



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 Mafitabar¹ 

1. 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	ABSTRACT
Article type: Research Article	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.
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	
Cite this article Mafitabar, A. A Study on the Design and Patterns of Seven Shirvani-Poosh Covers of the Razavi Shrine Associated with the Shah Sultan Husayn Safavid Shrine, <i>Journal of Visual Art Studies</i> , (2024), 2(1), 95-115. DOI: 10.22111/jart.2025.49807.1062	
 © Amenah Mafitabar. DOI: 10.22111/jart.2025.49807.1062	
	Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended Abstract

2



Journal of Visual Art Studies, Vol 2, Issue 1

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.



دوفصلنامه علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی ایران
 پژوهشی در طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی‌پوش‌های حرم رضوی
 متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی

آمنه مافی تبار²✉

1. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان «بازیابی 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.
2. نویسنده مسئول: 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 تاریخ دریافت: 1403/06/23 تاریخ ویرایش: 1403/01/06 تاریخ پذیرش: 1403/11/14 واژه‌های کلیدی: حرم رضوی، ضریح فولادی، ضریح شاه سلطان حسین- صفوی، شیروانی‌پوش، طرح و نقش	شیروانی‌پوش، لفظی است که برای نوعی از روپوش‌های ضریح به‌کار می‌رود که صرفاً سقف مضجع را می‌پوشاند. در این پژوهش، هدف بازیابی طرح و نقش تعدادی از شیروانی‌پوش‌های دومین ضریح مطهر رضوی مشهور به ضریح شاه سلطان حسین صفوی است که معمولاً به صورت 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 شیوة توصیفی - تحلیلی، با نظر به مطالعات اسنادی و میدانی، مبتنی بر فیش‌برداری و مطالعه تصویری شکل گرفت. نمونه‌گیری به‌شیوة 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 بر اساس تکرار نقش در سطح یا همان قرینه انتقالی (واگیرسازی) به صورت شبکه‌بندی قابی، محرمات یا واگیرهای ساده است. به‌غیر از یک مورد که فاقد نقش است (شیروانی‌پوش محرمات)، در بقیة موارد نقوش گیاهی در آرایه‌بندی، مؤثر هستند و فقط در یک نمونه از روپوش‌ها، نقش جانوری طاووس ظاهر می‌شود. در مجموع آنکه اصل تکرار که کمترین آن از قرینه محوری حاصل می‌شود تا تکرار بی‌شمار در سطح که واگیرسازی است، بنیانی‌ترین اصل تزیینی شیروانی‌پوش‌های مورد بررسی در حرم رضوی به شمار می‌آید که در اهم موارد از تکرار نقش گیاهی حاصل می‌شود.

استناد: مافی‌تبار، آمنه. (1403). پژوهشی در طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی‌پوش‌های حرم رضوی متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی، مطالعات هنرهای تجسمی، 2(1)، 95-115.

DOI: 10.22111/jart.2025.49807.1062



© مافی تبار، آمنه.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

1- مقدمه

مرقد مطهر امام رضا (ع)، از دیرباز مورد توجه هنرمندان و صنعتگران بوده است تا به نحو احسن نسبت به ارتقاء فضای بصری این آستان شریف اقدام نمایند. دومین ضریح شناخته شده در این بارگاه مقدس متعلق به عصر شاه سلطان حسین صفوی است چراکه ظاهراً وی نسبت به وقف آن اقدام نموده بود. این ضریح فولادی، سقف شیروانی‌مانندی از چوب داشت و کلیت آن با شیروانی‌پوش و دوره‌پوش کوتاه یا بلند تکمیل و تزیین می‌شد. هدف این پژوهش، بررسی طرح و نقش هفت ثوب از شیروانی-پوش‌های این ضریح فولادی است که معمولاً به صورت منفرد و بدون دوره‌پوش استفاده می‌شده‌اند.¹ درباره بازه زمانی مورد مطالعه

5



شیروانی‌پوش‌های این ضریح مقدس در فاصله زمانی نصب تا جمع‌آوری آن، یعنی از اواخر عصر صفوی تا دوره پهلوی دوخته شده‌اند که در این پژوهش به جهت جامع‌نگری و پرهیز از پراکندگی بر نمونه‌های به جای مانده از دوره قاجار تمرکز می‌شود و پرسش آنکه طرح و نقش شیروانی‌پوش‌های منفرد ضریح شاه سلطان حسین صفوی (یعنی انواع بدون دوره‌پوش یا حداقل دوره‌پوش بلند)، چگونه است؟ در ضرورت انجام این پژوهش باید اشاره داشت، این مسئله یعنی روپوش‌های حرم مطهر امام رضا (ع) به رغم اهمیت، کمتر محل تدقیق و پژوهش تحلیلی قرار گرفته یا در نهایت به مطالعه توصیفی درباره آنها بسنده شده است. به همین منظور برای ترمیم این نقصان، مقاله پیش‌رو، پس از اشاره به مفهوم طرح و نقش در منسوجات، به معرفی ضریح شاه سلطان حسین صفوی می‌پردازد و اهمیت منسوجات در بارگاه رضوی را مورد تأکید قرار می‌دهد. آنگاه با نظر به چگونگی شیروانی‌پوش‌های حرم رضوی، هفت نمونه از آنها را بررسی نموده و نتیجه را عرضه می‌دارد.

2- پیشینه تحقیق

کامل‌ترین پژوهشی که به مطالعه روپوش‌های مرقد مطهر امام رضا (ع) پرداخته و تعدادی از نمونه‌های موجود در گنجینه حرم مطهر رضوی را مطابق با اطلاعات موزه‌ای معرفی می‌دارد، کتاب *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح-پوش‌ها و صندوق‌پوش‌ها)* از زهرا محسنی (1393)، در قالب نوعی گردآوری توصیفی است که به عنوان اصلی‌ترین مرجع این پژوهش، برای دستیابی به اطلاعات صوری نمونه‌های مطالعاتی، منبع متقن و قابل اعتماد است. افزون بر این مورد، مطالعات پراکنده دیگری هم در حوزه ضریح‌پوش‌ها به انجام رسیده که هر کدام، یک یا چند نمونه از مواردی را که در کتاب محسنی مورد اشاره قرار گرفته در قالب کوتا‌منویسی بررسی کرده‌اند. از جمله آنها باید به *موزه‌های آستان قدس رضوی*، تألیف حشمت کفیلی (1396) و «تنوع ویژگی‌های منسوجات حرم مطهر امام رضا (ع) در دوره قاجار» از منا سلطانی (1401) در *دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای آستان قدس رضوی* توجه داشت. مورد متأخر دیگر، مقاله *آمنه مافی‌تبار* (1403) با عنوان «بازتعریف خصایص صوری هنر شیعی و جستار آن در چهار نمونه از ضریح‌پوش‌های حرم مطهر رضوی (متعلق به ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی)» در *فصلنامه کیمیا* هنر است که تعدادی از ضریح‌پوش‌های حرم رضوی را از دریچه فلسفه هنر شیعی بررسی می‌کند. به این ترتیب، یک نگاه کل‌نگر نشان می‌دهد: در مقابل بسیاری از هنرهای وابسته به حرم مطهر رضوی همچون آرایه‌بندی‌ها و تزیینات معماری، درباره یکی از اصلی‌ترین اجزاء کاربردی در حرم رضوی یعنی روپوش‌های مرقد مطهر که ارتباط تنگاتنگ و بی‌واسطه با مضجع شریف دارد، مطالعات کمتری به انجام رسیده است. به همین دلیل پژوهش حاضر سعی دارد با بررسی مصداقی این موضوع گامی در جهت تکمیل پژوهش‌های پیشین بردارد و نسبت به تحلیل طرح و نقش منسوجات کاربردی در پوشش آستان مقدس اقدام نماید.

3- روش تحقیق

این مقاله توصیفی - تحلیلی که رویکرد تاریخی دارد و در زمره انواع کیفی می‌گنجد، زیرمجموعه پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. از میان جامعه آماری شیروانی‌پوش‌های حرم مطهر رضوی، مصداقی مدنظر قرار دارد که برای پوشش دومین ضریح مطهر

ضریح شاه سلطان حسین صفوی استفاده داشته‌اند و معمولاً به صورت منفرد (یعنی بدون دوره‌پوش یا حداقل دوره‌پوش بلند) بوده‌اند. نمونه‌هایی که برش خاص آنها بر نوع کاربری‌شان به عنوان شیروانی‌پوش صحنه می‌گذارد بنابراین نمونه‌گیری این پژوهش به شیوه هدفمند است. توضیح آنکه با نظر به تاریخ دقیق نصب ضریح - در اواخر عصر صفوی - این شیروانی‌پوش‌ها در دوره تاریخی بعد مجال ظهور پیدا کردند. بدین تقریر در جامعه آماری شیروانی‌پوش‌های 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 (ناصرالدین‌شاه تا احمدشاه) بافته و دوخته شده‌اند.

4- مبادی طرح و نقش در منسوجات

طرح به معنای شالوده یا ترکیب بنیادی اجزای تزیینی 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 به وجود می‌آورد یعنی طرح، ترکیب کلی عناصر تزیینی است که ساده‌ترین جزء معنی‌دار آن به نقش مشهور است. به عبارتی؛ طرح بر مفهوم کلی‌تری 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 بر اساس شیوه قرینه انتقالی یا تکرار ساده نقش در سطح (واگیره‌ای²، انواع شبکه‌بندی قابی³، محرمات⁴)، قرینه انعکاسی یا آینه‌ای نقش (محرابی⁵ و ترنج‌دار⁶) و استفاده از نقوش مستقل (روایی⁷، کتیبه‌ای⁸، افشان⁹) شکل گرفته‌اند. بدین حساب در مقابل طبقه‌بندی انواع طرح پارچه که مبتنی بر واگیره‌ای، انواع شبکه‌بندی قابی (قاب‌قابی، خشتی، بندی)، محرمات، محرابی، ترنج‌دار، روایی، کتیبه‌ای، افشان است، معمولاً درباره نقش، طبقه‌بندی موضوعی لحاظ می‌گردد و انواع نقش به انسانی، جانوری، گیاهی، جمادی و تلفیقی تسهیم می‌شود. (کاتب و مافی‌تبار، 1398، 78) نقوشی که می‌تواند به صورت طبیعت‌گرایانه



یا تجربیدی و انتزاع یافته به منصه ظهور برسد و ساختار طرح را تکمیل کند.

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

ضریح به عنوان 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 بازگه ایشان به عرض ارادت عملی و هنرنمایی پرداخته‌اند. (اسکندرپور خرمی، 1396، 27) درواقع، ضریح، سازه‌ای است که روی صندوق قبر قرار می‌گیرد و شامل دو قسمت سقف یا شیروانی و شبکه دور است. (کاویانیان، 1355، 40) البته که ضریح اول (شاه تهماسبی) و ضریح سوم (نادری) رضوی فاقد سقف بودند اما کارکرد حرم را در خود داشتند. درباره اطلاق صفت رقیمی اول، دوم یا سوم و... به ضریح‌های مطهر رضوی باید اذعان داشت که به درستی 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)¹⁰. مشهور آن است که گذاشتن ضریح از عصر صفوی آغاز گردید 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 تولیت آستان قدس به دست شیعیان قرار می‌گیرد. (عطاردی، 1371، 75-74) 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.¹¹

اولین و قدیمی‌ترین ضریح حرم رضوی را بایست متعلق به سال 957 ق. / 1550 م. و عصر شاه تهماسب دانست. (حشمتی رضوی، 1391، 258) این ضریح را که به محجر هم معروف است، شاه تهماسب روی مزار امام نصب کرد. (جلالی، 1389، 114) ضریح دوم یا ضریح فولادی، به هیچ‌وجه کتیبه و تاریخ ندارد. (اعتمادالسلطنه، 1362، 413) همین امر سبب شده قدمت آن تا کنون نامعلوم و مغشوش بماند و عده‌ای آن را به عهد فتحعلی‌شاه قاجار نسبت دهند اما در سال‌های اخیر تعدادی سند از سال‌های 1115-1111 ق. / 1703-1699 م. هم‌زمان با دوره حکومت شاه سلطان حسین صفوی به دست آمده که در آنها به صراحت به ساخت ضریح در این زمان اشاره شده است. (جلالیان، 1397، 95) عبدالکریم کشمیری¹²، سیاح عصر نادری پیش از عصر قاجار، آن را به «ضریح کلان از فولاد جوهردار» تعبیر کرده و اضافه می‌نماید که مبلغ خطیری صرف آن شده و اگر احیاناً از نفرة خالص می‌ساختند، زر کمتر به خرج می‌آمد و ضریح دوم که اندرون ضریح فولاد است از طلای بی‌غش است¹³ و ضریح سوم که قبر مبارک در آن واقع است از صندل ساخته‌اند به این ترتیب در بالای مرقد منور آن سرور عالقدر دین‌پرور سه ضریح گذاشته‌اند (کشمیری، 1970، 98) بنابراین سخن کسانی که ضریح فولادی را از ساخته‌های روزگار فرمانروایی فتحعلی‌شاه می‌دانند، اشتباه است.¹⁴ این غلط شاید از آن ناشی شده باشد که در سال 1233 ق. / 1818 م. فتحعلی‌شاه به شکرانه پیروزی بر فتح‌الله خان - وزیر محمد افغان - در سال 1233 ق. / 1818 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، 1355، 42) چنانچه جرج کرزن¹⁵ 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 نموده است. ضریح اول حرم را شاه‌تھاسب و ضریح دوم را نادرشاه ساخته است (کرزن، 1347، 36) در تکمیل ظرایف این ضریح فولادی باید اضافه داشت: سقف ضریح از چوب به صورت شیروانی و مزین به ورقه‌های طلا بوده و یک طوق طلای مرصع در وسط و دو قبة جواهرنشان در طرفین آن قرار داشته است. (نقدی، 1392، 11) این ضریح، 440 سانتی‌متر طول و 293 سانتی‌متر عرض و 2 متر ارتفاع داشت (تصویر 1). ضریح فولادی تا سال 1338 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، 1348، 96) 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 به وسیله 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، 1395، 80)



تصویر 1: ضریح فولادی مرقد مطهر امام رضا (ع) متعلق به عصر شاه سلطان حسین صفوی. موزه آستان قدس رضوی. (نگارنده)

۱۰- اهمیت مسوجات 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 آیین مذهبی شده و برای آن ابزار و وسایل خاصی پدید آمده است. (جلالیان، 1395، 110 و 132) 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. (کاوینیان، 1355، 45) از سال‌های 1299، 1303، 1313، 1325 ق. / 1881، 1885، 1264، 1907 م. اسنادی در دست است که نشان می‌دهد در این دوره مرسوم بود، در زمان تنظیف ضریح مطهر مقداری پارچه دوخته که از جنس چلوار بود روی صندوق می‌کشیدند. این عمل از آن جهت انجام می‌گرفت که در فواصل تنظیف ضریح مطهر، گرد و غبار صندوق، صندوق‌پوش و اشیاء روی آن را آلوده نسازد. آنگونه که از فحوائ اسناد برمی‌آید این پارچه جزء اسباب غبارروبی ضریح مطهر بود که هر ساله تعویض می‌شد. همچنین معمول بود که هرکس که پارچه سال قبل را به عنوان تبرک با خود می‌برد، موظف به پرداخت هزینه تهیه پارچه برای سال بعد بوده است. (جلالیان، 1395، 124؛ جلالیان و دیگران، 1397، 59-58) در سال‌های بعد، سالی چهار مرتبه مطهر تنظیف شده؛ محتویات آن برداشته می‌شد. تنظیف ضریح مطهر اعم از غبارروبی هم‌روزه پوش فوق ضریح و خدمات غبارروبی داخل ضریح از زمان صفویه بیش از چهارصد سال است به عهده خدام قدیمی آستانه مقدسه است. (کاوینیان، 1355، 45)

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 کرمائی، عرق-چین، زیرجامه، شال ترمه، دستمال، چارقد کرباس، پیراهن، جوراب، نیم‌تنه، قدکی سفید، قتیفه و بقچه قلمکار از نذورات اهدایی به آستان قدس رضوی در سال‌های 1248 تا 1330 ه. ق / 1832 م. تا 1911 م. بوده است. این نذورات از 1248 تا 1318 ق. / 1832 م. تا 1900 م. مشتمل بر هشتاد قلم می‌شد. (ابوالبشری و ابراهیمی، 1396، 17) از سوی دیگر، کارکرد «دخیل» است یعنی بستن چیزی به ضریح (ع) 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 حاجت خواهنده 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، 1395، 137-136) چنانچه آرمینیوس وامبری¹⁶ 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 تربیت یافته که هر یک سعی دارند که 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، 1372، 275) به این ترتیب پارچه به صور مختلف همچون دخیل، ابزار تنظیف، محافظت و احترام در مرقد مطهر رضوی کارساز می‌شود و ایفای نقش می‌کند.

7- شیروانی‌پوش‌های ضریح مطهر امام رضا (ع)

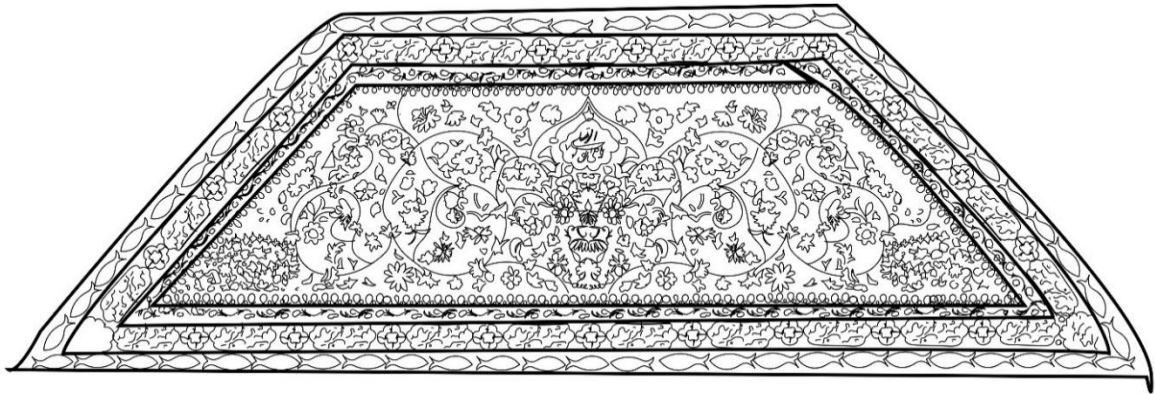
معمولاً روی ضریح حضرت رضا (ع) یک روپوش قرار دارد و این روپوش‌ها هر از چند گاهی معاوضه می‌شوند، روپوش‌ها همه یکسان نیستند. گاهی روپوشی ساده بر ضریح افکنده می‌شود و گاهی روپوش‌های نفیس که به دست هنرمندان با انواع گوهرهای نفیس مزین شده‌اند بر ضریح مبارک گذاشته می‌شوند و شماری از آنها اکنون در موزه و خزانه امام (ع) وجود دارند. (عطاردی، 1371، 91) پوشش‌هایی که روی ضریح قرار می‌گیرند، براساس کاربرد به دو شکل شیروانی‌پوش و دورپوش تقسیم می‌شوند: شیروانی‌پوش‌ها به دو صورت مستطیل ساده یا برش‌دار هستند. شیروانی‌پوش‌های دارای برش، بیشتر مواقع از چهار قطعه دوخته شده شامل دو دوزنقه و دو مثلث یا چهار مستطیل هستند. این برش‌ها به منظور قرارگیری صحیح و بدون چین‌خوردگی شیروانی‌پوش روی شیروانی مطهر ایجاد شده است. دورپوش‌ها نیز به دو شکل کوتاه و بلند هستند. دورپوش‌های بلند، سطوح دور شبکه ضریح را به طور کامل می‌پوشانند و از چهار قطعه تشکیل شده‌اند. دورپوش‌های کوتاه نیز با توجه به پهنایشان قسمتی از ارتفاع شبکه را می‌پوشانند و به طور معمول یک تکه هستند و شبکه ضریح را دور می‌زنند. (محسنی، 1393، 19) در طول تاریخ، هزاران روپوش به آستان مقدس رضوی اهدا شده و این روپوش‌ها اغلب توسط همسران ملوک و زن‌های صاحب قدرت و مکنت تهیه شده و برای پوشش سقف ضریح مطهر به آستان مقدس تقدیم شده که در تاریخ آستان قدس، نام تعدادی از آنها ذکر شده است. (عطاردی، 1371، 91) از جمله آنها شیروانی‌پوش مرواریددوزی که به دستور مهد علیا مادر ناصرالدین‌شاه به وسیله بی‌بی‌جان زردوز در سال 1285 ق. / 1868 م. اجرا و در فاصله هریک از این ترنج‌ها کلمه «یا رضا» نوشته شده و نام اهداکننده به این مضمون بر آن نقش بسته است: پوشیده نماناد که این ام قری/ پوشیده زام ناصرالدین‌شاه است. (شبیریان، 1346، 52) یا روپوش مخمل مشکی مرواریددوز دیگری که از تقدیمات نواب علیه شکوه السلطنه، همسر ناصرالدین‌شاه است. (عطاردی، 1371، 75) به هر روی، در این پژوهش، شیروانی‌پوش‌هایی مورد بررسی قرار می‌گیرند که در زمره انواع برش‌خورده هستند یعنی فضای خالی سر طوق دارند و قطعاً بدین منظور تهیه شده‌اند. این روپوش‌ها در دوره قاجار بر دومین ضریح حرم مطهر رضوی نشسته‌اند.

7-1- شیروانی‌پوش مخمل سرمه‌دوزی (کد 024)

جنس این شیروانی‌پوش از مخمل ابریشمی سورمه‌ای بوده و تزیین آن با سرمه زرین و پولک است. این روپوش رضوی با ابعاد 282 * 410 سانتی‌متر تعریف می‌شود. دوزنده آن «ام‌کلثوم» است و واقف آن، «مسعودمیرزا» و «حسین‌میرزا» (از فرزندان ناصرالدین‌شاه) هستند. (تصویر 2). در چهار قطعه تشکیل‌دهنده شیروانی‌پوش، قاب‌های حاشیه، کتیبه‌های قلمدانی و اشعار مدح حضرت رضا (ع) دیده می‌شود. 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 گردش‌های حلزونی با انواع گل‌های متنوع، برگ‌های ساده و کنگره‌دار پر کرده است. نقوش و خطوط را با سرمه طلایی و پولک طلایی و قرمز دوخته‌اند. گل‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها را نیز با سرمه، دوردوزی و پر کرده‌اند. در هر کتیبه قلمدانی مصرعی از یک شعر در مدح امام رضا (ع) سرمه‌دوزی شده است. اشعار کتیبه‌ها در هر چهار قطعه تکرار شده است. بیرونی‌ترین قاب، حاشیه‌ای گیاهی است که شاخه‌ای از گل‌ها و برگ‌ها دارد. در زوایای حاشیه‌ها چهار کتیبه کله‌قندی وجود دارد که اطلاعات واقفان در آن دوخته شده است. (محسنی، 1393، 169-170) به این ترتیب اصل قرینه آینه‌ای در قالب طرح یک گلدان در این شیروانی‌پوش ظاهر شده و زمینه با انواع نقوش گیاهی تکمیل گردیده است. افزون‌بر اهمیت صور نباتی در هنر اسلامی که در بسیاری موارد جایگزین دیگر نقوش از جمله انسانی و جانوری می‌شود، می‌توان مدعی بود که در این نمونه نقوش گیاهی به طور خاص بر تداعی باغ بهشت دلالت دارد همانطور که «تصور بهشت به صورت باغ و بوستان و جایگاه سیطره درختان از مضامین رایج شعر فارسی است.» (زمردی، 1387، 122) این امر، در هنرهای آیینی همچون دوخت شیروانی‌پوش مضجع شریف نیز جلومگر می‌شود و به مضمون زمینی باغ و بوستان، مفهوم الوهی و ماورایی پردیس و بهشت می‌بخشد.



تصویر 2: شیروانی‌پوش مخمل سرمه‌دوزی کد 024. (محسنی، 1393، 168).



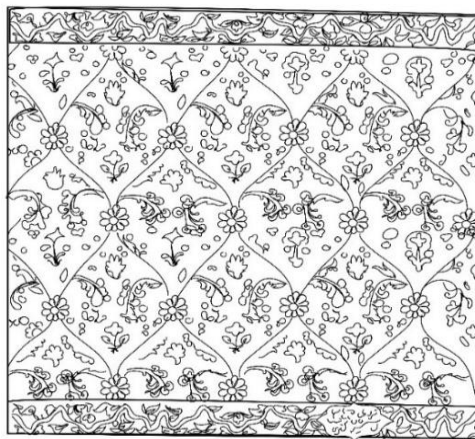
تصویر 2 ب: شکل خطی شیروانی پوش مخمل سرمه‌دوزی کد 024. (نگارنده).

7-2- شیروانی پوش معرق قلاب‌دوزی (کد 027)

جنس این شیروانی پوش از ماهوت پشمی مرغوب سبزرنگ است و ابعادی در حدود 293×423 سانتی‌متر دارد (تصویر 3). تاریخ خلق آن مربوط به 1313 ق. / 1896 م. (عصر مظفری) است. دوزنده آن، «محمدتقی» و واقف آن، «عبدالحسین خان مدیرالملک گیلانی» بوده است. تکنیک دوخت آن؛ قلاب‌دوزی و معرق برجسته با طرح شبکه‌بندی 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 قلاب‌دوزی شده است. در هر قطعه، حاشیه‌ای وجود دارد که نقوش گیاهی به همراه پیچک‌های فراوان و خطوط هندسی به شکل هفت و هشت درون حاشیه را پر می‌کنند. در چهار کتیبه درون قطعات تشکیل‌دهنده این اثر، عبارت ذیل آمده است: «تقدیمی غلام آستانه مبارکه عبدالحسین خان مدیرالملک گیلانی فی شهر رمضان عمل محمدتقی 1313». (محسنی، 1393، 81) بدین ترتیب اصل تکرار انتقالی در این روپوش منجر به شکل‌گیری یکی از انواع طرح‌های شبکه‌بندی قابی موسوم به «بندی» می‌شود که صور نباتی در سامان‌بندی آن نقش مؤثری ایفا می‌کند. درون شبکه‌های شکل گرفته بدین طریق را نیز صور گیاهی به انحاء مختلف می‌آراید و کار را تمام می‌کند. این شیوه تزیین تداعی‌گر این عبارت نغز است که «گل در اساس رمز کمال است و از این‌رو به هر چیز کامل و متعالی از قبیل دل، بهشت و معشوق دلالت دارد.» (شمیسا، 1382، 131)



تصویر 3 الف: شیروانی پوش معرق قلاب‌دوزی کد 027. (محسنی، 1393، 80).



تصویر 3 ب: شکل خطی شیروانی پوش معرق قلابدوزی کد 027. (نگارنده)

7-3- شیروانی پوش محم راهدار (حد 005)

این شیروانی پوش خود طرح با ابعاد $236 * 418$ سانتی متر از جنس مخمل ابریشمی است. تاریخ آن مربوط به 1323 ق/ 1905 م. (عصر مظفری) بوده و دوزنده آن، «عبدالکریم قابدوز» و واقف آن، «آقا علی اصغر ولد مرحوم حاجی مصطفی بادکوبه» است (تصویر 4). 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 آنها با خط مشکی از یکدیگر جدا شده اند. در پارچه مخمل لاجوردی، راه های باریکتر 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 قلابدوزی شده ای قرار دارد که جمله «یا علی بن موسی الرضا وقف حضرت امام رضا نمود آقا علی اصغر ولد مرحوم حاجی مصطفی بادکوبه سنه 1323 عمل عبدالکریم قابدوز» قلابدوزی شده است. (محسنی، 1393، 127) 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 سوزندوزی نهایی شده است. طرح آن مبتنی بر تکرار سراسری بوده و در خانواده

واگیر سازی

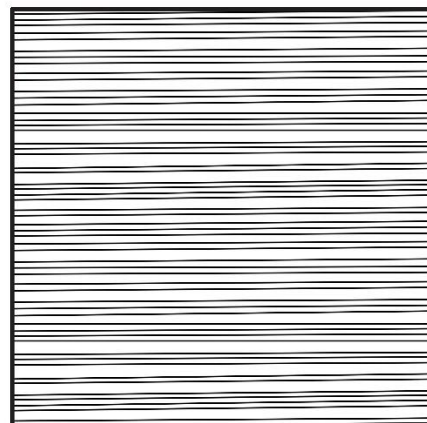
انواع

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، 1396، 49) اما در میان نمونه های مورد بررسی، این شیروانی پوش تنها موردی است که با طنطنه کمتری نمود پیدا می کند و زیر مجموعه روپوش های ساده ای قرار می گیرد که بر ضریح پهن می شده اند.



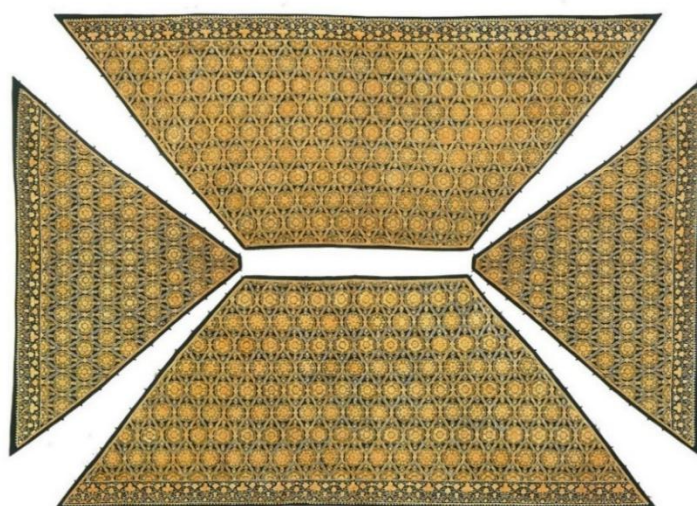
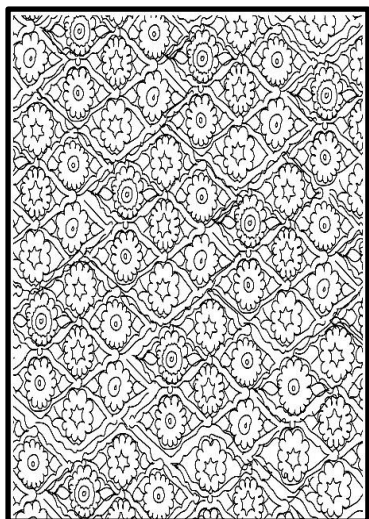
تصویر 4 ب: شکل خطی شیروانی پوش معرق قلابدوزی کد 003. (نگارنده).

تصویر 4 الف: شیروانی پوش معرق قلابدوزی کد 003. (محسنی، 1393، 126).



7-4- شیروانی‌پوش ماهوت قلابدوزی (کد 030)

این شیروانی‌پوش که برای ضریح دوم تهیه شده، همچون نمونه‌های پیشین از چهار قطعه شامل دو دوزنقه و دو مثلث تشکیل شده است.¹⁷ این شیروانی‌پوش ماهوت پشیمی که با نخ ابریشمی قلابدوزی شده، ابعادی حدود 329 * 456 سانتی‌متر دارد و متعلق به 1333 ق. / 1915 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 جهت سهولت نصب با دکمه و بندینگ به هم وصل می‌شود. طرح و نقش آن، شبکه‌بندی قابی (بندی) گیاهی بوده و نقوش با ابریشم تابیده کرم‌رنگ قلابدوزی شده است (تصویر 5). (محسنی، 1393، 75) با این حساب این شیروانی‌پوش نیز با تاسی به طرح شبکه‌بندی قابی (به طور خاص بندی) همچون شیروانی‌پوش معرق قلابدوزی (کد 027) در تصویر 3، ذیل مجموعه‌ای قرار می‌گیرد که با تکرار سراسری و البته نقش‌اندازی گیاهی تعریف شده‌اند. در بررسی جزئیات صور گیاهی نقش‌پردازی‌شده در انواع ضریح‌پوش‌ها باید اذعان داشت که هرچند تدقیق در آنها و مطابقت نمونه‌های مصور با مصادیق گیاهی طبیعی، جزء اهداف این پژوهش نبوده است اما شاید بتوان ابراز داشت که اصل و اساس نقوش کاربردی در این مصرف، از شیوه‌های تجریدگرایانه هنر اسلامی به میراث رسیده است. به‌طوریکه «ظاهراً به نظر می‌رسد این نقوش، نشانگر گیاه خاصی نیستند ولی ممکن است یک نوع تداعی از گل‌هایی باشند که به قید احتمال به فراوانی در آسیای مرکزی و جنوب غربی وجود داشته است.» (ریاضی، 1382، 115)



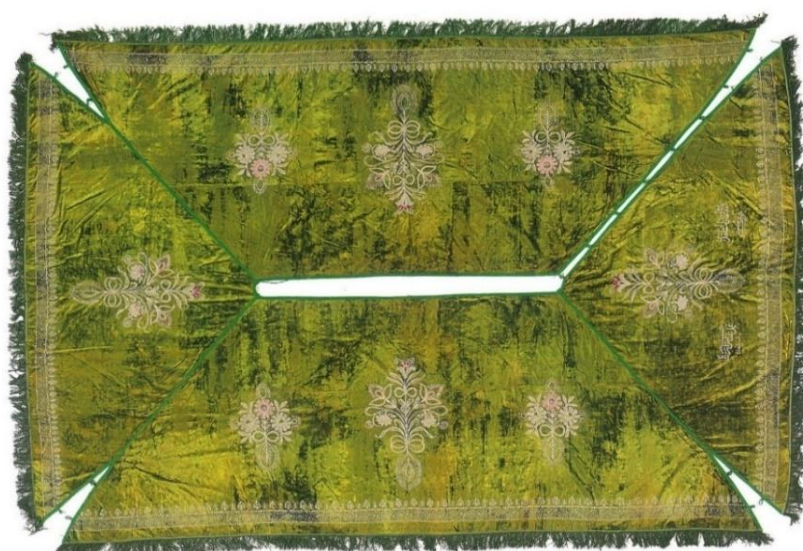
تصویر 5 الف: شیروانی‌پوش ماهوت قلابدوزی کد 030. (محسنی، 1393، 75) تصویر 5 ب: شکل خطی شیروانی‌پوش ماهوت قلابدوزی کد 030. (نگارنده).



تصویر 5 ج: شکل خطی حاشیه شیروانی‌پوش ماهوت قلابدوزی کد 030. (نگارنده).

7- 5- شیروانی‌پوش قبطان‌دوزی و قلاب‌دوزی (کد 053)

این شیروانی‌پوش مخمل ابریشمی با ابعاد آن $287 * 419$ سانتی‌متر به سال 1339 ه.ق./ 1917 م. (عصر احمدشاهی) خلق شده است. تکنیک دوخت آن، قلاب‌دوزی و قبطان‌دوزی است و دوزنده آن، «عباس بن رحیم» و واقف آن، «مجیدالحسینی» است. این شیروانی‌پوش که از مخمل سبز است با نقش هشت دسته گل بزرگ و کوچک تزیین شده که یکی در میان روی ضریح‌پوش دوخته شده است. شیوة دوخت دسته گل‌ها به روش قلاب‌دوزی و قبطان‌دوزی مخصوص مشهد به رنگ سفید، صورتی و بنفش است (تصویر 6). در یکی از قطعات مثلث شیروانی‌پوش، دو کتیبة شناسنامه دوخته شده است: «تقدیمی خادم آستان قدس مجید الحسینی و عمل عباس بن رحیم به تاریخ 2 ذی‌قعدة 1339». (محسنی، 1393، 103) بدین سیاق، شیروانی‌پوش تصویر 6 همچون شیروانی‌پوش مخمل سرمه‌دوزی (کد 024) در تصویر 2، از شیوة قرینه‌سازی محوری و قاعدة طرح انعکاسی یا آینه‌ای تبعیت می‌کند و به این ترتیب با نقش‌پردازی گیاهی تکمیل و تزیین می‌شود. «گل و گیاه در فرهنگ ایرانی جایی شایسته دارد. در ادب فارسی، مرتبتش بسیار بالاست. در مثل و حکمت همچنین است. جز آن در نقاشی، قالی‌بافی، کنده‌کاری و هنرهای دیگر هم گل و گیاه جای خاص خود را دارند. در این مسیر، نگاره‌هایی خلق شده‌اند که همچون تشبیه در شعر ارزشمند هستند.» (گرامی، 1386، بیست‌وسه) تعبیری که شیروانی‌پوش کد 053، تأییدی بر اهمیت آن خواهد بود.



تصویر 6 الف: شیروانی‌پوش قبطان‌دوزی و قلاب‌دوزی کد 053. (محسنی، 1393، 102).

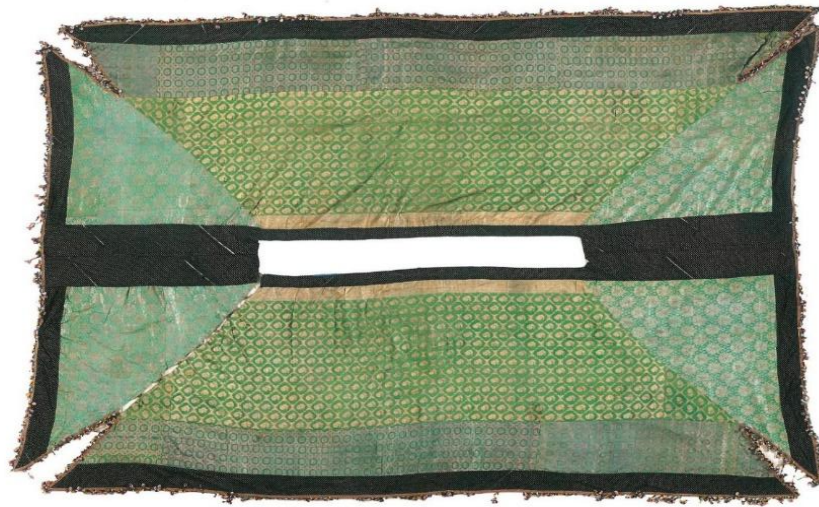


تصویر 6 ب: شکل خطی شیروانی‌پوش قبطان‌دوزی و قلاب‌دوزی کد 053. (نگارنده).

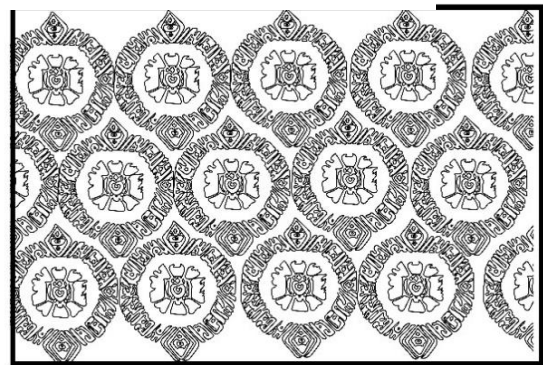
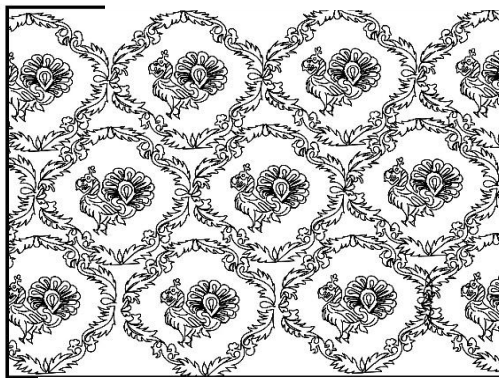
7- 6- شیروانی‌پوش زربفت و مخمل (کد 010)

جنس شیروانی‌پوش مصور در تصویر 7، ابریشمی و ابعاد آن $294 * 371$ سانتی‌متر است. تاریخ خلق آن به 1342 ق./ 1923 م. (عصر احمدشاهی) بازمی‌گردد و دوزنده آن نامعلوم و واقف آن «زمان السلطنه صبیبة یمن السلطنه» است. این شیروانی‌پوش از ترکیب پارچه زری اطلسی و مخمل تهیه شده است. پارچه‌های چند رنگی که با نقوش گیاهی و جانوری (طاووس) زربفت تزیین شده‌اند. افزون‌بر آن، کتیبه‌ای به این شرح روی شیروانی‌پوش دوخته شده است: زمان السلطنه صبیبة مرحوم یمن السلطنه در سال 1342 ه.ق. وقف نموده است. (محسنی، 1393، 55) آنچه درباره این شیروانی‌پوش حائز اهمیت می‌نماید آن است که در میان نمونه‌های مورد بررسی، تنها نمونه‌ای است که به نقش جانوری طاووس آراسته شده است. نقشی که بر دوزنقه‌های بزرگ شیروانی‌پوش خودنمایی می‌کند و در حاشیة دوزنقه‌ها و همین‌طور مثلث‌های کوچک‌تر دو طرف شیروانی‌پوش، جای خود را به نقوش گیاهی سپرده است. هرچند این مقاله رویکرد نمادشناسانه ندارد اما می‌توان اذعان داشت چون مسلمانان طاووس را یک پرنده بهشتی می‌دانند و معتقدند که مؤمنان را در ورود به اماکن متبرکه استقبال می‌کند (خزایی، 1386، 26) آن را بارها در آرایه‌بندی معماری حرم مطهر رضوی نقش کرده‌اند و حتی در تزیین این شیروانی‌پوش آن را تجسم بخشیده‌اند.

به هر روی این قطعه پارچه نیز همچون تصاویر 2 و 5، آراسته به طرح شبکه‌بندی قابی است. قاعده طرح از تکرار سراسری پیروی می‌کند که با نقش‌اندازی حین بافت اجرایی شده است. طرح آن به دلیل قاب‌های مجزا از یکدیگر به طور خاص تحت عنوان قاب‌قابی تعریف می‌شود و افزون‌بر نقوش گیاهی، صور جانوری نیز در تزیین و تکمیل آن مؤثر می‌افتد.



تصویر 7 الف: شیروانی‌پوش زربفت و مخمل کد 010. (محسنی، 1393، 54).



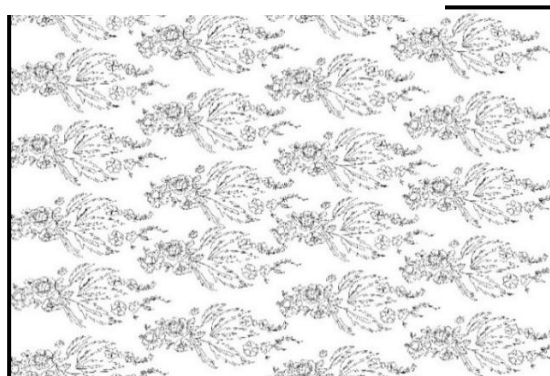
تصویر 7 ب و ج: شکل خطی شیروانی‌پوش زربفت و مخمل کد 010. (نگارنده).

7-7- شیروانی‌پوش زربفت (کد 040)

این اثر با طرح واگیره‌ای و نقوش گیاهی از دو رنگ پارچه زربفت تهیه شده است. متن شیروانی‌پوش از پارچه زربفت ارغوانی خود طرح است و دسته‌گل‌های 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 8). هر دو پارچه از نوع زری اطلسی و دوپودی و جنس پارچه‌ها از ابریشم و گلابتون زرین است. این شیروانی‌پوش با ابعاد آن 310 * 415 سانتی‌متر، آستر پنبه‌ای دارد و ریشه گلابتونی دور آن را تزیین 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، 1393، 45) این پارچه با تکرار واگیره‌ای ساده از نقوش گیاهی در هر دو قسمت متن و حاشیه تعریف می‌شود و این پوشش کاربردی - تزیینی را کامل می‌کند.



تصویر 8 الف: شیروانی‌پوش زرینفت کد 040. (محسنی، 1393، 44).



تصویر 8 ب و ج: طرح خطی شیروانی‌پوش زرینفت کد 040. (نگارنده)

جدول 1: شیروانی‌پوش‌های حرم امام رضا (ع) متعلق به ضریح شاه سلطان حسین صفوی (نگارنده)				روپوش تصویر
				
شیروانی‌پوش (030)	شیروانی‌پوش (003)	شیروانی‌پوش (027)	شیروانی‌پوش (024)	کارکرد
احمدشاه قاجار	مظفرالدین‌شاه قاجار	مظفرالدین‌شاه قاجار	قاجار	دوره تاریخی
احتمالاً رشت	-----	احتمالاً رشت	-----	محل خلق



8 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.

9 در طرح افشان تمام نقوش در متن پراکنده شده‌اند. در طرح‌های افشان هیچ‌یک از نقوش قرینه ندارد.

10 مشهد مکرر 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. روی‌روی 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. (ابن‌بطوطه، 1395، 441)

1 هر چند برخی باور دارند که برای اولین بار شاه اسماعیل در سال 915 ق. / 1509 م. ضریحی را روی مزار امام رضا (ع) گذاشته باشد. (نقدی، 1392، 9؛ جلالیان، 1397، 94) اما در کتاب تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل، نویسنده به هنگام توصیف جنگ شاه‌اسماعیل با شاهی بیگ خان ازبک 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، 1384، 348)

12 جهانگرد کشمیری عصر نادرشاه افشار.

1 بین ضریح (محجر) شاه تهماسبی و ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی، ضریح مکمل پولادی نادری وجود داشته است. این ضریح را نادر جهت 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، 1398، 105) کتیبه بالای در آن نشان می‌دهد که نواده نادرشاه، شاهرخ شاه حسینی موسوی صفوی آن را در 1747/1160 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، 1348، 88؛ مولوی و دیگران، 1388، 45) 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 ولی نصب نگردید تا اینکه در روز پنجم صفر سال 1163 ق/ 1750 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، 1392، 12)

1 مثل این عبارت: ضریح سوم که تاریخ دقیق نصب آن معلوم نیست در عصر فتح‌علی‌شاه قاجار ساخته شده است. (مؤتمن، 1348، 88؛ کاپانیان، 1355، 42 و حشمتی رضوی، 1391، 259)

1 Lord George Nathaniel Curzon : (1859-1925). مستشار انگلیسی در عصر ناصرالدین‌شاه.

1 Ármín Vámbéry : (1832-1913). جهانگرد مجارستانی در عصر ناصرالدین‌شاه.

1 این اثر با دورپوش کد 020 محفوظ در مخزن موزه آستان قدس رضوی در یک مجموعه قرار می‌گیرد اما دورپوش مذکور از دورپوش‌های کوتاه (70 سانتی‌متر طول) و صرفاً کتیبه‌نگاری شده است.

10- منابع

ابن بطوطه. (1395). سفرنامه ابن‌بطوطه. ترجمه محمدعلی موحد. جلد اول. کارنامه: تهران.
ابوالبشری، پیمان و ابراهیمی، آمنه. (1396). «تحلیلی بر تاریخ نذورات آستان قدس رضوی از صفویه تا قاجاریه». شیعه‌شناسی. 15 (59): 7-28

اسکندرپور خرمی، پرویز. (1396). «پوششی مفهومی در یافتن ارتباط صورت ظاهری با معانی نهفته در ساختار ضریح امام رضا (ع)». مدیریت شهری. 16 (49): 27-48.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (1362). مطلع الشمس (تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس). تهران: فرهنگسرا.

بارنز، آکس. (1395). سفرنامه آکس بارنز: سفر به ایران در عهد فتح‌علی‌شاه قاجار. ترجمه حسن سلطانی‌فر. مشهد: به نشر. بیگزاده، خلیل و پروین، نادر. (1395). «جلوه‌های سیمای امام رضا (ع) در برخی آیین‌های نمادین و ادب عامه». فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه. 4 (9): 125-147.

جلالی، میثم. (1389). «ضریح شاه تهماسب: یادگاری از دودمان صفوی در موزه آستان قدس رضوی». مشکات. 29 (108): 112-124.

جلالیان، سعیده. (1395). «وسایل و ملزومات غبارروبی و خدمت فوق ضریح در حرم رضوی به روایت اسناد و اشیای موزه‌ای». مشکات. 35 (133): 109-134.

جلالیان، سعیده. (1397). «نفایس صندوق‌ها و ضریح‌های حرم مطهر رضوی از عصر صفوی تا دوره معاصر». مشکات. 37 (138): 89-123.

جلالیان، سعیده؛ عظیم‌زاده تهرانی، طاهره و جلیلی، مهدی. (1397). «پیشینه صندوق‌ها و صندوق‌پوش‌های مرقد امام رضا (ع)». فقه و تاریخ تمدن. 14 (55): 36-68.

جلالیان، سعیده. (1398). «ضریح نگین‌نشان مرقد امام رضا (ع) موقوفه‌ای از دوره افشاریه». فرهنگ رضوی. 7 (4): 77-109.

حشمتی رضوی، سیدفضل‌الله. (1391). «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: 246-269.



- خزایی، محمد. (1386). «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی». مطالعات هنرهای تجسمی. 10 (26): 24-27.
- ریاضی، محمدرضا. (1382). طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی. تهران: گنجینه هنر.
- زمردی، حمیرا. (1387). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. تهران: زواره.
- سلطانی، منا. (1401). «تنوع ویژگی‌های منسوجات حرم مطهر امام رضا (ع) در دوره قاجار». دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای آستان قدس رضوی. 1(1): 57-72.
- شبیریان، علی‌اکبر. (1346). «پوش ضریح مطهر حضرت رضا (ع)». نامه آستان قدس. 29 و 30: 52-57.
- شمیسا، سیروس. (1382). نگاهی به سپهری. چاپ هشتم. تهران: صدای معاصر.
- عطاردی، عزیزالله. (1371). تاریخ آستان قدس رضوی. جلد اول. تهران: عطارد.
- کاویانیان. احتشام. (1355). شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس رضوی. مشهد.
- کرزن، جرج. (1347). ایران و مسئله ایران. ترجمه علی جواهرکلام. تهران: ابن‌سینا.
- کشمیری، عبدالکریم. (1907). بیان واقع: سرگذشت احوال نادرشاه. لاهور: دانشگاه پنجاب.
- کاتب، فاطمه و مافی‌تبار، آمنه. (1398). «بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران». جلوه هنر. 11(2): 67-80.
- کفیلی، حشمت. (1396). موزه‌های آستان قدس رضوی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- گرامی، بهرام. (1386). گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی. تهران: سخن.
- مافی‌تبار، آمنه. (1403). «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. 13 (51): 39-59.
- محسنی. زهرا. (1393). شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح‌پوش‌ها و صندوق‌پوش‌ها). مشهد: آستان قدس رضوی.
- مولوی، عبدالحمید؛ مصطفوی، محمدتقی و شکورزاده، ابراهیم. (1388). «سیر تحول معماری و توسعه آستان قدس رضوی». ترجمه رجبعلی یحیایی. میراث جاویدان. 17 (65): 32-49.
- منتظرصاحب، اصغر. (1384). تاریخ عالم‌آرای شاه‌اسماعیل. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- مؤتمن. علی. (1348). راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی. تهران: بانک ملی ایران.
- نقدی، رضا. (1392). بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی. هنر آستان. 3 (7): 8-17.
- وامبری، آرمینیوس. (1372). زندگی و سفرهای وامبری. ترجمه محمدحسین آریا. تهران: علمی و فرهنگی.
- ونگ، وسیوس. (1396). اصول فرم و طرح. ترجمه آزاده بیداریخت و نسترن لواسانی. چاپ سیزدهم. تهران: نی.