمال به فراوانی در آسیای مرکزی و جنوب غربی وجود داشته است» (ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۱۵).



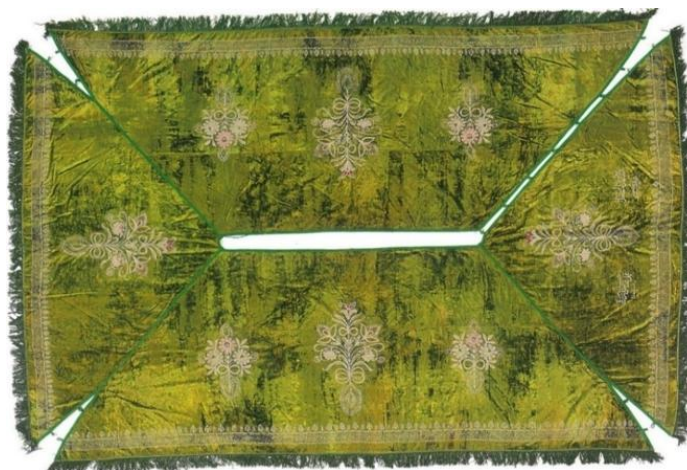
تصویر ۵-الف- شیروانی پوش ماهوت قلاب دوزی کد ۰۳۰ (محسنی، ۱۳۹۳: ۷۵)؛ ب- شکل خطی شیروانی پوش ماهوت قلاب دوزی کد ۰۳۰ (نگارنده)



تصویر ۵-ج- شکل خطی حاشیه شیروانی پوش ماهوت قلاب دوزی کد ۰۳۰ (نگارنده)

۵-۷- شیروانی پوش قیطان دوزی و قلاب دوزی (کد ۰۵۳)

این شیروانی پوش مخمل ابریشمی با ابعاد آن ۴۱۹×۲۸۷ سانتی متر به سال ۱۳۳۹ ه.ق./ ۱۹۱۷ م. (عصر احمدشاهی) خلق شده است. تکنیک دوخت آن، قلاب دوزی و قیطان دوزی است و دوزنده آن، «عباس بن رحیم» و واقف آن، «مجیدالحسینی» است. این شیروانی پوش که از مخمل سبز است، با نقش هشت دسته گل بزرگ و کوچک تزئین شده که یکی در میان روی ضریح پوش دوخته شده است. شیوه دوخت دسته گل ها به روش قلاب دوزی و قیطان دوزی مخصوص مشهد به رنگ سفید، صورتی و بنفش است (تصویر ۶). در یکی از قطعات مثلث شیروانی پوش، دو کتیبه شناسنامه دوخته شده است: «تقدیمی خادم آستان قدس مجید الحسینی و عمل عباس بن رحیم به تاریخ ۲ ذیقعد ۱۳۳۹» (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۰۳). بدین سیاق، شیروانی پوش تصویر ۶ همچون شیروانی پوش مخمل سرمه دوزی (کد ۰۲۴) در تصویر ۲، از شیوه قرینه سازی محوری و قاعده طرح انعکاسی یا آینه ای تبعیت می کند و به این ترتیب با نقش پردازی گیاهی تکمیل و تزئین می شود. «گل و گیاه در فرهنگ ایرانی جایی شایسته دارد. در ادب فارسی، مرتبتش بسیار والاست. در مثل و حکمت نیز چنین است. جز آن در نقاشی، قالی بافی، کنده کاری و هنرهای دیگر نیز گل و گیاه جای خاص خود را دارند. در این مسیر، نگاره هایی خلق شده اند که همچون تشبیه در شعر ارزشمند هستند.» (گرامی، ۱۳۸۶: بیست و سه) تعبیری که شیروانی پوش کد ۰۵۳، تأییدی بر اهمیت آن خواهد بود.



تصویر ۶-الف- شیروانی پوش قیطان دوزی و قلاب دوزی کد ۰۵۳ (محسنی، ۱۳۹۳: ۱۰۲)

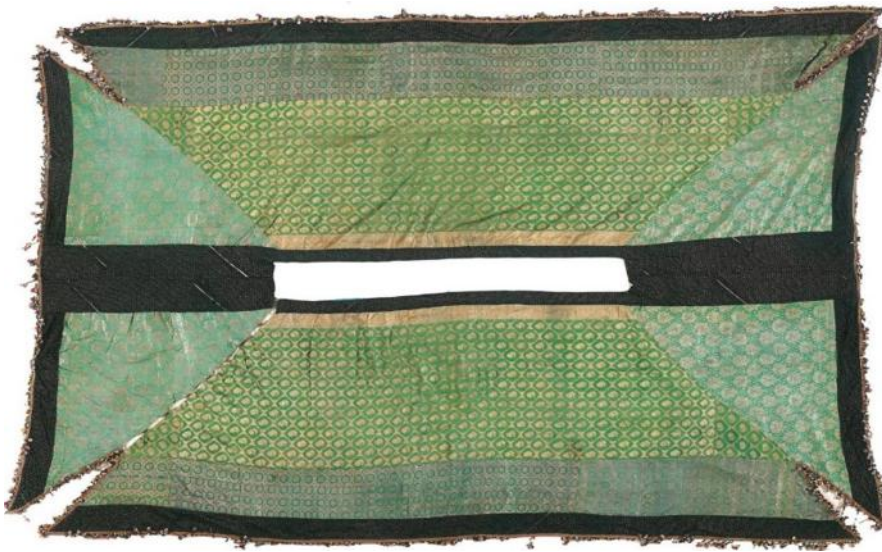


تصویر ۶-ب- شکل خطی شیروانی پوش قیطان دوزی و قلاب دوزی کد ۰۵۳ (نگارنده)

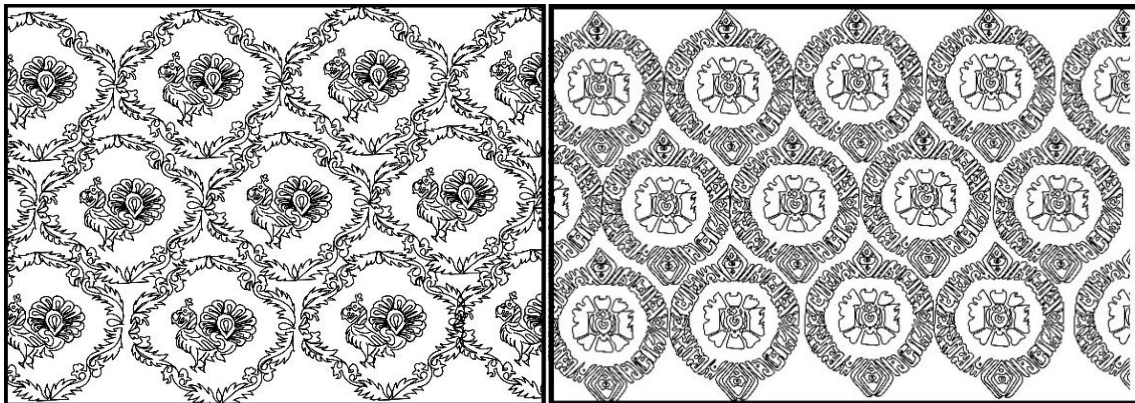


۷-۶- شیروانی پوش زربفت و مخمل (کد ۰۱۰)

جنس شیروانی پوش مصور در تصویر ۷، ابریشمی و ابعاد آن ۳۷۱×۲۹۴ سانتی متر است. تاریخ خلق آن به ۱۳۴۲ ق. / ۱۹۲۳ م. (عصر احمدشاهی) بازمی گردد و دوزنده آن نامعلوم و واقف آن «زمان السلطنه صبیئه یمین السلطنه» است. این شیروانی پوش از ترکیب پارچه زری اطلسی و مخمل تهیه شده است. پارچه های چند رنگی که با نقوش گیاهی و جانوری (طاووس) زربفت تزئین شده اند. افزون بر آن، کتیبه ای به این شرح روی شیروانی پوش دوخته شده است: زمان السلطنه صبیئه مرحوم یمین السلطنه در سال ۱۳۴۲ ه. ق. وقف کرده است (محسنی، ۱۳۹۳: ۵۵). آنچه درباره این شیروانی پوش حائز اهمیت می نماید، آن است که در میان نمونه های مورد بررسی، تنها نمونه ای است که به نقش جانوری طاووس آراسته شده است. نقشی که بر دوزنقه های بزرگ شیروانی پوش خودنمایی می کند و در حاشیه دوزنقه ها و همین طور مثلث های کوچک تر دو طرف شیروانی پوش، جای خود را به نقوش گیاهی سپرده است. هرچند این مقاله رویکرد نمادشناسانه ندارد، می توان اذعان داشت چون مسلمانان طاووس را یک پرندۀ بهشتی می دانند و معتقدند که مؤمنان را در ورود به اماکن متبرکه استقبال می کند (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۶) آن را بارها در آرایه بندی معماری حرم مطهر رضوی نقش کرده اند و حتی در تزئین این شیروانی پوش آن را تجسم بخشیده اند. به هر روی، این قطعه پارچه نیز همچون تصاویر ۲ و ۵، آراسته به طرح شبکه بندی قابی است. قاعده طرح از تکرار سراسری پیروی می کند که با نقش اندازی حین بافت اجرایی شده است. طرح آن به دلیل قاب های مجزا از یکدیگر به طور خاص تحت عنوان قاب قابی تعریف می شود و افزون بر نقوش گیاهی، صور جانوری نیز در تزئین و تکمیل آن مؤثر می افتد.



تصویر ۷-الف- شیروانی پوش زربفت و مخمل کد ۰۱۰ (محسنی، ۱۳۹۳: ۵۴)



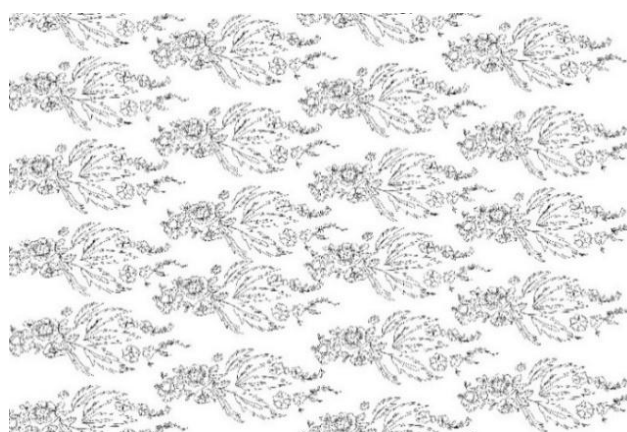
تصویر ۷-ب- شکل خطی شیروانی پوش زربفت و مخمل کد ۰۱۰ (نگارنده)

۷-۷- شیروانی پوش زربفت (کد ۰۴۰)

این اثر با طرح واگیره‌ای و نقش گیاهی از دو رنگ پارچه زربفت تهیه شده است. متن شیروانی پوش از پارچه زربفت ارغوانی خود طرح است و دسته گل‌های ردیفی به رنگ طلایی دارد. نواری پهن از پارچه بنفش خود طرح زربفت نیز وجود دارد که به شکل حاشیه دور متن را آراسته است (تصویر ۸). هر دو پارچه از نوع زری اطلسی و دوپودی و جنس پارچه‌ها از ابریشم و گلابتون زرین است. این شیروانی پوش با ابعاد آن ۴۱۵×۳۱۰ سانتی متر، آستر پنبه‌ای دارد و ریشه گلابتونی دور آن را تزئین می‌کند. از محل بافت، اهداکننده و تاریخ تولید آن اطلاعی در دست نیست، اما از نوع مواد و بافت پارچه چنین برمی‌آید که احتمالاً به دوره قاجار تعلق دارد و روی شیروانی ضریح دوم استفاده می‌شده است (محسنی، ۱۳۹۳: ۴۵). این پارچه با تکرار واگیره‌ای ساده از نقوش گیاهی در هر دو قسمت متن و حاشیه تعریف می‌شود و این پوشش کاربردی-تزئینی را کامل می‌کند.



تصویر ۸-الف- شیروانی پوش زربفت کد ۰۴۰. (محسنی، ۱۳۹۳، ۴۴).

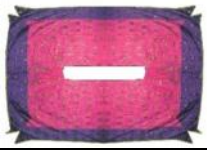


تصویر ۸-ب- طرح خطی شیروانی پوش زربفت کد ۰۴۰. (نگارنده)

جدول ۱- شیروانی پوش های حرم امام رضا(ع) متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی (نگارنده)

				تصویر
شیروانی پوش (۰۳۰)	شیروانی پوش (۰۰۳)	شیروانی پوش (۰۲۷)	شیروانی پوش (۰۲۴)	کارکرد
احمدشاه قاجار	مظفرالدین شاه قاجار	مظفرالدین شاه قاجار	قاجار	دوره تاریخی
احتمالاً رشت	-	احتمالاً رشت	-	محل خلق
۱۳۳۳ ق. / ۱۹۱۵ م.	۱۳۲۳ ق. / ۱۹۰۵ م.	۱۳۱۳ ق. / ۱۸۹۶ م.	-	سال خلق
حاجی امین دیوان لاهیجی	آقا علی اصغر ولد مرحوم حاجی مصطفی بادکوبه	عبدالحسین خان مدیرالملک گیلانی	مسعود میرزا و حسین میرزا (فرزندان ناصرالدین شاه)	واقف
شیخ علی گلدوز رشتی	عبدالکریم قابدوز	محمدتقی	ام کلثوم	هنرمند
ماهوت پشمی	مخمل ابریشمی	ماهوت پشمی	مخمل ابریشمی	جنسیت
قلاهدوزی با نخ ابریشمی	بافت قالبی / خود طرح	معرق دوزی برجسته و قلاهدوزی با نخ ابریشمی	سرمه دوزی و پولک دوزی	شیوه نقش اندازی
۳۲۹ * ۴۵۶	۲۳۶ * ۴۱۸	۲۹۳ * ۴۲۳	۲۸۲ * ۴۱۰	ابعاد به سانتی متر
شبکه بندی قابی (بندی)	محرمات (راه راه)	شبکه بندی قابی (بندی)	محوری یک دوم (نیمه)	طرح
دو نوع گل، برگ و پیچک	ندارد.	صور گیاهی متنوع و پیچک - های فراوان	گلدانی افشان (نقوش گیاهی با انواع گل ها، برگ های ساده و مرکب و خوشه های انگور)	نقش
تاریخ تولید. نام واقف و هنرمند	تاریخ تولید. نام واقف و هنرمند	تاریخ تولید. نام واقف و هنرمند	شعری در مدح امام رضا(ع). اطلاعات واقفان	کتیبه شاخص
نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نوع خط در کتیبه نگاری
سبز یشمی و زرد طلایی	لاجوردی، قرمز، کرم، طلایی و مشکی	سبز و دیگر رنگ ها همچون سفید، صورتی، زرد، بنفش	سورمه ای، طلایی و قرمز	رنگ

ادامه جدول ۱- شیروانی پوش های حرم امام رضا(ع) متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی (نگارنده)

			تصویر
شیروانی پوش (۰۴۰)	شیروانی پوش (۰۱۰)	شیروانی پوش (۰۵۳)	کارکرد
قاجار	احمدشاه قاجار	احمدشاه قاجار	دوره تاریخی
-	-	مشهد	محل خلق
-	۱۳۴۲ ق. / ۱۹۲۳ م.	۱۳۳۹ ق. / ۱۹۱۷ م.	سال خلق
-	زمان السلطنه صبیئه یمین السلطنه	مجیدالحسینی	واقف
-	-	عباس بن رحیم	هنرمند
زری اطلسی	زری اطلسی و مخمل ابریشمی	مخمل ابریشمی	جنسیت
بافت قالبی / خود طرح	بافت قالبی / خود طرح	قیطان دوزی و قلاب دوزی با نخ ابریشمی	شیوه نقش اندازی
۳۱۰ * ۴۱۵	۲۹۴ * ۳۷۱	۲۸۷ * ۴۱۹	ابعاد به سانتی متر
واگیره های ساده	شبکه بندی قابی (قاب قابی)	محوری یک دوم (نیمه)	طرح
صور گیاهی به صورت تک شاخه های ردیفی	صور گیاهی و جانوری (طاووس)	سه نوع گل	نقش
-	تاریخ تولید و نام واقف	تاریخ تولید. نام واقف و هنرمند	کتیبه شاخص
-	؟؟	؟؟	نوع خط در کتیبه نگاری
بنفش، سرخابی و طلایی	سبز، طلایی و مشکی	سبز، سفید، صورتی و بنفش	رنگ

پی نوشت

۱. در این پژوهش، علت تأکید بر مطالعه شیروانی پوش های منفرد آن است که هویت بصری ضریح پوش های کامل (مجموع شیروانی پوش و دوره پوش بلند) متفاوت بوده و خارج از موضوع بحث این مقاله است.
۲. طرح تکرار شونده و اگیره ای، ترکیبی است که ساختار کلی آن از تکرار منظم یک نقش در سرتاسر متن به وجود می آید.
۳. طرح شبکه بندی شده قابی، نوعی قرینه سازی سراسری است که زیرمجموعه و اگیره سازی ساماندهی می شود و مبتنی بر انواع قاب قابی، بندی و خشتی است. در انواعی از این طرح که به خشتی مشهور است، متن کار به قاب هایی تقسیم می شود که به طور منظم در کنار هم قرار دارند. در این حالت، معمولاً قاب ها اشکال لوزی گونه هستند که در یکدیگر فرو رفته اند. اگر به جای این خطوط در ساخت شبکه، بندها و نقوش اسلیمی بنشینند، به آن بندی اطلاق می شود. در



طرح قابیابی نیز معمولاً با قاب‌های مدوری روبه‌رو هستیم که به‌صورت مجزا و به تکرار، سطح را پر کرده‌اند. با این حساب، معمولاً شبکه‌بندی گسسته را قابیابی می‌گویند و نوع پیوسته ممکن است خشتی یا بندی باشد (کاتب و مافی‌تبار، ۱۳۹۸: ۷۶).

۴. در محرمات، کل متن به چند ردیف موازی تقسیم می‌شود و درون این ردیف‌ها می‌تواند با انواع نقش تزئین شود.
۵. طرح اصلی این گروه بر مبنای محراب مساجد است.
۶. طرح‌های ترنج‌دار متشکل از ترنجی در میانه طرح است. طرح ترنج‌دار بدون لچک یا همراه با آن است.
۷. در طرح این‌گونه تولیدات، از مناظر طبیعی، داستان‌های شاهنامه، وقایع تاریخی و... استفاده می‌شود.
۸. در این نوع پارچه، نوع خط مبتنی بر آیات قرآن کریم، ادعیه، دعای خیر و برکت یا نام هنرمند بافنده و تاریخ بافت پارچه نقش می‌شود.
۹. در طرح افشان تمام نقوش در متن پراکنده شده‌اند. در طرح‌های افشان هیچ‌یک از نقوش قرینه ندارد.
۱۰. مشهد مکرم امام رضا(ع)، قبه‌ای بزرگ دارد. آرامگاه امام در داخل زاویه‌ای است با مدرسه و مسجدی در کنار آن. روی قبر، محفظی چوبی قرار دارد که سطح آن را با صفحات نقره پوشانیده‌اند. روبه‌روی قبر امام، قبر هارون‌الرشید واقع شده است که آن هم صندوق دارد. هنگامی که رافضیان وارد بقعه می‌شوند، قبر هارون را به لگد می‌زنند و امام رضا (ع) را سلام می‌کنند. (ابن بطوطه، ۱۳۹۵: ۴۴۱).
۱۱. هرچند برخی باور دارند که برای اولین بار شاه اسماعیل در سال ۹۱۵ ق. / ۱۵۰۹ م. ضریحی را روی مزار امام رضا(ع) گذاشته باشد. (نقدی، ۱۳۹۲: ۹؛ جلالیان، ۱۳۹۷: ۹۴)، در کتاب تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل، نویسنده به هنگام توصیف جنگ شاه اسماعیل با شاهی بیگ خان از یک اشاره می‌کند: به دستور شاه اسماعیل برای کسب اجازه از امام رضا(ع) عریضه‌ای را بر بالای صندوق مبارک قرار دادند و برای محافظت از آن، شب، درهای تمام رواق‌های روضه منوره را قفل کردند و روز دیگر برای برداشتن آن عریضه آمدند... این مطلب به این نکته اشاره دارد که در این ایام به غیر از صندوق، ضریحی بر بالای قبر مطهر نصب نبوده است (منتظرصاحب، ۱۳۸۴: ۳۴۸).
۱۲. جهانگرد کشمیری عصر نادرشاه افشار.
۱۳. بین ضریح (محجر) شاه تهماسبی و ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی، ضریح مکرمل پولادی نادری وجود داشته است. این ضریح را نادر برای قبر خود ترتیب داده بود. شواهد نشان می‌دهد ضریح نگین‌نشان از ابتدا برای نصب در مرقد اما رضا(ع) ساخته نشده و در اصل متعلق به مقبره نادرشاه بوده است. (جلالیان، ۱۳۹۸: ۱۰۵). کتیبه بالای در آن نشان می‌دهد که نواده نادرشاه، شاه‌رخ شاه حسینی موسوی صفوی آن را در ۱۱۶۰/۱۷۴۷ وقف کرده است که مرگ نادرشاه که اندکی پیش از آن و در همین سال رخ داد، این ضریح را که وی برای مقبره خود ساخته بود، به دستور شاه‌رخ نواده او به حرم امام منتقل کردند (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۸۸؛ مولوی و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۵). از سویی برخی دیگر باور دارند که این ضریح در زمان سلطنت علی‌شاه افشار به صلاح‌دید و خواهش سید محمد میرزا (شاه سلیمان دوم) وقف مرقد مطهر امام رضا(ع) شد، اما نصب نشد تا اینکه در روز پنجم صفر سال ۱۱۶۳ ق/ ۱۷۵۰ م. که سید محمد میرزا (شاه سلیمان دوم) بر تخت نشست، ضمن زیارت مرقد امام رضا(ع) دستور نصب ضریح را داد و استادان، این ضریح را کوچک کرده و در جوف ضریح اول که از آهن جوهردار بود، جا داده و ضریح نقره‌کوب تهماسب در جوف ضریح نادر قرار گرفت و بعدها در دوره حکومت شاه‌رخ، این کتیبه اضافه شد (نقدی، ۱۳۹۲: ۱۲).
۱۴. مثل این عبارت: ضریح سوم که تاریخ دقیق نصب آن معلوم نیست در عصر فتح‌علی‌شاه قاجار ساخته شده است (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۸۸؛ کاویانیان، ۱۳۵۵: ۴۲؛ حشمتی رضوی، ۱۳۹۱: ۲۵۹).



۱۵. Lord George Nathaniel Curzon: (۱۸۵۹-۱۹۲۵). مستشار انگلیسی در عصر ناصرالدین‌شاه.

۱۶. Ármin Vámbéry: (۱۸۳۲-۱۹۱۳). جهانگرد مجارستانی در عصر ناصرالدین‌شاه.

۱۷ این اثر با دوره‌پوش کد ۰۲۰ محفوظ در مخزن موزه آستان قدس رضوی در یک مجموعه قرار می‌گیرد، اما دوره‌پوش مذکور از دوره‌پوش‌های کوتاه (۷۰ سانتی‌متر طول) و صرفاً کتیبه‌نگاری شده است.

۸- منابع

- ابن بطوطه. (۱۳۹۵). سفرنامه ابن‌بطوطه. ترجمه محمدعلی موحد. جلد اول. کارنامه: تهران.
- ابوالبشری، پیمان؛ ابراهیمی، آمنه. (۱۳۹۶). تحلیلی بر تاریخ نذورات آستان قدس رضوی از صفویه تا قاجاریه. شیعه‌شناسی، دوره پانزدهم، شماره ۵۹، صص ۷-۲۸.
- اسکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۹۶). پوشی مفهومی در یافتن ارتباط صورت ظاهری با معانی نهفته در ساختار ضریح امام رضا(ع). مدیریت شهری، دوره شانزدهم، شماره ۴۹، صص ۲۷-۴۸.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳۶۲). مطلع الشمس (تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس). تهران: فرهنگسرا.
- بارنز، آکس. (۱۳۹۵). سفرنامه آکس بارنز: سفر به ایران در عهد فتح‌علی‌شاه قاجار. ترجمه حسن سلطانی‌فر. مشهد: به نشر.
- بیگزاده، خلیل؛ پروین، نادر. (۱۳۹۵). جلوه‌های سیمای امام رضا(ع) در برخی آیین‌های نمادین و ادب عامه. فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه. دوره چهارم، شماره ۹، صص ۱۲۵-۱۴۷.
- جلالی. میثم. (۱۳۸۹). ضریح شاه تهماسب: یادگاری از دودمان صفوی در موزه آستان قدس رضوی. مشکات، دوره بیست‌ونهم، شماره ۱۰۸، صص ۱۱۲-۱۲۴.
- جلالیان، سعیده. (۱۳۹۵). وسایل و ملزومات غبارروبی و خدمت فوق ضریح در حرم رضوی به روایت اسناد و اشیای موزه‌ای. مشکات، دوره سی‌وپنجم، شماره ۱۳۳، صص ۱۰۹-۱۳۴.
- جلالیان، سعیده. (۱۳۹۷). نفایس صندوق‌ها و ضریح‌های حرم مطهر رضوی از عصر صفوی تا دوره معاصر. مشکات، دوره سی‌وهفتم، شماره ۱۳۸، صص ۸۹-۱۲۳.
- جلالیان، سعیده؛ عظیم‌زاده تهرانی، طاهره؛ جلیلی، مهدی. (۱۳۹۷). پیشینه صندوق‌ها و صندوق‌پوش‌های مرقد امام رضا(ع). فقه و تاریخ تمدن، دوره چهاردهم، شماره ۵۵، صص ۳۶-۶۸.
- جلالیان، سعیده. (۱۳۹۸). ضریح نگین‌نشان مرقد امام رضا(ع) موقوفه‌ای از دوره افشاریه. فرهنگ رضوی، دوره هفتم، شماره ۴، صص ۷۷-۱۰۹.
- حشمتی رضوی، سید فضل‌الله. (۱۳۹۱). هنر شیعی ضریح‌سازی در حرم مطهر امام رضا(ع). پرتو حسن: مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی. زیر نظر سید عبدالمجید شریف‌زاده. تهران: سوره مهر: صص ۲۴۶-۲۶۹.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۶). تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی. مطالعات هنرهای تجسمی، دوره دهم، شماره ۲۶، صص ۲۴-۲۷.
- ریاضی، محمدرضا. (۱۳۸۲). طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی. تهران: گنجینه هنر.
- زمردی، حمیرا. (۱۳۸۷). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. تهران: زواره.
- سلطانی، منا. (۱۴۰۱). تنوع ویژگی‌های منسوجات حرم مطهر امام رضا(ع) در دوره قاجار. مطالعات موزه‌ای آستان قدس رضوی، دوره اول، شماره ۱، صص ۵۷-۷۲.
- شبیریان، علی‌اکبر. (۱۳۴۶). پوش ضریح مطهر حضرت رضا(ع). نامه آستان قدس، شماره ۲۹ و ۳۰، صص ۵۲-۵۷.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). نگاهی به سپهری. چاپ هشتم. تهران: صدای معاصر.



- عطاردی، عزیزالله. (۱۳۷۱). تاریخ آستان قدس رضوی. جلد اول. تهران: عطار.
- کاتب، فاطمه؛ مافی تبار، آمنه. (۱۳۹۸). «بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران». جلوه هنر، دوره یازدهم، شماره ۲، صص ۶۷-۸۰.
- کاویانیان. احتشام. (۱۳۵۵). شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس رضوی. مشهد.
- کرزن، جرج. (۱۳۴۷). ایران و مسئله ایران. ترجمه علی جواهرکلام. تهران: ابن سینا.
- کشمیری، عبدالکریم. (۱۹۷۰). بیان واقع: سرگذشت احوال نادرشاه. لاهور: دانشگاه پنجاب.
- کفیلی، حشمت. (۱۳۹۶). موزه‌های آستان قدس رضوی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- گرامی، بهرام. (۱۳۸۶). گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی. تهران: سخن.
- مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۳). بازتعریف خصایص صوری هنر شیعی و جستار آن در چهار نمونه از ضریح‌پوش‌های حرم مطهر رضوی (متعلق به ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی). کیمیای هنر، دوره سیزدهم، شماره ۵۱، صص ۳۹-۵۹.
- محسنی. زهرا. (۱۳۹۳). شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح‌پوش‌ها و صندوق‌پوش‌ها). مشهد: آستان قدس رضوی.
- منتظرصاحب، اصغر. (۱۳۸۴). تاریخ عالم‌آرای شاه‌اسماعیل. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- مؤتمن. علی. (۱۳۴۸). راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی. تهران: بانک ملی ایران.
- مولوی، عبدالحمید؛ مصطفوی، محمدتقی؛ شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۸۸). سیر تحول معماری و توسعه آستان قدس رضوی». ترجمه رجبعلی یحیایی. میراث جاویدان، دوره هفدهم، شماره ۶۵، صص ۳۲-۴۹.
- نقدی، رضا. (۱۳۹۲). بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی. هنر آستان، دوره سوم، شماره ۷، صص ۸-۱۷.
- وامبری، آرمینیوس. (۱۳۷۲). زندگی و سفرهای وامبری. ترجمه محمدحسین آریا. تهران: علمی و فرهنگی.
- ونگ، ویسوس. (۱۳۹۶). اصول فرم و طرح. ترجمه آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی. چاپ سیزدهم. تهران: نی.