فصلنامه علمی اثر

شاپای چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴، الکترونیکی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸

سال ۴۷ || شمارهٔ ۱۱۲ || ۱۴۰۵

۱۱۲

جستاری در الگوهای شمایل‌نگاری اناهیتا: از توصیف اوستایی تا نمودهای تصویری
ندا اخوان‌اقدم ۷ - ۲۸

بازشناسی ساختار قلعهٔ فلک‌الافلاک با اتکاء به شواهد باستان‌شناسی
علی سجادی ۲۹ - ۵۵

گاه‌شناسی تاریخی-کالبدی آرامگاه امامزاده قاسم و زید شهرستان ازنا، استان لرستان
یداله حیدری باباکمال، صحرا ساکی، سید احمد موسوی، علی شهریاری ۵۷- ۸۸

تحول جهان‌نگاری و کارکرد معرفتی عجایب در سنت اسلامی: مطالعهٔ تطبیقی آثار زکریای قزوینی و...
زینب اکبرمولایی، مریم کلبادی‌نژاد، محمد مرتضایی ۸۹ - ۱۱۳

تحلیل گونه‌شناسی معماری خانه‌باغ‌های انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی روستای بالو ارومیه ...
شکیلا صوفی، حسین راعی، فاطمه مهدی‌زاده‌سراج ۱۱۵ - ۱۴۶

مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی
زهرا مهدی‌پورمقدم، مهدی محمدزاده ۱۴۷ - ۱۶۹

الگویابی معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی در تغییر کاربری میراث صنعتی ایران
عاصم شعرباف، مجید احمدنژادکریمی ۱۷۱ - ۱۹۳

حریم میراثی و سهم آن در مدیریت تغییرات در میدان شهرداری رشت
امیرمحمد معززی مهرطهران، امیرمهدی ییلاق بیگی ۱۹۵ - ۲۲۲

شیوهٔ نگارش مقالات فصلنامهٔ علمی اثر

- شیوهٔ تنظیم مقالات: متن مقاله با تمام اطلاعات (متن، عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار)، حداکثر در ۲۰ صفحهٔ یک‌رو A۴ (در هر صفحه ۲۴ سطر، متن فارسی با قلم B-Mitra اندازهٔ ۱۳ و فاصلهٔ سطرها ۱.۵ پوینت، پی‌نوشت فارسی با اندازهٔ ۱۰؛ مطالب انگلیسی (رفرنس و...) با قلم Times New Roman اندازهٔ ۱۲؛ و پی‌نوشت انگلیسی با اندازهٔ ۸) تنظیم گردد. تأکید می‌شود در مجموع، بخش فارسی مقاله (چکیده، مقدمه، بدنه، نتیجه‌گیری و منابع) باید ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد.

• صفحهٔ اول مقاله:

۱. عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)

۲. مشخصات نویسنده/ نویسندگان (شامل: نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه سمت و رتبهٔ علمی (شامل: مدرک تحصیلی، رشته تحصیلی، گروه، دانشکده، دانشگاه یا مؤسسه، شهر، کشور)، کد ارکید، نشانی، شمارهٔ تماس و پست الکترونیکی باشد.

۳. چکیدهٔ فارسی: حداکثر در ۳۰۰ کلمه، با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژگان (سه تا پنج کلمه) در یک صفحهٔ جداگانه تنظیم گردد؛ چکیدهٔ فارسی باید به‌تنهایی بیان‌کنندهٔ تمام مقاله و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد.

• صفحات بعدی مقاله:

۱. مقدمه: شامل طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع و در یک صفحه تنظیم شده باشد.

۲. روش پژوهش.

۳. پیشینهٔ پژوهش.

۴. متن مقاله: شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

۵. بحث و تحلیل

۶. نتیجه‌گیری: باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل همراه با جمع‌بندی موارد طرح‌شده و شامل پاسخ به سؤال و بررسی فرضیات تحقیق در قالب ارائه یافته‌های پژوهش بدون ارجا هع به دیگران باشد.

۷. سپاسگزاری: قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی‌که در تهیه و تدوین مقاله نقش داشته‌اند.

۸. درصدمشارکت نویسندگان: مقالاتی که دارای بیش از یک نویسنده هستند باید درصد مشارکت هر نویسنده، نقش و سهم هریک به صورت مجزا توضیح داده شوند.

۹. تعارض منافع: در این بخش نویسنده ضمن رعایت اخلاق نشر باید تعارض منافع مقاله با مقالات، دستگاه‌های اجرایی و حمایت کننده را مشخص نماید.

۱۰. پی‌نوشت: شامل برابر نهادهای انگلیسی و توضیحات ضروری دربارهٔ اصطلاحات و مطالب مقاله است که باید به‌ترتیب شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد (از درج هرگونه پانوشت در داخل متن خودداری شود).

۱۱. کتابنامه (منابع و مآخذ): به‌ترتیب حروف الفبا و برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).

- تصاویر، نمودار، طرح‌ها و جداول: حداقل و حداکثر استفاده از تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت ۳۰۰ dpi و با فرمت jpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشند (تأکید می‌شود در مجموع، تعداد: عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار، نباید بیشتر از ۱۵ مورد باشد).

- عنوان جدول: بالا سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر جدول توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشد باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۴۰۰).

- عنوان تصاویر، نمودار و طرح‌ها: پایین سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر تولید تصاویر، نمودار و طرح‌ها توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشند باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۴۰۰).

• چکیدهٔ مبسوط انگلیسی (مینی‌مقالهٔ ۱۵۰۰ کلمهٔ انگلیسی)

چکیدهٔ مبسوط انگلیسی بعداز پذیرش نهایی مقاله توسط داوران در یک فایل جداگانه (Word) از طرف دفتر نشریه دریافت می‌شود؛ که دربردارندهٔ مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از خلاصهٔ مقاله (به‌صورت مقاله‌ای کوتاه) در ۱۵۰۰ کلمه، شامل: چکیده (۳۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری)، مقدمه (۴۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیه (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع)، متن مقاله (۴۰۰ کلمه)، نتیجه‌گیری (۴۰۰ کلمه)؛ به‌همراه تمامی زیرنویس‌های تصاویر، جداول، طرح‌ها و همچنین تمامی منابع فارسی مورداستفاده مقاله در بخش کتابنامه نیز باید به‌صورت انگلیسی ترجمه و ارسال شوند.

• شیوهٔ ارجاعات

ساختار کلی استناددهی در فصلنامهٔ علمی اثر از روش APA تبعیت می‌کند.

الف) درون‌متنی فارسی و انگلیسی:

۱) ارجاع با یک نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نگهبان، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Negahban, 2004: 27)

۲) ارجاع با دو نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسندگان، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نگهبان و طلائی، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Negahban & Talaei, 2004: 27)

۳) ارجاع با سه نویسنده و یا بیشتر: (نام‌خانوادگی نویسنده و همکاران، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نگهبان و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Negahban et al., 2004: 27)

ب) کتابنامهٔ فارسی و انگلیسی:

۱. کتاب:

نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده /نویسندگان (سال انتشار)، عنوان کتاب (ایتالیک)، جلد، نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر، نوبت چاپ.

مثال:

I) ارجاع با یک نویسنده

اسکالونه، انریکو، (۱۴۰۱)، باستان‌شناسی جوامع ایران باستان (در هزاره سوم پیش از میلاد)، ترجمهٔ سید منصور سیدسجادی. چاپ دوم. تهران، سمت.

ترجمه انگلیسی:

Escalone, E., (2014), Archeology of Ancient Iranian Societies (in the third millennium BC), translated by Seyyed Mansour Seyed Sajjadi, first edition, Tehran, Samt.

II) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر

کاوتس، رالف، و پتاک، رودریش، (۱۳۸۳)، هرمز در منابع دورهٔ یوان و مینگ، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

ترجمه انگلیسی:

Kavets, R. & Petak, R., (2013), Hormuz in Yuan and Ming period sources, Translated by Mehrdad Vahdati, Tehran, University Publishing Center.

۲. مقاله:

نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده / نویسندگان، (سال انتشار)، «عنوان مقاله» (داخل گیومه)، عنوان مجله (ایتالیک)، محل نشر، شمارهٔ دوره یا سال مجله، شمارهٔ مجله، صفحه‌های مقاله در مجله، درج DOI یا DOR مقاله.

* نکته در خصوص مقالات: درج کد DOI یا DOR مقالات در این نشریه اجباری است؛ در صورت نداشتن این کدها، نویسندگان ملزم به درج لینک صفحهٔ هر مقاله (یعنی: هایپرلینک کردن) در نشریهٔ مربوط به خود هستند (فقط و فقط صفحهٔ مقاله در وب‌سایت نشریه؛ از هایپر کردن به وب‌سایت‌هایی مانند: نورمگز، مگ ایران و ... پرهیز شود).

مثال:

I) ارجاع با یک نویسنده

نصراصفهانی، سمیرا، (۱۳۹۹)، «مطالعه پیکرک‌های انسانی شمال‌شرقی ایران باستان و آسیای میانه در عصر مفرغ از منظر ریخت‌شناسی»، نشریه رهپویه هنر، ۳ (۸): ۳۷-۴۶. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

ترجمه انگلیسی:

Nasresfahani, S., (2020), "A Study of the Northeastern Human Figures of Ancient Iran and Central Asia in the Bronze Age from a Morphological Perspective", Rahpooyeh Art/Visual Arts Journal, 3(8): 37-46. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

II) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر

نصراصفهانی، سمیرا، و طاهری، علیرضا، (۱۳۹۹)، «مطالعه پیکرک‌های انسانی شمال‌شرقی ایران باستان و آسیای میانه در عصر مفرغ از منظر ریخت‌شناسی»، نشریه رهپویه هنر، ۳ (۸): ۳۷-۴۶. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

ترجمه انگلیسی:

Nasresfahani, S. & Taheri, A. (2020). "A Study of the Northeastern Human Figures of Ancient Iran and Central Asia in the Bronze Age from a Morphological Perspective". Rahpooyeh Art/Visual Arts Journal, 3(8): 37-46. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

فصلنامهٔ علمی اثـــر

شمارهٔ شاپای چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴
شمارهٔ شاپای الکترونیکی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
شمارهٔ مجوز ارشاد: ۱۶۱۵۹
کد نشریه در وزارت علوم: ۱۰۶۹۲

نشانی پایگاه نشریه: https://athar.richt.ir/

ناشر: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۵ ©. ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license
(https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

فصلنامهٔ علمی اثـــر

صاحب امتیاز و ناشر: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری
مـدیرمسئول و ســردبـیر: علیرضا انیسی

شمارهٔ شاپای چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴؛ شمارهٔ شاپای الکترونیکی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸

سـال ۴۷، شـمارهٔ ۱۱۲، ۱۴۰۵

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا)

دکتر رضا ابویی (دانشیار دانشگاه یزد)
دکتر علیرضا انیسی (دانشیار پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری)
دکتر حسین بحرینی (استاد پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران)
دکتر حمیده چوبک (دانشیار پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری)
دکتر بهشید حسینی (استاد دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران)
دکتر مرتضی حصاری (استاد پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری)
دکتر مهدی زندیه (استاد دانشگاه بین‌المللی‌امام خمینی)
دکتر صمد سامانیان (استاد دانشگاه هنر ایران)

اعضای هیأت تحریریهٔ بین‌المللی

پرفسور لیلا الوکیل (استاد دانشگاه ژنو)
پرفسور سوسن بابایی (استاد هنر اسلامی و آسیایی دانشگاه نورما جین کالدروود)
پرفسور شیلا بلر (استاد هنر اسلامی و آسیایی دانشگاه نورما جین کالدروود)
پرفسور جاناتان بلوم (استاد هنر اسلامی و آسیایی دانشگاه نورما ژان کالدروود، کالج بوستون)
پرفسور عباس دانشوری (استاد تاریخ هنر، گروه هنر، دانشگاه ایالتی کالیفرنیا)
پرفسور لورنس کُرن (استاد مؤسسه مطالعات شرقی در دانشگاه بامبرگ)
پرفسور پاگونا ماراولاکی (استاد دانشگاه فنی کرت، مدرسه معماری، یونان)
پرفسور رابرت هیلنبراند (استاد گروه مطالعات اسلامی و خاورمیانه، دانشکده ادبیات، زبان و فرهنگ، دانشگاه ادینبرو)
پرفسور کارول هیلنبراند (استاد گروه مطالعات اسلامی و خاورمیانه، دانشکده ادبیات، زبان و فرهنگ، دانشگاه ادینبرو)

هیئت اجرایی

مدیر اجرایی و داخلی: خلیل‌الله بیک‌محمدی [طبله]
کارشناس نشریه: ملوس ناظریان
دبیرخانه: لیلا نفیسی‌نیا
پشتیبان سامانه: ناهید فیضی
طراح لوگو و نشانه: حسن قادر
ویراستار ادبیِ فارسی: احد وریجی
ویراستار انگلیسی: آذر سرمدی‌جو

انجمن‌های همکار

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران و انجمن علمی موزه، حفاظت و مرمت آثار تاریخی ایران

نشانی پایگاه نشریه: https://athar.richt.ir
پست الکترونیکی: atharmiras@gmail.com و athar@richt.ir
نشانی: تهران، خیابان امام خمینی، خیابان باستیون، بن‌بست وکیل‌الدوله، پلاک ۴، واحد ۸.
کدپستی: ۱۱۱۳۸۵۵۴۶۸؛ تلفکس: ۶۶۹۶۴۰۶۵-۰۲۱

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریهٔ «اثـر» نبوده و مسئولیت محتوای مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیهٔ تصاویر مقالات نشریه با ذکر منبع، بلامانع است.

چاپخانه: انتشارات پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

اثر
فصلنامه علمی
۱۱۲
سال ۴۷ | ۱۴۰۵

فهرست مطالب

جستاری در الگوهای شمایل‌نگاری اناهیتا: از توصیف اوستایی تا نمودهای تصویری ۷-۲۸
ندا اخوان‌اقدم

بازشناسی ساختار قلعهٔ فلک‌الافلاک با اتکاء به شواهد باستان‌شناسی ۲۹-۵۵
علی سجادی

گاه‌شناسی تاریخی-کالبدی آرامگاه امامزاده قاسم و زید شهرستان ازنا، استان لرستان ۵۷-۸۸
یداله حیدری‌باباکمال، صحرا ساکی، سید احمد موسوی، علی شهریاری

تحول جهان‌نگاری و کارکرد معرفتی عجایب در سنت اسلامی: مطالعهٔ تطبیقی آثار زکریای قزوینی و شجاع حیدری با تأکید بر ملاحظات نسخه‌شناسی ۸۹-۱۱۳
زینب اکبرمولایی، مریم کلبادی‌نژاد، محمد مرتضایی

تحلیل گونه‌شناسی معماری خانه‌باغ‌های انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی روستای بالو ارومیه بررسی خانهٔ باغ‌های انگور بالو ۱۱۵-۱۴۶
شکیلا صوفی، حسین راعی، فاطمه مهدی‌زاده‌سراج

مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی ۱۴۷-۱۶۹
زهرا مهدی‌پورمقدم، مهدی محمدزاده

الگویابی معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی‌بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی در تغییر کاربری میراث صنعتی ایران ۱۷۱-۱۹۳
عاصم شعرباف، مجید احمدنژادکریمی

حریم میراثی و سهم آن در مدیریت تغییرات در میدان شهرداری رشت ۱۹۵-۲۲۲
امیرمحمد معززی مهرطهران، امیرمهدی ییلاق‌بیگی

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

A Study of the Iconographic Patterns of Anāhitā: From Avestan Descriptions to Visual Representations

Neda Akhavan Aghdam[1]

1. Department of History of Art, Institute of Art's Studies and Academic Research, Academy of Art, Tehran, Iran.
Email: n.akhavanaghdam@aria.ac.ir

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2171.2277.5

Pp: 7 - 28

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/12/13
Revised: 2026/01/30
Accepted: 2026/02/09

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

Anāhitā is a significant figure in ancient Iranian mythology, with origins predating the reforms of Zoroaster. In the *Avesta*, she is the subject of the Aban Yašt, which provides a vivid, anthropomorphic description of the deity. Despite these detailed literary accounts, the attribution of surviving artistic and architectural depictions from this period to Anāhitā remains a subject of considerable scholarly contention. Evidence suggests a tenuous correlation between the textual descriptions and the extant visual representations of this deity. This study aims to examine the iconography of Anāhitā across various media, analyzing the correspondences—and discrepancies—between these visual records and the Avestan text to determine whether a consistent iconographic model can be established. The research questions focus on the degree of alignment between textual and visual depictions, the relative fidelity of different visual media to literary sources, and the potential for a unified model in the creation of Anāhitā's imagery. Employing a descriptive-analytical methodology grounded in Panofsky's iconological approach, this study analyzes data through library research and critical visual observation. The findings indicate that the correspondence between textual descriptions and visual depictions of Anāhitā is minimal; furthermore, the elements that do overlap are frequently associated with the standard visual vocabulary used to portray royalty and the court. Consequently, it appears that the creators of these images did not adhere to a unified iconographic model for this goddess.

Keywords: Anāhitā, Rock Reliefs, Coins, Metal Vessels, Iconography.

Citations: Akhavan Aghdam, N., (2026). "A Study of the Iconographic Patterns of Anāhitā: From Avestan Descriptions to Visual Representations". *Athar*, 48(1): 7-28. https://doi.org/10.66224/Athar.2171.2277.5
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2171-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

In ancient Iranian belief systems, Anāhitā held a prominent position as the goddess of waters and the source of fertility. Some scholars have interpreted prehistoric "Mother Goddess" figurines—such as the specimen discovered at Teppe Sārāb in Kermanshah, dated to approximately 9000 BCE—as early precursors to this deity. She is often characterized as the Iranian counterpart to the Greek Aphrodite and the Babylonian Ishtar. In the *Avesta*, she is identified as Arədvī Sūrā Anāhitā, and the fifth Yašt is dedicated entirely to her. While anthropomorphic descriptions of deities are relatively rare in the *Avesta*, Anāhitā is distinguished by a detailed human-like description, making her a unique subject within the text. Anāhitā is the only goddess whose name appears in Achaemenid inscriptions, specifically those commissioned by Artaxerxes II at Susa and Hamadan. However, from the fall of the Achaemenid Empire until the rise of the Sasanian dynasty, clear archaeological or epigraphic evidence of her cult is notably scarce, though this absence does not necessarily preclude the continuation of her worship. A central challenge in Iranian art history remains the definitive identification of images attributed to Anāhitā. Such attributions typically rely on formal stylistic features, functional symbolism, and comparative analyses between visual representations and textual accounts. Yet, a robust correspondence between literary descriptions and visual depictions is rarely observed, and even temples attributed to her remain subjects of intense scholarly debate. In Sasanian art, certain human figures depicted alongside monarchs have been interpreted as representations of major deities. The portrayal of these divine figures in a manner similar to that of the king has been interpreted as a mechanism for elevating royal status, effectively presenting the monarch as a divine representative. Nevertheless, the definitive attribution of these images to Anāhitā remains controversial. This study interrogates the validity of such attributions, the degree of alignment between textual and visual representations, the fidelity of various media to literary sources, and the consistency of iconographic models. By employing a qualitative approach based on Panofsky's iconographic method, this research reassesses selected works plausibly attributed to Anāhitā to evaluate the reliability of current identification frameworks.

Discussion

This article examines the iconography of Anāhitā in ancient Iranian texts and visual representations by analyzing the degree of correspondence between Avestan descriptions and surviving artistic depictions. The only ancient source that provides a relatively detailed account of Anāhitā's appearance is the Abān Yašt of the *Avesta*. In this text, she is described in anthropomorphic terms as a tall, beautiful, and well-formed young maiden with strong arms and prominent breasts. Her attire and attributes include a belt, shoes, a richly pleated golden garment, square earrings, a necklace, and a crown adorned with a hundred stars and eight points. She is also depicted holding the Barsam. These descriptions serve as the primary criteria for identifying her image in historical artworks, although full correspondence between text and image is rare. Despite the antiquity of her cult, no clear visual evidence of Anāhitā from the Achaemenid period has survived. Achaemenid inscriptions, particularly those of Artaxerxes II, mention her alongside Ahura Mazdā and Miθra, and literary sources report the existence of her temples and statues. However, firm archaeological confirmation remains limited.

No definitive images from the Parthian period have been identified, and even major sanctuaries such as Kangavar cannot be conclusively attributed to her. In the Sasanian period, images associated with Anāhitā appear primarily on coins, rock reliefs, and metal vessels. On the coins of Hormizd I and Bahram II, a female figure shown granting the diadem to the king has often been interpreted as Anāhitā, especially because of attributes such as the Barsam, crown, and sacred gesture. Among rock reliefs, the investiture scene of Narseh at Naqš-e Rostam and the upper register of Tāq-e Bostān provide the strongest cases for her identification. In the latter, a female figure holding a water vessel—symbolizing her role as goddess of waters—stands beside Ahura Mazdā and the king. These reliefs show the closest alignment with the Avestan descriptions, although the goddess is often rendered in a royal manner similar to that of a queen. In contrast, Sasanian silver vessels frequently depict nude or semi-nude female dancers in festive or courtly scenes. While some scholars associate these figures with Anāhitā or her cult, their divergence from the textual descriptions has led others to reject this identification, linking them instead to broader Near Eastern fertility traditions or Dionysian motifs. Other objects, such as stone ossuaries from Bišāpur or stucco fragments from Lorestan, have also been tentatively attributed to Anāhitā, yet none can be identified with certainty. Overall, comparative analysis reveals no single, consistent iconographic model for Anāhitā. Rock reliefs show the greatest textual correspondence, followed by coins, whereas metal vessels and non-courtly works diverge significantly. Consequently, many attributions remain open to debate.

Conclusion

As observed, identifying images of Anāhitā—despite her prominence in ancient Iranian belief—remains one of the fundamental challenges in the study of Iranian art and architecture. Such identification depends, on the one hand, on religious and historical texts and, on the other, on the symbols and functions traditionally associated with this goddess. These images cannot be recognized independently or outside their political and religious contexts. In Sasanian iconography, there appears to have been no single standardized method for representing divinity or sacred status. Divine beings were not consistently depicted with wings, haloes, or distinctive scales that would allow viewers to determine their sanctity at first glance. Therefore, the most reliable means of identification lies in comparing visual features with textual descriptions or relying on accompanying inscriptions that explicitly name the deity. As indicated in the data analysis, rock reliefs—and, to a lesser extent, coins—demonstrate the closest correspondence with the Avestan descriptions of Anāhitā. In contrast, Sasanian silver vessels and non-courtly objects show the least correspondence with the textual evidence. Significantly, the greatest degree of correspondence appears in media closely associated with the royal court. This raises the possibility that some of these female figures may represent queens or high-ranking royal women rather than the goddess herself, since they share many visual characteristics with kings. For example, on the coin of Hormizd I, the Barsam is held not only by the female figure but also by the king. Although the Abān Yašt mentions Anāhitā holding the Barsam, this attribute alone cannot serve as a definitive sign of her identity, as visual evidence shows that it could also be held by kings or other elite figures. This overlap makes firm attribution to Anāhitā nearly impossible. Moreover, the evidence suggests that artists did not follow a fixed or consistent

model in depicting Anāhitā. Even in rock reliefs—the medium with the closest textual parallels—no uniform pattern can be identified in bodily form, clothing, or regalia. The crowns differ from one representation to another, and no consistent visual formula indicates that these figures refer to a single divine identity. It is also possible that artists were unaware of specific textual descriptions, felt no obligation to adhere strictly to them, or preferred creative interpretation over standardized iconography. Whatever the reason, the result is the same: none of these images can be attributed to Anāhitā with certainty. Finally, many scholars have relied on symbolic interpretation to identify Anāhitā by associating her with natural elements such as the moon, stars, water, vegetation, and fertility. However, such symbols are common across the art of many ancient cultures and generally relate to broader concepts of life and cosmic order. Celestial bodies, plants, and animals are among the most frequently depicted motifs in ancient art worldwide. Therefore, attributing images to Anāhitā solely on the basis of these natural symbols requires reconsideration and greater caution.

Acknowledgments

The author extend their sincere gratitude to the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and constructive suggestions, which significantly enhanced the clarity and scholarly rigor of this manuscript.

Conflict of Interest

In adherence to ethical publication standards, the author affirm that there are no conflicts of interest, either personal or financial, that could have influenced the content or conclusions presented in this research.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

جستاری در الگوهای شمایل‌نگاری اناهیتا: از توصیف اوستایی تا نمودهای تصویری

ندا اخوان‌اقدم[1]

I. گروه تاریخ هنر، پژوهشکدهٔ هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران
Email: n.akhavanaghdam@aria.ac.ir

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2171.2277.5

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۲۸-۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

اناهیتا ایزدبانویی مهم در باورهای ایران باستان است که قدمت او به پیش از زردشت می‌رسد. در اوستا یکی از سروده‌های مختص به ایزدان -آبان‌یشت- به او اختصاص دارد که در آنجا با شمایل انسانی توصیف می‌شود و همین به خلق ایماژی از او در ذهن خواننده کمک می‌کند؛ اما در عین‌حال تقریباً انتساب اغلب تصاویر به‌جا مانده در آثار هنری و معماری آن دوران به این ایزدبانو محل شک و تردید است. به‌نظر می‌رسد درخصوص تجسم‌بخشی این ایزدبانو ارتباط چندانی میان متن و تصاویر به‌جا مانده نمی‌توان یافت. این پژوهش درنظر دارد شمایل اناهیتا را در رسانه‌های مختلف تصویری مورد بررسی قرار دهد و با بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها و هم‌چنین مطابقت با متن مکتوب امکان دریافت الگوی شمایل‌نگاری این ایزدبانو را مطالعه نماید. پرسش این پژوهش میزان تطبیق شمایل تصویری و متنی اناهیتا با هم بوده و دریافت این نکته که کدام رسانهٔ تصویری به متن وفادارتر مانده است و بررسی امکان دسترسی به الگویی در خلق شمایل تصویری اناهیتا. هدف دستیابی به روش و شیوه‌ای است که در خلق این ایماژها از آن تبعیت شده و نیز بررسی تطبیقی شمایل این ایزدبانو در متن و تصویر. این جستار در جهت نیل به اهداف خود از روش توصیفی و تحلیلی با رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی بهره می‌برد. داده‌ها ازطریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای و مشاهده مورد بررسی قرار می‌گیرند. باتوجه به مطالعهٔ انجام‌شده به‌نظر می‌رسد میزان مطابقت متن و تصویر در خلق شمایل تصویری اناهیتا اندک است و آن‌چه نیز در بین این دو مطابقت دارد بیشتر همان ویژگی‌هایی است که در آفرینش تصویری شاهان و منسوبان آنان استفاده می‌شده است؛ افزون‌بر این، خالقان این شمایل‌ها از هیچ الگوی یکسانی، در آفرینش تصویری این ایزدبانو بهره نبرده‌اند.

کلیدواژگان: اناهیتا، نقش‌برجسته، سکه، ظروف فلزی، شمایل‌نگاری.

ارجاع به مقاله: اخوان‌اقدم، ندا، (۱۴۰۵). «جستاری در الگوهای شمایل‌نگاری اناهیتا: از توصیف اوستایی تا نمودهای تصویری». اثر، ۴۸ (۱) :۲۸-۷. https://doi.org/10.66224/Athar.2171.2277.5
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2171-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

اناهیتـا در بـاور ایرانیـان باسـتان، ایزدبانـوی سرچشـمهٔ تمامـی آب‌هـای روی زمیـن و منبـع همـهٔ باروری‌هـا شـمرده می‌شد. تندیس‌های باروری موسوم به الههٔ مادر که نمونه‌هایی از آن از تپهٔ سراب کرمانشاه (مربوط به حدود نه هزار سال پیش از میلاد) یافت‌شده را تجسمی از ایـن ایزدبانـو می‌داننـد. او همتـای ایرانـی آفرودیـت،[۱] الههٔ عشـق و زیبایـی در یونـان و ایشتر[۲] در بابل است (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۲؛ هینلز، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹). نـام اناهیتا در اوستا اردویسوره اناهیتـا[۳] به‌معنـی «آب‌هـای نیرومنـد و بی‌آلایـش» اسـت و یشـت پنجـم اوسـتا بـه او اختصـاص دارد. در اوسـتا معمـولاً توصیفـات انسان‌گونه از مقدسـان ارائـه نشـده اسـت. تنهـا اسـتثنای موجـود در مـورد ایزدبانـوی اناهیتـا و تـا حـدودی میثـره، اشـی، هـوم، ورثرغنـه و خـود اهوره‌مـزدا اسـت (Shenkar, 2008: 239- 240; Shenkar, 2014: 175-176).

اناهیتا تنها ایزدبانویی است که نامش در کتیبه‌های هخامنشی آمده است (ر. ک. به: کتیبه‌های اردشیر دوم در شوش و همدان (Kent, 1953: 154- 155) امـا پـس از سـقوط هخامنشـیان و تـا ظهـور ساسـانیان هیـچ نشـان و شاهد باستان‌شناسی یا کتیبه‌ای از پرستش وی در ایران وجود نـدارد، گرچـه دلیلی هـم بـرای توقـف ایـن پرسـتش نمی‌تـوان ابـراز داشـت. تشـخیص شـمایل اناهیتـا و حـالات او در تصاویـر یکـی از موضوعـات اساسـی در مطالعـات معماری و هنرهای تجسمی ایران با رویکرد شمایل‌نگارانه است. ایـن تشـخیص غالبـاً وابسـته بـه فـرم و ویژگی‌هـای ظاهـری و یـا نشـان‌های کارکـردی اوسـت و اغلـب تـلاش می‌شـود تـا تصاویـر منسـوب بـه وی در مقایسـه بـا توصیفـات کلامی در متون قرار گیرند. اما می‌توان گفت که هیچ‌یک از ایـن نقـوش - در هنرهـای تجسـمی و بناهـای معمـاری- بـا توصیفـات او در ادبیـات کاملاً مطابقـت نـدارد و در خصـوص معابـد منسـوب بـه او نیـز همیـن شـک و گمـان وجـود دارد.

بعضاً نقشی کـه در کنـار پادشـاهان ساسـانی در فـرم و شـکل انسـانی تصویـر شـده به‌مثابـه نقـش خدایـان مهـم از جملـه اهوره‌مـزدا، اناهیتـا و میثـره تفسـیر می‌شـود. حضـور ایـن شـمایل‌ها در فـرم و شـکل انسـانی در ایـن رسـانه‌های تصویـری -بـه سـبب تطابـق تصویـری بـا پیکـرهٔ پادشـاه- به‌منظـور ارتقـای درجـه و مقـام پادشـاهان ساسـانی به‌عنـوان نماینـده‌ای از خدایـان در نظـر می‌گیرنـد (Shenkar, 2014: 384).

پرسش‌های پژوهش: بنابرایـن ایـن پرسـش را می‌تـوان مطـرح کـرد کـه تـا چـه انـدازه می‌تـوان نقوشـی کـه تـا بـه امـروز بـه اناهیتـا نسـبت داده‌شـده را صحیـح دانسـت؟ میـزان تطبیـق شـمایل تصویـری و متنـی اناهیتـا بـا هـم تـا چـه حـد اسـت؟ کـدام رسـانه تصویـری بـه متـن وفادارتـر مانـده اسـت؟ در خلـق ایماژ مربـوط بـه ایـن ایزدبانـو یکسـانی تبعیـت شـده اسـت؟ اساسـاً دانـش نمادشناسـی و بهره‌گیـری از نمادهـای موجـود در تصاویـر بـرای تفسـیر شـمایل ایـن ایزدبانـو تـا چـه انـدازه قابـل اتـکاء و معتبـر اسـت؟ ایـن پژوهـش، ابتـدا بـه توصیـف و تحلیـل برخـی از آثـار تصویـری بـه جامانـده و منسـوب بـه اناهیتـا پرداختـه و سـپس بـا مقایسـه فرمـی و صـوری ایـن تصاویـر بـا متـن کلامـی بـا رویکـرد انتقـادی ایـن انتسـاب‌ها را مـورد بازبینـی قـرار خواهـد داد.

روش پژوهش: این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و روش تحلیل آثار کیفی است که با رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی صورت پذیرفته است. پانوفسکی بر این باور است که در تفسیر شمایل‌نگارانه بن‌مایه‌های هنری و ترکیبات آن‌ها با موضوعات و مفاهیم پیوند زده می‌شود، تا معنای تصویر مشخص شود (پانوفسکی، ۱۴۰۱: ۴۵). به عبارت دیگر منابع ادبی به یاری تفسیر تصاویر آمده تا به درک بهتر مخاطب منجر شود. در این جستار با تحلیل شمایل‌نگارانهٔ آثاری که به اناهیتا منسوب است تلاش خواهد شد تا این انتساب مورد بررسی قرار گیرد. لازم به یادآوری است در برخی از منابع تعداد آثار منتسب به اناهیتا بسی بیش از آن چیزی است که در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت، اما این جستار اساس مطالعهٔ خود را بر آثاری گذاشته که این انتساب در مورد آن‌ها بیشتر محتمل است.

پیشینهٔ پژوهش

بـا توجـه بـه اهمیـت ایزدبانـوی اناهیتـا در باورهـای ایـران باسـتان، بـا محوریـت او پژوهش‌هـای فراوانـی از جنبه‌هـای متفاوت انجام‌شده است. در بسیاری از پژوهش‌هایی که به دین زردشتی پرداخته بخش مهمی از مطالب به این ایزدبانو اختصاص دارد. اما از آن‌جایی که این پژوهش به شمایل نگاری اناهیتا مرتبط است، در این بخش عمده پژوهش‌هایی معرفی خواهند شد که به نگارهٔ این ایزدبانو پرداخته‌اند.

در ادامه تلاش خواهد شد با دسته‌بندی مطالعات به پژوهش‌هایی که در خصوص تشخیص چهرهٔ اناهیتا پرداخته‌اند اشاره شود و به اجمال ویژگی هر پژوهش معرفی و در نهایت تمایز پژوهش حاضر با آن دیگر مشخص گردد.

«بییر» در مقاله‌ای (ر. ک. به: Bier, 1989) با عنوان «اناهیتا در آثار هنری» به معرفی آثاری پرداخته که مزین به شمایل اناهیتا هستند.

«فریدنژاد» در مقاله‌ای با عنوان «شمایل‌نگاری مقدسان زردشتی در هنر و باستان‌شناسی ساسانیان» (ر. ک. به: Farridnejad, 2015) به شیوهٔ به تصویر درآمدن شخصیت‌های مقدس -از جمله اناهیتا- در هنر ساسانی پرداخته است.

«شنکار» (ر. ک. به: Shenkar, 2014) در کتاب خود به شمایل‌نگاری ایزدان در هنر ایران پیش از اسلام پرداخته است که بخشی از آن به شمایل اناهیتا اختصاص دارد.

«بویس» در مقالهٔ خود (ر. ک. به: Boyce. 2004) با هدف اثبات دیدگاه شمایل‌شکنانه در میان زردشتیان به برخی از آثار مرتبط با شمایل اناهیتا پرداخته است.

«آلرام» و «گیزلن» (ر. ک. به: Alram & Gyselen, 2012) به معرفی سکه‌های ساسانی پرداخته که برخی بنا به‌نظر آنان حاوی شمایل اناهیتا هستند. «چاکسی» با توجه به مطالعهٔ خود در خصوص سکه‌های بهرام دوم به شمایل اناهیتا در روی سکه‌های این پادشاه تحلیلی ارائه کرده است (ر. ک. به: Choksy, 1989). «سرخوش کرتیس» شمایل‌نگاری دینی را بر روی سکه‌های ایران باستان مورد مطالعه قرار داده و در بخشی از تحقیقات خود به اناهیتا پرداخته است (ر. ک. به: Sarkhosh Curtis, 2007). «کول‌آبادی» و همکاران در مقاله‌ای نقوش صخره‌ای منسوب به اناهیتا را مورد بررسی قرار داده‌اند (ر. ک. به: Koulabadi et al., 2012). «هارپر» در مقاله‌ای مفصل به معرفی ظروف فلزی ساسانی پرداخته و به موضوع انتساب برخی از این تصاویر به اناهیتا در آن‌جا اشاره کرده است (ر. ک. به: Harper, 1983). «مارشاک» نیز در خصوص انتساب تصاویر روی ظروف ساسانی به اناهیتا نظر خود را در مقاله‌ای بیان کرده است (ر. ک. به: Marshak, 1998). «اولسون» در کتاب خود به تصویر زنان از جمله ایزدبانوان و ملکه‌ها و رقصنده‌ها بر روی ظروف فلزی ساسانی پرداخته است (Olson, 2008).

آورزمانی در مقاله‌ای با عنوان «اناهیتا الگوی زن ایرانی با تکیه بر فرهنگ و هنر ساسانی» با توجه به نگاره‌ها سعی داشته تا والامقامی این ایزدبانو را در دورهٔ ساسانی اثبات نماید (آورزمانی، ۱۳۹۴: ۲۵-۳۲). سوزان گویری (۱۴۰۲) در کتاب اناهیتا در اسطوره‌های ایرانی تلاش دارد با توجه به آثار به جامانده جایگاه این ایزدبانو را در ذهن و باور مردم در گذر تاریخ اثبات نماید.

تمام پژوهش‌های ذکر شده (علاوه‌بر آنانی که در این فهرست نیامده‌اند) به تشخیص شمایل اناهیتا در آثار به جامانده از ایران پیش از اسلام پرداخته‌اند، از اینرو در این جستار مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پژوهش حاضر با اتکا به‌دستاوردهای پژوهش‌های پیشین تلاش دارد تا با نگاه انتقادی به خوانش تصاویر مربوط به اناهیتا بپردازد و با توجه به متن و مطابقت آن با تصویر و بهره‌گیری از رویکرد شمایل‌نگارانه به پرسش‌های خود پاسخ دهد.

بحث و بررسی

-شمایل اناهیتا در متون

تنها متنی که در آن می‌توان توصیف نسبتاً دقیقی از ظاهر اناهیتا را یافت، آبان‌یشت اوستاست. ازجمله این توصیفات:

در بند ۷ آمده «بازوان زیبا و سفیدش به ستبری شانه اسبی است» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۳۷/۱)

در بند ۱۵ «آن زورمند درخشان بلند بالا و خوش‌اندام ....» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۴۱/۱)

در بند ۶۴ «آن گاه اردویسور ناهید به صورت دختر زیبایی بسیار برومند و خوش‌اندام کمربند در میان بسته راست بالا، آزاده نژاد و شریف از قوزک پا به پایین کفش‌های درخشان پوشیده با بندهای زرین محکم بسته روان شد» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۵۹/۱)

در بند ۷۸ «آزاده نـژاد و شریف کفش‌های زریـن در پا نموده با زینت‌های بسیار آراسته روان گشت» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۶۷/۱)

بند ۱۲۶ «اردویسور ناهید همیشه ظاهر می‌شود به صورت یک دختر جوان بسیار برومند خوش‌اندام کمربند به میان بسته راست بالا، آزاد نژاد و شریف که یک جبه قیمتی پر چین زرین در بر دارد» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۱/ ۲۹۵).

بند ۱۲۷ «به راستی همان‌طور که در قاعده است (او) برسم[۴] در دست با یک گوشواره چهار گوشهٔ زرین جلوه‌گر است (آن) اردویسور ناهید بسیار شریف یک طوقی به دور گردن نازنین خود دارد او کمربندی به میان می‌بندد تا سینه‌هایش ترکیب زیبا بگیرد تا آن که او مطبوع واقع شود»

در بند ۱۲۸ «در بالای سر اردویسور ناهید تاجی با صد ستاره آراسته گذارده (یک تاج) زرین هشت گوشه به سان چرخ ساخته شده با نوارها زینت یافته یک تاج زیبای ساخته شده که از آن چنبری بیش آمده است»

در بند ۱۲۹ «اردویسور اناهید جامهٔ از پوست ببر در بر دارد از سیصد ببری که چهار بچه زاید...» (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۹۷/۱).

جدول ۱: ویژگی‌های ظاهری اناهیتا بنا به متن (نگارنده، ۱۴۰۴).

Tab. 1: The physical appearance of Anahita according to the text (Author, 2026).

ردیف	ویژگی‌های پیکری	ویژگی‌های پوششی
۱	بازوان ستبر	دارای کمربند
۲	بلند بالا	دارای کفش
۳	خوش‌اندام	دارای زیورآلات آراسته
۴	زیبا	جبه پرچین و زرین بر تن
۵	سینه‌های برآمده	برسم در دست
۶	ـــــ	گوشواره چهارگوش در گوش
۷	ـــــ	طوق به گردن
۸	ـــــ	تاج صدستاره، هشت‌گوش و با نوار تزئین‌شده بر سر

با توجه به امکان به تصویر درآمدن این توصیفات در رسانه‌های تصویری آن دوره (برای نمونه امکان بازنمایی رنگ مثلاً زرین در نقوش به جامانده وجود ندارد) ویژگی‌های ظاهری این ایزدبانو در جدول ۱ خلاصه شده است.

این تنها توصیفات انسان‌انگارانه مربوط به اناهیتا در اوستا دریچهٔ امیدی است که شناسایی شمایل اناهیتا در آثار به جامانده را آسان سازد. اما به‌نظر می‌رسد این امید چندان به تحقق نپیوسته است زیرا هنوز بر انتساب بسیاری از این آثار به اناهیتا اختلاف نظرهایی وجود دارد. به‌نظر می‌رسد در آفرینش تصاویر، متن مکتوب تأثیر اندکی داشته و همین منجر به چالش تشخیص چهرهٔ اناهیتا در آثار هنری شده است و موجب می‌شود تا بازخوانی بسیاری از این آثار در دستور کار پژوهش‌گران قرار گیرد.

- تصویر اناهیتا در گذر تاریخ

گرچه ایزدبانوی اناهیتا از ایزدان کهن ایرانی است و قدمت پرستش او به پیش از زردشت باز می‌گردد اما تجسم او در آثار هنر و معماری به همان دیرپایی نیست و یا اینکه آثار مرتبط با شمایل او از همان دوران کهن به جانمانده است. از کتیبهٔ اردشیر دوم هخامنشی (۴۰۲- ۳۵۹ پ.م.) در شوش و همدان درمی‌یابیم که ستایش او همراه با اهوره‌مزدا و میثره رواج داشته است (ر. ک. به: Kent, 1953: 154, 155). از «بروسوس»[۵] نقل شده که ایرانیان دیرتر به ستایش خدایان خود به شکل انسانی پرداختند و در زمان اردشیر دوم هخامنشی بود که تندیس‌هایی از اناهیتا در مناطق مختلف ایران برپا شد (ر. ک. به: پورداود، ۱۳۷۷: ۱/ ۱۶۴). در زمان همین پادشاه معبد باشکوهی از اناهیتا در همدان برپا بود و هم‌چنین معبد بسیار معروفی متعلق به همین دوره را در شوش به اناهیتا نسبت می‌دهند که پلینوس[۶] می‌گوید در این معبد مجسمه بسیار سنگینی از این ایزدبانو از طلا برپا بود که در زمان

فرهاد چهارم اشکانی در نبرد با رومیان به غارت رفت (ر. ک. به: پورداود، ۱۳۷۷: ۱/ ۱۷۰-۱۷۱). اما برخلاف این ادعا تا پیش از فتح ایران توسط مقدونیان در ایران هیچ معبد سرپوشیده و مجسمهٔ آیینی یافت نشده و تنها چند مجسمهٔ سه بعدی و ایستا مربوط به هنر هخامنشی دیده شده است.

از اناهیتا در دوران اشکانی و هلنی نیز هیچ تصویری به جا نمانده، اما این را می‌دانیم که پرستش او در زمان اشکانیان دارای اهمیت شد و آیین‌های مرتبط با او رواج یافت. برخی از معابد این دوران را به او نسبت می‌دهند از جمله معبد کنگاور البته انتساب این معبد به اناهیتا قطعی نیست. یکی از دلایل انتساب این معبد به اناهیتا، حکاکی برخی از نمادها در این بنا است (Azarnoush, 1981: 82-83, 91-92؛ ر. ک. به: گیرشمن، ۱۳۵۵: ۳۲۰؛ Soucek, 1974: 29) که این شیوهٔ تحلیل برای دیگر آثار نیز به‌کار گرفته می‌شود، چنان‌چه برخی از محققان با توجه به وجود نمادهایی در آثار، سعی به انتساب آن اثر یا تصویر به اناهیتا را دارند که این موضوع خود محل مناقشه است.

به‌سبب رواج آیین‌های مرتبط با او در خارج از ایران برخی از معابد در ارمنستان و بابل را نیز به او منسوب می‌کنند و هم‌چنین برخی از مجسمه‌های دوران اشکانی که از کاپادوکیه به‌دست آمده را تندیس اناهیتا فرض کرده‌اند. اما همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد به سبب عدم تطابق کامل این تصاویر با متون، تمامی این انتساب‌ها در حد گمان باقی می‌ماند (ر. ک. به: Boyce, 2004: 99-101; Hanaway, 1982: 291; Duchesne-Guillemin, 1983: 873; Schindel).

در دورهٔ ساسانی نیز علی‌رغم حفاری‌های انجام‌شده در مراکز دولتی و حکومتی و هم‌چنین ارجاعات متنی متعدد به معابد او، هیچ‌یک از بناهای ساسانی را نمی‌توان با قطعیت به اناهیتا منسوب کرد. حتی در معبد اصلی شهر استخر که مورد تکریم بسیاری از شاهان ساسانی بود نشان دقیقی از اناهیتا یافت نشده است و تنها یک قطعه بلوک تزئینی با نقش‌برجسته پیدا شده که بخشی از پیکرهٔ زنی بر آن دیده می‌شود و همین منجر به طرح احتمال ارتباط این بنا با اناهیتا گردیده است (Bier, 1989:1009).

به‌نظر می‌رسد در هنر ایران غربی ساسانی آن‌چه به اناهیتا منسوب می‌شود، بیشتر در نقش‌برجسته‌ها و سکه‌ها به هیئت ملکه و یا ایزدبانو برای تفویض مقام شاهی است که بسیاری از این دیدگاه‌ها بر پایهٔ تفسیر نمادها و دیگر شواهد موجود بر اثر است، بنابراین می‌توان گفت در دوران ساسانی نیز همانند دوره‌های پیشین، هیچ تصویری را با قطعیت نمی‌توان به او نسبت داد. در ادامه شواهد تصویری مربوط به اناهیتا در آثار مختلف مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

-سکه‌ها

دیدگاه کلی چنین است که در پشت سکه‌های چند تن از شاهان ساسانی تصویری از اناهیتا نقش شده است که این به نقش او در اعطای مقام پادشاهی باز می‌گردد. در زمان هرمز اول ساسانی در یک نمونه از تصاویر بر پشت سکه‌ها، دو پیکر را رو به آتشدان میانی می‌بینیم که پیکر سمت راست زنی با لباس بلند است. هر دو نفر عصای بلندی در دست دارند که می‌تواند بَرسم باشد. اناهیتا در آبان‌یشت (ر. ک. به: به سطور قبل) نیز چنین توصیف می‌شود که برسم در دست دارد (ر. ک. به: تصویر، ۱)، (Shenkar, 2014: 66-70؛ ر. ک. به: Duchesne-Guillemin, 1983: 880).

تصویر ۱: پیکر بانویی بر روی سکهٔ هرمز اول (Shenkar, 2014: fig. 19).

Fig. 1: The figure of a female on a coin of Hormizd I (Shenkar, 2014: fig. 19).

بیشترین سکه‌های موجود با تصویر اناهیتا مربوط به بهرام دوم‌اند. پشت برخی از سکه‌های بهرام دوم، اعم از دینار و درهم، صحنهٔ اهدای دیهیم تکرار شده که بهرام در سمت چپ آتشدان دست خود را دراز کرده و دیهیم را می‌گیرد. فردی که دیهیم را به او می‌دهد پیکری زنانه دارد. گمان بر این است که او ایزدبانوی اناهیتا باشد. حالت احترام‌آمیز پادشاه که با انگشت سبابهٔ دست راست خود آن‌را به نمایش گذاشته این احتمال را قوی‌تر می‌سازد که شخصیت مقابل او یک مقام مقدس باشد (Gariboldi, 2010: 71, ؛Sarkhosh Curtis, 2007: 429 ؛Choksy, 1989:127, 129,134-135 ؛97 ر. ک. به: Alram & Gyselen, 2012:55-56)، (سکه‌های بهرام با تصویر اناهیتا در جزئیات با هم تفاوت‌هایی دارند که دو نمونه در ذیل آمده). پیکر بانو در سمت راست سکه با لباسی بلند بر تن و سرپوشی دیده می‌شود (ر. ک. به: تصاویر ۲ و ۳). همانند نقش سکهٔ هرمز اول (تصویر ۱)، زن دیهیمی را به شاه می‌دهد و بین آنان آتشدانی فاصله انداخته است (Shenkar, 2014: 70). از روی نشانه‌های موجود در تصویر (از جمله هلال ماه) چنین برداشت شده که پیکر زن مربوط به شخصیت مقدسی است.

تصویر ۲: بانویی بر روی سکهٔ بهرام دوم (Shenkar, 2014, fig. 20).
Fig. 2: A female figure on Coin of Bahram II (Shenkar, 2014: fig. 20).

تصویر ۳: ایزدبانو بر سکه بهرام دوم (Soudavar, 2003: 157).
Fig. 3: The Goddess on Coin of Bahram II (Soudavar, 2003: 157).

-نقوش برجسته

در برخی از نقوش برجستهٔ موجود از دوران ساسانی پیکرهٔ بانویی به چشم می‌خورد که در مورد انتساب برخی از آنان به اناهیتا در میان محققان اتفاق نظر نسبی دیده می‌شود. از جمله در پایین گوشهٔ سمت چپ نقش‌برجستهٔ اردشیر اول (یا شاپور اول) در دارابگرد، در نقشی مربوط به پیروزی پادشاه ساسانی بر امپراتوری روم، تصویر زنی را می‌بینیم. این نقش‌برجسته ناقص و احتمالاً به اواخر سدهٔ سوم میلادی مربوط است. زن تاجی دارد که در نقوش برجستهٔ دورهٔ ساسانی معمول نیست و این‌گونه تاج بیشتر بر روی سکه‌ها دیده می‌شود (Shenkar, 2014: 71). به دلیل شباهت تاج کنگره‌دار او به تاج ایزدبانوی منقوش در نقش رستم (ر. ک. به: تصاویر ۶ و ۷)، آن‌را اناهیتا فرض کرده‌اند (Vanden Berghe, 1978: 143). موهای او بافته و قامتی درشت دارد (تصاویر ۴ و ۵). اما اینکه چرا تصویر ایزدبانو در پایین نقش شده خود پرسش قابل تأملی است که شاید بتوان گفت تصویر نیمه‌تمام ایزدبانو مربوط به نقش دیگری بوده که به انجام نرسیده و ناتمام رها شده است، چون به نظر می‌رسد داستان مربوط به نقش اصلی دارابگرد تکمیل شده و نیازی به حضور چهرهٔ دیگری ندارد.

نقش‌برجستهٔ نرسه پادشاه ساسانی در نقش رستم تنها نقش برجستهٔ حکاکی شدهٔ این پادشاه است و بازگشتی است به سنت تصویر کردن اعطای نشان در نقش‌برجسته‌های ساسانی که از زمان اردشیر اول وجود داشت. در

تصویر ۴: نقش‌برجستهٔ دارابگرد فارس که تصویر بانو با دایره‌ای در گوشهٔ پایین سمت چپ مشخص شده (Shenkar, 2014: 251).
Fig. 4: A bas-relief from Darabgird, Fars, with the female figure indicated by a circle in the lower left corner (Shenkar, 2014: 251).

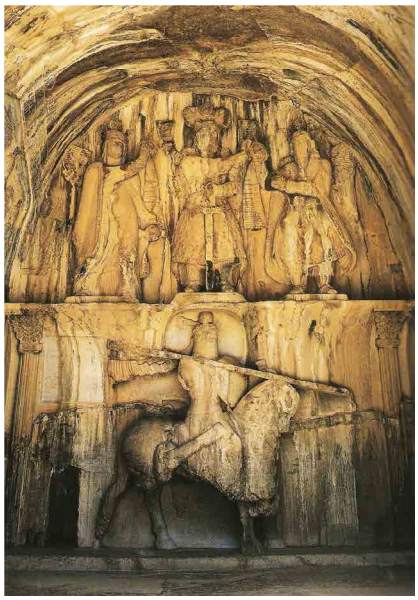
تصویر ۵: طراحی نیم‌تنهٔ بانو مربوط به نقش‌برجستهٔ دارابگرد (Shenkar, 2014: 252).
Fig. 5: A Reconstruction Drawing of the female bust from Darabgird (Shenkar, 2014: 252).

این مراسم اعطای پادشاهی، زنی با تاج کنگره‌دار تصویر شده (ر. ک. به: Vanden Berghe, 1978: 143) که آن‌را اناهیتا می‌دانند. تنها پادشاه ساسانی که دیهیم شاهی خود را از اناهیتا می‌گیرد، نرسه است و این خود نشان از اهمیت این ایزدبانو در آن زمان دارد. اناهیتا به پیکر زنی بزرگتر از شاه با لباس بلند و کمربند و تاج کنگره‌دار و گردنبند و گوشواره تصویرشده است. تاج او مخصوص خدایانی است که در نقوش ساسانی دیده می‌شوند. قبای او با کمربندی در میان بسته شده است. بدیهی است با توجه اهداف هنر ساسانی او شبیه به ملکه تصویر شده باشد (کریستن‌سن، ۱۳۷۸: ۱۷۱؛ Koulabadi et al., 2012: 137-138؛ ر. ک. به: Hanaway, 1982: 291-292) و همین موضوع موجب‌شده که برخی پیکرهٔ زن در تصویر را برابر با ملکه بدانند (ر. ک. به: Koulabadi et al., 2012:139-140)، (تصاویر۶ و ۷).

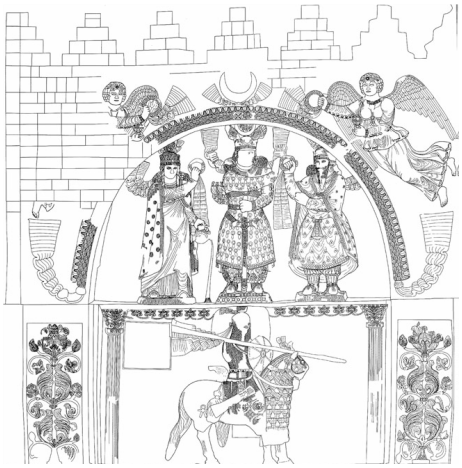
تصویر ۶: نقش‌برجسته نرسه در نقش رستم (Soudavar, 2003: 159).
Fig. 6: Narseh rock relief at Naqsh-i Rustam (Soudavar, 2003: 159).

تصویر ۷: طراحی خطی از پیکره اناهیتا (Soudavar, 2003: 165).
Fig. 7: A Reconstruction Drawing of Anahita's figure (Soudavar, 2003: 165).

در بازنمایی مراسم اعطای مقام شاهی به خسرو دوم (یا پیروز یا اردشیر سوم)، (ر. ک. به: Koulabadi et al., 2012: 141) در صفحهٔ بالایی تاق‌بستان، که آخرین صحنهٔ تفویض مقام پادشاهی در این دوره است، تصویر ایزدبانویی دیده می‌شود که در مورد انتساب آن به اناهیتا میان پژوهشگران اتفاق نظر وجود دارد. پادشاه در مرکز نقش تصویر شده و در کنار او چهرهٔ اهوره‌مزدا و اناهیتا دیده می‌شود. پیکرهٔ پادشاه بلندتر از دو پیکر دیگر است و تاج او بسیار مفصل‌تر از تاج اهوره‌مزداست به گونه‌ای که بر آن سایه انداخته، گرچه هر دو جامه‌ای مشابه بر تن دارند. تصویر بانو در سمت چپ پادشاه با تاجی بر سر دیده می‌شود که با بن‌مایهٔ درخت تزئین شده است. در دست راست او دیهیمی است که به سمت شاه دراز شده و در دست چپ او کوزه‌ای که آب از آن جاری است. با توجه به خویشکاری اناهیتا که ایزدبانوی آب است و به دلیل وجود کوزهٔ آب در دست زن، در خصوص انتساب این نقش به اناهیتا میان تمامی محققان اتفاق نظر وجود دارد (تصاویر ۸ و ۹). بانوی نقش‌شده قبایی به سبک یونانی بر تن دارد که روی آن بالاپوش ستاره‌نشانی است. تاج وی شبیه به اهوره‌مزدا وگیسوان بر دوش و سینه افتاده است (ر. ک. به: کریستن‌سن، ۱۳۷۸: ۳۲۸ - ۳۲۹؛ Soucek, 1974: 29; Hanaway, 1982: 292; Koulabadi et al., 2012: 142- 143).



تصویر ۸: نقش‌برجستهٔ تاق‌بستان (Farridnejad, 2015: 30, fig. 5).
Fig. 8: Taq-i Bostan rock relief (Farridnejad, 2015: 30, fig: 5).



تصویر ۹: طراحی خطی نقش‌برجستهٔ تاق‌بستان (بخش بالایی) (Farridnejad, 2015: 32, fig. 6).
Fig. 9: A Reconstruction Drawing of Taq-i Bostan rock relief (upper section) (Farridnejad, 2015: 32, fig: 6).

در مورد دیگر زنان منقوش در نقوش برجستهٔ سرمشهد، نقش‌رجب، برم‌دلک و تنگ‌قندیل توافق نظری در خصوص انتساب آنان به اناهیتا وجود ندارد. هارپر با منسوب کردن اینان به اناهیتا مخالف است، زیرا که به‌نظر او این زنان جامهٔ سلطنتی بر تن دارند. اما دیگر محققان آنان را اناهیتا می‌دانند؛ زیرا که این تصاویر به تصویر اهوره‌مزدا که او نیز جامهٔ سلطنتی به تن دارد شبیه‌اند (Bier, 1989: 1011؛ ر. ک. به: Trümpelmann, 1971: 181, 184). «واندنبرگ» با توجه به نقش‌برجستهٔ آسیب‌دیده و ناتمام در دارابگرد (ر. ک. به: تصویر ۵) تاج‌های پلکانی را مربوط به ایزدبانوان می‌داند و بر این باور است که زنان خاندان سلطنتی که در نقش‌های سرمشهد، نقش‌رجب، برم‌دلک و تنگ‌قندیل دیده می‌شوند، چنین تاج‌هایی بر سر نمی‌گذاشتند (ر. ک. به: Vanden Berghe, 1978: 140-147).

بنا به‌نظر «آذرنوش» شاهان ساسانی تنها در دو برههٔ تاریخی نیاز پیدا کردند تا اشاره به نقش اناهیتا و پشتیبانی او داشته باشند: یکی در زمان نرسه و دیگری در زمان خسرو دوم و از این‌رو در مراسم اعطای شاهی نقش اناهیتا را ترسیم کرده‌اند (Azarnoush, 1981: 92).

-ظروف فلزی

تشخیص تصویر اناهیتا بر ظروف نقرهٔ ساسانی به مراتب دشوارتر از دیگر آثار است. ظروف زیادی در ایران ساسانی تولید شده که حاوی تصاویری از زنان برهنه و یا پوشیده با یک تکه پارچه در حالت‌های مختلف رقص‌اند که در مورد آنان نظرات مختلفی بیان شده است (Bier, 1989: 1011). تعدادی از ظروف بدون اشاره به پادشاهی خاص، شامل صحنه‌های درباری و به برگزاری جشن‌ها مربوط‌اند. زنان منقوش بر این ظروف اغلب همراه با چیز دیگری از جمله پرندگان، کودکان، حیوانات، عناصر گیاهی و موارد این چنینی هستند و همین موجب‌شده تا برخی از پژوهشگران این موارد را به‌مثابهٔ نمادی از اناهیتا در نظر آورند (ر. ک. به: Shepherd, 1964: 80; Olson, 2008: 9-10; Harper, 1971: 503- 515). برخی از محققان این دسته از ظروف را به اناهیتا و جشن‌های در ارتباط با این ایزدبانو منسوب کرده‌اند. در اصل برخی بر این باورند که بازنمایی اناهیتا بر ظروف فلزی ساسانی به آن‌چه که در متون آمده مرتبط نیست بلکه به آیین، اساطیر و هنر خاورمیانه باستان ربط دارد (ر. ک. به: Hanaway, 1982: 295; Ettinghausen, 1972: 3-10). اما از نظر هارپر این موضوع که میان این ظروف و آیین‌های مرتبط با اناهیتا ارتباطی وجود داشته اثبات شده نیست (ر. ک. به: Harper, 1983: 1120). در ادامه برخی از این ظروف و نقوش روی آن معرفی خواهند شد.

کاسهٔ بیضی‌شکلی، مربوط به سدهٔ ۷ م.، در موزهٔ هنر بالتیمور نگه‌داری می‌شود که در صفحهٔ اصلی آن پادشاه را می‌بینیم که سمت راست پادشاه فردی درباری و سمت چپ او یک نجیب‌زاده و یا شاهزاده به او کرنش می‌کنند، در دو سمت راست و چپ کاسه دو رقصندهٔ برهنه با سرپوش دیده می‌شود که برخی آن‌را زنان رقصندهٔ دربار دانسته‌اند (تصویر ۱۰). البته به دلیل بزرگتر بودن پیکره‌های زنان از پیکرهٔ پادشاه، برخی بر این گمان‌اند که این موضوع ارزش نمادین دارد و نمی‌توان آن‌را صرفاً نمایش یک صحنه از زندگی درباری دانست. رقصنده‌ها سربندی را در هوا می‌چرخانند و از روی شیوهٔ آرایش مو و روبان‌های روی تاج احتمال الوهیت آنان از سوی برخی محققان مطرح شده است (Farridnejad, 2015: 25-26).

تصویر ۱۰: نمای راست و چپ کاسه بیضی‌شکل (Farridnejad, 2015: 26, Fig. 2).
Fig. 10: Right and left views of the oval bowl (Farridnejad, 2015: 26, fig. 2).

دو گلدان ذیل پیکره‌های رقصان زنان را با اشیای متفاوتی نشان می‌دهد (تصاویر ۱۱ و ۱۲) «اُربلی» این زنان را با اناهیتا یکی دانسته و «شفرد» ضمن بسط این ایده، ابژه‌های در دست این زنان را از دیدگاه نمادگرایی مورد مطالعه قرار داده و ارتباطی بین خویشکاری اناهیتا به‌عنوان ایزدبانوی حامی آب، باروری و سرسبزی و ویژگی‌های این ابژه‌ها پیدا کرده است (ر. ک. به: Orbeli, 1938: 734- 735; Shepherd, 1964: 82, 84). از سوی دیگر برخی مخالف با این نظرند و به دلیل برهنگی، این زنان را شمایلی از اناهیتا نمی‌دانند (ر. ک. به: Marshak, 1998: 89).

دیهیم و سرپوش در این تصویر با ویژگی‌های ایزدبانو مطابقت دارد و تأییدی بر این نظر است. تنها مانع برای قبول این نظر توصیفی است که در اوستا یشت پنجم برای اناهیتا آمده که او را دوشیزه‌ای جوان و زیبا با سینه‌های بزرگ و سفت با بالاپوش و تاج جواهر نشان وصف کرده است (ر. ک. به: بند ۷۸ و ۱۲۷ آبان‌یشت که در صفحات قبل آمده است) و یا این‌که در بند ۱۲۳ آمده: پنام[۷] زرین در برکرده اردویسور ناهید نیک در آنجا ایستاده .... (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۱/ ۲۹۳).

تصویر ۱۱: گلدان احتمالاً مربوط به سدهٔ چهارم و یا پنجم (Farridnejad, 2015: 27, fig. 3).
Fig. 11: A vase probably dating to 4th or 5th centuries (Farridnejad, 2015: 27, fig).

تصویر ۱۲: گلدان مربوط به سدهٔ پنجم یا ششم میلادی (Farridnejad, 2015: 28, fig. 4).
Fig. 12: A vase dating to 5th or 6th centuries (Farridnejad, 2015: 28, fig. 4).

علی‌رغم نبود گزارش‌هایی مربوط به برگزاری مراسم جشن و شادمانی در اوستا و متون پهلوی، پیکره‌ها و صحنه‌های منقوش بر این گلدان‌ها نشان از برگزاری چنین مراسم‌هایی دارند. البته خارج از تصور نیست که در دربار ساسانی مراسم‌های این چنینی برگزار می‌شده است. با جست‌وجو در متون دیگر از جمله شاهنامه از برگزاری این چنین مراسمی آگاه می‌شویم.

هم‌چنین می‌دانیم که آیین پیش‌زردشتی مربوط به ایزدبانوان برهنه سابقۀ طولانی در غرب ایران و نیز بین‌النهرین داشت و بسیاری از ویژگی‌های شمایل‌نگارانۀ اناهیتا با ایزدبانوی مصری-سریانی کهن -انات[۸]- و نیز بین‌النهرین باستان-ایشتر- قابل قیاس است (ر. ک. به: مقدمه). برخی دیگر پیکره‌های برهنۀ زنان نقش‌شده بر این ظروف را همان کاهنه‌های معابد اناهیتا می‌دانند که با اجرای حرکات آیینی به اناهیتا ادای احترام می‌کنند و برخی آنان را ملازمان اناهیتا در نظر می‌گیرند. تعداد زیادی از این تصاویر مربوط به صحنه‌های جشن و شادمانی مرتبط با آیین دیونیزوسی[۹] در هنر اشکانی و ساسانی تفسیر می‌شوند. رواج این صحنه‌ها چشمگیر است اما هیچ نشان واقعی از آیین دیونیزوسی در ایران ساسانی دیده نشده است. از سوی دیگر می‌توان با رواج مراسم شراب‌نوشی در دربار ایرانی در تضاد باشد که در ادبیات پهلوی و نیز خدای‌نامه‌ها به تصویر درآمده است. «اتینگهاوزن» بر این باور است که حتی اگر گونه‌ای از آیین مرتبط با دیونیزوس در مرزهای ایران وجود داشت بعدها با آیین اناهیتا و یا آیین‌های مرتبط با باروری درآمیخت (Ettinghausen, 1972: 3-10). در هر صورت هر یک از این تفاسیر حتی اگر مورد قبول باشد می‌توان چنین نتیجه گرفت که این زنان تصویر شده هیچ‌یک شمایل خود اناهیتا نیست و در نهایت تصویری است مرتبط با آیین‌های مربوط به این ایزدبانو.

بشقاب ذیل تصویر زوج زن و مرد تاجداری را نشسته بر روی تخت نشان می‌دهد که برخی آن‌را چنین تفسیر کرده‌اند که مرد در حال دادن هدیه‌ای به بانوی منقوش است اما این نظر نیز گفته‌شده که زن تصویر همان اناهیتاست که دیهیم را به پادشاه داده یعنی همان مضمون آشنا که در آثار دیگر دیده می‌شود. بانوی منقوش تاجی مزین به شاخ قوچ بر سر دارد و حالت دست زن تصویر شده را دلیلی بر تقدس او می‌دانند (تصویر ۱۳)، (Soudavar, 2003: 36).

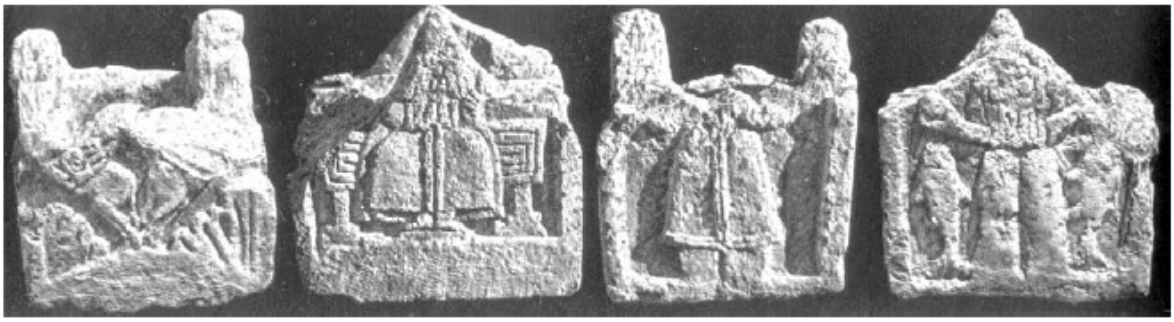
تصویر ۱۳: اناهیتا و پادشاه بر تخت نشسته (Soudavar, 2003: 154).
Fig. 13: Anahita and the king seated on the throne (Soudavar, 2003: 154).

بشقابی در موزۀ ارمیتاژ نگه‌داری می‌شود (تصویر ۱۴) که به‌نظر می‌رسد نمایش‌گر باغ ایرانی است و به همین دلیل تصویر زنی که در مرکز آن نقش شده را اناهیتا در نظر می‌گیرند. او که با جامه‌ای بلند و تاجی بر سر دیده می‌شود، در دست چپ شالی و بر شانۀ چپ کبوتری دارد و اطراف او جانورانی از جمله شیر و قوچ و آهو دیده می‌شوند. در میانۀ ظرف دوشیزگانی در حال رقص‌اند که شبیه به این رقصندگان را روی دیگر ظروف نقرۀ ساسانی می‌توان دید (Ringbom, 1977: 3029-3030).

تصویر ۱۴: سینی فلزی (Ringbom, 1977: 3031).
Fig. 14: metal tray (Ringbom, 1977: 3031).

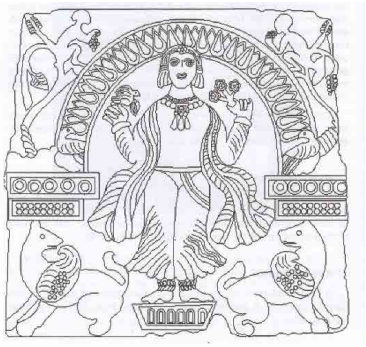
-آثار متفرقه

به‌نظر می‌رسد با توجه به خویشکاری اناهیتا، این ایزدبانو نه تنها در دربار بلکه در میان مردم نیز جایگاه ویژه‌ای داشته است و از این‌رو انتظار می‌رود شمایل او بر آثار هنری تولید شده خارج از دربار نیز نقش بسته باشد. برای نمونه تصویری از اناهیتا بر روی استودان سنگی (یا جعبه جواهر؟) اطراف بیشاپور پیدا شده (تصویر ۱۵)، که بر آن علاوه‌بر شمایل اناهیتا می‌توان ایزد میثره (همراه با ارابه)، زروان و آتش را تشخیص داد. اناهیتا ظرفی در دست دارد و ماهی‌هایی در دو طرف او دیده می‌شوند (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۶۶و ۳۲۳؛ ر. ک. به: Shenkar, 2014: 75). به‌سبب وجود شمایلی از دیگر ایزدان این احتمال مطرح‌شده که تصویر بانوی منقوش مربوط به ایزدبانویی است (Shenkar, 2014: 74-75).



تصویر ۱۵: استودان (یا جعبه جواهر) سنگی مربوط به بیشاپور (Shenkar, 2014: 252).
Fig. 15: A stone ossuary (or jewelry box) from Bishapur (Shenkar, 20114: 252).

ازسوی دیگر در لرستان قطعهٔ گچ‌بری یافت‌شده (تصاویر ۱۶ و ۱۷)که پیکرهٔ زنی با لباس و صورتی زیبا، بینی عقابی، چشمانی درشت و دهانی کوچک دیده می‌شود که آن‌را برابر با اناهیتا گرفته‌اند (Mahmoudi, 2012: 213).

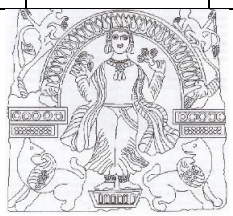


تصاویر ۱۶ و ۱۷: طرح و تصویر قطعه گچی با نقشی از اناهیتا (Mahmoudi et al., 2012: 212 & 213).
Fig. 16 & 17: stucco fragment with Anahita's figure (and its reconstruction drawing) (Mahmoudi et al., 2012: 212, 213).

تحلیل داده‌ها

جدول ۲: ویژگی‌های پیکری و پوششی اناهیتا در مطابقت تصویر و متن (نگارنده، ۱۴۰۴).

Tab. 2: The physical and attire characteristics of Anahita in comparison with image and text (Author, 2026).

رسانهٔ تصویری	نمونه شمایل‌ها	ویژگی‌های پیکری و پوششی
سکه		پیکری: بلند بالا در هر سه سکه خوش‌اندام در هر سه سکه سینه‌های برآمده در هر سه سکه پوششی: تاج و برسم در سکه هرمز طوق، گوشواره، لباس بلند، کمربند و کفش در سکهٔ بهرام دوم (تصویر میانی) لباس بلند، کمربند و سرپوش در سکهٔ بهرام دوم (تصویر سوم)
نقوش برجسته		پیکری: خوش‌اندام در نقش‌برجستهٔ نرسه و خسرو بلند بالا در نقش‌برجستهٔ نرسه و خسرو بازوان ستبر در هر سه نقش چهرهٔ زیبا در هر سه نقش سینه‌های برآمده در نقش‌برجستهٔ نرسه پوششی: تاج کنگره‌دار نقش‌برجستهٔ دارابگرد و نرسه طوق در نقش داراب‌گرد و نرسه کمربند در نقش نرسه زیورآلات در نقش نرسه و خسرو لباس بلند و جبه در نقش نرسه و خسرو کفش در نقش خسرو
ظروف فلزی		پیکری: سینهٔ برآمده تصاویر ۱، ۲ و ۳ بلندبالا و خوش‌اندام تصاویر ۳ و ۵ چهرهٔ زیبا در تصاویر ۱-۴ پوششی: طوق در تصاویر ۱- ۴ تاج با شاخ قوچ در تصویر ۴ لباس بلند در تصاویر ۴ و ۵ گوشواره در تصاویر ۱ و ۴
آثار متفرقه		پیکری: بلند بالا، زیبا، خوش‌اندام و دارای سینه‌های برآمده در تصویر ۲ پوششی: لباس بلند و جبه، کمربند، طوق به گردن و زیورآلات در تصویر ۲

در جدول ۲، خلاصه‌ای از هر آن‌چه در تصاویر منسوب به اناهیتا به چشم می‌آید در تطابق با متن -اوستا، آبان‌یشت- جمع‌آوری شده است. با نظر به این موضوع می‌توان چنین گفت که در طراحی و ترسیم پیکرهٔ اناهیتا هیچ روش مشخصی به‌طور یکسان در نمونه‌ها وجود ندارد و همین موضوع سبب شده که تمامی این تفاسیر و انتسابات به این ایزدبانو همراه با شک و تردید باشد. در ظروف فلزی و آثار متفرقه غیر درباری بیشترین تفاوت با متن مکتوب دیده می‌شود و بیشترین تطابق با توصیف در آبان‌یشت، در نقوش برجسته و پس از آن در سکه‌ها به چشم می‌خورد که در اغلب موارد بسیار همانند با ویژگی‌های شاهانه است.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که مشاهده شد تشخیص تصویر اناهیتا، علی‌رغم محبوبیت او در باورهای ایرانیان باستان، در مطالعات هنر و معماری یکی از چالش‌های اساسی است. این شناسایی از سویی به متون مذهبی و تاریخی و از سوی دیگر به نمادها و خویشکاری این ایزدبانو وابسته است. بنابراین این شمایل‌ها به خودی خود و فارغ از تفسیر در بافت سیاسی یا مذهبی قابل شناسایی نیستند. اساساً به‌نظر می‌رسد در شمایل‌نگاری ساسانی از روشی یکسان و واحد برای نشان دادن الوهیت و مینوی بودن شمایل‌ها استفاده نشده است برای مثال مینویان بالدار یا دارای هاله یا در اندازه‌های متفاوت نسبت به دیگران تصویر نشده‌اند تا مخاطب صرفاً با دیدن این نشانه‌ها بتواند با قطعیت در مورد مقدس بودن آنان به نتیجه برسد. تنها راه شناخت ما ویژگی‌های این شخصیت‌های مینوی است که در متون آمده و یا چنان‌چه کتیبه‌ای نوشتاری ما را در شناسایی شمایل آن ایزد/ایزدبانو یاور باشد.

همان‌طور که در تحلیل داده‌ها بیان شد (ر. ک. به: جدول ۲) در مقام نخست نقوش برجسته و پس از آن سکه‌ها، رسانه‌های تصویری‌اند که در خلق شمایل اناهیتا بیشترین تطابق را با متن اوستایی دارند. در ظروف فلزی ساسانی و آثار متفرقه غیردرباری کمترین تطابق مشاهده می‌شود. این‌که بیشترین تطابق در دو گونه اثری مشاهده می‌شود که به‌طور خاص در اختیار دربار بوده‌اند، خود این احتمال را قوی‌تر می‌سازد که این شمایل‌ها می‌توانند بازنمایی از ملکه‌ها و یا دیگر بانوان تراز اول دربار باشند، زیرا در اغلب ویژگی‌ها همانند شاهان ترسیم شده‌اند. برای نمونه در سکه هرمز اول برسم نه فقط در دست بانو بلکه در دست شاه نیز به چشم می‌خورد. و می‌توان چنین گفت که برسم تنها ابزار شناسایی مقام مقدس نیست و علی‌رغم اشاره به در دست داشتن برسم توسط اناهیتا در آبان‌یشت (بند ۱۲۷) نمی‌توان این ویژگی را شاخصهٔ شناسایی اناهیتا و یا دیگر ایزد/ایزدبانوان دانست زیرا بنا به شواهد تصویری این نماد مقدس در دست پادشاه و یا شاید دیگر افراد عالی‌رتبهٔ دربار نیز قرار داشته است. همین موضوع ارائهٔ نظر قاطع در خصوص انتساب این تصاویر به اناهیتا را تقریباً غیرممکن می‌کند.

با توجه به جدول ۲ و نیز داده‌ها جمع‌آوری شده به‌نظر نمی‌رسد که خالقان این شمایل‌ها در آفرینش اناهیتا از هیچ الگوی خاصی بهره برده باشند. حتی در نقوش برجسته که بیشترین تطابق را با متن دارد الگوی یکسانی در خلق این شمایل‌ها به چشم نمی‌خورد (برای نمونه الگویی در پیکر و یا پوشش بانوان نقر شده که علاوه‌بر مقدس بودن آنان نشان از این داشته باشد که این شمایل‌ها به یک چهره مربوط‌اند) حتی تاج بر روی سر آنان نیز با هم متفاوت است. البته می‌بایست آثار آن دوران را با توجه به شرایط آن عصر تفسیر نمود و این احتمال را در نظر داشت که شاید هنرمندان خالق این آثار از متن و یا از دیگر آثار خلق شده مطلع نبودند و یا ضرورتی بر وفاداری به متن و یا تبعیت از الگوی آفرینش آثار پیش از خود احساس نمی‌کردند و ترجیح‌شان پرواز بر بال‌های تخیل خود بوده تا رسیدن به الگویی واحد برای آفرینش شمایل اناهیتا. پاسخ هر چه باشد نتیجه یکسان است و این‌که هیچ‌یک از این شمایل‌ها را با قطعیت نمی‌توان به اناهیتا منسوب کرد.

از سوی دیگر همان‌طور که مشاهده شد در بسیاری از موارد، محققان با بهره‌گیری از دانش نمادشناسی، شمایلی را به اناهیتا منسوب کرده‌اند. آنان با توجه به خویشکاری این ایزدبانو هر کجا که مظاهر طبیعی مانند آب، ماه و ستاره، گل و گیاه و سرسبزی و ....دیده می‌شود، بانوی نقش شده را اناهیتا فرض می‌گیرند. اما طرح این پرسش ضروری است آیا در میان تمامی آثار مربوط به اقوام باستان، نقش کردن این عناصر برگرفته از طبیعت که در دسترس همگان بوده، یکسان نیست؟ اجرام سماوی، گیاهان و جانوران پرتکرارترین عناصر نقش شده در آثار هنری تمامی اقوام باستانی‌اند که کاملاً قابل درک است و مفهوم آن به‌طور عام به زندگی بازمی‌گردد و تمامی این عناصر نقش ویژه‌ای در باورهای اساطیری و کهن اقوام بشر داشته‌اند. بنابراین لازم است در خصوص انتساب برخی از تصاویر به اناهیتا بر پایهٔ تفسیر این نمادها تجدید نظری صورت گیرد.

پی‌نوشت

۱. ایزدبانوی عشق، زیبایی، رویش و باروری در یونان باستان (وارنر، ۱۳۸۶: ۲۹۰).

۲. ونوس در سومری به ایّنین یا اینانا، بانوی آسمان، و در اکدی به ایشتر معروف است. او ملکهٔ آسمان و زمین و مادر گیتی دانسته می‌شود (وارنر، ۱۳۸۶: ۳۷۱- ۳۷۵).

۳ . arədvī sūra anāhitā که تشکیل‌شده از arədvī: اسم مؤنث و نام یک رودخانه اساطیری (Bartholomae, 1961: col. 194) و sūra صفت به معنای قوی و پرزور (Bartholomae, 1961, cols. 1984- 1985) و anāhitā که خود متشکل از دو بخش پیشوند منفی‌ساز an- و صفت āhita- به معنای آلوده که ترکیب آن به معنای بی‌آلایش است (Bartholomae, 1961, col. 125).

۴. شاخه‌های بریدهٔ درخت که زردشتیان هنگام اجرای مراسم یسنا در دست می‌گیرند (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۱/ ۴۴۷).

۵. Berossus مورخ و پیشوای معروف کلده در سدهٔ سوم پیش از میلاد (*Britanica*).

۶. Plinius مورخ رومی در گذشته در سال ۷۹ م. (*Britanica*).

۷. پارچه‌ای چهارگوش با دو بند که زردشتیان هنگام خواندن اوستا و یا نزدیک شدن به آتش بر روی دهان خود می‌بندند (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۲/ ۷۲۳).

۸. ایزدبانوی مادر نزد کنعانیان، خواهر و همسر خدای بعل (وارنر، ۱۳۸۶: ۱۹۶و ۲۰۲).

۹. دیونیزوس یکی از ایزدان در اساطیر یونانی و مبدع شراب که در آیین‌های مرتبط با او زنان در حال رقص نمایش می‌دادند (وارنر، ۱۳۸۶: ۲۹۴).

سپاسگزاری

در پایان نویسنده برخود لازم می‌داند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نماید.

تضاد منافع

نویسنده ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارد.

کتابنامه

- آموزگار، ژاله، (۱۳۷۴). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.
- آورزمانی، فریدون، (۱۳۹۴). «اناهیتا الگوی زن ایرانی با تکیه بر فرهنگ و هنر ساسانی». هنر و تمدن شرق، ۳ (۸): ۲۵- ۳۲. https://www.jaco-sj.com/article_13759.html
- پانوفسکی، اروین، (۱۴۰۱). معنا در هنرهای تجسمی. مترجم: ندا اخوان اقدم، تهران: چشمه.
- پورداود، ابراهیم، (۱۳۷۷). یادداشت‌ها و توضیحات در یشت‌ها. تهران: اساطیر.
- حسن‌دوست، محمد، (۱۳۹۳). فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- کریستن‌سن، آرتور، (۱۳۷۸). ایران در زمان ساسانیان. مترجم: رشید یاسمی، (ویراستار حسن رضایی باغ‌بیدی). تهران: صدای معاصر.
- گیرشمن، رمان، (۱۳۵۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. مترجم: بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رمان، (۱۳۵۵). ایران از آغاز تا اسلام. (مترجم محمد معین). تهران: معین.
- گویری، سوزان، (۱۴۰۲). اناهیتا در اسطوره‌های ایرانی. تهران: ققنوس (چ. هشتم).
- وارنر، رکس، (۱۳۸۶). دانشنامهٔ اساطیر جهان. مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.
- هینلز، جان، (۱۳۸۶). شناخت اساطیر ایران. مترجم: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ دوازدهم، تهران: چشمه.
- یشت‌ها، (۱۳۷۷). مترجم: ابراهیم پورداود (ج. ۱)، تهران: اساطیر.

References

- Alram, M. & Gyselen, R., (2012). “Numismatics and History”. *Sylloge Nummorum Sasanidarum Paris- Berlin- Wien,* Herausgeheben M. Alram, R. Gyselen, 2012, Band II, Wien: Bibliotheque Naionale de France. https://doi.org/10.1553/0x0028e892

- Amouzgar, J., (1995). *Tārīx-I Asātīrī Iran* (Mythological History of Iran) Tehran: samt (in Persian).

- Avazmani, F., (2015). "Anahita: The model of Iranian woman based on Sasanian culture and art". *Journal of Art and Civilization of the Orient,* 3(8): 25–32. https://www.jaco-sj.com/article_13759.html

- Azarnoush, M., (1981). "Excavations at Kangavar". *Archaeologische Mitteilungen aus Iran,* Berlin, 14: 69-94.

- Bartholomae, Ch., (1961). *Altiranisches Wörterbuch.* Berlin: Walter de Gruyter & co. https://doi.org/10.1515/9783111471778

- Bier, C., (1989). "Anāhīd". *Encyclopedia Iranica,* ed. E. Yarshater, New York: Mazda pub, vol. I, fasc. 9.

- Boyce, M., (2004). "Iconoclasm among Zoroastrians". *Christianity, Judaism and other Greco- Roman Cults,* ed. J. Neusner, Wipf & Stock, Orgeon: 93-111. https://doi.org/10.1163/9789004667150_008

- Choksy, J. K., (1989). "A Sāsānian Monarch, His Queen, Crown Prince, and Deities: The Coinage of Wahrām II". *American Journal of Numismatics,* (1): 117- 135.

- Christensen, A. E., (1999). *Iran dar zaman-I Sasanian.* (L'iran sous les Sassanides) (R. Yasemi, Trans.), (H. Rezaei Baghbidi, Ed.). Tehran: Sedaye Mo'aser. (in Persian).

- Duchesne-Guillemin, J., (1983). "Zoroastrian Religion". *The Cambridge History of Iran, The Seleucid, Parthian, and Sasanian Periods,* ed. E. Yarshater, Cambridge: Cambridge University press, 3(2): 867- 908. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521246934.008

- Ettinghausen, R., (1972). *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence*. Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004659674

- Farridnejad, Sh., (2015). "The Iconography of Zoroastrian Angelology in Sasanian Art and Archaeology". *Spirits in Transcultural Skies,* eds. N. Gutshow, K. Weiler, Switzerland: Springer International Pub: 19-41. https://doi.org/10.1007/978-3-319-11632-7_2

- Gariboldi, A., (2010). *Sasanian Coinage and History, The Civic Numismatic Collection of Milan.* California: Mazda pub.

- Ghirshman, R., (1971). *Honar-I Iran dar dorān-I Parti va Sasani (Art of Iran in Parthian and Sasanian).* (B. Farahvašī, Trans.), Tehran: Bongah-I Tarjome va Nashr-I Kitab. (in Persian).

- Ghirshman, R., (1976). *Iran az Aqāz tā Islam (Iran from the Beginning to Islam).* (M. Mo'ein, Trans). Tehran: Mo'ein. (in Persian).

- Goviri, S., (2023). *Anahita in Iranian myths*. Qoqnoos. (8th ed.), (in Persian).

- Hanaway, W. JR., (1982). "Anāhītā and Alexander". *Journal of the American Oriental Society,* 102(2): 285- 295. https://doi.org/10.2307/602528

- Harper, P., (1983). "Sasanian Silver". *The Cambridge History of Iran, The Seleucid, Parthian, and Sasanian Periods,* ed. E. Yarshater, Cambridge: Cambridge University Press, 3(2): 1113-1130. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521246934.016

- Harper, P., (1971). "Sources of Certain Female Representations in Sasanian Art". *La Persia nel Medioevo, Accademia Nazionale dei Lincei,* Rome: 503- 515.

- Hassandoust, M., (2014). *Farhang-I Riše-šināxti-I Fārsī (An Etymological Dictionary of Persian).* Tehran: Farhangistan-I Zaban va Adab. (in Persian).

- Hinnells, J. R., (2007). *Šenāxt-I Asātīr-I Iran (Persian in Mythology).* Tehran: Češme. (in Persian).

- Kent, R. G., (1953). *Old Persian.* New Haven: American Oriental Society.

- Koulabadi, R., Mousavi Haji, R. & Ataie, M., (2012). "Sasanian Rock Reliefs Attributed to Anahita". *Anahita Ancient Persian Goddess & Zoroastrian Yazata,* ed. P. Nabarz, England: Avalonia: 131- 161.

- Mahmoudi, B. *et. al.,* (2012). "Sasanian Stucco Discovered in the Barz-e-qawela in Lorestan Province of Iran". *Anahita Ancient Persian Goddess & Zoroastrian Yazata,* ed. P. Nabarz, England: Avalonia, 203- 215.

- Marshak, B. L., (1998). "The Decoration of Some Late Sasanian Silver Vessels and its Subject Matter". *Art and Archaeology of Ancient Persia: New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, eds. V. Sarkhosh Curtis et. Al., London & New York: 84- 92.

- Olson, M., (2008). *Goddesses, Priestesses, Queens and Dancers: Images of Women on Sasanian Silver.* Bloomington: Illinois Wesleyan University.

- Orbeli, J., (1938). "Sasanian and Early Islamic Metalwork". *A Survey of Persian Art,* eds. A. V. Pope, Ph. Ackerman, London: Sopa, vol. I: 716- 770.

- Panofsky, E., (2022). *Ma'nā dar Honarhāy-I Tajasomī (Meaning in the Visual Arts).* (N. Akhavan Aghdam, Trans.). Tehran: Chešme.

- Ringbom, L.-I., (1977). "Three Sasanian Bronze Slavers with Pairidaeza Motifs". *A Suurvey of Persian Art,* eds. A. V. Pope, Ph. Ackerman, New York, vol. XIV: 3029- 3041.

- Sarkhosh Curtis, V., (2007). "Religious Iconography on Ancient Iranian Coins". *Religion, London: British Museum:* 413- 434. https://doi.org/10.5871/bacad/9780197263846.003.0021

- Schindel, N., "Sasanian Coinage". www.iranicaonline.org.

- Shenkar, M., (2008). "Aniconism in the Religious Art of Pre-Islamic Iran and Central Asia". *Bulletin of the Asia Institute.* Ed. C. A. Bromberg. New Series, 22: 239- 256.

- Shenkar, M., (2014). *Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre- Islamic Iranian World.* Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004281493

- Shepherd, D., (1964). "Sasanian Art in Cleveland". *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 51(4): 66- 92.

- Soucek, P. P., (1974). "Farhād and Tāq-i Būstān: the Growth of a Legend". *Studies in Art and Literature of the Near East, in Honor of Richard Ettinghausen,* ed. P. J. Chelkowski, New York: 27- 52.

- Soudavar, A., (2003). *The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction of Iranian Kingship.* California: Mazda Pub.

- Trümpelmann, L., (1971). "Šāpūr mit der Adlerkopfkappe". *Archaeologische Mittel Mitteilungen aus Iran,* Berlin, 4: 173- 185.

- Vanden Berghe, L., (1978). "La Découverte D'une Sculpture Rupestre a Dārābgird". *Iranica Antiqua,* XIII: 135- 147.

- *Yašt-hā.* (1998). (I. Pourdavood, Trans.). Tehran: Asatir. (in Persian).

- Warner, R., (2007). *Encylopedia of World Mythology.* (A. Esmailpour, Trans.). Tehran: Ostoore. (in Persian)

- URL: https://www.britannica.com/biography/Pliny-the-Elder (acc. Date: 2/8/2026)

- URL: https://www.britannica.com/biography/Berosus (acc. Date: 2/8/2026)

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

Re-identification of Falak-ol-Aflak Castle Based on Archaeological Excavations and Architectural Features

Ali Sajadi[1]

1. Iranian Center for Archaeological Research (ICAR), Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.
Email: sajadi.ali86@gmail.com

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2085.1766.14

Pp: 29 - 55

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/09/24
Revised: 2025/10/31
Accepted: 2025/11/06

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

Falak-ol-Aflak Castle stands atop a natural bedrock outcrop in the center of the Khorramabad Valley. Throughout its turbulent history, this ancient fortress has undergone repeated phases of destruction and reconstruction. Consequently, its earliest structural phases have been lost, and its physical form has been so profoundly altered that archaeological investigation is essential for its historical re-identification. The existing literature on this structure relies chiefly on brief historical mentions or repetitive descriptions of its current state. To address this gap, this study employs archaeological excavation and a descriptive-comparative-analytical approach to interpret findings from stratigraphic soundings, thereby reconstructing the complex's formation and structural evolution. Specifically, this paper addresses two key questions: (a) how was the initial structure established on the uneven rock topography? and (b) how did its architectural components and spatial configurations develop and expand over time? The findings indicate that the fortress underwent continuous physical transformations. To level the southern sections with the higher northern areas (conforming to the natural profile of the outcrop), the builders constructed a massive retaining wall, creating a flat foundation for the castle. Furthermore, this study reveals that a highly sophisticated engineering system was integrated within the fortress to manage water supply, distribution, and wastewater drainage.

Keywords: Fortress, Falak-ol-Aflak Castle (Shapurkhast Castle), Khorramabad, Architectural Evolution, Water Management.

Citations: Sajadi, A., (2026). "Re-identification of Falak-ol-Aflak Castle Based on Archaeological Excavations and Architectural Features". *Athar*, 48(1): 29-55. https://doi.org/10.66224/Athar.2085.1766.14
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2085-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

Falak-ol-Aflak Castle, one of Iran's most prominent ancient fortresses, represents a continuous architectural trajectory of defense, protection, and restoration. Situated within the Khorramabad Valley, the fortress shares an intrinsic socio-spatial relationship with a network of surrounding historical settlements, most notably the ancient cities of Simashki, Shapurkhast, and Khorramabad. The historical longevity and strategic significance of this stronghold were dictated by three primary factors: highly favorable ecological conditions that sustained human settlement within the valley; a critical geographical position at the intersection of major transit routes connecting the central Iranian plateau with Mesopotamia and the southern and western regions; and key natural defensive features, characterized by a steep limestone cliff flanked by a river and encircled by mountain ridges. Consequently, this intersection of environmental and strategic advantages ensured long-term cultural continuity.

Depending on fluctuating socio-political dynamics, the castle assumed diverse administrative functions, serving successively as the seat of local governance for the Almuyids and the Pahla region during the Parthian and Sasanian eras; the governmental center of the Hasanuyid dynasty during the Buyid period; the administrative capital of the Atabeks of Lesser Lur during the Mongol and Ilkhanid periods; and, ultimately, the headquarters of the Governors (Wālīs) of Lorestan from the Safavid era until the late Qajar period. Utilizing a descriptive-analytical methodology grounded in archaeological and architectural data, this study investigates the construction and structural evolution of Falak-ol-Aflak Castle. Specifically, it addresses three primary research questions: (1) what taphonomic and construction processes shaped the formation of the fortress's initial core; (2) what were the primary architectural components, spatial configurations, and subsequent phases of physical expansion; and (3) how were the internal water supply, distribution systems, and wastewater drainage networks organized and engineered over time?

Discussion

Geophysical studies indicate that the bedrock foundation of Falak-ol-Aflak Castle is highly irregular and sloped. These data confirm that the natural topography forms a longitudinal ridge with an east-west orientation, which gradually decreases in elevation from north to south along a gentle slope. Accordingly, throughout various historical periods, builders undertook extensive wall construction and foundation masonry on the eastern, southern, and southwestern sides to establish a level, uniform surface for the superstructure. In this regard, archaeological excavations and stratigraphic soundings (sondages) have verified the existence of multiple occupational horizons and enclosures within Falak-ol-Aflak Castle, dating from the Elamite and Median periods, through the medieval Islamic era, and up to the Qajar period.

Furthermore, archaeological excavations have revealed the hidden sub-surface layers of the castle's water supply, distribution, and wastewater disposal systems, which were executed with remarkable engineering precision. Through accurate calculations, the designers of the hydraulic system managed to secure a sustainable and permanent water source by excavating a deep well directly into the bedrock. A key feature of this system is that, although the well opening was originally situated at the

lowest point of the rock formation, the builders raised its operative height from −7 meters to +4.30 meters relative to the castle's main floor level by constructing a robust stone and brick shaft wall. This artificial elevation enabled the gravity-fed distribution of water to all parts of the complex.

The extracted water was first directed into a regulation and distribution basin, from which it was channeled to the eastern and western sectors of the castle via two main ceramic pipelines (tanbūsheh). The western branch supplied the cisterns and the bathhouse located in the northwest corner of the first courtyard, while the eastern branch fed the pools situated in the second courtyard.

The wastewater disposal mechanism exhibited the same level of engineering sophistication. The system directed wastewater through ceramic pipes and channels toward five absorption wells, each measuring 888 to 999 meters in depth, strategically located at the corners of the castle. From these wells, the wastewater was channeled out of the castle grounds through brick-lined conduits. Archaeological evidence—including robust foundation work, the standardized arrangement and quality of the bricks, the specific mortars utilized, the protective plaster coverings over the channels and ceramic pipes, and the thickness of the pool walls—collectively attests to the high technical standards and structural reinforcement of these hydraulic features. Moreover, this sub-surface network served a dual function, providing both drainage and ventilation. By generating continuous airflow, it successfully mitigated rising dampness and kept the underlying structural layers dry.

Conclusion

Geophysical studies indicate that the bedrock foundation of Falak-ol-Aflak Castle is markedly sloped and irregular. The data confirm that the rock topography forms an elongated ridge with an east-west orientation, gradually decreasing in elevation from north to south along a gentle incline. Accordingly, builders in different historical periods employed retaining walls and foundation-leveling techniques on the eastern, southern, and southwestern sides in order to create a stable and uniform platform for construction. Archaeological excavations and stratigraphic trenches have substantiated the existence of multiple fortification walls dating from the Elamite and Median periods through the medieval Islamic era and into the Qajar period.

Furthermore, archaeological investigations have revealed sophisticated concealed systems for water supply, distribution, and wastewater management, all of which were designed with remarkable precision. Through careful calculations, the castle's hydraulic engineers succeeded in establishing a permanent and sustainable water supply by excavating a well into the bedrock. A particularly notable engineering achievement concerns the location of the well mouth at the lowest point of the rock formation. To generate sufficient hydraulic head for water distribution throughout the castle, the builders constructed a stone-and-brick wall that raised the well mouth from −7 meters to +4.30 meters relative to the castle's floor level. This engineered elevation enabled gravity-fed water flow to all areas of the castle.

The extracted water was first directed to a regulation and distribution basin and was then conveyed through two main ceramic pipeline systems to the eastern and western sections of the fortress. The western branch supplied the reservoirs and baths in the northwestern part of the first courtyard, while the eastern branch fed the basins in the second courtyard. The wastewater disposal system

demonstrated a comparable level of engineering precision. Wastewater was directed through ceramic pipes and channels toward five absorption wells, each measuring 888 to 999 meters in depth and located at the corners of the castle, before being conveyed outside the complex through brick-lined channels.

Archaeological evidence—including robust foundation work, precise brickwork patterns, high-quality mortar compositions, protective linings for the channels, coatings for the ceramic pipes, and the thickness of the basin walls—attests to the advanced technical standards and structural reinforcement of these hydraulic installations. In addition, this subsurface network served the dual functions of drainage and ventilation. By facilitating air circulation, it helped control moisture and maintain the dryness of the underlying layers. The blockage of these channels in later periods has been identified as a primary cause of moisture infiltration into the upper layers and walls. Consequently, the complete reopening and restoration of this drainage network should be regarded as an essential measure for the sustainable preservation of the structure.

Acknowledgments

The archaeological exploration program of Falak-ol-Aflak Hill was conducted with the permission and support of the Research Institute of Cultural Heritage and Tourism of Iran, the Archaeological Research Institute, and the General Department of Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism of Lorestan Province. The author gratefully acknowledges the officials of these organizations for their support.

Conflict of Interest

The author declare that they have no conflicts of interest. All financial resources for this study were provided independently by the researchers.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۰۲۴-۱۶۴۷ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

بازشناسی ساختار قلعهٔ فلک‌الافلاک با اتکاء به شواهد باستان‌شناسی

علی سجادی[I]

I. پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
Email: sajadi.ali86@gmail.com

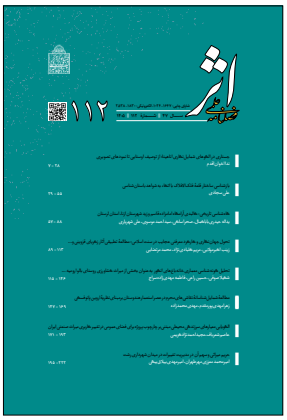
اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2085.1766.14

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۵۵-۲۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۶



فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی،
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

کهن‌دژ قلعهٔ فلک‌الافلاک بر فراز صخره‌ای طبیعی در مرکز درهٔ خرم‌آباد ساخته‌شده است. این دژ کهن با تاریخی پر فرازونشیب، بارها تخریب و بازسازی شده است. بخش‌های بسیار کهن آن از میان‌رفته و کالبد آن، چنان دگرگون‌شده که بازشناسی آن بدون درنظر گرفتن مطالعات باستان‌شناسی غیرممکن می‌نماید. آن‌چه درخصوص این بنا به رشتهٔ تحریر درآمده، عمدتاً براساس اشارات کوتاه تاریخی و یا توصیفات تکراری وضع موجود آن است. بر این‌اساس در این پژوهش با اتکاء به کاوش‌های باستان‌شناسی به تبیین یافته‌های حاصل از کاوش و لایه‌نگاری به بازشناخت نحوهٔ تکوین و پویایی ساختاری این مجموعه به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی پرداخته و سه پرسش کلیدی را پیگیری می‌کند: الف) نحوهٔ شکل‌گیری کالبد اولیه بنا برروی عرصهٔ صخره به چه صورت انجام پذیرفته است؟ ب) اجزا و فضاهای ساختمانی و الگوی گسترش آن چگونه بوده است؟ ج) نظام تأمین و توزیع آب و دفع پساب آن برچه اساسی عمل می‌کرده است؟ یافته‌های پژوهش نشان داده است که بنا در طول تاریخ و به فراخور زمان، دستخوش تغییرات کالبدی پیاپی شده است. در همین‌راستا، به‌منظور هم‌ترازسازی بخش‌های جنوبی با عرصهٔ مرتفع شمالی (متناسب با عارضهٔ صخره)، با ایجاد دیواره، بستر مسطحی برای ساخت قلعه فراهم شده است؛ هم‌چنین یافته از سیستم مهندسی دقیق و پیچیده‌ای برای تأمین و توزیع آب و دفع پساب در این قلعه حکایت دارد.

کلیدواژگان: قلعه، قلعهٔ فلک‌الافلاک (قلعهٔ شاپورخواست)، خرم‌آباد.

ارجاع به مقاله: سجادی، علی، (۱۴۰۵). «بازشناسی ساختار قلعهٔ فلک‌الافلاک با اتکاء به شواهد باستان‌شناسی». اثر، ۴۸ (۱): ۵۵-۲۹. https://doi.org/10.66224/Athar.2085.1766.14
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2085-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

دره خرم‌آباد، یکی از دشت‌های میانکوهی منطقه طبیعی-فرهنگی زاگرس مرکزی است که به‌لحاظ برخورداری از شرایط مناسب زیست‌محیطی، دسترسی آسان ساکنان به منابع آب فراوان و پایدار، امکان تأمین مواد غذایی اولیه از طریق پوشش گیاهی و جانوری و مهم‌تر از همه، موقعیت ویژه ارتباطی به‌عنوان یک معبر طبیعی، همواره شرایط مطلوبی را برای جذب و استقرار جوامع مختلف انسانی از دوره پیش از تاریخ تا عصر معاصر فراهم کرده است. این دره در دل کوه‌های چین‌خورده زاگرس میانی، در محل تلاقی گذرگاه‌های طبیعی از فلات مرکزی به جنوب و غرب قرارگرفته است به‌گونه‌ای که از دشت سیلاخور ورود به رشته‌کوه زاگرس تا خروج از این رشته‌کوه‌ها ورود به دشت خوزستان به طول تقریبی۲۰۰ کیلومتر، شاید هیچ نقطه‌ای را هم‌چون این دره برای عبور و مرور نتوان یافت. بنابراین، دره‌ی خرم‌آباد یک معبر طبیعی استراتژیک است که ارتباط بین شمال-جنوب‌وشرق-غرب را امکان‌پذیر می ساخته است. این دره در دوره‌های تاریخی و اسلامی نیز به‌واسطه واقع بودن در مسیر راه‌های باستانی به‌عنوان گذرگاهی فلات مرکزی را به مناطق جنوبی(دشت سوزیانا و خوزستان) و مناطق غربی(میان‌رودان) پیوند می‌داده است. در دل این دره و بر فراز صخره‌ای طبیعی که چشمه پرآب گلستان از زیر آن می‌جوشد قلعه‌ای ساخته‌شده که مشرف بر دره و گذرگاه‌های ورودی به آن است و از جهات شرق و جنوب رودخانه‌ی خرم‌آباد آن‌را فراگرفته است.

قلعهٔ فلک‌الافلاک یکی از دژهای کهن ایران است که در فرازوفرود تاریخ، پویایی خود را حفظ کرده، همواره مورد استفاده، حفاظت و مرمت قرارگرفته و یا بازسازی شده است. این قلعه را می‌توان نمونه‌ای برجسته و شاخص از تعامل با محیط دانست که در طول تاریخ، پیوندی ناگسستنی با دیگر آثار دره خرم‌آباد -از جمله شهرهای تاریخی آن چون سیماشکی، شاپورخواست و خرم‌آباد- داشته است. اهمیت این مکان و احداث قلعه در آن‌را می‌توان متأثر از چند عامل کلیدی دانست:

- شرایط مساعد محیطی: دره خرم‌آباد با برخورداری از شرایط زیست‌محیطی مناسب، همواره مکان مناسبی برای جذب و استقرار جوامع انسانی مختلف بوده است.

- موقعیت ارتباطی راهبردی: این دره از موهبت موقعیتی طبیعی ویژه بهره می‌برد؛ چرا که محل تلاقی راه‌های اصلی شمال به جنوب و شرق به غرب بوده و همانند معبری طبیعی، فلات مرکزی ایران را به نواحی جنوبی و غربی کشور و از آن‌جا به میان‌رودان پیوند می‌داده است.

- ویژگی‌های دفاعی طبیعی: وجود صخره‌ای بلند و منفرد با شیب تند، موضع مناسبی برای ایجاد دژی مهم فراهم می‌کرد. این عارضه طبیعی که به‌وسیله رودخانه و کوه‌های پیرامون احاطه شده بود، امکان حفاظت از راه‌های مهم ارتباطی و ساکنان منطقه را در برابر تهاجمات خارجی فراهم می‌ساخت.

و بر همین اساس این منطقه از بدو شکل‌گیری و در طول تاریخ حیات خود به‌واسطه موقعیت ممتاز و استراتژیک، واقع بودن در محل تلاقی راه‌های مهم ارتباطی از تداوم فرهنگی برخوردار و به فراخور شرایط سیاسی، اجتماعی کاربری‌های مختلفی را دارا بوده و به‌ویژه در شکل‌گیری شهرهای این دره و تغییر و تحولات آن‌ها مؤثر بوده است. از جمله در دوره‌های تاریخی مخصوصاً اشکانی و ساسانی به‌عنوان مقر حکومت‌های محلی مانند المایید‌ها و پهله و نیز در دوره‌های اسلامی، به‌عنوان مرکز حکومتی آل حسنویه (در دورهٔ آل‌بویه) و پس از آن مقر حکومتی اتابکان لر کوچک (در دورهٔ مغول و ایلخانی) و نیز مقر والیان لرستان (از دورهٔ صفویه تا اواخر قاجار) از مهم‌ترین کاربردهای قلعه در گذشته محسوب می‌شود.

دژ فلک‌الافلاک، تاریخ پر فرازوفرودی را پشت سر نهاده و همان‌گونه که برخی صاحب‌نظران نیز اشاره کرده‌اند بخش‌های بسیار کهن آن از میان رفته (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۹۰) و بارها ویران و بازسازی شده است. آن‌چه در وهله اول مشاهده می‌شود کالبدی از دورهٔ قاجاریه است. اما برای شناخت عمیق‌تر آن لاجرم باید به کاوش‌های باستان‌شناسی اتکاء نمود. اگر چه به علت محدودیت‌های موجود و قرارگیری محوطه باستانی در زیربنای تاریخی عملاً امکان کاوش‌های گسترده میسر نیست، اما بر اساس کاوش‌های محدود صورت‌گرفته، می‌توان تا حدودی تصویر روشنی از وضعیت معماری در لایه‌های باستانی ارائه داد.

نوشتار حاضر با هدف بازشناسی نحوه تکوین و تبیین پویایی ساختاری کهن‌دژ (قلعه هشت برجی) و بر اساس داده‌های کاوش‌های باستان‌شناسی، به شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی دوره‌های ساخت و توسعه آن می‌پردازد در این راستا به سه پرسش طرح‌شده پاسخ داده می‌شود: الف) روند شکل‌گیری کالبد اولیه بنا چگونه بوده است؟ ب) اجزاء، فضاهای ساختمانی و نحوه گسترش آن‌ها چگونه بوده است. ج) نظام تأمین و توزیع آب و دفع پساب آن چگونه بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در مطالعات مرتبط با قلعه‌های تاریخی، کتاب‌ها و مقالات متعددی به بررسی ساختار این قلعه‌ها و سیستم‌های هیدرولیکی آن‌ها پرداخته‌اند. از جمله این منابع می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: کتاب «سوریه: ارگ‌های قرون‌وسطایی بین شرق و غرب» (Bianca, 2007) که مجموعه‌ای از مقالات را در بر می‌گیرد و به ریشه‌های تاریخی، تکامل و سیستم‌های آب‌رسانی سه ارگ حلب، مصیاف و صلاح‌الدین در سوریه می‌پردازد. مقاله‌ای از (Gonnella, 2008) نیز به بررسی چاه‌های متعددی در قلعه‌های ساخته‌شده بر ارتفاعات پرداخته که برای تأمین آب، تا زیر سطح زمین نفوذ کرده‌اند؛ هم‌چنین (ر.ک. به: García-Pulido & Martín 2019) در مقالهٔ خود تحت عنوان «پیشرفته‌ترین تکنیک‌های هیدرولیکی برای تأمین آب قلعه‌ها در آخرین دوره اندلس» به تجزیه‌وتحلیل فناوری‌های پیشرفته آب‌رسانی در قلعه‌های این دوره پرداخته‌اند.

در حوزه مطالعات داخلی نیز مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های تأمین آب در دژهای قرون میانی دوران اسلامی در قهستان (استان خراسان جنوبی)» (فرجامی و همکاران، ۱۴۰۰) به مطالعه روش‌های تأمین آب در قلعه‌های اسلامی در منطقه قهستان اشاره دارد.

پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با این بنای تاریخی را می‌توان در سه گروه اصلی دسته‌بندی نمود:

الف) کتب منتشر شده

- کتاب آثار باستانی و تاریخی لرستان (ایزدپناه، ۱۳۶۲) به معرفی کلی این دژ پرداخته است.
- کتاب قلعهٔ فلک‌الافلاک / دژ شاپورخواست (سجادی و فرزین، ۱۳۸۲) به بررسی تخصصی این اثر تاریخی اختصاص دارد.
- کتاب تاریخ دژ شاپور خواست (قلعهٔ فلک‌الافلاک) (دالوند، ۱۳۸۸) به تاریخچه قلعه پرداخته است.
- کتاب اسناد تصویری شهرهای ایرانی (مهریار و همکاران، ۱۳۷۸) نیز به ارائه اسناد تصویری مربوطه پرداخته است.

ب) مقالات تخصصی

مقالات متعددی به جنبه‌های مختلف این بنای تاریخی پرداخته‌اند:

- معماری و مصالح: مقاله «عنصر خشت در دژ شاپورخواست» (سجادی، ۱۳۸۴) و «بررسی ویژگی‌های معماری قلعهٔ فلک‌الافلاک» (مؤمنی و همکاران، ۱۳۹۵).
- باستان‌شناسی: مقاله «گزارش دو فصل لایه‌نگاری تپه فلک افلاک» (سجادی، ۱۳۹۴) و «شواهدی از وجود دژی مربوط به ایالت الیپی» (موسوی‌حاجی و همکاران، ۱۳۹۳) و مقاله «مکان‌یابی جای نام سیماش» (بهرامی و همکاران، ۱۳۹۶) و «مکان‌یابی شهر شاپورخواست» (سجادی، ۱۳۹۰).
- مطالعات مهندسی: مقاله «تحلیل عددی اندرکنش قلعه با طرح مقاوم‌سازی بستر سنگی» (امیر شاه‌کرمی و همکاران، ۱۳۸۶).
- «عبدی» و همکاران در مقاله‌ای به مطالعهٔ تجربی هوازدگی نمکی دولوستون‌ها در سنگ‌های به‌کار رفته در قلعهٔ فلک‌الافلاک مبادرت کرده اند (Abdi et al., 2024).

ج) پژوهش‌های باستان‌شناسی

• کاوش‌ها و لایه‌نگاری‌های متعدد در محوطه کهن‌دژ (مقدسی و شریفی، ۱۳۷۴؛ سجادی، از ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۷) انجام شده که یافته‌های جدیدی از این بنا ارائه کرده‌اند.

با وجود گستردگی مطالعات انجام‌شده، هیچ‌یک از منابع فوق به‌صورت جامع به روند شکل‌گیری و توسعه کالبدی قلعه بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی نپرداخته‌اند. این امر ضرورت معرفی قلعهٔ فلک‌الافلاک بر پایه پژوهش‌های جدید را برای روشن‌شدن زوایای پنهان سیر تحولات ساختاری این بنا بیش از پیش آشکار می‌سازد.

روش پژوهش: این پژوهش بر پایهٔ مطالعات ژئو الکتریک که برای شناخت بستر صخره‌ای انجام‌شده است. و نیز با اتکاء به مطالعات باستان‌شناسی (کاوش، پی‌گردی و لایه‌نگاری هم در داخل قلعه (رأس تپه) و هم در فضای پیرامون / دامنه تپه) صورت‌گرفته و به روش توصیفی، تحلیلی تدوین شده است.

شکل ۱: موقعیت قلعهٔ فلک‌الافلاک در شهر خرم‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۴).

Fig. 1: Location of Falak-ol-Aflak Castle in Khorramabad city (Author, 2025).

بحث و تحلیل

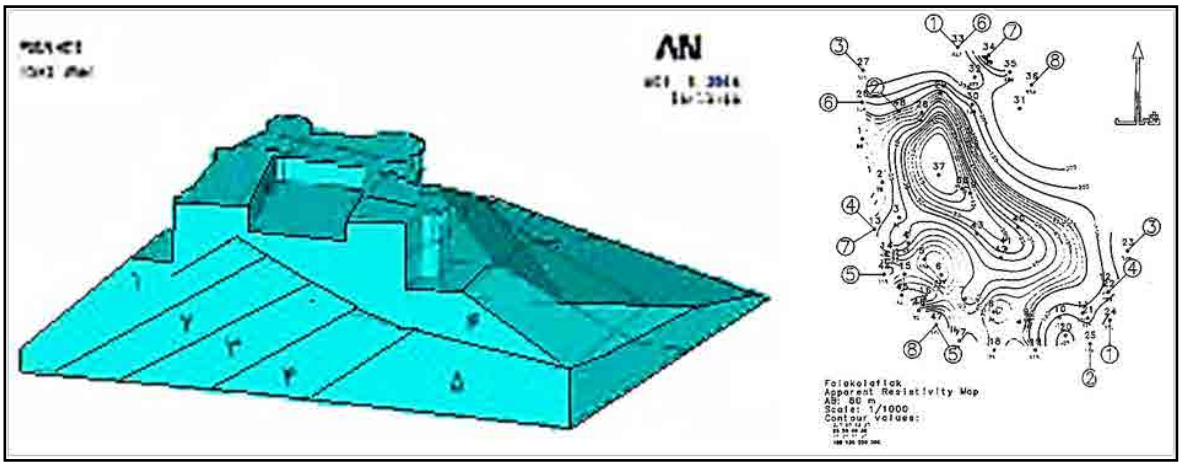
قلعه هشت برجی (کهن‌دژ) با مساحتی بالغ بر ۵۳۰۰ مترمربع بر فراز صخره‌ای مرتفع بنا شده است. بلندای دیوار آن از سطح تپه به ۲۲٫۵ متر می‌رسد بر پایه منابع مکتوب و سفرنامه‌های جهانگردان، تا حدود یک‌صد سال پیش، بارویی دوازده‌برجی این قلعه را احاطه کرده بود، امروزه بخشی از آثار یادشده، از جمله چشمه گلستان، باغ گلستان و باغ سروستان، به‌اضافه یکی از برج‌های حصار میانی آن در محوطه شمال‌غربی قلعه، قابل مشاهده است (سجادی و فرزین، ۱۳۸۲). این دژ با وسعتی در حدود دوازده هکتار، شامل بارویی ۱۲ برجی با دو دروازه ورودی به نام‌های دروازه گرداب و دروازه خوز، دیوان‌خانه، خلوت‌خانه، اندرونی، بیرونی، حمام‌ها، آسیاب‌های آبی (ده آسیاب)، منازل مسکونی، سربازخانه، اسطبل‌ها، باغ سروستان، باغ و استخر گلستان، حصار دوم، بنای قلعه هشت برجی (کهن‌دژ) و دیگر سازه‌ها بوده است (سجادی و فرزین ۱۳۸۲؛ مهریار و همکاران، ۱۳۷۸). رودخانهٔ مجاور نیز نقش یک خندق دفاع طبیعی را در قسمت‌های شرقی و جنوبی آن ایفاء می‌کرده است. مطالعات انجام‌شده تاکنون عمدتاً بر محوطه کهن‌دژ، یعنی تپه و قلعه هشت برجی فلک‌الافلاک، متمرکز بوده است و موضوع اصلی این مقاله، نیز کهن‌دژ این مجموعه است که بر فراز صخره‌ای طبیعی واقع شده است.

شناخت کهن‌دژ فلک‌الافلاک، روند شکل‌گیری و تغییر و تحولات معماری آن در طول تاریخ، مستلزم بررسی ساختار صخره و بستر آن است سازه‌ای که منجر به شکل‌گیری و ساخته شدن قلعه‌ای به فرم هشت‌ضلعی نامنظم بر روd آن شده است. این مقاله بر اساس مطالعات انجام‌شده به بررسی ساختار صخره و چگونگی ساخت قلعه بر روی آن می‌پردازد.

ساختار صخره

دره خرم‌آباد و میان دو رشته‌کوه، صخره‌ای با ارتفاع تقریبی ۲۰ متر از سطح زمین‌های اطراف با مساحت حدود ۶۰۰۰ مترمربع سر برآورده که به‌واسطه ارتفاع و اشراف بر دره و گذرگاه‌های ورودی آن، وجود منابع دائمی آب، مکان مناسبی جهت ایجاد قلعه بر روی آن بوده است. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد که سطح این صخره مسطح بوده و قلعه بر روی آن ساخته‌شده است. اما مطالعات ژئو الکتریک که در چارچوب طرح استحکام‌بخشی قلعه و به‌منظور شناسایی لایه‌بندی زمین به انجام رسید نشان‌داد که این صخره یک یال طولی با جهت غربی، شرقی است. بلندترین بخش‌های آن در قسمت شمالی واقع‌شده و به‌تدریج از شمال به جنوب از ارتفاع آن کاسته شده است (مهندسین مشاور خاک پایه، ۱۳۸۰). به‌گونه‌ای که در قسمت شمال شرقی، سطح فوقانی صخره ۵۰ سانتی‌متر بالاتر از کف فضاهای آن بخش قرار دارد حال آن‌که در قسمت جنوبی، به‌طور میانگین سطح صخره در عمق ۲۴ متری واقع شده است (شکل ۲).

مطالعات مربوط به ارتباط اندرکنش زمین و سازه، حاکی از شیب‌دار بودن صخره، لایه‌به‌لایه بودن سنگ‌بستر و غیریکنواخت بودن پی (صخره) بوده است که بر اساس آن، قلعه با پلان پنج‌ضلعی نامنظم با هشت برج در ابعاد مختلف، تابعی از فرم صخره سنگی آن شکل‌گرفته است (مهندسین مشاور خاک پایه، ۱۳۸۰؛ خالو و همکاران، ۱۴۰۲). کاوش‌های باستان‌شناسی نیز نتایج مطالعات ژئوالکتریک را تأیید کرده‌اند. بر همین مبنا، مهندسان و معماران قلعه برای ایجاد تراز و تسطیح سطح صخره و احداث قلعهٔ فلک‌الافلاک بر روی آن، در قسمت‌های شرقی، جنوبی و جنوب غربی کرسی چینی شده است (شکل ۲).



شکل ۲: برآیند مطالعات ژئو الکتریک از توپوگرافی صخره و برشی از قلعه و نحوه قرار گرفتن لایه‌ها در آن (شاکرمی، ۱۳۸۰: ۹).

Fig. 2: Result of geoelectric studies from the rock topography and a section of the castle and the arrangement of layers within it (Shakermi, 2001: 9).

ساختار قلعه

به‌طورکلی، ساختار قلعه شامل یک باروی هشت برجی با دروازه، هشتی ورودی و دو میان‌سرا است که هر یک با فضاهایی در پیرامون احاطه شده‌اند (شکل ۶). معماری کنونی بنا، بیانگر مرمت‌های مختلف و ایجاد فضاهایی است که در دوره‌های مختلف به آن اضافه شده است. بیشترین این تحولات مربوط به دورهٔ صفویه تا قاجار است. این قلعه در چارچوب نظام معماری ایرانی، در درون خود ساختاری مشخص دارد و در بیرون نیز از معماری ویژه اما با هندسه‌ای آزاد برخوردار است. در ادامه، به‌طور اجمالی به بررسی ساختار بیرونی و داخلی این بنای عظیم پرداخته می‌شود.

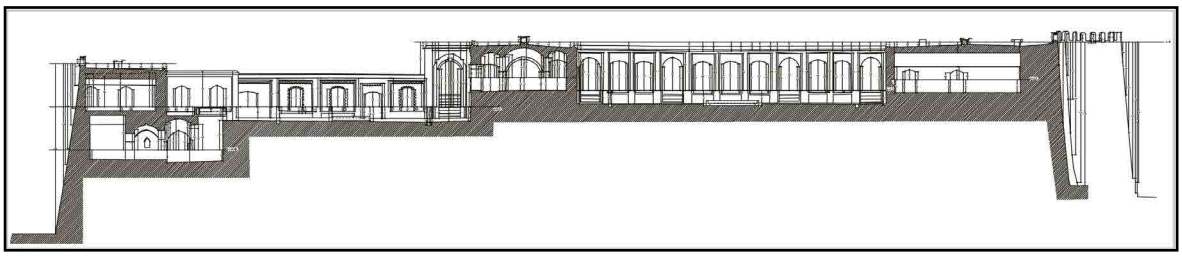
- ساختار معماری قلعه

قلعه دارای بارویی با هشت برج مدور در زوایای مختلف است از نظر سازه‌ای و نیارشی، برج و باروی قلعه در

بخش‌های شمالی بر لبه عمودی صخره بنیان نهاده شده است (شکل ۱ و ۳). در قسمت‌های جنوبی که صخره در سطح پایین‌تری قرار دارد، با ایجاد دیواره، آن‌را به سطح قسمت‌های شمالی رسانیده‌اند. برج‌ها و بارو و کنگره‌های قلعه از لحاظ مصالح و شیوه معماری تغییرات بسیار را به خود دیده است به‌گونه‌ای که حتی تصاویر باقی‌مانده از دوران قاجار با وضعیت فعلی قلعه قابل‌مقایسه نیست. در این دوره نمای دیوارهای خشتی را با آجر پوشانیده‌اند. لازم به یادآوری است که بخش اعظم دیوارهای قلعه از خشت ساخته‌شده و با لایه‌ای از آجر نماسازی شده‌اند (سجادی، ۱۳۸۴). فرم کنگره‌های آجری آن با تصاویر دورهٔ قاجار تا حدودی متفاوت است.

پایه‌های بارو و برج‌های قلعه به ارتفاع میانگین ۵/۵ متر از سنگ لاشه و ملاط بر بستر صخره بنیان نهاده و ساخته شده‌اند و از این سطح به بالا با آجر کار شده است[1]. عرض دیوار باروی قلعه و برج‌های آن از پایین قطورتر بوده و به‌تدریج در قسمت‌های فوقانی از عرض آن‌ها کاسته شده است. به‌طوری‌که در قسمت پشت‌بام این عرض به ۶۵ سانتی‌متر می‌رسد. برج‌ها نیز از لحاظ ارتفاع و حجم و ابعاد با یکدیگر متفاوت‌اند. برای ساختن برج و بارو از روش «وامال» استفاده شده است. به این معنا که چینش رج‌های آجری به‌تدریج از پایین به بالا با پس‌نشستگی همراه بوده است. در استفاده از مصالح و پیوند با بستر و فرم با هم هماهنگی لازم انجام شده است. بی‌تردید یکی از رازهای ماندگاری و دوام این قلعه را باید در نوع مصالح و طراحی مناسب، تکنیک بالای ساخت و هم‌چنین هم‌سنخی و تطبیق و توالی معماری و کارکردی آن در دوره‌های مختلف جست‌وجو کرد، ویژگی‌هایی که این بنا را به نمونه‌ای شاخص از معماری پایدار تبدیل کرده است.

تمامی روزنه‌ها و نورگیرها به احتمال زیاد برای هماهنگی با اقلیم منطقه، تأمین نور و استفاده از جریان هوا در فصل گرما، در ضلع جنوبی بنا قرارگرفته‌اند.



شکل ۳: برش A-A اختلاف سطح صحن قلعه از غلام‌گردش دور آن (آرشیو میراث‌فرهنگی و گردشگری لرستان).

Fig. 3: Section A-A, showing the level difference between the castle courtyard and its surrounding ambulatory (Lorestan Cultural Heritage and Tourism Archives).

- ساختار قدیمی قلعه بر اساس یافته‌ها باستان‌شناسی

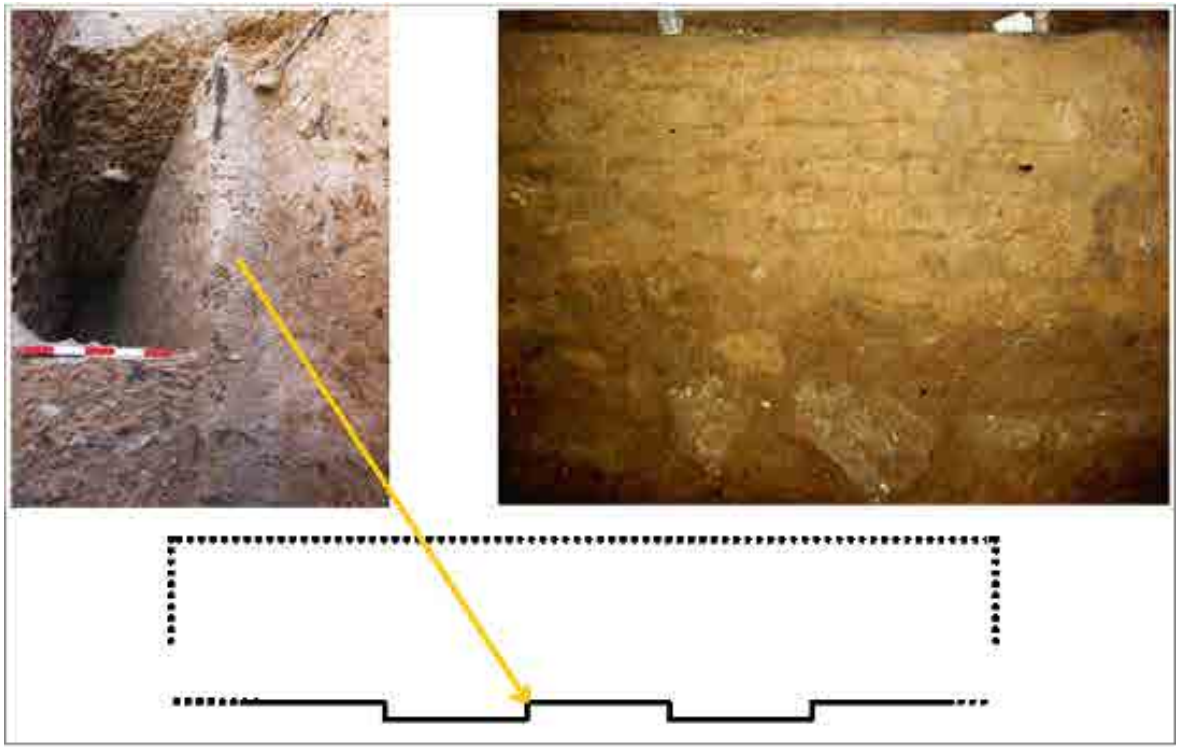
در راستای شناخت مجموعه قلعه، کاوش‌های باستان‌شناسی در فضاهای داخلی، نخستین بار در سال ۱۳۷۴ هـ.ش. به سرپرستی «محمد مقدس» و با ایجاد ۹ ترانشه در فضاهای داخلی آن آغاز شد (مقدس، ۱۳۷۴). متعاقب مشاهدهٔ مشکلات سازه‌ای از قبیل نشست و رانش، مطالعات آسیب‌شناسی مجموعه نیز آغاز گردید. در ادامه و در هم‌سویی با این مطالعات که نیاز به ایجاد گمانه‌های زمین‌شناسی را ایجاب می‌نمود، کاوش‌های باستان‌شناسی نیز در خلال سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۶ هـ.ش. و طی مجوزهای شماره ۸۳۲/۲/۲۱۵۸۵ مورخ ۱۳۸۳/۱۲/۳۰ و ۸۵۲/۲۱/۱۸۲ مورخ ۱۳۸۵/۶/۷ و ۸۷۲/۲۰۸/۱۱۹۶ به تاریخ ۱۳۸۷/۴/۵ پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری و تمدید آن طی نامه ۲۵۱/۱۲۳۶ مورخ ۱۳۸۶/۲/۲۴، و تحت نظارت پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، در این محوطه به انجام رسید (سجادی، ۱۳۸۳– ۱۳۸۷). از جمله فعالیت‌های شاخص این دوره، ایجاد یک ترانشه لایه‌نگاری در حیاط دوم قلعه در سال ۱۳۸۶ هـ.ش. با عمق ۱۳متر لایه‌ی باستانی بود. مطالعات سفالی و لایه شناختی در این ترانشه، منجر به شناسایی شش دوره فرهنگی متوالی گردید که به ترتیب از قدیم به جدید عبارت‌اند از: دوره‌ی مفرغ میانه و جدید یا گودین III (۲۶۰۰–۱۴۵۰پ.م.)، آهن II (پایانی ۷۰۰–۹۰۰ پ.م.)، دورهٔ سلوکی (فرا–هخامنشی)، دوره اشکانی، دوره ساسانی و درنهایت قرون پایانی اسلامی (عصر قاجار) است (سجادی، ۱۳۸۷؛ نیز بهرامی و همکاران، ۱۳۹۴). این ترانشه در عمق ۱۳/۳۰ متری با رسیدن به صخره طبیعی به پایان رسید (سجادی، ۱۳۸۷: ۳۶). با توجه به مفصل

بودن مبحث یافته‌های کاوش و لایه‌نگاری و هم‌چنین انتشار مقالاتی در این زمینه، بنابراین در این‌جا صرفاً به یافته‌های مرتبط با ساختار معماری تاریخی بنای قلعه و سیستم تأمین و توزیع آب و دفع پساب پرداخته می‌شود. در جریان این کاوش‌ها چند حصار قدیمی کشف گردید که در این‌جا به اختصار، به ساختار، موقعیت قرارگیری و دورهٔ تاریخی آن‌ها اشاره می‌گردد.

الف) حصار خشتی: در جریان گمانه‌زنی‌های باستان‌شناسی سال ۱۳۷۸ هـ.ش.، قلعهٔ فلک‌الافلاک به سرپرستی علی سجادی (بنا بر مجوز پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری به شماره ۸۷۲/۲۰۸/۱۱۹۶ به تاریخ ۱۳۸۷/۴/۲۵)، که در بخش جنوبی قلعه ایجاد گردید حصاری خشتی بر شالوده سنگی، با جهت شرقی/ غربی متشکل از خشت‌هایی در ابعاد ۹×۴۰×۴۰ و ۱۰×۴۰×۴۰ با ملاط گل همراه با آمیزه شن نرم (ماسه درشت) در لایه‌ای به عمق ۳/۷۰ الی ۶/۵ متری از کف فعلی قلعه به‌دست آمد. شالوده سنگی این حصار از عمق ۵ الی ۶/۵ متری از کف پاگرد قلعه قرار داشت و از سنگ لاشه همراه با ملاط گچ ساخته شده بود. سفال‌های به‌دست آمده در این لایه را خمره‌های بزرگ سفالی ذخیره آذوقه با لبه برگشته به داخل و تزیینات زنجیره‌ای تشکیل می‌داد با توجه به نوع خشت‌ها و سفال‌های به‌دست آمده، تاریخ نیمه دوم هزارهٔ اول میلادی برای این دیوار در نظر گرفته شده است (سجادی،۱۳۸۴؛ و نیز: ۱۳۸۲: ۱۹).

ب) حصار گلی/ خشتی یک دژ سترگ: در جریان لایه‌نگاری باستان‌شناسی قلعهٔ فلک‌الافلاک به سرپرستی علی سجادی (بنا بر مجوز پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری به شماره ۸۷۲/۲۰۸/۱۱۹۶ به تاریخ ۱۳۸۷/۴/۲۵) در لایه‌های زیرین، نشانه‌هایی از وجود یک سازه بزرگ خشتی بر بنیان پی‌سنگی از سنگ‌های متشکل از لاشه کشف شد که بر روی صخره بنا شده بود (سجادی، ۱۳۸۷). ابعاد خشت‌های به‌کاررفته در آن ۸-۶×۳۸×۳۸ سانتی‌متر است. (لایه‌نگاری گمانهٔ شمارهٔ ۱)در داخل قلعه (در عمق ۹متری از کف صحن) و گمانه شماره ۲ در دامنه آن در عمق ۳ متری از کف پاگرد بیرونی قلعه)، نشانه‌هایی از یک حصار سترگ گلی مربوط به پایان دورهٔ آهن II پایانی شناسایی شد. این حصار که تا عمق ۵ متری از کف ادامه دارد، بقایای به‌جامانده حدود ۲ متر ارتفاع دارد. این دیوار دارای شکست‌های در سطح بیرونی است که عمق شکستگی آن‌ها ۲۵ سانتی‌متر بوده و در فاصله ۳ متر از هم‌دیگر به‌صورت تورفتگی و بیرون آمدگی‌هایی تکرار شده و آن‌را از یکنواختی خارج کرده‌اند. این حصار دارای حدود ۵ درجه شیب منفی است و هم‌چنین در جهت افقی دارای انحنا است. دیوار با اندود چندلایه از سیم‌گل نارنجی‌رنگی در نما و سیاه در پس‌زمینه اندود شده است (شکل ۴). به عقیده پژوهش‌گران، به دلیل موقعیت استراتژیک این صخره و تپه برای امور دفاعی، در دوره عیلام یک دژ بر روی آن ساخته شده بود (سجادی، ۱۳۸۷: ۲۴؛ بهرامی و سجادی، ۱۳۸۷). در زیر حصار گلی، یک دیوار خشتی بر روی پی‌سنگی شامل دو ردیف قطعات بزرگ سنگِ تراش‌نخورده قرارگرفته که با ملاط گل کار شده است (شکل ۷). (سجادی، ۱۳۸۷: ۱۹ و ۲۵) و قابل‌مقایسه با بنای دژ معرفی‌شده از باباجان III در دلفان است (Goff, 1977: 104, fig. 1). بر اساس یافته‌های سفالی مربوط به گونهٔ لرستان و شواهد معماری هم‌چون ابعاد و اندازهٔ خشت‌ها و شالوده سنگی، دارای سه لایهٔ استقراری است، لایهٔ بالایی آن در پی یک آتش‌سوزی فراگیر متروک شده است (موسوی‌حاجی و همکاران، ۱۳۹۳: ۸۷). برخی از پژوهش‌گران با استناد به موقعیت دژ شناسایی‌شده که بر فراز صخرهٔ طبیعی بنیان نهاده شده و از دو سو به‌وسیله رودخانهٔ خرم‌آباد احاطه گردیده است. آن‌را موقعیتی بسیار مناسب و منطبق با توصیف دیاکونوف از مجموعه نقوش دژهای غرب ایران در کاخ سارگون II در خورس‌آباد/ دورشاروکین دانسته‌اند که سارگون در مسیر لشگر کشی‌اش در سال ۷۱۳ پ.م. از آن یاد کرده است (موسوی‌حاجی و همکاران، ۱۳۹۳؛ Diakonoff, 1956: chap. II, para; 5) و بر این اساس مکان‌یابی‌های دژ یافت‌شده را به دژی متعلق به دوره پادشاهی الیپی نسبت داده و همان جای‌نام «سیماش» ایالت الیپی را برای این منطقه پیشنهاد کرده‌اند (بهرامی و همکاران، ۱۳۷۶: ۲۷).

د) حصار دوران اسلامی: در کاوش‌های باستان‌شناسی در بخش شرقی قلعه و در فاصلهٔ ۳ تا ۴ متری دامنهٔ برج[۲] شماره ۴ یک حصار (متشکل از یک برج و باروی پیوسته به آن) از دوران اسلامی کشف گردید (شکل ۹).



شکل ۴: بخش تحتانی دیوار خشتی بر روی شالوده سنگی و بخش فوقانی آن با سیم‌گل نارنجی‌رنگ و پس‌نشستگی دیوار با طرح پلان دیوار (سجادی، ۱۳۷۸: ۲۵).

Fig. 4: The lower section of the adobe wall on a stone foundation, and its upper section made of orange-colored clay mortar, with a wall set-back shown in the wall plan (Sajadi, 1999: 25).

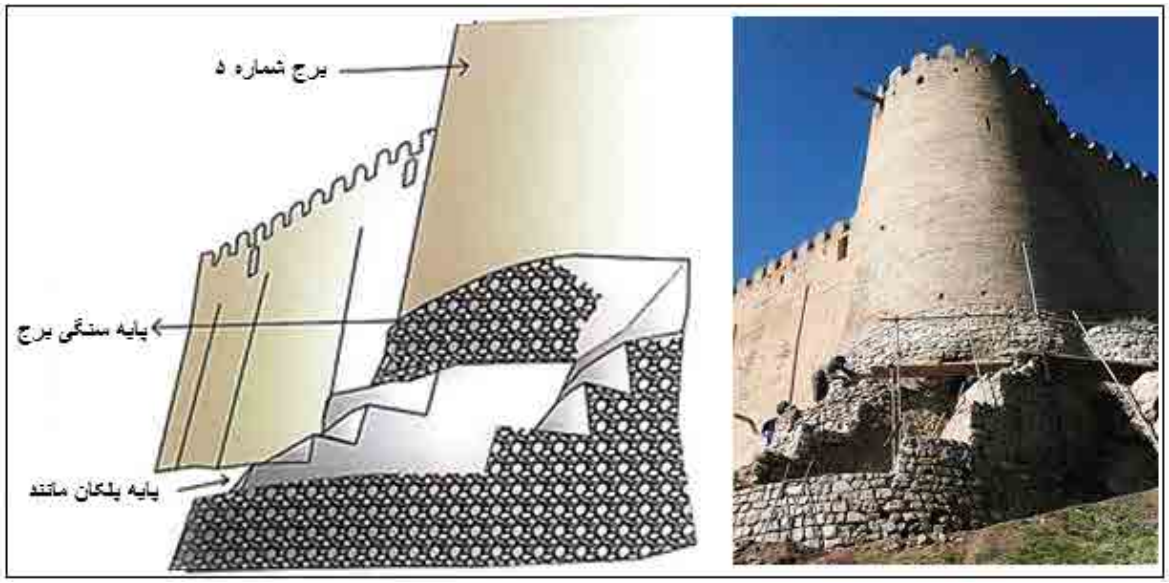
حصار آن تا برج شماره ۵ امتداد یافته و شواهد آن در ترانشۀ لایه‌نگاری شمارۀ ۲ نیز به‌دست آمده است. این برج و بارو از سه قسمت پی‌سنگی، پایه‌سنگی و یک بدنه خشتی تشکیل شده است (سجادی، ۱۳۸۶: ۱۳۳).

بستر و پی: در دامنۀ برج شمارۀ ۴، بستری از تخته‌سنگ‌های طبیعی به‌صورت حجمی (هم با ملاط و بدون ملاط) با ارتفاع متوسط یک متر ایجاد شده است. بر روی این بستر، یک پی‌سنگی با ملاط آهک به قطر تقریبی ۶۰ سانتی‌متر ساخته شده است.

بدنه خشتی دیوار: بر روی پی مذکور، برج و بارویی در قسمت تحتانی از سنگ به ارتفاع ۲/۸۰ سانتی‌متر و بر فراز آن از خشت با ارتفاع باقی‌مانده ۲۳۰ سانتی‌متر، با جهت شمالی ـ جنوبی ساخته شده است. مصالح پایه سنگی را لاشه‌سنگ و سنگ‌های رودخانه‌ای با ملاط گچ و قسمت خشتی را خشت‌های در ابعاد ۶×۲۶×۲۶ و ۵×۲۵×۲۵ سانتی‌متر با ملاط گِل به قطر تقریبی ۲ سانتی‌متر تشکیل داده است (شکل ۵). در نحوه چیدمان سنگ‌های نمای برج سنگی و دیوارهای پیوسته به آن، علاوه‌بر جنبه زیبایی‌شناسی، جنبه استحکام نیز مدنظر قرار داشته و سنگ‌ها به‌صورت ریشه‌ای کار شده است. هم‌چنین برای ایستایی برج و بارو از کلاف‌های چوبی افقی در بدنه برج استفاده گردیده است قطر تیرهای کلاف چوبی متناوب بوده و دارای ابعادی به‌طور میانگین در حدود ۱۰ سانتی‌متر می‌باشند. برای به‌دست آوردن تراز سنگ‌چین از یک ردیف آجر افقی به ابعاد ۵/۵×۲۴×۲۴ و ۶×۲۳×۲۳ سانتی‌متر در وسط دیوار سنگی کار شده و از قطعات سنگ به همین قطر نیز در داخل این رج به‌کار رفته است. در حدفاصل دیوار سنگی و خشتی نیز یک رج آجر در همین ابعاد کار شده است. این آجرها بنا بر مطالعات اولیه متعلق به دوران اسلامی هستند و از طرف دیگر نحوه چیدمان سنگ‌های نما نیز با سنگ‌چینی معماری قرون میانه اسلامی قابل‌مقایسه است.

درنتیجه پی‌گردی باستان‌شناسی و بازپیرایی دامنه این برج مشخص گردید که پایه سنگ‌چین برج، با توجه به مقتضیات صخره، به شکل نیم‌دایره پله‌پله‌ای بر روی بستر سنگی ساخته‌شده است (شکل۶). این

شکل ۵: نمایی از حصار دوران اسلامی مکشوفه در دامنهٔ قلعه (نگارنده، ۱۴۰۴).
Fig. 5: View of the uncovered Islamic period wall on the hillside of the castle (Author, 2025).



شکل ۶: پایهٔ سنگ‌چین برج شمارهٔ ۵ و طرح آن (نگارنده، ۱۴۰۴).
Fig. 6: Stone footing of Tower No. 5 and its plan (Author, 2025).

پایه برج از نقطه مرکزی، با عقب‌نشینی از دو سمت به‌صورت پله‌پله‌ای تا ارتفاع ۱۵۰ سانتی‌متری بالا آمده و در مقطع هر پله با عقب‌نشینی همراه بوده است. با این وجود، ساختار کلی برج حالت مدور خود را حفظ کرده و تراز عقب‌نشینی رج‌به‌رج آن از پایین به بالا رعایت شده است. احتمالاً این شیوه برای پشتیبانی و استحکام

بـرج مدنظـر بـوده اسـت. در ایـن ترانشـه، یـک آجـر سـالم در ابعـاد ۸×۲۸×۲۸ سـانتی‌متر به‌دسـت آمـد. ایـن آجـر از نظر ابعـاد و بافـت، قابـل قیـاس بـا آجرهـای به‌کاررفتـه در طاق‌هـای پـل کشـکان اسـت کـه بـر پایـه سال‌یابی مطلـق (Absolute Dating) انجام‌شـده، تاریـخ آن بـه دورهٔ حسـنویه (سـدهٔ پنجـم هجری‌قمـری/ یازدهـم میـلادی) نسـبت داده می‌شـود.[۳]

سـاختار داخلی قلعـه: قلعـهٔ فلک‌الافلاک از هشـتی ورودی، دو میان‌سـرا (حیـاط) و فضاهـای مسـکونی پیرامـون آن‌ها تشـکیل شـده اسـت. دروازهٔ ورودی قلعـه بـا دو سـتون نمـای برجستهٔ آجـری در قسـمت شـمال‌غربی بنـا واقع‌شـده اسـت. نمـای آن، ورودی‌هـای اواخـر دورهٔ قاجـار را تداعـی می‌کنـد.

پـس از عبـور از دروازه، یـک هشـتی قـرار دارد کـه از طریـق یـک راهـرو بـه نخسـتین میان‌سـرا متصـل می‌شـود. نکتـه قابل‌توجـه ایـن اسـت کـه ایـن راهـرو در امتـداد محـور تقـارن حیـاط طراحـی نشـده؛ بلکـه بـا یـک چرخـش تقریبـی ۹۰ درجـه بـه چـپ و از طریـق یـک سـطح شـیب‌دار، بـه صحـن حیـاط اول منتهـی می‌شـود. در دو طـرف هشـتی ورودی، فضاهـای جنبـی واقـع شـده کـه بـه احتمـال زیـاد، محـل اسـتقرار نگهبانـان بـوده اسـت. ایـن بخـش تنهـا قسـمت دو طبقـه قلعـه محسـوب می‌شـود. طبقـه دوم شـامل چندیـن اتـاق بـا جهت‌گیـری شـرقی-غربـی اسـت کـه بـه دلیـل موقعیـت ممتـاز خـود بـر فـراز ورودی، دیـد کنترلـی کاملـی بـر تـردد بـه قلعـه دارد (سـجادی و فرزیـن،۱۳۸۲: ۱۸).

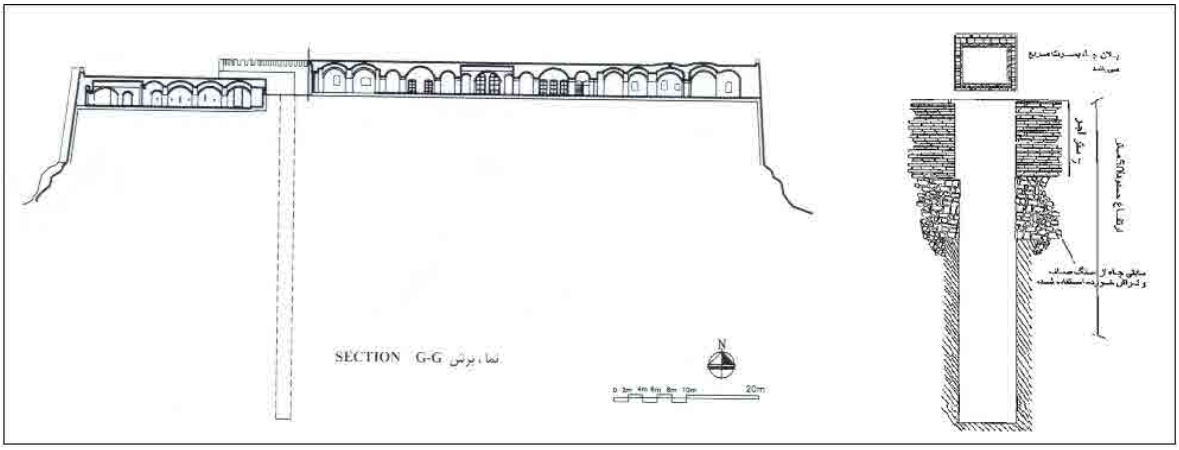
بـر اسـاس اسـناد تاریخـی، ایـن دژ در گذشـته تنهـا دارای یـک میان‌سـرای وسـیع بـوده اسـت؛ امـا در اواخـر دورهٔ قاجـار و اوایـل پهلـوی، بـا احـداث ردیفـی از فضاهـای معمـاری در میانـه صحـن، آن‌را بـه دو حیـاط مجـزا تقسـیم کرده‌انـد. ارتبـاط بیـن ایـن دو میان‌سـرا از طریـق راهرویـی کـه در ضلـع جنوبـی قرارگرفتـه، برقـرار می‌شـود (سـجادی، ۱۳۸۳: ۱۲۱ و ۱۲۲). بـا ایـن وصـف صحـن اول در ابعـاد ۳۱×۲۲/۵ متـر تـا حـدودی دارای تقـارن نسـبی اسـت. صحـن دوم نیـز بـا پـلان مسـتطیلی و بـا جهـت شـرقی غربـی، در ابعـاد ۲۱×۲۹ متـر، دو محـور متقـارن دارد و دارای شـانزده فضـای اتـاق ماننـد در پیرامـون اسـت.

در هندسـه فضاهـای قلعـه به‌طـور کلـی از دو نـوع پوشـش گنبدهـای چهاربخشـی رگ چیـن و طاق‌هـای آهنـگ اسـتفاده شـده اسـت. گنبدهـای چهاربخشـی رگ‌چیـن از شـکل‌های عمومـی بـه‌کار رفتـه در قلعـه اسـت. و طاق‌هـای آهنـگ بـه روش ضربـی اجـرا شـده اسـت. جهـت طاق‌هـای آهنـگ، شـمالی، جنوبـی و شـرقی غربـی اسـت. نکتـه جالـب توجـه در تلفیـق پوشـش‌های قلعـه ایـن اسـت کـه سـنگینی پوش‌هـا بـه طـرف داخـل تقسـیم‌شـده و در زوایـای بنـا بـه گنبدهـای چهاربخشـی ختـم شـده اسـت. معمـار بـا ایـن روش سـنگینی فشـار پوشـش‌های گنبـدی و طاقـی بـر دیوارهـای خارجـی خنثـی شـده اسـت.

یافته‌های باستان‌شناسی نظام تأمین و توزیع آب و دفع پساب

مورخیـن و سیاحـان دور قاجـار بـه وجـود چـاه، کانال‌هـا و حمـام داخـل قلعـه اشـاره کرده‌انـد و کشـفیات باسـتان‌شناسـی ایـن گفته‌هـا را مـورد تأییـد قـرار داده اسـت همان‌گونـه کـه «ادمونـدز» اشـاره کـرده، ایـن قلعـه اگرچـه تـا اوایـل دورهٔ قاجـار کماکان مرکـز حکومـت منطقـه‌ای به‌شـمار می‌رفتـه، امـا دیگـر از توجـه و مراقبـت لازم بـرای حفـظ و آبادانـی برخـوردار نبـوده اسـت. به‌گونـه‌ای کـه پـس از انـدک مدتـی عمـده تأسیسـات درون قلعـه از جملـه چـاه سـنگی، اسـتخر و آبروهـای درون قلعـه همگـی متروک شـده‌اند (ادمونـدز، ۱۳۶۲: ۱۱۸)؛ هم‌چنیـن، بـه گفتـه مؤلـف جغرافیـای لرسـتان کـه در عصـر قاجـار از ایـن قلعـه بازدیـد کـرده، آب آشـامیدنی سـاکنان از طریـق چـاه قلعـه و بـا به‌کارگیـری دلـو (دسـتگاه چاه‌چـرخ یـا دولاب) اسـتحصال می‌شـده و بـرای مصـارف مختلـف سـکونتی، آبیـاری باغچه‌هـا و تأمیـن آب حمـام مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفتـه اسـت (بی‌نـام، ۱۳۷۰: ۳۵).

چـاه آب مـورد اشـاره، در منتهی‌الیـه قسـمت شـمالی حیـاط اول و در نزدیـک بـرج شـماره ۷ قـرار دارد. ایـن چـاه ۴۱/۶۰ متـر عمـق دارد و مقطـع آن مسـتطیلی بـه ابعـاد ۱/۲۰×۲ متـر اسـت. تـا عمـق ۱۰/۳۰ متـری از دیـواره چـاه، بـا سـنگ و آجـر چیـده شـده و پایین‌دسـت آن بـه عمـق ۳۱/۳۰ متـر، در سـنگ‌بسـتر حفـر شـده اسـت (شـکل۷). در دیـواره چـاه آثـار سـنگ‌های تراش‌خـورده بـه چشـم می‌خـورد (سـجادی، ۱۳۸۳: ۱۲۵).



شکل ۷: برش G-G قلعه و طرح چاه آب (آرشیو میراث‌فرهنگی و گردشگری لرستان).
Fig. 7: Section G-G of the castle and the plan of the water well (Lorestan Cultural Heritage and Tourism Archives).

در خلال کاوش‌های باستان‌شناسی که طی سال‌های ۱۳۷۴ هـ.ش. و نیز فاصله زمانی ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۷ هـ.ش. انجام شد، شواهد متعددی از نظام تأمین، توزیع آب و دفع آب‌های زائد قلعهٔ فلک‌الافلاک شناسایی شد. از مهم‌ترین این یافته‌ها می‌توان به حوض‌های آب، لوله‌های سفالی توزیع و تقسیم آب، آب‌انبارها، حمام و هم‌چنین از جمله مهم‌ترین یافته‌های دفع پساب، کانال‌ها و آبراهه‌های آجری، لوله‌های سفالی و منهول‌هایی جهت دفع پساب قلعه اشاره کرد.

حوضچهٔ تقسیم آب

در جریان کاوش‌های باستان‌شناسی در قسمت جنوبی چاه، یک حوضچه تقسیم آب در ابعاد۱/۵×۲ مترمربع کشف گردید. از این حوضچه دو رشته لوله سفالی (تنبوشه) منشعب شده بود که بر اساس پی‌گردی‌های بعدی، مشخص شد که یکی از این رشته‌ها به سمت شرق امتدادیافته و پس از عبور از زیر فضای بینابینی میان حیاط اول و دوم، به حوض‌های واقع در حیاط دوم متصل می‌شده است. رشته دوم به سمت غرب ادامه یافته و به یک آب‌انبار در پایین‌دست چاه مرتبط می‌گردیده است (سجادی، ۱۳۸۳: ۱۲۴ و ۱۴۹). لوله‌های سفالی مورد استفاده با قطر ۱۲ سانتی‌متر و طولی متغیر بین ۲۷ تا ۳۲ سانتی‌متر ساخته شده بودند (شکل ۸).

یک ویژگی قابل‌توجه فنی در این ساختار، اجرای پوشش محافظ برای لوله‌های سفالی بود؛ به‌طوری‌که اطراف تنبوشه‌ها با یک ردیف آجر و ملاط ساروج به رنگ صورتی روشن به قطر ۸۰ سانتی‌متر احاطه شده بود، استحکام این ساختار به حدی بود که جداسازی آجرها از لوله‌های سفالی بدون آسیب زدن به تنبوشه‌ها دشوار و در مواردی منجر به تخریب آن‌ها می‌شد (سجادی، ۱۳۸۳: ۸).

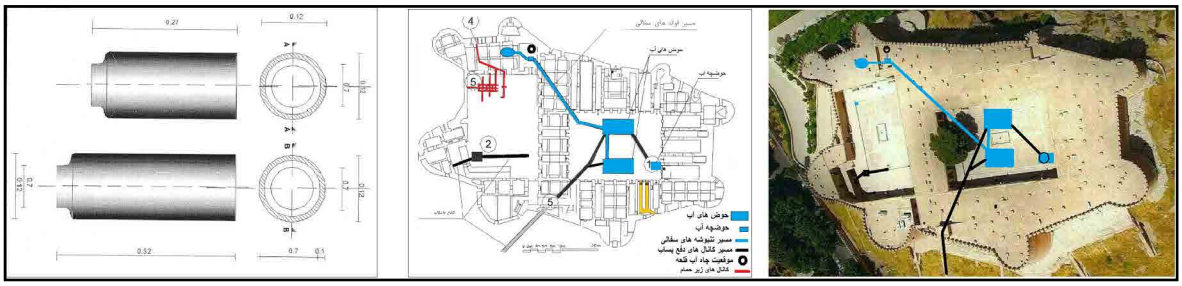
حوض‌های آب: مهم‌ترین یافته‌های مربوط به سیستم آب‌رسانی در حیاط دوم قلعه، شامل دو حوض اصلی آب و یک حوضچه آجری در بخش شرقی این صحن است (شکل ۹ و ۱۰).

ویژگی‌های حوض‌های آب: دو حوض اصلی به‌صورت متقارن و دقیقاً در مرکز اضلاع شرقی و غربی حیاط احداث شده‌اند. مصالح به‌کار رفته در ساخت آن‌ها عمدتاً آجر و ملاط است. ابعاد بیرونی هر حوض ۵/۴۰×۹/۲۰ متر و آب‌انبار داخلی در ابعاد ۴/۱۰ × ۶/۴۰ سانتی‌متر با عمق باقی‌مانده نیم‌متر است. ضخامت دیواره‌های چهار ضلع حوض‌ها نیز بین ۹۰-۷۰ سانتی‌متر متغیر است. که این تغییر ناشی از بازسازی‌های بعدی و در نتیجه کاهش فضای داخلی حوض‌ها است. شواهد موجود حاکی از آن است که ساختار حوض شمالی در دوره‌های بعدی (احتمالاً دوران میانه اسلامی) مورد بازسازی قرارگرفته و ابعاد مخزن داخلی آن به ۲/۴۰×۴ متر تقلیل یافته است (شکل ۹).

بـر اساس مطالعـات میدانـی و برش‌هایـی کـه در دیـواره بیرونـی حوض‌هـا ایجـاد شـد مشـخص گردیـد کـه بـرای احـداث آن‌هـا ابتـدا محـل آن‌را بـه عمـق ۱/۲۰ متـر حفـر نمـوده، سـپس لایـه‌ای بـه ضخامـت تقریبـی نیـم متـر (۵۰ سانتی‌متر) از ملاط گل‌آهـک بـرای ایجـاد یـک شـالوده مسـتحکم و جلوگیـری از نشسـت سـازه، در کـف ریختـه‌شـده و درنهایـت سـازه اصلـی حـوض بـر روی آن بنـا گردیـده اسـت (سـجادی، ۱۳۸۳: ۷).

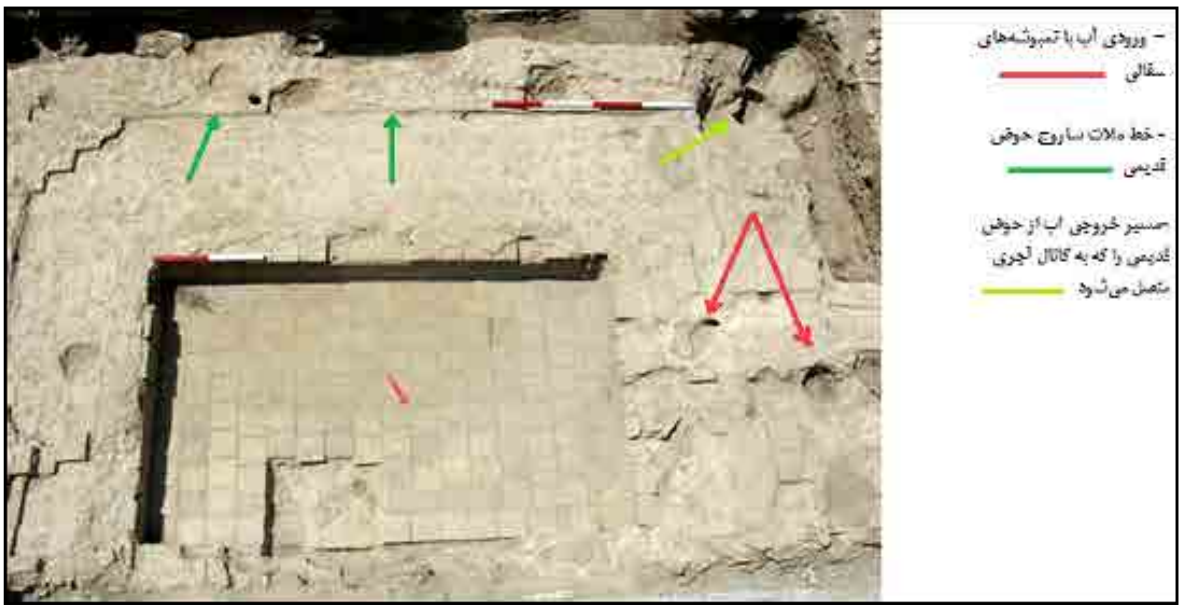
دیـواره‌هـای داخلـی آن بـا آجرهـای ۴×۲۳×۲۳ سـانتی‌متر و کـف حوض‌هـا بـا آجرهایـی در ابعـاد ۵×۲۳×۲۳ سـانتی‌متر فـرش شـده کـه بـر روی پلاسـتر سـاروج قرارگرفتـه اسـت.

چیدمـان آجرهـا، هـم در دیـواره و هـم در کـف، به‌صـورت «پلکانـی» یـا «غیـر هم‌راسـتا» اجراشـده اسـت تـا درزهـا در امتـداد یکدیگـر قـرار نگیرنـد. ایـن تکنیـک احتمـالاً باهـدف عایق‌بنـدی و جلوگیـری از نفـوذ و نشـت آب بـه‌کار گرفتـه شـده اسـت. بـر روی دیـواره‌ی حـوض کوچـک تعـداد ۸ حفـره قرینـه هـم بـه قطـر ۱۰ سانتی‌متر و عمـق ۲۵ سـانتی‌متر شناسـایی شـد. بـا توجـه بـه موقعیـت قرارگیـری ایـن حفره‌هـا وجـود شـواهدی از بقایـای دیـرک چوبـی در یکـی از آن‌هـا، به‌نظـر می‌رسـد ایـن حفره‌هـا به‌منظـور نصـب سـتون‌های چوبـی بـرای برپایـی یـک سـایبان بـر فـراز فضـای حـوض ایجـاد شـده‌اند (سـجادی، ۱۳۸۳: ۶). بـر روی سـطح دو دیـواره‌ی مقابـل هـم حوض‌هـا، سـاختاری از تنبوشـه سـفالی به‌صـورت عمـودی به‌دسـت آمـد، کـه بـه کانالـی در زیـر حوض‌هـا متصـل شـده اسـت و بدین‌وسـیله ارتبـاط مابیـن دو حـوض را برقـرار کـرده اسـت بـا توجـه بـه نحـوه قرارگیـری آن‌هـا می‌تـوان آن‌را یـک سیسـتم انتقـال آب از حـوض شمالـی بـه جنوبـی به‌صـورت شـتر گلـو بـرای انتقـال و ایجـاد تعـادل آب بیـن دو حـوض دانسـت.



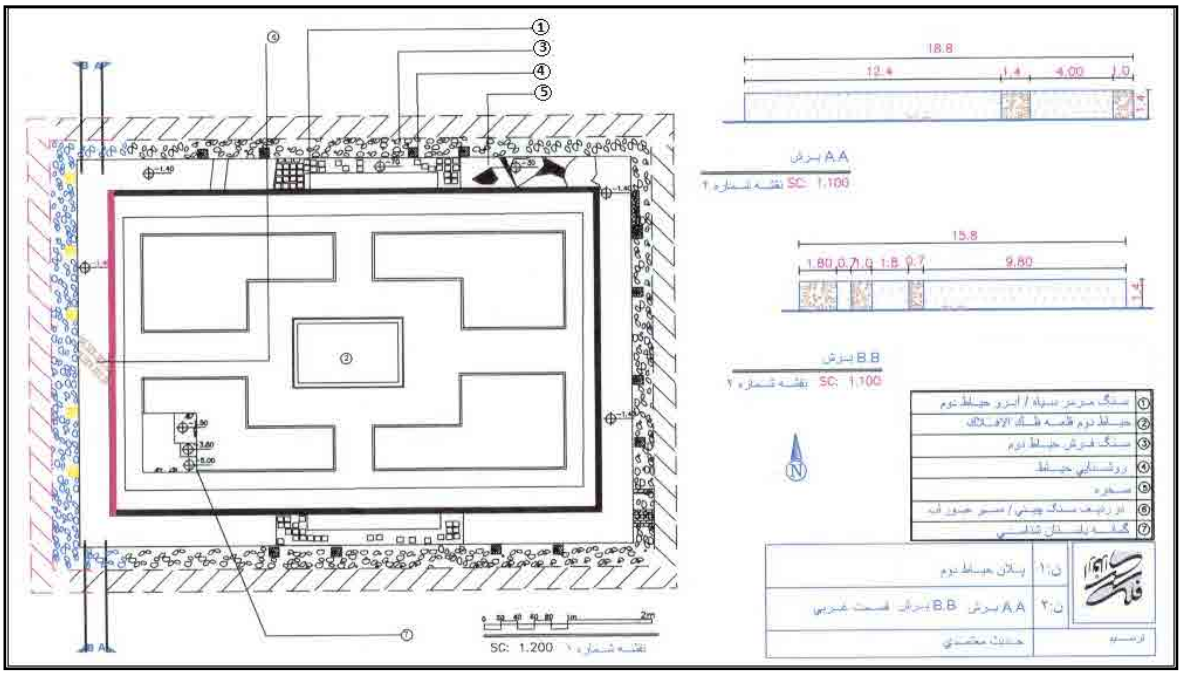
شکل ۸: مسیر تأمین و توزیع آب و دفع پساب (آرشیو میراث‌فرهنگی و گردشگری لرستان با تغییراتی از نگارنده).

Fig. 8: Path of water supply, distribution, and wastewater disposal (Lorestan Cultural Heritage and Tourism Archives, with modifications by: the Author).



شکل ۹: نمایی از حوض شمالی، ترانشهٔ I-۷ (نگارنده، ۱۴۰۴).

Fig. 9: View of the northern pool/hawz, Trench I-7 (Author, 2025).



شکل ۱۰: طرح حوض شمالی مکشوفه در حیاط دوم، ترانشهٔ I-۷ (نگارنده، ۱۴۰۴).
Fig. 10: Plan of the uncovered northern pool/hawz in the second courtyard, Trench I-7 (Author, 2025).

حوضچه آب: در ضلع شرقی حیاط دوم و در عمق۱۲۰ سانتی‌متری از سطح زمین، یک حوضچه آجری با ابعاد ۱۲۰×۱۴۰ سانتی‌متر کشف شد. دیواره‌های جانبی این حوضچه ۲۰ سانتی‌متر ضخامت دارند (شکل ۹ و ۱۰). در کف این حوضچه، یک کف شور از جنس سنگ مرمر به ابعاد ۴۴×۶۶ و به قطر ۱۲ سانتی‌متر کشف گردید که مستقیماً بر روی دهانهٔ یک منهول قرارگرفته است. محل خروجی آب این کف‌شور به شکل یک گل چهارپر طراحی شده که در انتهای هر گلبرگ آن، یک سوراخ برای تخلیه آب به داخل منهول تعبیه شده است (شکل ۱۱). افزون‌بر آن یک‌رشته تنبوشه سفالی که از حوض ضلع شمالی همین حیاط منشعب‌شده برای دفع پساب به داخل منهول مذکور مرتبط شده است (شکل ۱۲).

شکل ۱۱: حوضچهٔ آب و سنگ کف-شور در کف حوض کوچک (نگارنده، ۱۴۰۴).
Fig. 11: Water basin and floor-washing stone slab at the bottom of the small pool (Author, 2025).

شکل ۱۲: منهول زیر حوضچه (نگارنده، ۱۴۰۴).
Fig. 12: Wastewater disposal well beneath the basin (Author, 2025).

حمام و تأسیسات مربوطه

در جریان کاوش‌های باستان‌شناسی در داخل فضاهای شمالی حیاط اول قلعه، مجموعه‌ای از سازه‌های آبی شامل یک آب‌انبار، یک حلقه چاه، بقایای یک حمام تاریخی و شبکه‌ای از کانال‌های دفع پساب شناسایی گردید.

آب‌انبار: در پایین‌دست چاه حیاط اول، آب‌انباری به مساحت تقریبی ۹ مترمربع و عمق ۱۳۰ سانتی‌متر کشف گردید این آب‌انبار در داخل فضاهای شمالی حیاط اول و در پایین‌دست چاه اصلی کشف شد. ساختار آن به‌گونه‌ای است که دیواره‌های شرقی و جنوبی و هم‌چنین کف آن، از صخره‌ی طبیعی تراشیده شده و سایر جداره‌ها با دیواری سنگ‌چین محصور گردیده است. به‌منظور آب‌بندی و جلوگیری از نشت، تمامی سطوح داخلی مخزن (بدنه و کف) با لایه‌ای از ملاط ساروج با رنگ روشن (آستر سفیدرنگ) پوشانده شده است. همان‌طور که در توصیف چاه اصلی اشاره شد، شیوه تأمین آب این آب‌انبار از طریق لوله‌های سفالی و از حوضچه کنار چاه اصلی صورت می‌گرفته است. با توجه به موقعیت مکانی این آب‌انبار در بالادست حمام، به‌نظر می‌رسد کاربرد اصلی آن تأمین آب مورد نیاز برای مصارف حمام بوده است.

چاه دوم: حلقه چاه مذکور در جریان بازپیرایی و برداشت خاک‌های اضافی از بخش انتهایی فضاهای شمالی حیاط اول کشف شد. این سازه در مرحله شناسایی اولیه قرار دارد و تاکنون مطالعه‌ی جامعی برای تعیین عملکرد و کاربری دقیق آن انجام نشده است. با توجه به موقعیت آن و این‌که کانال‌های دفع پساب در راستای آن در دامنه قلعه کشف شد احتمالاً برای دفع پساب از آن استفاده شده است.

حمام قدیمی: در قسمت جنوبی و پایین‌دست آب‌انبار مذکور، دریچه یک دهلیز شناسایی گردید که به کانالی با بدنه سنگ‌چین به ارتفاع ۱۱۰ و عرض ۶۵ سانتی‌متر با جهت شرقی غربی مرتبط و این کانال نیز در ادامه به دو کانال آجری دیگر منشعب شده است. در قسمت انتهایی کانال جنوب غربی، ۱۰ عدد ستون آجری (در دو ردیف ۵ تایی) قرار دارد. ابعاد هر ستون ۴۶×۴۶ به ارتفاع ۸۰ سانتی‌متر و مصالح آن را آجرهای ۵ - ۶×۲۳×۲۳ همراه با ملاط تشکیل می‌دهد. هم‌چنین دیوار کانال‌ها با آجرهای ۵×۲۲×۲۲ ساخته شده‌اند. انتهای کانال شمالی به منهول دفع آب‌های زائد منتهی شده است. سقف کانال‌ها به دو شیوه پوشیده شده است، بخشی از کانال با طاق تیزه دار به ارتفاع ۷۷ سانتی‌متر و عرض ۵۰ سانتی‌متر و قسمت دیگر دارای پوشش آجری تخت با آجرهای بزرگ در ابعاد ۶۰×۷۰ سانتی‌متر به‌صورت مسطح پوشیده شده است (شکل ۱۳). سقف این بخش از بنا را دوده پوشانده است و چند هواکش نیز در بدنه دیوار جنوبی آن وجود دارد. با توجه به وضعیت قرارگیری این بخش در

زیر بقایای یک حمام قدیمی، احتمالاً این بخش مربوط به «تون» حمام مذکور بوده است. کف کانال‌ها ۲/۵ متر پایین‌تر از کف حیاط است.

در ارتفاع ۴۰ تا ۵۰ سانتی‌متری از کف، چند رشته تنبوشه سفالی به بدنه کانال اصلی و کانال‌های فرعی متصل شده است. که احتمالاً برای هدایت پساب به درون کانال‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در کف کانال، نمونه‌های سفال‌های ساده و لعاب‌دار یک‌رنگ متعلق به قرون ۴ و ۵ هجری یافت شد. کانال به سمت شمال و به بیرون بنا امتدادیافته است عرض و طول کانال به سمت خروجی کمتر شده به‌گونه‌ای که در قسمت انتهایی، عرض آن به ۲۰ و ارتفاع آن به ۳۰ سانتی‌متر کاهش یافته است.

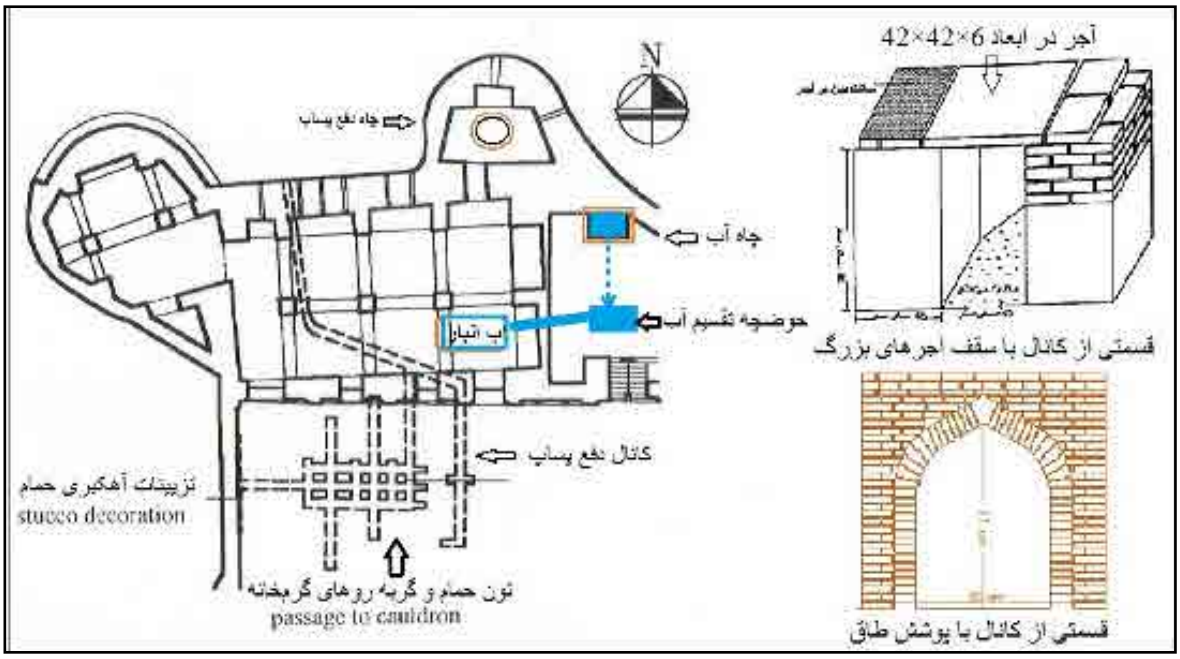
وجود شواهد و قرائن مذکور و نیز بقایای تزیینات آهک‌بری در بخش غربی حیاط اول که مرتبط با این کانال‌های زیرزمینی است بقایای یک حمام قدیمی را نشان می‌دهد که در قسمت شمال‌غربی قلعه واقع بوده است (جدول ۱).

کانال‌های دفع پساب

درنتیجه کاوش‌های باستان‌شناسی، تأسیساتی در ارتباط با دفع آب‌های زائد قلعه کشف گردید که به علت مفصل بودن بحث، تنها به یافته‌ها مهم و نتایج کلی اشاره می‌شود.

کانال‌های دفع پساب حیاط اول

در ادامه بررسی کانال‌های بخش شمالی حیاط اول، در گوشه جنوب غربی صحن اول و در مجاورت راهرو ورودی قلعه، منهولی (چاه جمع‌آوری پساب) به عمق ۳ متر مورد شناسایی قرار گرفت. این منهول در عمق ۱۴۲ سانتی‌متری به کانال آبی در ابعاد ۴۳×۴۳ و ارتفاع ۱۰۳ سانتی‌متر با طاق آجری با آجرهایی در ابعاد ۶×۲۵×۲۵ سانتی‌متر با جهت شرقی/ غربی مرتبط شده که پساب را به داخل منهول منتقل می‌کرده است. این منهول در عمق ۳ متری هم‌چنان امتداد یافته است. اما به علت محدودیت‌های موجود امکان ادامه پی‌گیری میسر نگردید. شواهد معماری نشان می‌دهد که این کانال در دوره میانه اسلامی ایجاد شده است.



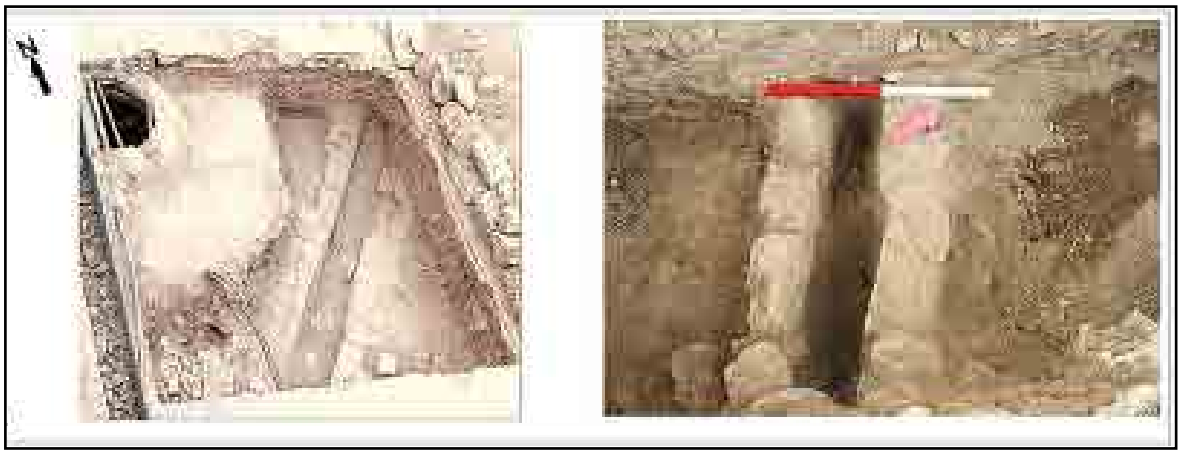
شکل ۱۳: موقعیت چاه و نقشه تأمین و توزیع آب بام در قلعهٔ فلک‌الافلاک (سجادی، ۱۳۸۳).

Fig. 13: Location of the well and the water supply and distribution plan for the roof in Falak-ol-Aflak Castle (Sajadi, 2004).

آبراهه‌های دفع پساب در حیاط دوم

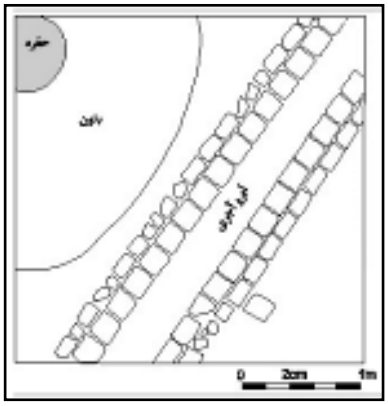
در طی کاوش‌های به‌عمل‌آمده، شبکه‌ای از کانال‌های دفع آب‌های سطحی و پساب شناسایی شد. این شبکه شامل کانال‌ها و لوله‌های سفالی بود که به ۵ منهول (چاهک دفع فاضلاب) متصل شده و منهول‌ها نیز در عمق ۹متری از کف قلعه به یک سیستم خروجی با همان مشخصات آبراهه‌های کشف‌شده در حیاط دوم پیوند می‌خوردند. عملکرد این سیستم، هدایت پساب‌های قلعه به خارج از بنا بوده است (شکل ۱۵ و ۱۶).

مشخصات فنی آبراهه‌ها: یک آبراهه آجری به عرض متوسط ۳۸ سانتی‌متر و با عمق ۳۵ سانتی‌متر، در عمق یک متری از کف حیاط کشف گردید. این کانال از گوشه جنوب‌غربی حوض شمالی آغاز شده و با گذر از زیر سازه‌های ضلع جنوبی قلعه، به منهولی به عمق ۹ متر متصل می‌شود. منهول مذکور نیز در پاگرد دامنه قلعه به یک کانال آجری به ابعاد ۵۰×۶۵ سانتی‌متر مرتبط شده و با شیبی ملایم به بیرون قلعه امتدادیافته است (جدول ۱). مصالح به‌کاررفته در آبراهه شامل آجر با ابعاد ۵×۲۳×۲۳ سانتی‌متر و ملاط ساروج است و دیواره‌های داخلی و خارجی آن با لایه‌ای از ساروج به ضخامت متوسط ۱۵ سانتی‌متر تقویت شده است؛ هم‌چنین، سطح داخلی آبراهه با اندود نازک ساروج به ضخامت ۳ تا ۴ میلی‌متر پوشش داده شده بود. با توجه به این‌که بخشی از کانال آبراهه به‌صورت روباز کشف گردید به‌نظر می‌رسد بخشی از این آبراهه به خاطر جمع‌آوری آب‌های سطحی حیاط به‌صورت روباز ساخته شده است (شکل ۱۵) و بخش دیگر نیز متعلق به دفع آب‌های زائد حوض‌های آب به‌وسیله تنبوشه بوده است. در این مسیر، دو رشته تنبوشه سفالی به طول ۷ متر و قطر ۱۸ سانتی‌متر، پساب حوض‌ها را به آبراهه آجری اصلی منتقل می‌کرده‌اند.



شکل ۱۴: آبراهه سنگی مکشوفه در حیاط دوم(نگارنده، ۱۴۰۴).

Fig. 14: Uncovered stone water channel in the second courtyard (Author, 2025).



شکل ۱۵: آبراههٔ آجری کشف‌شده در گمانه ۱ و طرح آن (نگارنده، ۱۴۰۴).

Fig. 15: Discovered brick water channel in Trench/Sounding 1 and its plan (Author, 2025).

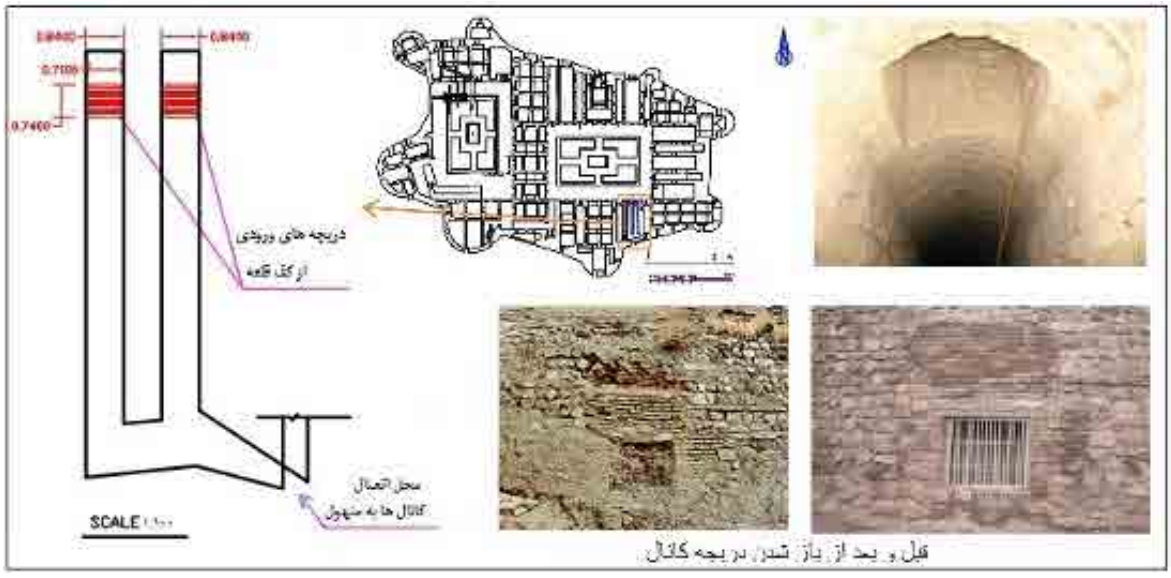
کانال دیوارهٔ جنوبی (بین برج ۳ و ۴)

در جریان پروژه بازپیرایی (حفاظت و مرمت) دامنه قلعه، در حدفاصل میان برج‌های شمارهٔ ۳ و ۴، دریچه‌ای از یک کانال با ابعاد ۱۰۰×۱۱۰ سانتی‌متر (عرض×ارتفاع) شناسایی شد (شکل ۱۶).

مطالعات دقیق‌تر نشان‌داد که در بخش ابتدایی این کانال، ردیفی از آجرها با ایجاد یک پس‌نشینی در کف، به‌صورت پلکانی به سمت بالا ادامه یافته‌اند. این ساختار پلکانی سپس به بخشی عمودی تبدیل می‌شود که مانند یک مجرای قائم (با تشبیهی به خرطوم فیل) تا زیر کف فضای جنوب‌شرقی حیاط دوم قلعه امتداد دارد. در این نقطه، به دو کانال موازی به‌صورت افقی به ارتفاع ۱۴۰ و عرض ۱۱۰ سانتی‌متر متصل شده و در قسمت سقف کانال‌ها به دو دریچه با دهانه ورودی ۷۰×۷۰ سانتیمتر ختم شده و به فضای معماری باز شده‌اند. بدنه دیوار کانال از سنگ و ملاط و طاق‌ها آن با آجرهای ۵×۲۰×۲۰ و ۵/۵×۲۲×۲۲ ساخته شده است (شکل ۱۶).

اگرچه باور عمومی ساکنان محلی، این شبکه را به راه‌های گریز اضطراری نسبت می‌دهد و آن‌را به مناره آجری قلعه متصل می‌دانست، اما شواهد فنی این فرضیه را تأیید نمی‌کند. دلیل این امر، موقعیت کانال در دامنه قلعه و در ارتفاع تنها حدود یک متری از کف، هم‌چنین تنگ بودن بیش از حد دهانه خروجی آن است که گذر سریع افراد را ناممکن می‌سازد. علاوه‌بر این‌ها هیچ‌گونه شاهدی دال بر کانال دفع بودن آن‌ها نیز مشاهده نگردید. با این‌حال پس از باز شدن دریچه ورودی کانال واقع در دامنه قلعه، جریان هوای خنک در داخل فضای معماری قلعه از جایی که دو دریچه در آن‌جا وجود داشت برقرار گردید که درمجموع می‌توان آن را به احتمال زیاد یک بادگیر و خنک‌کننده هوا دانست.

پس از گشودن دریچه اصلی، جریان پیوسته و قابل‌توجه هوای خنک از طریق دو دریچه خروجی در داخل فضای قلعه برقرار گردید. این مشاهدات عینی، همراه با تحلیل سازه، این نظریه را تقویت می‌کند که این شبکه پیچیده، درواقع یک سیستم تهویه مطبوع و خنک‌کننده هوای شناخته‌شده تحت عنوان بادگیر بوده که به‌صورت هوشمندانه‌ای برای تهویه و تعدیل دمای فضاهای داخلی قلعه طراحی و اجراشده است.



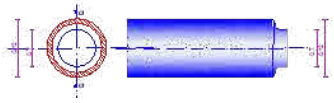
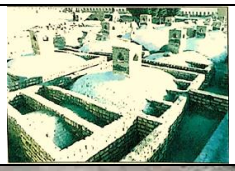
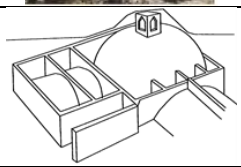
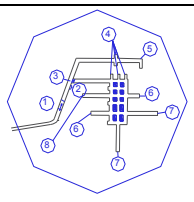
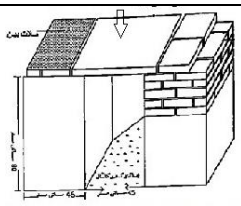
شکل ۱۶: کانال دیوارهٔ جنوبی بین برج ۳ و ۴ (نگارنده، ۱۴۰۴).

Fig. 16: Channel in the southern wall between towers 3 and 4 (Author, 2025).

مقایسهٔ تطبیقی سیسم تأمین و توزیع آب قلعهٔ فلک‌الافلاک با سایر قلاع تاریخی

شیوه‌های تأمین آب در قلعه‌های قرون میانی اسلامی در استان خراسان جنوبی که عموماً در ارتفاعات واقع شده‌اند عمدتاً مبتنی‌بر ساخت حوض‌انبار برای ذخیره‌سازی آب بوده است. با این وجود، شواهدی از سایر

جدول ۱: جزئیات ویژگی‌های معماری آثار مکشوفه (نگارنده، ۱۴۰۴).
Tab. 1: Details of the architectural features of the uncovered remains (Author, 2025).

موقعیت	ویژگی‌های معماری	جزییات	
آهک‌بری حمام	تزئینات با طرح‌های ترنج و اسلیمی، و خروجی کانال زیرزمینی از بدنهٔ بیرونی قلعه در کنار دروازهٔ ورودی		
لولهٔ سفالی (تنبوشه)			
ورودی آب حوض	تنبوشه‌های سفالی با لایه‌ای از ساروج محافظت شده‌اند.		
خروجی آب	در عمق ۱/۳۰ از سطح حیاط		
خروجی کانال در نمای بیرونی جبههٔ جنوبی قلعه	این کانال‌ها تا خارج از دژ شاپورخواست هدایت شده‌اند.		
گنبد چهاربخشی	نحوهٔ اجرای دیوارهای مشبک بام قلعه		
آب‌شور حوضچه	محل تخلیهٔ آب این کف‌شور به شکل یک گل چهارپر طراحی شده است		
ملاط ساروج اطراف حوض‌ها	از چندلایه ملاط ساروج برای جلوگیری از نشت آب در بدنه‌ها استفاده شده است.		
کانال‌های زیرزمینی بخش شمالی حیاط اول			

روش‌ها از جمله حفر چاه و احداث آبراهه برای انتقال آب نیز در برخی از این قلعه‌ها مشاهده شده است (فرجامی و محمودی‌نسب، ۱۴۰۰).

در قلعهٔ فلک‌الافلاک، شیوه ساخت حوض‌انبار به گونه‌ای است که بخشی از آن در صخره حفر شده و بخش دیگر با افزودن دیواره ساخته شده است. این روش مشابهت قابل‌توجهی با نمونه‌های مشابه در برخی قلعه‌های تاریخی بیرجند دارد. اگرچه در اکثر قلعه‌ها، آب موردنیاز عمدتاً از طریق جمع‌آوری آب باران و برف در حوض‌انبارهای بزرگ واقع در بخش‌های بالایی قلعه که معمولاً مناطق کم‌تردد محسوب می‌شده‌اند تأمین می‌شده است (همان:

۱۴۰۰)، اما در قلعهٔ فلک‌الافلاک با توجه به‌دسترسی مستقیم به منابع آب زیرزمینی از طریق حفر چاه در بستر صخره‌ای، نیاز به احداث حوض‌انبارهای بزرگ نبوده است. این شیوه تأمین آب از طریق چاه‌های عمیق، با موارد گزارش‌شده در سایر قلعه‌های مرتفع نظیر قلعه حلب قابل مقایسه است (Gonnella, 2008). «گونلا» در پژوهش خود به وجود چندین چاه عمیق برای دسترسی به منابع آب زیرزمینی در چنین قلعه‌هایی اشاره کرده است که از این جنبه، شباهت قابل توجهی با سیستم آب‌رسانی قلعهٔ فلک‌الافلاک دارد.

نتیجه‌گیری

بر پایهٔ مطالعات ژئوفیزیک و توپوگرافی، عارضهٔ صخره‌ای زیربنای قلعهٔ فلک‌الافلاک حاکی از شیب‌دار بودن و غیر یکنواخت بودن بستر صخره‌ای قلعه حکایت دارد. داده‌های مطالعات ژئوالکتریک مؤید آن است که توپوگرافی صخره به‌صورت یک یال طویل با راستای شرقی-غربی است که بلندترین قسمت ارتفاعی آن در بخش شمال شرقی واقع‌شده و به‌تدریج از شمال به جنوب با شیبی ملایم از ارتفاع آن کاسته شده است.

بر این اساس سازندگان قلعه در دوره‌های مختلف، برای ایجاد تراز و سطح یکنواخت برای ساخت قلعه بر روی آن، نسبت به دیواره چینی و به‌نوعی کرسی‌چینی در اضلاع شرقی، جنوبی و جنوب غربی اقدام نموده‌اند. در این رابطه، کاوش‌های باستان‌شناختی و گمانه‌های لایه‌نگاری، چند حصار از دوره ایلام و ماد تا دوره میانه اسلامی و تا عصر قاجار را در قلعهٔ فلک‌الافلاک را برای ما محرز می‌گرداند.

هم‌چنین کاوش‌های باستان‌شناسی لایه‌های پنهانی از نظام تأمین و توزیع آب قلعه و نیز دفع پساب آن‌که با طراحی دقیقی به انجام رسیده را هویدا کرده است. طراحان نظام آب‌رسانی قلعه با محاسبات دقیق توانسته‌اند، با حفر چاه در صخره و تأمین آب از سفره زیرزمینی یکی از مشکلات اساسی تأمین آب را به شکلی پایدار و دائمی مرتفع ساخته‌اند.

نکتهٔ حائز اهمیت در این سیستم، با وجود این‌که موقعیت دهانهٔ چاه در پایین‌ترین نقطه‌ی عارضه صخره است ولی برای ایجاد فشار لازم جهت انتقال آب به‌تمامی نقاط قلعه، با احداث دیواری سنگی و آجری، سطح دهانهٔ چاه را از منفی ۷ متر تا ارتفاع +۴.۳۰ متر از سطح صخره بالا آورده‌اند. این ارتفاعِ ایجاد شده، هدایت ثقلی آب را در شبکه میسر ساخته و به این ترتیب ارتفاع مناسب برای هدایت آب به همه نقاط قلعه به‌دست آمده است.

ابتدا آب استحصالی ابتدا به یک حوضچهٔ تنظیم و توزیع (کشف‌شده در مجاورت چاه) هدایت می‌شده و سپس توسط دو خط لوله‌ی اصلی سفالی (تُنبوشه) به دو سمت شرق و غرب قلعه توزیع می‌گردیده است. انشعاب غربی، آب‌انبارها و حمام واقع در ضلع شمال‌غربی حیاط اول را تغذیه می‌نموده و انشعاب شرقی به حوض‌های واقع در حیاط دوم منتهی می‌شده است.

فرآیند دفع پساب و فاضلاب قلعه نیز از همان دقت مهندسی برخوردار بوده است. در این شبکه، از ترکیب تنبوشه‌های سفالی، آبراهه‌های آجری و کانال‌های سنگی استفاده شده است. مکانیزم دفع به این صورت بوده که پساب‌ها از طریق لوله‌های سفالی و کانال‌هایی به سمت ۵ عدد چاه جذبی (منهول) به عمق ۸ تا ۹ متر در گوشه‌های قلعه هدایت و سپس از طریق کانال‌های آجری واقع در غلام‌گردش پیرامون قلعه، به خارج از محدوده دفع می‌شده‌اند.

شواهد باستان‌شناختی از جمله پی‌سازی مستحکم، نوع چیدمان و کیفیت آجرها، ملاط‌های به‌کار رفته، پوشش محافظ کانال‌ها و تنبوشه‌های سفالی، قطر دیواره‌ی حوض‌ها، همگی گواه بر استانداردهای بالای فنی و استحکام‌بخشی این سازه‌های آبی است.

علاوه‌بر این، این شبکهٔ کانال‌های دفع آب‌های زیرسطحی، کارکرد دوگانهٔ زهکشی و تهویه نیز داشته و با ایجاد جریان هوا، به دفع رطوبت و خشک‌ماندن لایه‌های زیرین کمک می‌کرده است.

مسدود شدن این کانال‌ها در دوره‌های بعدی، به‌عنوان عامل اصلی نفوذ رطوبت به لایه‌های فوقانی و دیواره‌ها شناسایی شده است. بنابراین، بازگشایی و احیای کامل این شبکهٔ زهکشی، به‌عنوان یک اقدام ضروری در راستای حفظ پایدار بنا پیشنهاد می‌گردد.

سپاسگزاری
برنامه کاوش‌های باستان‌شناسی تپه فلک‌الافلاک با مجوز و حمایت پژوهشگاه سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری کشور و حمایت پژوهشکدۀ باستان‌شناسی و نیز اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان لرستان انجام شده است. از مسئولان دستگاه‌های مذکور سپاسگزارم.

تضاد منافع
نویسنده ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارد.

پی‌نوشت
۱. به علت بالا آمدن سطح خاک در دامنه برخی پایه‌ها وضعیت مصالح پایه مشخص نیست.
۲. نقطه صفر دامنۀ برج شمارۀ ۴، نقطه رأس و نقطه ثابت برج خشتی محسوب می‌گردد.
۳. قبلاً بر روی آجرهای پل کشکان آزمایش سال‌یابی به عمل آمده بود. تاریخی به قدمت ۱۰۵۰- ه.ق. به‌دست آمده است.

کتابنامه
- ادموندز، جان سیسیل، (۱۳۶۲). یادداشت‌هایی درباره لرستان در دو سفرنامه درباره لرستان. ترجمۀ ل. بختیار ل و ا. سکندر، چاپ اول، تهران: بابک.
- امیرشاه کرمی، سیدعبدالعظیم؛ خزائی، جهانگیر؛ نومیری، مهدی؛ و مهدی‌آبادی، ملیحه، (۱۳۸۵). «تحلیل عددی اندرکنش قلعۀ فلک الافلاک با طرح مقاوم سازی بستر سنگی». مجموعه مقالات سومین کنفرانس سنگ ایران، https://civilica.com/doc/24970/
- ایزدپناه، حمید، (۱۳۶۲). آثار باستانی و تاریخی لرستان. جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.
- بهرامی، محمد؛ سبزی، موسی؛ و توسلی، محمدمهدی، (۱۳۹۶). «مکان‌یابی جای نام سیماش، شاهک‌نشین الیپی در خرم‌آباد و امکان یکی دانستن آن با سیماشکی عیلامی». مطالعات باستان‌شناسی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران)، ۹ (۱: پیاپی ۱۵): ۱۹-۳۵. https://sid.ir/paper/506604/fa
- بهرامی، محمد؛ و سجادی، علی؛ و رجبی، نوروز، (۱۳۹۴). «گزارش دو فصل لایه‌نگاری تپه فلک‌الافلاک خرم‌آباد، لرستان». مجموعه مقالات دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، به اهتمام: حسن هاشمی‌زرج‌آباد، بیرجند. https://civilica.com/doc/540983
- بی‌نام، (۱۳۷۰). جغرافیای لرستان پیشکوه و پشتکوه. چاپ اول، به کوشش: دکتر سکندر امان الهی بهاروند، تهران، انتشارات اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی لرستان.
- پیرنیا، محمدکریم، (۱۳۸۷). آشنایی با معماری اسلامی ایران. تدوین: غلامحسین معماریان، تهران: انتشارات سروش دانا.
- خالو، علیرضا؛ و یکرنگ‌نیا، محمد، (۱۴۰۲). «ارزیابی میدانی و عددی آسیب‌پذیری لرزه‌ای قلعۀ فلک الافلاک». مهندسی سازه و ساخت، ۱۰(۶): ۹۶-۱۱۴. https://doi.org/10.22065/jsce.2022.355829.2901
- دالوند، حمیدرضا، (۱۳۸۸). تاریخ و معماری دژ شاپور خواست (قلعۀ فلک الافلاک). چاپ اول، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.
- سجادی، علی، (۱۳۷۸). «گزارش کاوش لایه‌نگاری قلعۀ فلک‌الافلاک، گمانه شماره ۲». مرکز اسناد میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری لرستان (منتشرنشده).
- سجادی، علی، (۱۳۸۳). «گزارش فصل اول کاوش‌های باستان‌شناسی محوطه قلعه فلک افلاک». مرکز اسناد میراث‌فرهنگی و گردشگری لرستان، خرم‌آباد (منتشرنشده).

- سجادی، علی، (۱۳۸۴). «عنصر خشت در دژ شاپورخواست (قلعهٔ فلک‌الافلاک)». مجموعه مقالات سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد ۲، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور: ۱۹۷- ۲۲۸.
- سجادی، علی، (۱۳۸۶). «گزارش فصل نخست و دوم کاوش لایه‌نگاری محوطه داخلی». فلک‌الافلاک مرکز اسناد میراث‌فرهنگی و صنایع‌دستی و گردشگری لرستان، (منتشرنشده).
- سجادی، علی، (۱۳۹۰). «مکان‌یابی شهر شاپورخواست بر اساس منابع تاریخی و جغرافیایی». مزدک‌نامه (۴) پژوهش‌های ایران‌شناسی، چاپ اول: ۳۳۶-۳۴۹. تهران: انتشارات اساطیر.
- سجادی، علی؛ و فرزین. علی‌رضا، (۱۳۸۲). قلعهٔ فلک‌الافلاک / دژ شاپورخواست. چاپ اول، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.
- سجادی، علی، (۱۳۸۷). «گزارش دو فصل کاوش لایه‌نگاری محوطه فلک‌الافلاک خرم‌آباد». مرکز اسناد میراث‌فرهنگی لرستان. (منتشرنشده).
- فرجامی، محمد؛ و محمودی‌نسب، علی‌اصغر، (۱۴۰۰). «شیوه‌های تأمین آب در دژهای قرون میانهٔ دورهٔ اسلامی در قهستان (استان خراسان جنوبی)». جامعه باستان‌شناسی ایران، (۲): ۱۲۲-۱۰۶. https://independent.academia.edu/JOSIA
- مقدسی، محمد، (۱۳۷۴). «گزارش بررسی و گمانه‌زنی در قلعهٔ فلک‌الافلاک». مرکز اسناد سازمان میراث‌فرهنگی استان لرستان (منتشرنشده).
- موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ و بهرامی، محمد؛ و سجادی، علی، (۱۳۹۳). «شواهدی از وجود دژی مربوط به ایالت الیپی در لایه‌های زیرین قلعهٔ فلک‌الافلاک خرم‌آباد، لرستان». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۴، (۷): ۸۱-۹۴. https://nbsh.basu.ac.ir/article_989.html
- مهریار، محمد؛ شامیل، فتح‌الله‌یف؛ فخاری تهرانی، فرهاد؛ و قدیری، بهرام، (۱۳۷۸). اسناد تصویری شهرهای ایرانی: دورهٔ قاجار. چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و پژوهشگاه میراث‌فرهنگی کشور.
- مهندسین مشاور خاک پایه، (۱۳۸۰).«مطالعات الکتریک قلعهٔ فلک‌الافلاک». مرکز اسناد و مدارک میراث‌فرهنگی، کد RE7082.
- مؤمنی، کوروش؛ عطاریان، کوروش؛ و سلیمان‌نیا، احسان، (۱۳۹۵). «بازشناسی ویژگی‌های معماری قلعهٔ فلک‌الافلاک». سومین کنگره بین‌المللی افق‌های جدید معماری و شهرسازی، تهران. https://civilica.com/doc/661777

References

- Abdi, Y., Sajadi, A. & Hassanpour, A., (2024). Experimental study on salt weathering of dolostones (case study: Falak-Ol-Aflak castle, Khorramabad, Iran). *Carbonates and Evaporites,* 39, 83. https://doi.org/10.1007/s13146-024-00995-w.

- Amirshah Karami, S. A., Khazaei, J., Nowmiri, M. & Mahdi Abadi, M., (2007). "Numerical analysis of the interaction of Falak-ol-Aflak Castle with the rock foundation reinforcement plan". *Third National Conference on Rehabilitation and Strengthening of Iran,* Tehran. https://civilica.com/doc/24970 (in Persian).

- Anonymous, (1991). *Geography of Lorestan: Pishkuh and Poshtkuh [Work originally published in 1300 AH].* (S. A. Baharvand, Ed.)., Tehran. Publications of the General Department of Culture and Islamic Guidance of Lorestan (in Persian).

- Bahrami, M., Sabzi, M. & Tavassoli, M. M., (2017). "Locating Simaš Kingdom of Ellipi in Khorram Abad, and the Possibility of Being One with Elamite Simaški". *Journal of Archaeological Studies (University of Tehran),* 9(1): 19–35. https://doi.org/10.22059/jarcs.2017.64003 (in Persian).

- Bahrami, M., Sajadi, A. & Rajabi, N., (2015). "Report on two seasons of stratigraphy of Falak-ol-Aflak Hill, Khorramabad, Lorestan". In: H. Hashemi Zarjabad (Ed.), *Proceedings of the Second National Conference on Archaeology of Iran*: 1-11, Birjand. https://civilica.com/doc/540983. (in Persian).

- Bianca, S., (2007). *Syria: Medieval Citadels Between East and West.* Aga Khan Trust for Culture, Archived from the original on 4 June 2011, retrieved 24 July 2009.

- Dalvand, H. R., (2009). *History and architecture of Shapur Khast Fortress (Falak-ol-Aflak Fortress).* Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Research Institute. (in Persian).

- Diakonoff, I. M., (1956). *The History of Media.* Moscow-Leningrad (in Russian).

- Edmonds, C. J., (1362/1983). "Notes on Lurestan". *Dow Safarname dar bare-ye Lorestan,* Trans. L. Bakhtuar & S. Amanollahi, Tehran: Babak. (in Persian).

- Farjami, M. & Mahmoodi Nasab, A. A., (2021). "Water management strategies in fortresses of medieval Islamic Quhistan, Khorasan South Province". *Journal of the Society for Iranian Archaeology,* (2): 106–122. https://independent.academia.edu/JOSIA (in Persian).

- García-Pulido, L. J. & Martín, S. P., (2019). "The most advanced hydraulic techniques for water supply at the fortresses in the last period of Al-Andalus (thirteenth to fifteenth century)". *Arts*, 8 (2): 63. https://doi.org/10.3390/arts8020063. (in Persian).

- Goff, C. M., (1977). "Excavations at Baba Jan: The architecture of the East Mound, Levels II and III". *Iran*, (15): 103–136.

- Gonnella, J., (2008). *The Citadel of Aleppo: Description, History, Site Plan and Visitor Tour (Guidebook), Aga Khan Trust for Culture and the Syrian Directorate-General of Antiquities and Museums.* archived from the original on 9 June 2012.

- Izadpanah, H., (1976). *Āthār-e bāstāni va tārikhi-ye Lorestan [Lorestan Province archeological and historical antiquities]* (2nd ed., Vol. 1). Agah Publications. (In Persian)

- Khakpay Consulting Engineers. (2001). "Electrical Studies of Falak-ul-Aflak Castle" (Report No. RE7082). Cultural Heritage Documentation Center, (Unpublished), (in Persian).

- Khalu, A. & Yekrangnia, M., (2023). Field and numerical assessment of the seismic vulnerability of Falak-ol-Aflak Castle". *Structural and Construction Engineering,* 10 (6): 96–114. https://doi.org/10.22065/jsce.2022.355829.2901

- Mehryar, M., Fathollahyev, S., Fakhari Tehrani, F. & Ghadiri, B., (1999). *Visual Documents of Iranian Cities: The Qajar Period.* Shahid Beheshti University and the Cultural Heritage Research Institute of the Country. (in Persian).

- Moghaddas, M., (1995). "Investigation and speculation in Falak-ol-Aflak Castle" [Unpublished report]. Document Center of Lorestan Province Cultural Heritage Organization. (in Persian).

- Momeni, K., Attarian, K. & Soleimannia, E., (2016). "Identifying the architectural features of Falak-ul-Aflak Castle". *Paper presented at the Third International Congress of New Horizons of Architecture and Urban Planning,* Tehran. https://civilica.com/doc/661777 (in Persian).

- Mousavi Haji, S. R., Bahrami, M. & Sajadi, A., (2015). "Some evidence on the existence of Ellipi Castle underneath the Falak-ol-Aflak Castle, Khorramabad, Iran". *Pazhohesh-ha-ye Bastanshenasi Iran,* 4 (7): 81–94. (in Persian).

- Pirniā, M., (2008). *Iranian architectural stylistics.* G. H. Memarian, Ed., Tehran: Soroush Danesh. (in Persian).

- Sajadi, A., (1999). "Report on the "Stratigraphic Excavation of Falak-ol-Aflak Castle, Trench No. 2"". Lorestan Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism Organization Documentation Center. (Unpublished). (in Persian).

- Sajadi, A., (2004). "Report the first season of archaeological excavations at the site of Falak-ol-Aflak Castle". Lorestan Cultural Heritage and Tourism Documentation Center, (Unpublished). (in Persian).

- Sajadi, A., (2006). "The mud-brick element in the fortress of Shapur-Khast (Falak-ol-Aflak Castle)". In: *Proceedings of the Third Congress on the History of Iranian Architecture and Urbanism* (Vol. 2, pp. 197–228). Iran Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization (ICHTO). (in Persian).

- Sajadi, A., (2007). "Report on the first and second seasons of stratigraphic excavation at the internal area of Falak-ol-Aflak site". Lorestan Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Documentation Center. (Unpublished). (in Persian).

- Sajadi, A., (2008). "Report of two seasons of stratigraphic excavation of the Falak-ul-Aflak site in Khorramabad". Lorestan Cultural Heritage Documentation Center, (Unpublished). (in Persian).

- Sajadi, A., (2011). "Location of the city of Shapur Khast based on historical and geographical sources". *Mazdaknameh,* (4): 336–349. Tehran, Asatir Publications. (in Persian).

- Sajadi, A. & Farzin, A., (2003). *Falak-ul-Aflak Castle / Shapurkhast Fortress.* Cultural Heritage Organization. Tehran. (in Persian).

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

A Historical and Architectural Chronology of the Mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna, Lorestan Province

Yadollah Heidari Baba Kamal[1], Sahra Saki[2], Sayed Ahmad Moosavi[3], Ali Shahriari[4]

1. Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author)
Email: y.heydari@tabriziau.ac.ir
2. Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
3. Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
4. Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2172.2240.7

Pp: 57 - 88

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/12/15
Revised: 2025/12/28
Accepted: 2026/01/01

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

Among Iran's historical structures, mausoleums have attracted the greatest public attention after mosques. Indeed, the interrelation of religion and architecture has occupied a significant and inseparable position in the history of Iranian-Islamic art, manifesting prominently in mausoleums and tomb towers. Although numerous structures known today as Imamzadeh mausoleums were constructed across many regions of Iran, little definitive information is available regarding their historical chronology and architectural identity. One such structure is the tomb tower of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna County, Lorestan Province. Accordingly, the present study focuses on analyzing the structural features, architectural ornamentation, and construction and restoration phases of this monument. The primary aim is to identify the architectural elements, decipher the historical inscriptions to determine the construction phases, and establish a relative chronology of the mausoleum through a comparative analysis with analogous monuments. This research was conducted using a descriptive-analytical approach based on fieldwork and historical sources. Specifically, this study addresses the following questions: 1) What is the relative chronology of the Imamzadeh Qasem and Zayd tomb tower in Azna, based on its architectural features and comparative studies? 2) What are the distinct types of architectural ornamentation present in the mausoleum, and to which historical periods do they belong? The results indicate that, based on architectural features, epigraphic evidence, and comparative analysis, at least five distinct construction and restoration phases—tentatively attributed to the Seljuk, Ilkhanid, Timurid, Safavid, and Qajar periods—can be identified. However, the primary construction and completion of the structure occurred in two stages during the Ilkhanid period. Furthermore, the monument features a wide range of interior and exterior architectural ornaments, including stucco muqarnas, tall and simple or stalactite-style decorative niches, brick-tile and stucco-tile combinations, low-relief stucco, carved inscriptions, decorative brick-and-stucco spheres (tūpī), tilework, woodcarvings, and intricate brickwork—the latter being particularly prominent during the Ilkhanid period.

Keywords: Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna, Mausoleum, Ilkhanid Period, Epigraphy, Architectural Ornamentation.

Citations: Heidari Babakamal, Y., Saki, S., Moosavi, S. A. & Shahriari, A., (2026). "A Historical and Architectural Chronology of the Mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna, Lorestan Province". *Athar,* 48(1): 57-88. https://doi.org/10.66224/Athar.2172.2240.7
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2172-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

In Iran, the mausoleums of prominent figures received greater attention than in other regions of the Islamic world, resulting in some of the most significant monuments of each historical period (Pope, 2008: 916). Owing to their wide geographical distribution, mausoleum structures constituted the second largest category of architectural production in Iran after mosques (Grabar, 1966: 41–46). From the perspective of architectural history, early Islamic societies did not initially favor the construction of commemorative monuments over burial sites; however, memorial structures eventually began to emerge over the tombs of caliphs and religious elites. With the rise of the Alavid and Buyid dynasties in the fourth century AH (tenth century CE), Shiʿism entered a new phase, leading to the increased prominence of Shiʿite tombs and sacred shrines. From this period onward, mausoleums secured an established position within the corpus of Islamic architecture (Frye, 1984: 172–176). Early and significant examples include the Mausoleum of Ismail Samani in Bukhara (c. 300 AH / 907 CE) (Hattstein & Delius, 2004: 115), the Arab Ata Mausoleum in Tim (c. 336 AH / 947 CE) (Hillenbrand, 2008: 103), and the tower-shaped Gonbad-e Qabus (397 AH / 1006 CE) (Kiani, 2009: 45).

Under the Seljuks, mausoleum construction experienced remarkable growth, establishing architectural precedents that persisted through the Ilkhanid, Timurid, and Safavid periods. During the Ilkhanid era, mausoleums functioned as focal points for both local and state patronage, playing a significant role in reinforcing religious practices and stimulating local economies (Hillenbrand, 1999: 202). Although many Ilkhanid mausoleums continued Seljuk architectural traditions, greater emphasis was placed on verticality and the refinement of forms, and the construction of double-shelled domed mausoleums became widespread (al-Qashani, 2005: 112). Furthermore, the preference for polygonal plans over circular ones, along with the elaboration of architectural ornamentation on interior elevations, distinguished Ilkhanid tombs from their predecessors (Arab, 1997: 65). These developments reflect a peak in the standardization of layouts, proportions, and architectural components. Given this long-standing historical trajectory and architectural significance, identifying the historical and structural characteristics of these mausoleums warrants close scholarly attention. Within this framework, the mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna represents a key case study. Its historical significance is underscored by its location along a major trade and communication route connecting Arak and Isfahan during the middle Islamic centuries. Consequently, establishing a relative chronology of the mausoleum based on its architectural style, extensive stucco decoration, tilework, brickwork, and numerous inscriptions is essential. A principal aim of the present study is to delineate the historical construction phases of the monument through a typological analysis of its architectural ornamentation—an issue that has not yet been addressed in a comprehensive scholarly investigation.

Discussion

The mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd belongs to the category of polygonal tomb towers featuring a conical (rok) dome and a discontinuous double-shell dome structure. The conical dome of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna is comparable to the twelve-fluted dome of the Ulu Gonbad in Ahlat, Turkey (dating to the seventh century AH / thirteenth century CE), as well as to the dome

of the Panja-Shah Mausoleum in Isfahan, the conical dome of Borj-e Ghorban in Hamadan, and the dome of Imamzadeh Hud in Jozin, Hamadan.

The architectural ornamentation of the mausoleum is highly diverse, including stucco muqarnas in the entrance iwan and the four iwans; tall, elongated blind arches articulating the facades of the iwans, the entrance, and the transitional zone beneath the dome; the combined use of stamped bricks (ājor-e mohrī) and tilework in the iwans; the distinctive stucco tūpī ornament set on a brick base; various types of stucco and combined stucco-tile ornamentation beneath the dome; brickwork with diverse geometric patterns on both the interior and exterior elevations; and, finally, haft-rang (seven-color) tilework dating to the Qajar period.

A significant portion of the inscriptions shedding light on the chronology of the monument and the identity of its builders became visible only after removing plaster layers from the entrance area of the shrine in the western iwan. Two chronograms are recorded in the inscriptions at the entrance of the western iwan. On the left side of the iwan arch, the chronogram sanat sabʿ sabʿīn sitt-miʾa—most likely indicating the year 677 AH (1278 CE)—is inscribed, representing the earliest known dated inscription on the monument. Following the inscription of verses 1 and 2 of Sūrat al-Fatḥ, the text concludes with the same date of 677 AH (1278 CE). In addition to these stucco inscriptions, important chronograms carved on the wooden door of the mausoleum and on the wooden cenotaph (ṣandūq) of the shrine provide valuable information concerning the dates of construction, later additions, and restoration phases. The chronogram recording the fabrication of the wooden door dates it to the month of Muharram al-Haram in the year 738 AH (1337 CE). Furthermore, significant dated inscriptions have been identified near the burial site. One such inscription, following a verse from Sūrat al-Ṣaff, contains a supplication for the forgiveness of Sayyid Nezām al-Dīn and Sayyid Mortażā, the sons of Imamzadeh Zayd, dating the cenotaph's construction to the year 850 AH (1446 CE).

Conclusion

The results of the comparative analysis of the building's plan demonstrate clear affinities with Ilkhanid-period mausoleums in western and central Iran, as well as with comparable monuments beyond Iran. Based on the combined study of waqf (endowment) documents, architectural ornamentation, and epigraphic evidence from different sections of the mausoleum, at least five distinct construction and restoration phases can be identified. According to archival records of the Organization of Endowments and Charitable Affairs of Iran, the initial construction of the Imamzadeh is attributed to the year 598 AH (1201–1202 CE), which also records the name of its patron. On this basis, the late Seljuk period may tentatively be regarded as the earliest phase of construction; however, no surviving architectural remains from this phase are currently identifiable.

The next significant chronological evidence emerged following the removal of plaster layers from the western entrance iwan, revealing an inscription that most likely dates to 677 AH (1278–1279 CE). A subsequent date of 738 AH (1337–1338 CE) is carved on the wooden door leaves of this same entrance. Taken together, the dated inscriptions, the overall layout of the building, its structural elements, and—most importantly—its architectural ornamentation indicate that the principal phase of construction belongs to the Ilkhanid period. Major architectural components, including the

domed chamber, the iwans, the southern and western entrances, and the octagonal courtyard, were constructed during this era. Likewise, prominent decorative features—such as the stucco muqarnas of the southern entrance, the tall and elongated blind arches, the stucco tūpī ornaments on brick bases, the composite brick-and-tile decoration at the southern entrance, the stucco-and-tile ornamentation beneath the dome, the low-relief stucco work, and the diverse brickwork patterns beneath the iwans—are stylistically and technically consistent with Ilkhanid architectural practices.

The evidence further suggests that the construction, reconstruction, and expansion of the complex took place in at least two successive Ilkhanid phases, and that the domed chamber was likely erected upon the foundations or structural remains of an earlier Seljuk-period building. The production of burial cenotaphs (ṣandūq), wooden elements, and carved features of the shrine, along with localized repairs, can be dated—based on inscriptions—to the mid-ninth century AH (fifteenth century CE), corresponding to the Timurid period. Several important inscriptions at the western entrance were concealed beneath plaster layers, indicating that the application of plaster beneath the dome and on the squinches, as well as the covering of these inscriptions, likely occurred during the Safavid period. This attribution is supported by the stylistic characteristics of the inscriptions, including the phrase ʿamal-e [?] min-humā kāfī and the use of rhymed prose (sajʿ). Finally, the haft-rang (seven-color) tilework of the interior dado of the domed chamber, together with later brick and tile repairs in the iwans, dates to the Qajar period and the early Pahlavi era. Although the Seljuk period is currently identified as the earliest construction phase, future archaeological excavations may reveal evidence of even earlier occupations.

Acknowledgments

The authors express their gratitude to the anonymous reviewers of the journal, whose valuable comments enriched the content of this article.

Author Contributions

The first author was responsible for conceptualization, final analysis, and preparation of the final manuscript. The second author contributed to data collection and the drafting of the initial version of the manuscript. The third author was involved in data collection and documentation. The fourth author contributed to the deciphering and interpretation of inscriptions and data documentation.

Conflict of Interest

The authors declare compliance with publishing ethics in citations and confirm that no conflicts of interest exist.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۰۲۴-۱۶۴۷ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

گاه‌شناسی تاریخی-کالبدی آرامگاه امامزاده قاسم و زید شهرستان ازنا، استان لرستان

یداله حیدری‌باباکمال[I]، صحرا ساکی[II]، سید احمد موسوی[III]، علی شهریاری[IV]

I. گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: y.heydari@tabriziau.ac.ir
II. گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
III. گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
IV. گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2172.2240.7

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۸۸-۵۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

آرامگاه‌ها درمیان بناهای تاریخی ایران پس از مساجد، بیشترین توجه را درمیان مردم به خود اختصاص داده‌اند؛ به عبارت دیگر، ارتباط مذهب و معماری در تاریخ هنر ایرانی-اسلامی جایگاه ویژه و جدایی‌ناپذیری داشته و یکی از جلوه‌های آن در قالب آرامگاه‌ها و برج‌مقبره‌ها بروز یافته است. در بسیاری از مناطق ایران، آرامگاه‌هایی با عنوان امروزی امامزاده ساخته‌شده که درمورد دوره‌های تاریخی و هویت آن‌ها اطلاعات چندانی در دست نیست؛ یکی از این بناها، آرامگاه موسوم به امامزاده قاسم و زید در شهرستان ازنا استان لرستان است؛ بنابراین مسئله اساسی پژوهش پیش‌رو مطالعهٔ ویژگی‌های تاریخی-کالبدی، آرایه‌های معماری و دوره‌های ساخت و مرمتِ امامزاده قاسم و زید برمبنای مطالعهٔ آرایه‌های معماری بنا است. مهم‌ترین هدف پژوهش حاضر، شناسایی آرایه‌های معماری، خوانش کتیبه‌های تاریخی و مطالعهٔ تطبیقی نقشهٔ بنا و آرایه‌های آن با نمونه‌های مشابه به‌منظور پی‌بردن به گاه‌شناسی نسبی آرامگاه است. روش پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و براساس مطالعات میدانی و رجوع به منابع مکتوب است. بر این‌اساس پرسش‌های پژوهش حاضر عبارتند از: ۱) گاه‌شناسی نسبی آرامگاه امامزاده قاسم و زید ازنا با توجه به مطالعات تطبیقی اجزای کالبدی با نمونه‌های مشابه چگونه است؟ ۲) آرایه‌های معماری آرامگاه به چند گونه تقسیم می‌شوند و هر یک به کدام دوره تعلق دارند؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بنای امامزاده قاسم و زید حداقل پنج دوره ساخت (سلجوقی؟، ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار) داشته است، با این‌حال، دورهٔ اصلی ساخت بنا و تکمیل آن در دو مرحله و متعلق به دورهٔ ایلخانی بوده است. هم‌چنین آرایه‌های متنوعی ازقبیل مقرنسی گچی ورودی و ایوان‌ها، طاقنماهای تزئینی بلند و ساده یا دالبری، تلفیق کاشی با آجر مهری و گچ با کاشی، گچ‌بری کم‌برجسته، کتیبه‌نگاری، توپی گچی ته آجری، کاشی‌کاری، منبت‌کاری و آجرکاری به‌ویژه در دورهٔ ایلخانی قسمت‌های داخلی و بیرونی بنا را آراسته‌اند.

کلیدواژگان: امامزاده قاسم و زید ازنا، آرامگاه، دورهٔ ایلخانی، کتیبه‌نگاری، آرایه‌های معماری.

ارجاع به مقاله: حیدری‌باباکمال، یداله؛ ساکی، صحرا؛ موسوی، سید احمد؛ و شهریاری، علی، (۱۴۰۵). «گاه‌شناسی تاریخی-کالبدی آرامگاه امامزاده قاسم و زید شهرستان ازنا، استان لرستان» اثر، ۴۸ (۱): ۸۸-۵۷. https://doi.org/10.66224/Athar.2172.2240.7
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2172-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

آرامگاه‌ها به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابنیهٔ مذهبی در معماری اسلامی ایران از تنوع و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند، عموماً با فرم مشخصی ظهور یافته و در برخی موارد با آرایه‌های پرکار آراسته شده‌اند. آرامگاه‌های بزرگان در ایران بیشتر از سایر کشورهای اسلامی مورد توجه بوده‌اند، در زمره شاخص‌ترین بناها در هر دوره‌ای محسوب می‌شدند (پوپ، ۱۳۸۷: ۹۱۶) و با توجه به پراکندگی مناطق جغرافیاییِ بناهای آرامگاهی، بعد از مساجد بیشترین حجم معماری در ایران را به خود اختصاص داده‌اند (Grabar, 1966: 41-46). از منظر تاریخ معماری، جامعهٔ نخستینِ اسلامی احداث بناهای یادبود بر محل مدفن را شایسته نمی‌دانست؛ اما به‌تدریج بناهای یادبود بر فراز مقابر خلفا و بزرگان دین شکل‌گرفت. با تأسیس دولت‌های علویان و آل‌بویه در قرن چهارم هجری‌قمری مذهب تشیع وارد مرحله تازه‌ای شد و مقابر شیعیان و بقاع متبرکه مورد توجه قرار گرفت. در عین حال با تضعیف قدرت خلفای عباسی و شکل‌گیری سلسله‌های مستقل و نیمه‌مستقل محلی، آرامگاه‌های متعلق به بزرگان و حاکمان نیز در کنار مقابر امامان توسعه یافت. بدین ترتیب از قرن چهارم هـ.ق.، به بعد آرامگاه‌ها جای خود را در معماری اسلامی باز نمودند (فرای، ۱۳۶۳: ۱۷۲.۱۷۶)؛ از جمله آن‌ها می‌توان به مقبرهٔ امیر اسماعیل سامانی در بخارا حدود سال ۳۰۰ هـ.ق. (Hattstein & Delius, 2004: 115)؛ بقعه عرب آتا در تیم در حدود سال ۳۳۶هـ.ق. (هیلن‌براند، ۱۳۸۷: ۱۰۳) و مقبرهٔ برجی گنبد قابوس به سال ۳۹۷ هـ.ق. (کیانی، ۱۳۸۸: ۴۵) اشاره کرد.

هم‌زمان با ورود سلجوقیان به ایران، ساخت بناهای آرامگاهی رشد چشمگیری می‌یابد و نقطه آغازی برای ساخت مقابر طی دوره‌های ایلخانی، تیموری و حتی صفوی شد. در دورهٔ ایلخانی ساخت مقابر به‌عنوان کانون‌های توجه حامیان محلی و حکومتی در تقویت دینداری و اقتصاد محلی نقش مهمی ایفاء می‌کردند (Hillenbrand, 1999: 202) و اگرچه بیشتر آرامگاه‌های این دوره ادامه‌دهندهٔ سبک سلجوقی در مقبره‌سازی بودند، با این‌حال خطوط عمودی و ظرافت در فرم‌ها در دورهٔ ایلخانی اهمیت بیشتری یافت و ساخت مقابر گنبددار با پوشش دو پوسته رایج شد (القاشانی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). هم‌چنین توجه به نقشه‌های چندوجهی به‌جای دایره و افزایش آرایه‌های معماری در نماهای درونی مقابر از دیگر تمایزات مقبره‌های این دوره نسبت به ادوار پیش از آن بوده است (عرب، ۱۳۷۶: ۶۵) و به نوعی در استانداردسازی نقشه‌ها، تناسبات و اجزای ساختمان به اوج خود می‌رسد. بنابراین شناخت ویژگی‌های تاریخی و سازه‌ای بناهای آرامگاهی با توجه به جایگاه و پیشینه طولانی آن‌ها می‌باید بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد. در این راستا آرامگاه امامزاده قاسم و زید ازنا یکی از این بناهاست که اهمیت آن با توجه به قرارگیری در مسیر پُرتردد ارتباطی به اراک و اصفهان در قرون میانی اسلامی مشهود است و گاه‌شناسی نسبی آرامگاه با توجه به سبک معماری و آرایه‌های گچ‌بری، کاشی‌کاری، آجرکاری و کتیبه‌های فراوان آن امری ضروری به‌نظر می‌رسد. شناسایی دوره‌های تاریخی احداث بنا از طریق گونه‌شناسی آرایه‌های معماری آن از جمله مهم‌ترین اهداف پژوهش پیش‌رو است که تاکنون در پژوهش جامعی به آن پرداخته نشده است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع «کاربردی» و روش آن «توصیفی ـ تحلیلی» است. نگارندگان ابتدا تصاویر و طرح‌های لازم از آرامگاه، آرایه‌های معماری، کتیبه‌ها و سنگ‌مزارهای اطراف آن‌را فراهم آورده‌اند؛ سپس به کمک منابع کتابخانه‌ای، سعی بر شناخت دوره‌های ساخت بنا با استفاده از کتیبه‌ها و آرایه‌های معماری آن داشته‌اند. در این راستا گردآوری اطلاعات پژوهش بر اساس بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون مطالعات اندکی در خصوص گاه‌شناسی آرامگاه امامزاده قاسم و زند ازنا بر مبنای شناخت آرایه‌های معماری و مطالعه تطبیقی آن‌ها با نمونه‌های مشابه‌صورت گرفته است؛ از جمله «مقدس» (۱۳۷۸) در جلد سوم مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران ـ ارگ بم، مقاله‌ای با عنوان «معرفی کتیبه‌های منقور بر روی در چوبی امامزاده قاسم ازنا» منتشر کرده است؛ ایشان در این مقاله به معرفی درب چوبی نفیس امامزاده قاسم و زید، هنر منبت‌کاری و شرح کتیبه‌های آن می‌پردازد. «فرجی» (۱۳۹۴) در کتاب معرفی شهرستان ازنا و جاذبه‌های آن به معرفی مختصر بنای امامزاده قاسم و زید ازنا پرداخته است؛ با این‌حال در ارتباط با

هویت امامزاده، کارکرد و ادوار تاریخی بنا سخنی به میان نیاورده است. «موسوی» (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «بازبینی مشخصات معماری دورهٔ ایلخانیان قرن هفتم در بنای امامزاده قاسم در شهرستان ازنا» به بررسی بقعه با توجه به سند تاریخی وقف‌نامه امامزاده قاسم و زید و برخی از ویژگی‌های آن می‌پردازد. «مهدی‌پور» (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های هنرهای تزئینی امامزادگان و بقاع متبرکه» به بررسی و جایگاه آرایه‌های معماری امامزاده‌ها و بقاع متبرکه می‌پردازد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که هنرمندان این آرایه‌ها را وسیله‌ای جهت ابراز تفکرات دینی و مذهبی و تقرب به خدا قرار داده‌اند. «سجادی» (۱۳۹۶) در کتاب خود با عنوان آرامگاه‌های جنوب غرب ایران (خوزستان و مناطق همجوار) ابتدا معماری بناهای آرامگاهی خوزستان از کهن‌ترین زمان تا دورهٔ ایلخانی را مطرح و پس از آن به خاستگاه تاریخی و ریشه‌یابی بناهای آرامگاهی خوزستان و نقش صوفیه و امامزادگان در شکل‌گیری آرامگاه‌های خوزستان در دوران اسلامی پرداخته‌اند. علاوه‌بر آن در این اثر گونه‌شناسی آرامگاه‌ها، نقشه و عناصر کالبدی معماری و ویژگی‌های معماری این‌گونه بناها بحث شده است. علاوه‌بر آن در پژوهش دیگری از سجادی (۱۳۹۶) با عنوان «ویژگی‌های ساختاری گنبدهای بناهای آرامگاهی در زاگرس میانی (لرستان)» به بررسی اجزای کالبدی، فرمی و گونه‌شناسی گنبدهای آرامگاهی لرستان می‌پردازد. «مسعودی‌اصل» و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مبانی معماری مقابر امامزادگان در ایران» معماری امامزاده‌ها را در دو وجه بیرونی (نمادین و تبلیغی) و درونی (مردم‌وار و ساده) بررسی کرده‌اند؛ آرایه‌های به‌کار رفته در نمای بیرونی این بناها بیانگر نمادگرایی و طبیعت‌گرایی در راستای تقویت وجه بیرونی بنا و نشانگر جنبه‌های کارکردی و زیبایی‌شناسی بنا بوده‌اند. «رضایی سرچقا» (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی ایران‌شناختی در مورد امامزاده‌ها، نمونه موردی: امامزاده حسن کرج» ضمن بررسی تاریخ و هویت امامزاده، در مورد بانیان، سازندگان و متولیان آن نیز اطلاعاتی ارائه داده است. «نوری» و «صالحی‌کاخکی» (۱۴۰۰) در مقاله «بقعه متبرکه امامزاده قاسم و زید در ازنا، استان لرستان ایران» به بررسی پیشینه تاریخی آرامگاه و افزوده‌ها و عناصر تزئینی آن پرداخته‌اند بر اساس مطالعات آزمایشگاهی نوع چوب درب را شناسایی کرده‌اند. علاوه‌بر آن دوره‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار را در ساخت آرامگاه تشخیص داده‌اند. سجادی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی معماری آرامگاهی در زاگرس میانی (لرستان)» با بررسی ویژگی‌های معماری مقابر منطقه لرستان از لحاظ فرم و ساختار در بستر محیط، به گونه‌شناسی معماری آرامگاهی زاگرس میانی (لرستان) پرداخته و به ویژگی‌های معماری امامزاده قاسم و زید ازنا اشاره کرده‌اند. نتایج پژوهش یاد شده حاکی از وجود چهارگونه بنای آرامگاهی با نقشه‌های متنوع و متأثر از زیست محیط منطقه بوده است. از منظر مطالعه در مورد فرم مقابر پژوهش «سامه» و «موسوی» (۱۴۰۱) با عنوان «تحلیل گونه‌شناسانه برج‌مقبره‌های تاریخی ایران بر اساس دگرگونی الگوی تهرنگ» قابل توجه است. در این پژوهش ۲۴ برج‌مقبره بر اساس ساختار فرمی و انطباق با موقعیت جغرافیایی و اقلیم آن‌ها بررسی شده و نقشه آن‌ها را در سه دسته کلی مربع، دایره و چندضلعی قرار داده‌اند. بنابر پیشنه مطالعات یاد شده در پژوهش جامعی گاه‌شناسی نسبی آرامگاه امامزاده قاسم و زید بر اساس مطالعه تطبیقی نقشه بنا، تحلیل کتیبه‌ها و شناخت گونه‌های متنوع آرایه‌های آن صورت نگرفته است.

سیمای جغرافیایی امامزاده قاسم و زید ازنا

آرامگاه امامزاده قاسم و زید، در روستای امامزاده قاسمِ دهستان جاپلق (گاپله)، در ۳۰ کیلومتری شمال شهرستان ازنا و در دشت چاپلق واقع شده است. این روستا از نظر موقعیت جغرافیایی آخرین روستای شمال‌شرقی استان لرستان و هم مرز با روستای حسین‌آباد از توابع استان مرکزی بوده است. ساختمان آرامگاه بر روی بلندی و در فضایی باز واقع شده و با شمارهٔ ۱۷۵۷ در ردیف فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده است (تصویر ۱). در فاصله حدود ۱۱۰ متری شمال‌شرقی امامزاده قلعه‌ای با بیش از شش هزار متر مربع احداث شده و اطراف آن‌را گورستانی با قدمتی احتمالاً هم‌زمان با ساخت بقعه فراگرفته است. اگرچه شجره‌نامه‌ای از امامزاده در دسترس نبوده، اما اهالی روستا معتقدند که ایشان از نوادگان امام حسن علیه‌السلام بوده است. قدیمی‌ترین اثر شناخته شده‌ای که به بنای امامزاده قاسم و زید ازنا اشاره داشته، مرآة‌البلدان «اعتمادالسلطنه» مربوط به عهد ناصری است (اعتمادالسلطنه،

تصویر ۱: موقعیت امامزاده قاسم و زید در بافت روستا (Google Earth, 2008).
Fig. 1: Location of Imamzadeh Qasem and Zeyd within the village (Google Earth, 2008).

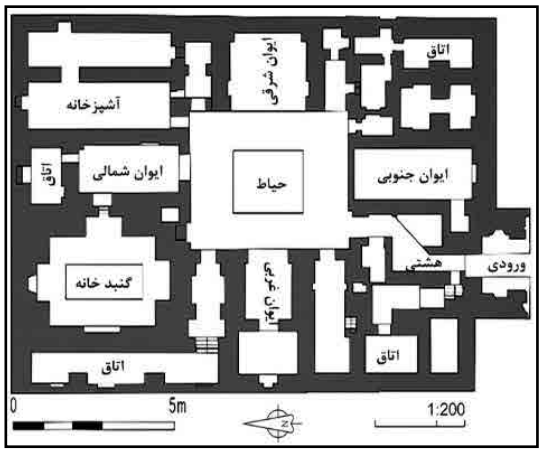
۱۳۶۷: ۳۴۱). از سوی دیگر طبق اسناد آرشیوی اداره اوقاف استان لرستان این بنا در سال ۵۹۸ هـ.ق. به دست تاجری به نام «سید احمد المدنی» ملقب به میرنظام ساخته شده و تمامی روستا موقوفه امامزاده بوده است (آرشیو اداره اوقاف و امور خیریه استان لرستان، ۱۳۳۷). در پژوهش حاضر گاه‌شناسی آرامگاه با مطالعه دقیق اجزای کالبدی و شناخت آرایه‌های معماری صورت گرفته است.

اجزای کالبدی مقبره امامزاده قاسم و زید

بنای امامزاده قاسم و زید با مساحت ۲۵۰۰ متر مربع از سه طبقه تشکیل شده است؛ طبقه زیرزمین یا همان سردابه، طبقه هم‌کف شامل حیاط و اتاق‌هایی مجزا برای استفاده زائرین و طبقه سوم رواق‌ها و گنبدخانه. این بنا شامل حیاط مرکزی هشت‌ضلعی، چهار ایوان در چهار جهت آن، حجره‌های متعدد و یک گنبد مخروطی ۱۲ پر به ارتفاع حدود ۳۰ متر است. مصالح به‌کار رفته در دیوارها و گنبد آجرهایی با ابعاد ۲۰×۲۰ سانتی‌متر با ملات گچ بوده و در ساخت پی بنا از قلوه‌سنگ‌های بزرگ و کوچک استفاده شده است (تصاویر ۲ و ۳).

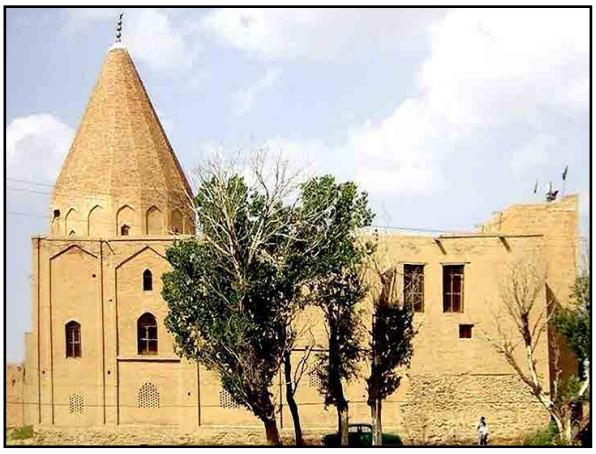
سردر ورودی و هشتی

سردر ورودی با طاق جناغی کشیده و به ارتفاع ۱۱ متر در جهت جنوبی آرامگاه واقع و با آرایه مقرنس گچی مزین شده است (تصویر ۴). علاوه‌بر آن ورودی دیگری که احتمالاً ورودی اصلی در زمان ساخت بنا بوده در ایوان غربی با درب بسیار نفیس منبت‌کاری شده‌ای تعبیه شده بود. آرایه‌های مقرنس گچی سردر جنوبی با طاق‌نماهای تزیینی بلند و کشیده در دو سمت از جمله ویژگی‌های مهم آرامگاه امامزاده قاسم و زید به‌شمار می‌روند. این آرایه‌ها مشابه یکی از ایوان‌های گنبد سلطانیه بوده که از ویژگی‌های شاخص معماری دورهٔ ایلخانی محسوب می‌شود (تصاویر ۴ و ۵). دیگر آرایه‌های ورودی دو ستون‌نمای تزیینی گچی در دو طرف ورودی بنا و در چوبی دو



تصویر ۲: پلان طبقهٔ هم‌کف امامزاده قاسم و زید (آرشیو سازمان میراث‌فرهنگی استان لرستان، با تغییرات نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 2: Ground floor plan of Imamzadeh Qasem and Zeyd (Archive of the Cultural Heritage Organization of Lorestan Province, modified by: Authors, 2025).



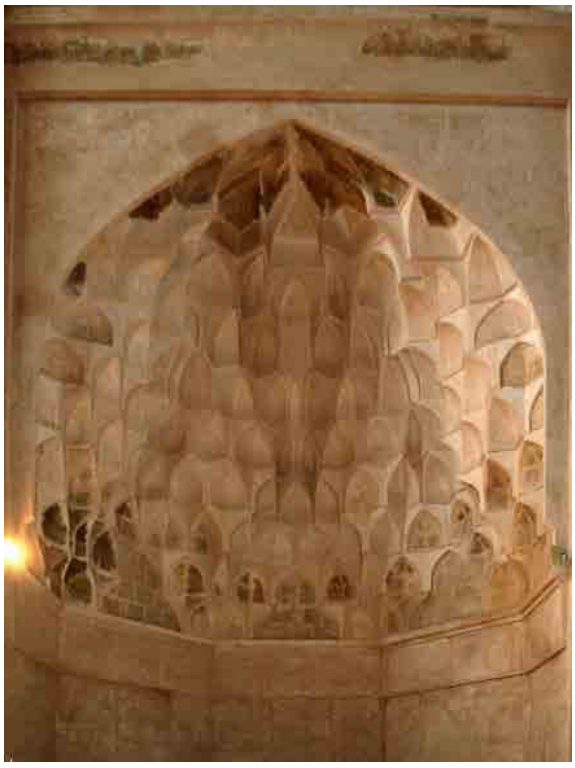
تصویر ۳: نمای غربی امامزاده قاسم و زید (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 3: Western façade of the Imamzadeh Qasem and Zeyd mausoleum (Authors, 2018).

لنگه با تزئینات گره‌کاری سبز رنگ است. پس از ورودی، هشتی با فضای چلیپایی گنبددار و طاق‌های جناغی و گچی مزین شده است. فضای هشتی با یک راهرو ۹۰ درجه غیر مستقیم به طول تقریبی چهار متر به میانسرا منتهی می‌شود. علاوه‌بر آن در دو سمت دالان ورودی اتاق‌هایی احتمالاً جهت استراحت یا بیتوته تعبیه شده‌اند.

تصویر ۴: سردر ورودی امامزاده قاسم و زید با آرایه‌های مقرنس گچی و طاق‌نماهای ظریف و کشیده در دو سمت (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 4: Entrance portal of the Imamzadeh Qasem and Zeyd mausoleum, featuring stucco muqarnas and delicate, elongated arched niches on both sides (Authors, 2018).



تصویر ۵: آرایه مقرنس گچی در زیر یکی از ایوان‌های ضلع شرقی گنبد سلطانیه (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 5: Stucco muqarnas decoration beneath one of the iwans on the eastern side of the Soltaniyeh Dome (Authors, 2018).

تصویر ۶: ایوان غربی با طاق‌نماهای گچی و قوس‌های بلند و کشیده (نگارندگان، ۱۳۹۷).
Fig. 6: Western iwan with stucco niches and tall, elongated arches (Authors, 2018).

میانسرا و ایوان‌ها

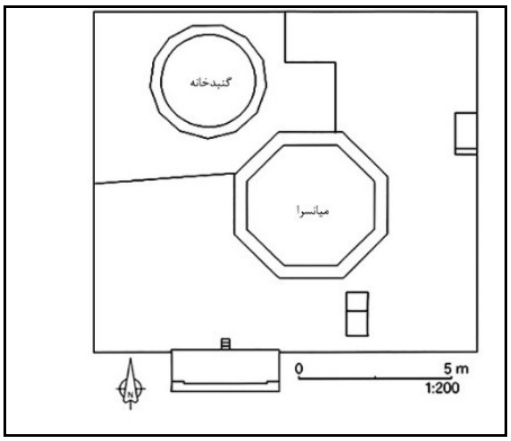
میانسرای امامزاده فضای مربع چهار ایوانی بلند و کشیده (طول هر ضلع ۱۰/۵ متر) در جهات چهارگانه است که ایوان شرقی با طاق مازه‌دار و سه ایوان دیگر به‌صورت جناغی یا تیزه‌دار بنا شده‌اند. در چهار جهت اصلی حیاط چهار رواق قرینه بر روی چهار ضلع اصلی ایوان‌ها ایجاد شده است (تصویر ۶). نقشه حیاط در پایین چهار و در بالا هشت‌ضلعی بوده است؛ علاوه‌بر آن سطح ایوان‌ها حدود ۳۰ سانتی‌متر از سطح حیاط بلندتر در نظر گرفته شده است. ورودی‌های طبقه دوم و راه ارتباطی بنا به بیرون، در چهار گوشه حیاط بقعه تعبیه شده است. راه ورود به طبقه اول از طریق این ورودی‌ها بوده است؛ هم‌چنین در هر طبقه اتاق‌هایی مستقل برای استراحت زوار تعبیه شده بود. راهروی جبهه جنوبی بنا در جنوب غربی حیاط احداث شده و پوشش اتاق اول آن از نوع چهار بخشی با آرایه آجری احتمالاً دورۀ ایلخانی بوده است. علاوه‌بر آن راه دسترسی به بقعه از طریق ورودی با طاق جناغی ایوان غربی بوده است.

گنبدخانه

گنبد آرامگاه از بیرون به‌صورت رک و از داخل به فرم ۱۶ ترکی مخروطی ساخته شده است؛ در فاصله یک در میانِ بین ترک‌ها، هشت پنجره کوچک برای تهویه و نورگیری و هشت طاق‌نمای بلند تعبیه شده است. ارتفاع پوش دوم و بیرونی گنبدخانه از خط‌الرأس گنبد تا سطح پشت بام حدود ۱۲ متر است. ارتفاع گنبد حدود هشت متر و از نوع گنبدهای دو پوسته گسسته رک است (تصویر ۷). فرم گنبدخانه در مقطع چلیپایی (چهارضلعی) با چهار بازو در چهار جهت فرعی بوده که در ارتفاع حدود شش الی هفت متری با گوشواره‌هایی در چهارگوشه به هشت و از آن

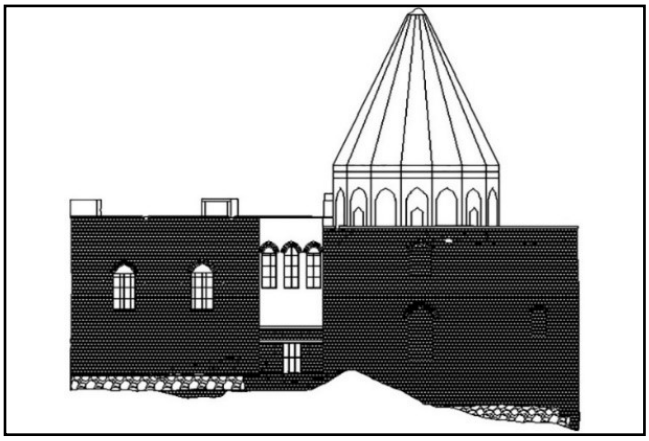
تصویر ۷: نمای ۱۶ ترکی گنبدخانه و فضای هشت‌ضلعی میانسرا (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 7: Sixteen-segment elevation of the dome chamber and the octagonal central space of the main hall (Authors, 2018).



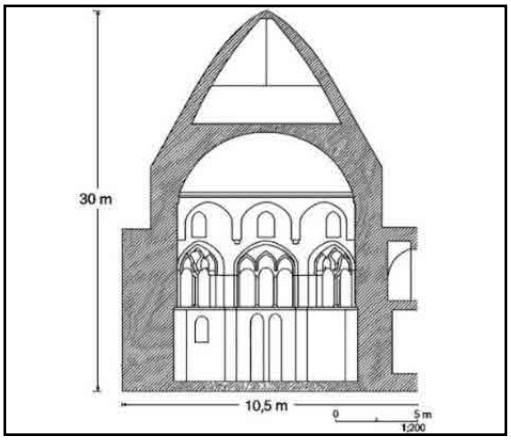
تصویر ۸: نقشه بام؛ میانسرای هشت‌ضلعی و گنبدخانه (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 8: Roof plan showing the octagonal central hall and the dome chamber (Authors, 2018).



تصویر ۹: نمای شمالی امامزاده قاسم و زید (آرشیو سازمان میراث‌فرهنگی استان لرستان، ۱۴۰۳).

Fig. 9: Northern façade of the Imamzadeh Qasem and Zeyd (Archive of the Cultural Heritage Organization of Lorestan Province, 2024).



تصویر ۱۰: برش ضلع جنوبی گنبدخانه با طاق‌نماهای آن (آرشیو سازمان میراث‌فرهنگی استان لرستان، ۱۴۰۳).

Fig. 10: Architectural Section through the Southern Side of the Dome Chamber, Showing the Blind Arches (Archive of the Cultural Heritage Organization of Lorestan Provincel, 2024).

پس به ۱۶ ضلعی تبدیل شده است (تصاویر ۷-۱۰). بر روی قوس ۱۶ ضلعی و زیر نوار دایره‌ای گنبد کتیبهٔ گچی سورهٔ مبارکه فتح با خط ثلث نگاشته شده است.

به‌نظر می‌رسد میانسرا و رواق هشت‌ضلعی مفهوم نمادین عدد هشت در دورهٔ ایلخانی بر ایستایی (اصغریان جدی، ۱۳۶۳: ۲۶۹) و یا برگرفته از اعتقادات اسلامی و حمل عرض الهی با هشت ملک در ارتباط باشد (نصر، ۱۳۷۰: ۶۴). کف بقعه حدود یک متر از کف ایوان جلوی ورودی آن پایین‌تر بوده و در وسط فضای چهار ضلعی گنبدخانه سکویی به ارتفاع ۱۳۰ سانتی‌متر تعبیه و دو صندوق چوبی (مدفن امامزاده قاسم و زید) بر روی آن قرار داده شده است. پس از معرفی اجزای کالبدی، گونه‌های متنوع آرایه‌های معماری امامزاده معرفی می‌شوند.

آرایه‌های معماری

تنوع و شناخت آرایه‌های معماری بنای امامزاده قاسم و زید یکی از ویژگی‌های مهم آن جهت شناسایی گاه‌شناسی نسبی و مراحل ساخت بنا بوده است. این آرایه‌ها به هشت گونه تقسیم می‌شوند؛

جدول ۱: طاق‌نماهای بلند و کشیدۀ امامزاده قاسم و زید و نمونۀ قابل مقایسه (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 1: The tall and vertically elongated arched niches of the Imamzadeh Qasem and Zeyd and a comparable case study (Authors, 2025).

۱. طاق‌نمای آجری نمای ایوان‌های چهارگانه	۲. طاق‌نمای تزئینی گچی بلند و کشیده با طاق جناغی در نمای ایوان‌ها	۳. طاق‌نمای مقرنس گچی بلند در نمای ورودی اصلی	۴. طاق‌نماهای قرینه بلند و کشیدۀ ورودی مسجد جامع ورامین، دورۀ ایلخانی

طاق‌نماهای تزیینی

یکی از ویژگی‌های بارز آرایه‌های معماری در بقعه امامزاده قاسم و زید، علاوه‌بر سردر بلند و کشیده، طاق‌نماهای تزیینی در نمای بیرونی و قسمت‌های داخلی بنا است. طاق‌نماها به سه شکل اجرا شده‌اند: ۱. طاق‌نماهای بلند، کشیده و ساده آجری با طاق جناغی در نمای ایوان‌ها (جدول ۱: شمارۀ ۱) ۲. طاق‌نما با آرایه مقرنس گچی در مجاور، زیر ایوان‌ها و نمای ورودی اصلی (جدول ۱: شمارۀ ۲ و ۳) ۳. طاق‌نمای دالبری با تزئینات آجرکاری مهری زیر گنبدخانه یا به شکل سادۀ گچی زیر ایوان‌های چهارگانه (جدول ۲: شمارۀ ۱ و ۲). شبیه‌ترین نمونه به طاق‌نماهای گچی و دالبری امامزاده قاسم و زید، نمونه‌های تزیینی ورودی (جدول ۱: شمارۀ ۴) و زیر گنبدخانه (جدول ۲: شمارۀ ۳) مسجد جامع ورامین مربوط به دورۀ ایلخانی است.

با توجه به دیدگاه «بلر» و «بلوم» (Blair and Bloom, 1995: 5) در دورۀ ایلخانی ورودی‌ها بلند و باریک و نمای ساختمان‌ها با طاق‌نماهای مرتفع، کم‌عرض و با قوس تیز همراه با تزئینات پرکار مقرنس گچی و یا ترکیب با کاشی ساخته می‌شدند. به عبارت دیگر خشکی و سختی در تزئینات و نماها در این دوره کاهش می‌یابد و فضاهای خالی نسبت به دوره قبل بیشتر می‌شود (پوپ، ۱۳۹۰: ۱۸۸). هم‌چنین پیرنیا (۱۳۸۷: ۲۰۸) علت استفاده از ابعاد و اندازه‌های بلند و مرتفع در این دوره را شتاب‌زدگی و در عین حال قوام در پیمون‌بندی و استاندارد یکسان در ساخت بناها عنوان می‌کند.

تلفیق آجر و کاشی

اگرچه آجر در دورۀ ایلخانی به‌عنوان عنصر اصلی در ساخت بدنه ساختمان استفاده می‌شد، اما برای آراستن بناها به اندازه دورۀ سلجوقی از آن بهره گرفته نمی‌شد و عموماً در ترکیب با کاشی یا به‌صورت نقش‌دار (مهری) به‌کار می‌رفت (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۲۲). طبق نظرات محققین (پوپ، ۱۳۹۰: ۱۶۵؛ بهنام، ۱۳۴۲: ۴) تلفیق آجر و کاشی در نمای بیرونی گنبد سرخ مراغه مربوط به سال ۵۴۲هـ.ق. قدیمی‌ترین تکنیک شناخته شده در این زمینه بوده

جدول ۲: طاق‌نماهای دالبری با قوس تیز امامزاده قاسم و زید و نمونهٔ قابل مقایسه (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 2: The scalloped blind arcades with pointed arches of the Imamzadeh Qasem and Zeyd and a comparable case study (Authors, 2025).

۱. طاق‌نماهای تزئینی زیر گنبدخانهٔ امامزاده با تزئینات توپی گچی ته‌آجری	۲. طاق‌نمای تزئینی گچی ایوان‌های چهارگانهٔ امامزاده قاسم	۳. طاق‌نمای تزئینی زیر گنبدخانه مسجد جامع ورامین

است که در دورهٔ ایلخانی به‌مراتب بیش از دورهٔ سلجوقی در آراستن بناهای مذهبی و غیرمذهبی و با تنوع رنگی بیشتر در کاشی رایج می‌شود (دیباج، ۱۳۴۵: ۸۸).

از دو نوع آرایه ترکیب آجر با کاشی در مقبره امامزاه قاسم و زید استفاده شده است: ۱) تلفیق آجر مهری با کاشی معرق در قسمت سردر ورودی به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین آرایه‌های آرامگاه متعلق به دورهٔ ایلخانی بوده است (تصویر ۱۱) که قابل مقایسه با آرایه مهری مشابه در گنبد سلطانیه (شکری، ۱۳۹۴: ۶۸) و ارسن شیخ عبدالصمد اصفهانی در نطنز (علیئی، ۱۴۰۲: ۳۶) است (تصویر ۱۲). ۲) ترکیب آجر با کاشی نره به رنگ لاجوردی با عنوان شیوهٔ معقلی و لوزی‌شکل؛ در آرایش نمای بیرونی بنا (تصویر ۱۳). این نمونهٔ قابل‌مقایسه با طرح تزیینی گنبد امامزاده محمد در مجموعهٔ بایزید بسطامی است (تصویر ۱۴).

توپی گچی ته آجری

در تکنیک توپی گچی، کلوک‌بند گچی یا نقش‌های آجری مهری، ابتدا طرح و نقشه کلی را معمار ترسیم می‌کند، پس از آن فضاهای خالیِ انتها و بین آجرها را پهن می‌گیرند و با گچ و به اشکال هندسی، گیاهی، اسامی مقدس و یا نقوش نمادین، تزئین و نوعی تعادل و هماهنگی میان آجرها ایجاد می‌کنند (زارعی، ۱۳۷۵: ۵۶؛ دادور و مصباح، ۱۳۸۵: ۸۷-۹۱؛ عزیزی، ۱۳۹۴: ۳۹). طرح‌ها در این روش با تراش دستی یا با مهر چوبی روی گچ نقش می‌شوند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶-۹۰). این تکنیک در دورهٔ سلجوقی رواج (ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶) و در دورهٔ ایلخانی گسترش بیشتری در تمامی بناها به‌ویژه در مساجد می‌یابد. توپی گچی در طاق‌نماهای داخلی زیر گنبد بقعه امامزاده قاسم و زید (تصویر ۱۵) با در هم تابیدن کلاف‌های هندسی در امتداد آجرها، نوعی زنجیره تزیینی را به وجود آورده که حس حرکت را تداعی می‌کند؛ این نمونه قابل مقایسه با آرایه‌های مشابه در گنبد سلطانیه (تصویر ۱۶) و گنبد غازان‌خان مجموعهٔ بایزید بسطامی (تصویر ۱۷) از دورهٔ ایلخانی بوده است.

۴.۶ گچ‌بری با برجستگی اندک

برجستگی و عمقِ طرح تزئینی در تکنیک گچ‌بری با برجستگی کم، معمولاً کمتر از دو سانتی‌متر بوده است. به‌نظر

تصویر ۱۱: ترکیب آجر مهری و کاشی فیروزه‌ای ستاره‌ای در سردر ورودی امامزاده قاسم و زید ازنا (نگارندگان، ۱۳۹۷).

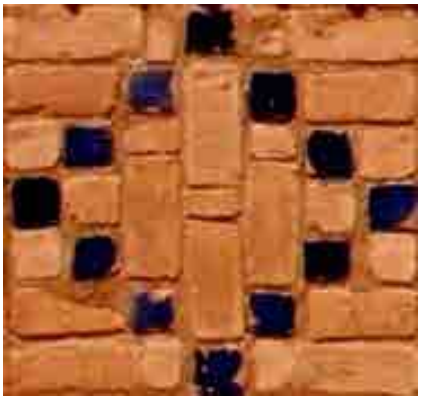
Fig. 11: The combination of mohrī brickwork and turquoise star-shaped tiles in the entrance portal of the Imamzadeh Qasem and Zeyd in Azna (Authors, 2018).

تصویر ۱۲: ترکیب آجر مهری و کاشی فیروزه‌ای در ارسن شیخ عبدالصمد اصفهانی، نطنز، دورهٔ ایلخانی (علیئی، ۱۴۰۲: ۳۶).

Fig. 12: The combination of mohrī brickwork and turquoise tiles in the complex of Sheikh Abd ol-Samad Esfahani, Natanz, Ilkhanid period (Aliei, 2023: 36).

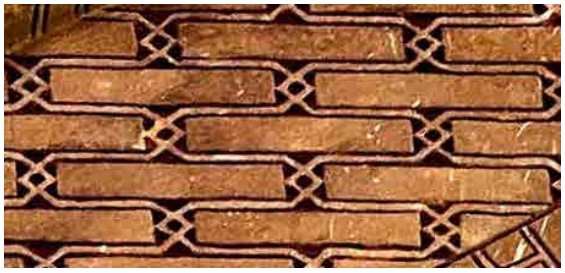
تصویر ۱۳: طرح تزیینی آجر با کاشی در نمای شرقی امامزاده قاسم و زید ازنا (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 13: Decorative brick pattern with tilework on the eastern façade of the Imamzadeh Qasem and Zayd, Azna (Authors, 2018).



تصویر ۱۴: تلفیق آجر و کاشی در تزیین نمای بیرونی گنبد امامزاده محمد مجموعه بایزید بسطامی، دورهٔ ایلخانی (علیئی، ۱۳۹۵: ۲۴۸).

Fig. 14: The Combination of brick and tilework in the exterior decoration of the dome of Imamzadeh Mohammad, Bayezid Bastami Complex, Ilkhanid period (Aliei, 2016: 248).



تصویر ۱۵: آرایه توپی گچی ته‌آجری طاق نماهای تزئینی زیر گنبد (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 15: Stucco tūpī ornaments with brick bases in the decorative niches beneath the dome (Authors, 2018).

تصویر ۱۶: آرایه توپی گچی ته آجری (کلوک‌بند)، دیوارهٔ داخلی طبقه دوم گنبد سلطانیه (شکفته و صالحی‌کاخکی، ۱۳۹۳: ۶۸).

Fig. 16: Brick-backed (kaluk-band) stucco tūpī ornaments on the interior wall of the second tier of the Soltaniyeh Dome (Shokufeh & Salehi Kakhki, 2014: 68).

تصویر ۱۷: آرایه توپی گچی ته‌آجری، گنبد غازان‌خانِ مجموعه بایزید بسطامی، دورهٔ ایلخانی (علیئی، ۱۳۹۵: ۲۶۸).

Fig17: Brick-backed stucco tūpī ornaments on the dome of Ghazan Khan, Bayezid Bastami Complex, Ilkhanid period (Aliei, 2016: 268).

شکفته و صالحی‌کاخکی (۱۳۹۳: ۶۹) این روش مشابه تکنیک کشته‌بری دوره صفوی اجرا می‌شده و برای طراحی نقوش هندسی، اسلیمی و گیاهی با برجستگی اندک مناسب بوده است. گچ‌بری کم‌برجسته در قسمت فضای زیر گنبدخانه آرامگاه، لچکی طاق‌نماها و ایوان ورودی نقش بسته است (جدول ۳). این نمونه‌ها با توجه به موارد مشابه از صومعه بایزید بسطامی (جدول ۳: شمارهٔ ۳) و گنبد سلطانیه (جدول ۳: شمارهٔ ۵) به دورهٔ ایلخانی منسوب می‌شوند. گچ‌بری‌های یاد شده، با نقوش گیاهی و اسلیمی و به‌صورت شاخ و برگ‌های پیچان به اجرا درآمده است. علاوه‌بر آن مقرنس‌های گچی زیر سردر ورودی، طاق‌های جناغی طبقه زیرینِ اطراف صحن و اندرونی بنا از دیگر تزئینات گچی مقبره امامزاده قاسم و زید بوده است.

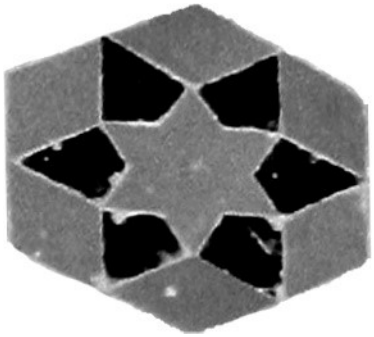
جدول ۳: انواع گچ‌بری‌های اسلیمی امامزاده قاسم و زید (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 3: Types of Islimi stucco decorations of Imamzadeh Qasim and Zayd (Authors, 2025)

۱. گچ‌بری اسلیمی زیر اندود گچی ایوان ورودی	۲. گچ‌بری اسلیمی حاشیهٔ طرح دایره‌ای کاشی‌های ستاره‌ای معرق تلفیق با گچ زیر گنبدخانه	۳. تزئینات گچ‌بری حاشیه محراب اول صومعهٔ بایزید بسطامی، ۷۰۲ هـ.ق. و اطراف قاب گچ‌بری دیوارهٔ غربی پیش‌تاق برج کاشانهٔ بسطام (علیئی، ۱۳۹۵: ۲۱۱ و ۲۸۲)	۴. گچ‌بری با برجستکی اندک و نقوش اسلیمی در لچکی طاق‌نماهای دالبری زیر گنبدخانه	۵. تزئینات گچ‌بری لچکی تزئینی طاقنماهای گنبد سلطانیه (نگارندگان، ۱۳۹۷)

تصویر ۱۸: ترکیب آرایه گچ و کاشی زیر سقف گنبد امامزاده قاسم و زید (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 18: Combination of stucco and tile ornaments beneath the dome ceiling of Imamzadeh Qasim and Zayd (Authors, 2018).



تصویر ۱۹: ترکیب گچ و کاشی شش ضلعی در مسجد جامع اشترجان (نصراللهی، ۱۳۹۲: ۹۶).

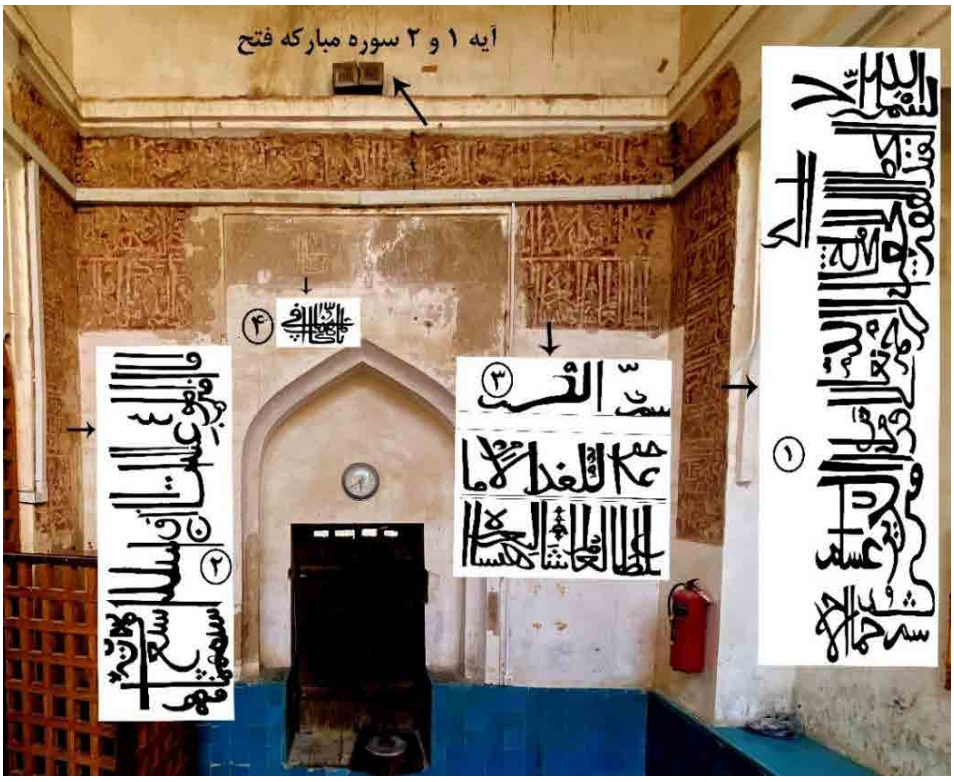
Fig. 19: Combination of stucco and hexagonal tilework in the Jameh Mosque of Oshtorjan (Nasrollahi, 2013: 96).

تلفیق گچ و کاشی

در دورۀ ایلخانی به تدریج الگوی تزیین با آجر در نماها، جای خود را به کاشی‌کاری و گچ‌بری یا تلفیق هر دو را با هم داد (Hillenbrand, 1999: 201). در تکنیک گچ و کاشی معمولاً کاشی‌های قالبی یا پیش‌بر در ترکیب با گچ‌بری اجرا می‌شد و به نسبت کاشی‌کاری و گچ‌بری کاربرد کمتری در آراستن نماهای داخلی و بیرونی بناها داشته است (شکفته و صالحی‌کاخکی، ۱۳۹۳: ۷۵). این فن در قابی دایره‌ای زیر گنبد امامزاده قاسم و زید به‌صورت طرح‌های شش‌ضلعی ترکیب گچ و کاشی اجرا شده (تصویر ۱۸) و شبیه‌ترین نمونه به آن، آرایه گچی و کاشی شش ضلعی در تزئینات نمای داخلی مسجد جامع اشترجان (نصراللهی، ۱۳۹۲: ۹۶) است (تصویر ۱۹). عدد شش در هنر دورۀ ایلخانی نماد رایج و فراگیری نیست، اگرچه در آرایه‌های معماری این دوره از آن استفاده شده است. طرح‌های شش ضلعی در هنر و معماری دوران اسلامی با شش جهت فضا برابر بوده (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۴۷) و به‌عنوان عددی کامل در قرآن نیز از آن یاد می‌شود.

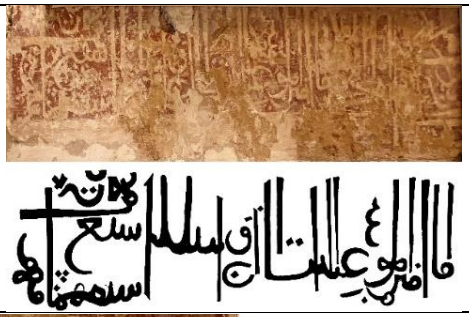
کتیبه‌نگاری

بخش مهمی از کتیبه‌های آرامگاه، پس از برداشت لایه‌های گچ از نمای ایوان غربی نمایان شد. این کتیبه‌ها شامل آیات قرآن، مدح شاه ایلخانی، عبارات دعایی و ماده تاریخ ساخت است. نخستین کتیبه با عبارت: «... بسم‌الله ال[ل]رحـ... العبدک الفقیر الحقیر المحتاج الی الرحمه‌الله تعالی اقدم من امیر الدین ... عسامه فی شهر جمادی‌الاول ...» در سمت راست ایوان غربی به سمت پایین نوشته شده است (تصویر ۲۰: شمارۀ ۱ و جدول ۴ شمارۀ ۲). در مقابل آن یعنی سمت چپ، کتیبه دوم با آسیب بیشتر و خوانش کمتری نگاشته شده و تنها چند کلمه «سلام شهید الی ...» در ردیف دوم قابل خواندن است. در مجاور این کتیبه و در جهت پایین، ماده تاریخ مهم «سنه سبع سبعاته (؟) [سبعین] ستمائه» یعنی احتمالاً سال ۶۷۷ هـ.ق.؟ (تصویر ۲۰: شمارۀ ۲ و جدول ۴ شمارۀ ۱) مصادف با عصر ایلخانان قابل خوانش است.



تصویر ۲۰: کتیبۀ ثلث ایوان شمالی خارج شده از زیر لایه‌های گچ (نگارندگان، ۱۳۹۷).
Fig. 20: Thuluth inscription from the northern Iwan, uncovered from beneath layers of plaster (Authors, 2018).

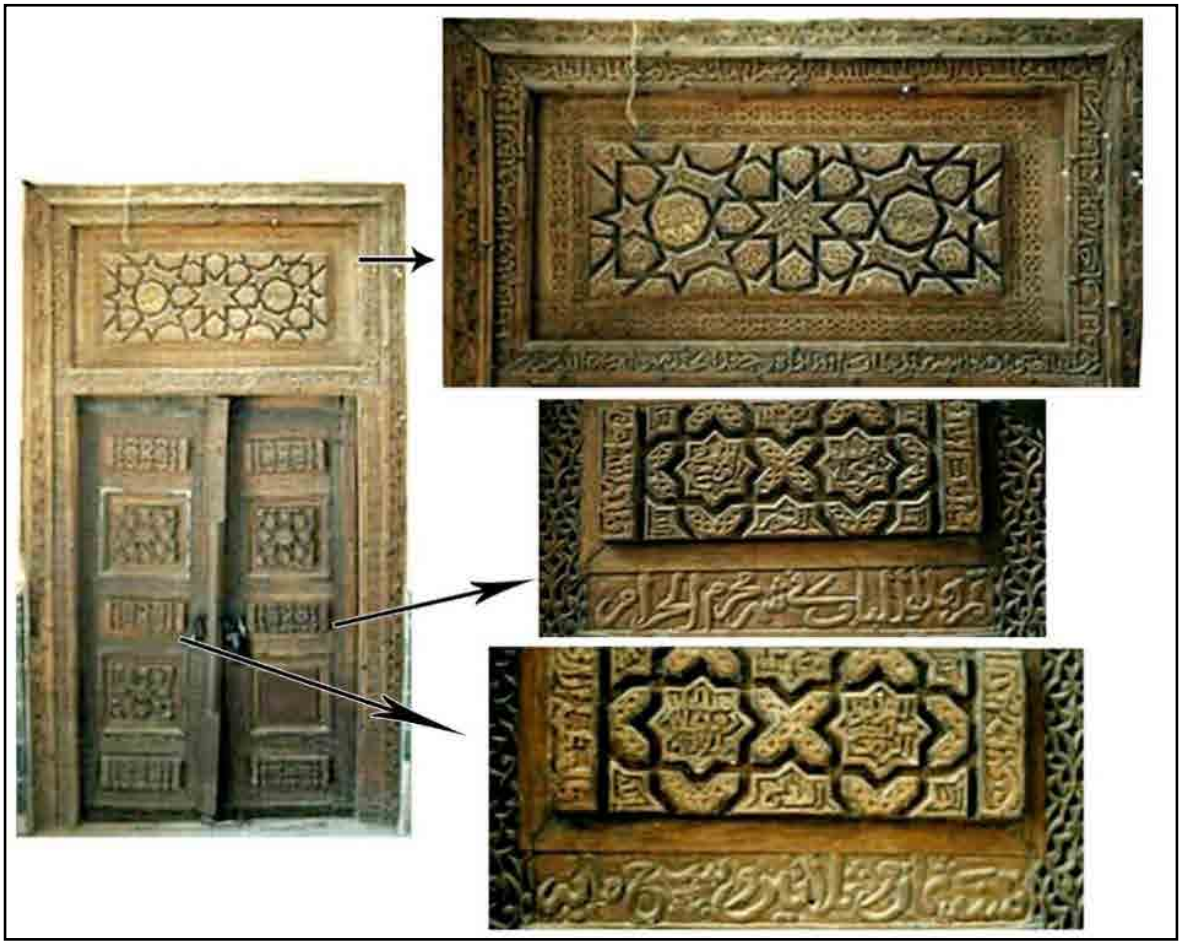
جدول ۴: کتیبه‌های تاریخ‌دار نقش‌شده در قسمت‌های مختلف امامزاده (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 4: Dated inscriptions carved in various parts of the Imamzadeh (Authors, 2025).

ردیف	عکس و طرح کتیبه	محل قرارگیری	دورهٔ تاریخی
۱		سردر ورودی جناغی ایوان غربی	... سنه سبع سبعاته (؟) [سبعین] ستمائه، احتمالاً ۶۷۷ هـ.ق؟ ایلخانی
۲		سردر ورودی جناغی ایوان غربی	...امیرالدین عسامه، فی سنه جما[دی اول] ... (احتمالاً به اقدامات عمرانی یا مرمتی بانی اشاره دارد) ـ ایلخانی سده هفتم هـ.ق.
۳		عبارت «... الامام السلطان العا[دل؟] یا العا[لم؟] شاهنشاه المعزز»	ایلخانی، سده هفتم هجری‌قمری
۴		صندوقچه امامزاده	سال ۸۵۰ هـ.ق.، تیموریان
۵		سردر ورودی جناغی ایوان غربی	عبارت «عمل؟ منهما کافی» «یکی از آن دو کار کافی است» احتمالاً دورهٔ صفوی؟

پس از نمایان شدن کتیبه‌های رنگیِ ایوان غربی از زیر گچ، اولین ردیف آیات ۱ و ۲ از سورهٔ مبارکه فتح بود (تصویر ۲۰). به‌دلیل آسیب‌های بسیار، قسمت زیادی از کتیبه‌ها قابل خوانش نبود؛ اما در سطر سوم عبارت «... الامام السلطان العا[دل؟] یا العا[لم؟] شاهنشاه المعزز» دیده می‌شود که به القاب شاه بانی بنا در دورهٔ ایلخانی اشاره دارد. علاوه‌بر آن بر بالای قوس جناغی ورودی دو کتیبه در داخل ترنج نقش بسته است؛ کتیبه سمت راست قابل خوانش نبود، اما کتیبه سمت چپ به عبارت «عمل؟ منهما کافی» اشاره دارد (تصویر ۲۰: شمارهٔ ۴).

با توجه به این که بخش‌های نمایان شده کتیبه قابل خوانش نبوده و بخش‌هایی نیز هم‌چنان زیر گچ باقی مانده است، بنابراین دست‌یابی به اطلاعات مهم و احتمالاً اشاره به اقدامات مرمتی امکان‌پذیر نبود. درب چوبی نفیس منبت‌کاری شده‌ای در ورودی ایوان غربی آرامگاه تعبیه شده بود. شوربختانه طی دهه‌های اخیر

درب بـه سـرقت رفتـه و امـروزه درب مشـابهی بـه جـای آن قـرار داده شـده اسـت. اطلاعـات و تصاویـر درب اصلـی در پرونـده ثبتـی بنـا مربـوط بـه سـال ۱۳۶۸ هـ.ش. موجـود اسـت. نگاشـته‌های درب حاکـی از کتیبه‌هایـی بـه خـط ثلـث در انتسـاب امامـزاده بـه قاسـم علیه‌السلام و مـدح او بـوده اسـت؛ «هـذه المقبـره المتبرکـه المـ... الخلیفـه الله فی‌الارضیـن امـام المتقـی خلاصـه للمـاء و الطیـن، زبـده‌لله ... ویـس المریـد تنائیـد، رب العالمیـن زیـن الاصحـاب الناطـق، بالصـوات قاسـم زیـد طـاب الله تـراه و جعـل الجنـه مثـواه رضـی الله عنـه و غفرلـه» (تصویـر ۲۱ اطـراف قـاب بـالای درب).



تصویر ۲۱: درب چوبی منبت‌کاری شده ورودی غربی، کتیبه انتساب مقبره به امامزاده زید و مدح او (اطراف قاب بالا)، تاریخ اتمام ساخت درب (محرم‌الحرام ۷۳۸ هـ.ق.) (قاب وسط و پایین)، (پرونده ثبتی بنا در سازمان میراث‌فرهنگی استان لرستان، ۱۳۶۸).

Fig. 21: Carved wooden door of the western entrance, with an inscription attributing the tomb to Imamzadeh Zayd and praising him (around the upper frame), and the completion date of the door (Muharram 738 AH) (middle and lower frames) (Registration file of the monument, Lorestan Cultural Heritage Organization, 1989).

نکتـه مهـم ذکـر تاریـخ اتمـام سـاخت درب بـر روی قاب‌هـای منبـت‌کاری شـده آن اسـت: لنگـه راسـت «تممـت هـذا البـاب فـی شـهر محرم‌الحـرام» (تصویـر ۲۱ قـاب وسـط) لنگـه چـپ «سـنه ثمـان و ثلاثیـن و سـبع مائـه» (تصویـر ۲۱ قـاب پاییـن). بـه عبـارت دیگـر ایـن دو کتیبـه تاریـخ سـاخت درب چوبـی را مـاه محرم‌الحـرام سـال ۷۳۸ هـ.ق.. بیـان می‌کننـد. قرینـه همیـن نوشـته در قسـمت پاییـن دو لنگـه در سـمت چـپ: «عمـل الحقیـر النجـار و نقـاش اسـتاد» و در لنگـه راسـت: «حسـن بـن جمـال احمـد شیرگیـر خانیسـاری» آمـده اسـت. جالـب ایـن‌کـه نجـار و نقـاش و بـه احتمـال قریـب بـه یقیـن منبت‌کار و طـراح درب مذکـور همیـن شـخص بـوده اسـت.

در داخـل بقعـه دو صنـدوق چوبـی تعبیـه شـده کـه ورود بـه آن از طریـق درب مذکـور امکان‌پذیـر اسـت. کتیبـه اول اطـراف صنـدوق در رابطـه بـا مـدح و سـتایش امامـزاده و سـازنده آن در مـاه صفـر سـال ۵۰ ... معـرق‌کاری شـده اسـت؛ «بسـم‌الله الرحمـن الرحیـم یـس و القـرآن الحکیـم، هـذا مشـهد الامـام المکـرم المعظـم امـام قاسـم بـن زیـد بـن حسـن

ابن علی بن ابی طالب علیه سلام، هذا مشهد مقدس امام الاعظم شهید زید بن حسن بن علی، هذا سعی امیر جلال‌الدین صدیق بن امیر داود [...] مرتضا معظم مجتبا علی سید نظام‌الدین محمود بن سید اعظم سید مرتضی البحر سعید مغفور سید زید قاسم آبادی فی عز ماه صفر سنه خمسین ...»؛ [ماه صفر سال ۵۰] ... . کتیبه فلزی دوم پس از بیان آیه مبارکه ۱۳ سوره صف به طلب مغفرت برای فرزندان امامزاده قاسم و زید، تاریخ ساخت و سازنده صندوق چوبی مقبره اشاره کرده است؛ «نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین یا محمد یا علی، اللهم اغفر و ارحم [الله، محمد، علی] سید نظام-الدین سید مرتضی بن سید زید ابن قاسم فی اوایل ماه مبارک صفر سنه خمسین و ثمانمائه، [سال۸۵۰ هـ.ق.] عمل مفخر صناع و النجار استاد حسن بن علیشاه علی قصاب خانساری و عمل استاد علی بن بادانجار وانشانی دعا می‌خواهند» (تصویر ۲۲). در دوره‌های بعدی این دو صندقچه به بخش دیگری از امامزاده منتقل شده‌اند.

تصویر ۲۲: کتیبه‌های فلزی صندوق چوبی مقبره امامزاده قاسم و زید (نگارندگان، ۱۳۹۷).
Fig. 22: Metal inscriptions on the wooden tomb chest of Imamzadeh Qasim and Zayd (Authors, 2018).

آجرکاری

آجرکاری در دورهٔ ایلخانی نسبت به دورهٔ سلجوقی با افول نسبی همراه شد و عموماً در تلفیق با کاشی، توپی‌های گچی، خطوط بنایی و گره‌کاری رنگی به‌کار می‌رفت (دانشمایه، ۱۳۷۴: ۱۱۶). با این‌حال طرح‌های آجری مختلف با انواع آجرهای معمولی، کوچک، تراش و قالبی اجرا می‌شدند (لشکری و همکاران، ۱۳۸۸). در بقعه امامزاده قاسم و زید، قسمت طاق، گلوگاه و گنبد آجری بوده و با طرح‌های آجری آبشاری، خفته-راسته، هندسی و حجمی (گلودرهم)، شمسه هشت‌پر، دندانه موشی و مشبک مزین شده است (جدول ۵: شماره‌های ۱ تا ۴ و ۷-۹). نمونه‌های حجمی و گلودرهم امامزاده (جدول ۵: شمارهٔ ۲) قابل مقایسه با مسجد جامع ورامین (جدول ۵: شمارهٔ ۵) و طرح شمسه هشت‌پر (جدول ۵: شمارهٔ ۳) قابل مقایسه با سقف سردابه گنبد کبود مراغه (جدول ۵: شمارهٔ ۶) است. در این میان طی بازسازی‌های صورت‌گرفته در اواخر قاجار یا پهلوی از آجرهای مربع و کاشی در مرمت ناصحیح بنا نیز استفاده شده است (جدول ۵: شمارهٔ ۴).

کاشی‌کاری

از جمله آرایه‌هایی که در دورهٔ قاجار در تزیین نمای داخلی استفاده شده، کاشی‌کاری است. این آرایه در قسمت ازاره فضای داخلی گنبدخانه به ارتفاع ۱/۸۰ متر با تکنیک هفت‌رنگ به رنگ‌های صورتی، سفید، آبی و زرد زینت‌یافته و بر روی برخی از آن‌ها نیز کتیبه‌های به‌صورت «عمل ...» نقش شده است. دو نوع تابلو کاشی قابل‌توجه در این بخش اجرا شده است؛ ۱) نقوش گیاهی هشت‌پر در داخل قاب‌های هشت‌پر به‌صورت منظم و تکراری (تصویر ۲۳). ۲) نقوش گیاهی در قاب‌های ترنجی و با طرح‌های درهم یا گل فرنگی با حاشیهٔ هندسی تیره از دیگر آرایه‌های کاشی ازاره نمای داخلی گنبدخانه امامزاده قاسم و زید است (تصویر ۲۴).

جدول ۵: انواع آجرکاری در نما، ایوان‌ها و زیر گنبد امامزاده قاسم و زید (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 5: Types of brickwork on the façades, iwans, and beneath the dome of Imamzadeh Qasim and Zayd (Authors, 2025).

۱. آجرکاری آبشاری سقف ایوان شمالی	۲. آجرکاری هندسی و حجمی گلودرهم زیر ایوان جنوبی	۳. آجرکاری هندسی (شمسه هشت‌پر) زیر گنبد طبقهٔ اول
۴. آجرکاری با آجرهای مربع و مرمت ناصحیح ایوان شرقی	۵. آجرکاری گلودرهم در طاق پوش سقف مسجد جامع ورامین، دوره ایلخانی (محمدی و نوروزی، ۱۳۹۷)	۶. آجرچینی شمسه هشت‌پر در سقف سردابه گنبد کبود مراغه، قرون ۶ و ۷ هـ.ق. (کاظمی، ۱۳۹۶: ۸۳)
۷. آرایهٔ دادن‌موشی نمای جنوبی	۸. آجرکاری خفته راسته نمای شمالی	۹. پنجرهٔ تزئینی مشبک نمای جنوبی

تصویر ۲۳: کاشی‌کاری هفت‌رنگ با نقوش گیاهی و هندسی ازاره داخلی فضای گنبدخانه (نگارندگان، ۱۳۹۷).

Fig. 23: Haft-rang tilework with vegetal and geometric motifs on the dado of the interior of the domed chamber (Authors, 2018).

تصویر۲۴: کاشی‌کاری هفت‌رنگ ازاره داخلی فضای گنبدخانه (نگارندگان، ۱۳۹۷).
Fig. 24: Haft-rang tilework on the dado of the interior of the domed chamber (Authors, 2018).

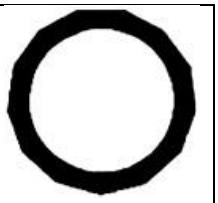
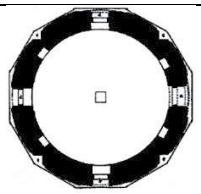
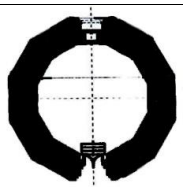
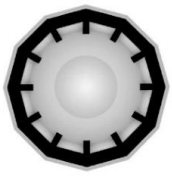
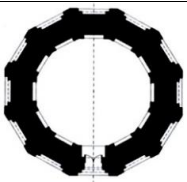
تحلیل یافته‌ها

بنای امامزاده قاسم و زید ازنا یکی از آرامگاه‌های غرب ایران با اجزای کاملی از قبیل گنبدخانه، میانسرا، چهار ایوان، دو ورودی و آرایه‌های متنوع است؛ بنابراین این بنا از چند منظر مهم با هدف دست‌یابی به گاه‌شناسی نسبی از دوره‌های ساخت قابل تحلیل است:

پلان و نقشه معماری

در ایران و از دورهٔ سلجوقی نقشه هشت‌ضلعی به‌تدریج در ساخت آرامگاه‌هایی مانند گنبد جبلیه کرمان یا مقبره شیخ جنید در یزد رایج شد و در دورهٔ ایلخانی توسعه یافت (کیانی، ۱۳۸۸: ۱۳۲)؛ به‌عبارت دیگر، دورهٔ اوج استفاده از این نوع بناها به قرون میانی اسلام برمی‌گردد؛ شاید علت این پدیده را در شکل‌گیری و اوج عرفان و تصوف پی برد که ایجاد آرامگاه‌های چندضلعی جهت بزرگداشت عرفا و صوفیان، با توجه به اعتقادات این دوره منطقی باشد (زارعی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۴). مقبره امامزاده قاسم و زید جزء مقابر چندضلعی گنبددار رک با گنبدخانه دو پوسته گسسته است. در معماری اسلامی، استفاده از این نوع پوشش در برج‌های آرامگاهی و میل‌های دامنه‌های شمالی و جنوبی البرز و در مناطقی چون قم، کاشان و نطنز رواج داشته است. به‌نظر می‌رسد قدیمی‌ترین نمونه برجای مانده از این نوع، گنبد قابوس (۳۹۷هـ.ق.) (مشکوتی، ۱۳۲۰: ۹-۱۴) و پس از آن میل رادکان غربی در گلستان (۴۰۷ هـ.ق.)، (صفائی‌پور و مؤذنی، ۱۴۰۳: ۷) باشد. در دورهٔ سلجوقی تداوم استفاده از این شیوه گنبدسازی در بناهای گنبد سرخ و کبود مراغه و مقبرهٔ سه گنبد ارومیه در شمال‌غرب ایران و برج طغرل، نقارخانه ری و برج مهماندوست دامغان مشاهده شده است (شهبازی‌شیران و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۵۱). علاوه‌بر آن از پوشش گسسته در بناهای عصر ایلخانی از جمله گنبد غفاریه مراغه، بقعه میرخاتون سلماس، امامزاده دوزال مرند و مقبره امامزاده قاسم عجب‌شیر استفاده شده است. در این میان گنبد رک امامزاده قاسم و زید ازنا (جدول ۶: شمارهٔ ۱) مشابه گنبد دوازده ترک اولوگنبد در اخلاط ترکیه مربوط به قرن هفتم هـ.ق. (جدول ۶: شمارهٔ ۲)، گنبد آرامگاه پنجه‌شاه در اصفهان (جدول ۶: شمارهٔ ۴)، گنبد رک برج قربان (جدول ۶: شمارهٔ ۵) و امامزاده هود درجزین همدان (جدول ۶: شمارهٔ ۳) است.

جدول ۶: پلان آرامگاه‌های دورهٔ ایلخانی قابل مقایسه با امامزاده زید و قاسم (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 6: Plans of Ilkhanid-period mausoleums comparable to Imamzadeh Zayd and Qasim (Authors, 2025).

 ۱. پلان بام با گنبد رک امامزاده قاسم و زید ازنا (دورهٔ ایلخانی)	 ۲. پلان اولوگنبد در اخلاط ترکیه با گنبد رک، ۶۷۲هـ.ق. (سلجوقیان روم) (کاظمی، ۱۳۹۶: ۲۸)	 ۳. پلان امامزاده هود درجزین با گنبد رک، ایلخانی (نظری‌ارشد و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۵۳)	 ۴. پلان و مدل سه‌بعدی آرامگاه پنجه‌شاه با گنبد رک، ایلخانی (صفائی‌پور و مؤذنی، ۱۴۰۳: ۷)	 ۵. پلان برج قربان همدان با گنبد رک، ایلخانی (نظری‌ارشد و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

آرایه‌های معماری

تنوع آرایه‌های معماری در آرامگاه امامزاده قاسم و زید، حاکی از توجه به این بنا طی ادوار مختلف تمدن اسلامی بوده و از ورودی، نماها تا قسمت‌های درونی را آراسته و در کمتر بنای مشابهی دیده شده است؛ مقرنس گچی ایوان ورودی و ایوان‌های چهارگانه، طاق‌نماهای بلند و کشیده نمای ایوان‌ها، ورودی و زیر گنبد، تلفیق آجر مهری و کاشی در ایوان‌ها، آرایه شاخص توپی گچی ته آجری و انواع گچ‌بری و ترکیب گچ و کاشی در زیر گنبد، آجرکاری با طرح‌های متنوع در نمای داخلی و خارجی و در نهایت کاشی‌کاری هفت‌رنگ مربوط به دورهٔ قاجار از جمله آرایه‌های متنوع امامزاده قاسم و زید بوده است. هنر کاشی‌کاری در بنای امامزاده قاسم هم به‌صورت تلفیق آجر و کاشی و هم به‌صورت مجزا (کاشی هفت رنگ) در بخش ایوان ورودی و ازاره‌های اندرونی بنا به‌کار گرفته شده است. به عبارت دیگر از جمله قدیمی‌ترین آرایه‌های آرامگاه، ترکیب کاشی با آجرهای مهری زیر سردر ورودی بوده که مشابه آن نیز در ارسن شیخ عبدالصمد اصفهانی مربوط به دورهٔ ایلخانی استفاده شده است. آرایه‌های دیگر به‌کار رفته مقرنس‌های گچی زیر سردر ورودی و ایوان‌هاست. استعمال مقرنس گچی معلق و رواج سفیدکاری تمام مقرنس در ورودی و ایوان‌های امامزاده از ویژگی‌های مشخص مقرنس‌کاری در دورهٔ ایلخانی محسوب می‌شود. مقرنس‌های به‌کار رفته در امامزاده قاسم و زید به‌لحاظ شکل اجرا، قابل مقایسه با آرایه مقرنس گچی ایوان‌های ضلع شرقی گنبد سلطانیه و ایوان ورودی مسجد جامع ورامین متعلق به دورهٔ ایلخانی بوده‌اند. توپی گچی ته‌آجری و تلفیق گچ و کاشی از آرایه‌های شاخص و پر تکرار در قرون میانی اسلامی به‌ویژه در دورهٔ ایلخانی بودند که در زیر گنبدخانه امامزاده قاسم و زید ازنا به‌عنوان مهم‌ترین قسمت آرامگاه اجرا شده‌اند. هنر منبت‌کاری و آرایه‌های چوبی درب ورودی غربی و صندوقه‌های تدفین آرامگاه در قرون هشتم و نهم هجری‌قمری از نمونه‌های کم نظیر این هنر در غرب ایران بوده است. آرایه گچ‌بری اگرچه به میزان اندک، اما با اهمیت فراوان به‌ویژه در تاریخ‌گذاریِ سردر قوسی ورودی ایوان غربی و زیر گنبدخانه به‌کار رفته است؛ این نقوش با برجستگی اندک و با نقوش گیاهی و اسلیمی اجرا شده‌اند. سرانجام آجرکاری با طرح‌های آبشاری، خفته ـ راسته، حجمی (گلودرهم)، شمسه هشت‌پر، دندانه موشی و مشبک اگرچه عنصر شاخص تزئینی به مانند گچ‌بری و یا کاشی در دورهٔ ایلخانی شناخته نشده، با این‌حال تنوع طرح‌ها به‌ویژه در زیر ایوان‌ها و نمای بیرونی امامزاده حاکی از اهمیت آرایه آجرکاری در این آرامگاه بوده است.

کتیبه‌ها

مهم‌ترین شواهد در رابطه با گاه‌شناسی بنای امامزاده قاسم کتیبه‌های موجود به‌منظور ساخت یا مرمت آن طی چندین سدهٔ بوده است. قدیمی‌ترین تاریخی که به ساخت امامزاده اشاره می‌کند در اسناد آرشیوی اداره اوقاف و امور خیریه کشور به سال ۱۳۳۷ هـ.ش. است. در این سند ساخت امامزاده در سال ۵۹۸ هـ.ق. و به دست تاجری به‌نام «سید احمد المدنی ملقب به میرنظام» قید شده است (آرشیو اداره اوقاف و امور خیریه استان لرستان، ۱۳۳۷). با

این‌حال بخش مهمی از کتیبه‌های امامزاده در رابطه با تاریخ‌گذاری و هویت سازندگان آن پس از برداشت لایه‌های گچ از قسمت ورودی بقعه در ایوان غربی نمایان شد. کتیبه‌های گچی با خط ثلث و به رنگ روشن نگاشته و با زمینه قهوه‌ای رنگ‌آمیزی شده‌اند، اما هم‌چنان بخش زیادی از آن‌ها زیر لایه‌های گچی مربوط به ادوار بعدی مدفون باقی مانده‌اند. آسیب‌هایی از قبیل عمل پوشاندن گچ طی دوره‌های بعد و عدم دقت کافی در برداشت لایه‌ها، منجر به آسیب جدی به کتیبه‌های امامزاده شده است. اطلاعات ارزشمندی شامل مدح و ستایش بانی و سازنده، نام بانی، ماده تاریخ ساخت و مرمت و آیات قرآن از این کتیبه‌ها برداشت می‌شود که متأسفانه به دلایل یاد شده برداشت صحیح برخی از این اطلاعات امکان‌پذیر نیست. در کتیبه‌های ورودی ایوان غربی دو ماده تاریخ ذکر شده است؛ در سمت چپ طاق ایوان ماده تاریخ «سنه سبع سبعاته (؟) [سبعین] ستمائه» یعنی احتمالاً سال ۶۷۷ هـ.ق. ؟ نگاشته شده که به‌نظر می‌رسد نخستین ماده تاریخ شناخته شده در امامزاده بوده باشد. ماده تاریخ دوم در مقابل کتیبه اول یعنی در مجاور قوس جناغی ورودی «... فی شهر جمادی‌الاول ...» آمده که متأسفانه بخشی از سال آن از بین رفته و بخشی نیز زیر لایه‌های گچی پنهان است. کتیبه اول با توجه به سال ساخت مربوط به دورهٔ ایلخانی بوده، اما به دو دلیل کتیبه دوم با نام ماه جمادی‌الاول احتمالاً مربوط به مرمت‌ها و اقدامات عمرانی توسط حکم‌ران دیگری در همین دوره نگاشته شده است؛ ۱) شروع جمله با «بسم الله ...» بوده و با عبارت تقدیم اقدامات عمرانی خود همراه بوده است. ۲) در مجاور همین کتیبه القاب حاکم ایلخانی «... الامام السلطان العا[دل؟] یا العا[لم؟] شاهنشاه المعزز» ذکر شده است. بسم‌اللهِ اول در بالاترین قسمت و ردیف اول کتیبه‌ها در ذکر آیات ۱ و ۲ سوره فتح بیان شده که در انتها به ماده تاریخ ۶۷۷هـ.ق.؟ منتهی می‌شود. نکته مهم دیگر ترسیم عبارت «عمل؟ منهما کافی» در داخل قاب ترنجی بر بالای قوس جناغی ورودی و دو لچکی با طرح اسلیمی در دو سمت قاب گچی است؛ درواقع پس از برداشت این لایه گچی کتیبه‌ها نمایان شدند، پس تاریخ آن جدیدتر از کتیبه‌ها بوده و با توجه به قاب ترنجی مشابه و رایج در هنر صفوی و سجع کتیبه، احتمالاً مربوط به دوره صفوی باشد.

در کنار کتیبه‌های گچی یاد شده، ماده تاریخ‌های مهم بر روی درب چوبی منبت‌کاری شده امامزاده و هم‌چنین صندوق چوبی بقعه اطلاعات ارزشمندی از تاریخ‌های ساخت یا افزوده‌ها و مرمت‌های امامزاده به‌دست می‌دهند. بر روی درب چوبی پس از ذکر عناوین تعظیمی، دعا و مقام معنوی امامزاده در حاشیه درب، بر روی لنگه‌های راست و چپ، ماده تاریخ ساخت درب چوبی را ماه محرم‌الحرام سال ۷۳۸هـ.ق. بیان می‌کنند. در قسمت پایین دو لنگه به نجار و نقاش استاد حسن بن جمال احمد شیرگیر خانیساری اشاره شده است. نکته جالب توجه نام سازندگان، شغل و زادگاه آن‌ها است؛ به عبارت دیگر سفارش درب نفیس از خوانسار بیانگر اهمیت این درب و ساخت آن توسط یکی از مجربترین منبت‌کاران زمان خود در نیمه اول قرن هشتم هـ.ق. بوده است.

کتیبه‌های مهم با ماده تاریخ در محل مدفن امامزاده نیز شناسایی شده‌اند. در این محل دو صندوق چوبی با دو کتیبه معرق نگاشته شده که در یکی از آن‌ها ابتدا پس از مدح و آیه‌ای از سوره مبارکه «یس» به ذکر انتساب امامزاده به قاسم و زید «... آرامگاه قاسم بن زید بن حسن بن علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام» و «... و آرامگاه زید بن حسن بن علی» اشاره دارد. هم‌چنین نام احتمالاً مرمت‌گر یا بانی آن‌را «امیر جلال‌الدین صدیق بن امیر داوود» با همکاری «سید مرتضی، سید مجتبی علی، سید نظام‌الدین محمود بن سید اعظم، و سید مرتضی مشهور به «البحر» و نیز شادروان سید زید قاسم‌آبادی» اعلام می‌کند. بخشی از تاریخ باقی مانده [ماه صفر سال ۵۰] ... بوده که متأسفانه ماده تاریخ اصلی آن از بین رفته است. کتیبه فلزی دوم پس از ذکر آیه‌ای از سوره صف به طلب مغفرت برای سید نظام‌الدین و سید مرتضی فرزندان امامزاده زید اشاره و تاریخ ساخت آن‌را سال ۸۵۰ هـ.ق. می‌کند. هم‌چنین سازنده صندوق چوبی مقبره را استاد «حسن بن علی‌شاه، مشهور به علی قصاب خانساری» و استاد «علی بن بادانجار وانشانی» بیان کرده است. ساخت صندوق‌های چوبی و درب چوبی منبت‌کاری شده مقبره به دست نجاران و هنرمندان خوانسار و وانشان در نزدیکی گلپایگان، نشان از رونق فراوان هنرهای چوبی در این منطقه طی قرون هشتم و نهم هـ.ق. داشته است، به گونه‌ای که سفارش‌های مهمی از غرب و سایر مناطق کشور داشته‌اند. در نهایت کاشی‌کاری هفت‌رنگ ازاره‌های درونی بنا و مرمت‌های موضعی به‌ویژه در ایوان‌ها و سقف گنبدخانه در زمان قاجار صورت گرفته‌اند.

علاوه‌بر کاشی‌کاری دورهٔ قاجار حضور سنگ مزارهای بسیاری در اطراف امامزاده نشان از اهمیت مذهبی آن برای اهالی منطقه طی ادوار مختلف اسلامی به‌ویژه دورهٔ قاجار و پهلوی داشته است. انواع سنگ مزارهای محرابی و ساده مستطیلی حاکی از تدفین در جوار امامزاده حداقل از قرون میانی اسلامی تا زمان حاضر داشته است؛ سنتی که در بسیاری از مناطق دیگر ایران رایج بوده است و معمولاً با مرکزیت مقبره یکی از بزرگان یا عارفان تدفین‌های بسیاری در اطراف آن متمرکز می‌شد. یکی از انواع نادر و ناشناخته سنگ مزارهای تیره رنگ مجاور امامزاده قاسم و زید، فرم مستطیلی بلند و کشیده بوده که در هر دو سمت به شکل محرابی، در حاشیه‌ها با خط کوفی مورق و در مرکز با طرح هندسی و گل چند ساخته شده است (تصویر ۲۵).

نوع محرابی دیگر از جنس مرمر بوده که در حاشیه کتیبه‌های قرآنی با خط کوفی مورق و در مرکز نام متوفی نگاشته شده است (تصاویر ۲۶ و ۲۷)؛ به‌نظر می‌رسد سنگ مزار کشیده مستطیلی (تصویر ۲۵) و نوع محرابی

تصویر ۲۵: سنگ مزار مستطیلی کشیده در دو سمت محرابی با کتیبه کوفی مورق در حاشیه، در جوار امامزاده قاسم و زید، قرون میانی (احتمالاً سلجوقی؟ یا ایلخانی؟)، (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 25: Elongated rectangular gravestone on both sides of the Mihrab, with a foliated Kufic inscription on the margin, next to Imamzadeh Qasem and Zayd, Middle Ages (possibly Seljuk or Ilkhanid) (Authors, 2024).

تصویر ۲۶: سنگ مزار محرابی، مرمر، با آیاتی از قرآن و نام متوفی به خط کوفی مورق، احتمالاً سلجوقی؟ یا ایلخانی؟ (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 26: Mihrab-shaped marble gravestone with Qur'anic verses and the name of the deceased in foliated Kufic script, possibly Seljuk or Ilkhanid (Authors, 2024).

تصویر ۲۷: طرح سنگ مزار محرابی منسوب به دوره سلجوقی؟ یا ایلخانی؟ (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 27: Design of a Mihrab-shaped gravestone, possibly Seljuk or Ilkhanid period (Authors, 2024).

(تصویر ۳۱) هم‌زمان با احداث آرامگاه ساخته شده باشند، اما طی مرمت‌های بعدی امامزاده از محل اصلی خود جابجا شده‌اند. بیشترین نوع سنگ مزارها در جوار امامزاده، از نوع محرابی و مربوط دورهٔ قاجار و پهلوی (تصویر ۲۸) بوده‌اند. این نمونه‌ها معمولاً با اشعاری به خط نستعلیق در حاشیه، و ذکر نام، نام پدر و تاریخ وفات در مرکز سنگ قبر نوشته شده‌اند.

تصویر ۲۸: سنگ مزار محرابی با اشعاری به خط نستعلیق در حاشیه و نام و نسب متوفی در قاب ترنجی در مرکز، دورهٔ قاجار ۱۳۲۴هـ.ق. (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 28: Mihrab-shaped gravestone with verses in Nasta'līq script on the margin and the name and lineage of the deceased in a central medallion, Qajar period, 1324 AH (Authors, 2024)

نتیجه‌گیری

بنای امامزاده قاسم و زید ازنا از جمله آرامگاه‌های قرون میانی اسلام در غرب ایران بوده که به علت قرارگیری در مسیر تردد شرق لرستان، شاه زند اراک و راه ارتباطی اصفهان به سمت کرج ابودلف از اهمیت فراوانی برخوردار بوده است. از سوی دیگر نزدیکی به آستانه سهل بن علی در اراک امروزی موجب توجه دوچندان به آن در قرون میانی تا متأخر اسلامی شده و در هر دوره حکومتی اقدامات عمرانی و مرمتی لازم در رابطه با آرامگاه صورت گرفته است. نتایج حاصل از مطالعات تطبیقی در نقشه بنا حاکی از مشابهت آن با بناهای دورهٔ ایلخانی در غرب، مرکز و حتی خارج از ایران بوده است. بر اساس مطالعه اسناد وقفی، آرایه‌های معماری و کتیبه‌های قسمت‌های مختلف آرامگاه حداقل پنج دوره ساخت قابل شناسایی است؛ با استناد به آرشیو اداره اوقاف و امور خیریه کشور مبنی بر ساخت امامزاده در سال ۵۹۸ هـ.ق. و ذکر نام بانی بنا، احتمالاً دورهٔ سلجوقی اولین دوره ساخت بنا بوده که امروزه شواهد معماری آن در دست نیست. تاریخ مهم بعدی پس از ظاهر شدن از زیر لایه‌های گچی ایوان ورودی غربی احتمالاً سال ۶۷۷هـ.ق. ؟ و سپس سال ۷۳۸ هـ.ق. بر روی لنگه‌های درب منبت‌کاری شده همین ورودی بوده است. بنابراین هم تاریخ‌های درج شده و هم نقشه بنا، عناصر کالبدی و به‌ویژه آرایه‌های معماری، دوره اصلی ساخت امامزاده را به عهد ایلخانی منسوب می‌کنند. عناصر کالبدی از قبیل ساخت گنبدخانه، ایوان‌ها، ورودی‌های جنوبی و غربی و حیاط هشت‌ضلعی در دورهٔ ایلخانی ساخته شده‌اند. هم‌چنین آرایه‌های قابل توجه مقرنس گچی ورودی جنوبی، طاق‌نماهای بلند و کشیده، توپی‌های گچی ته‌آجری، آرایه‌های تلفیقی آجر و

کاشیِ ورودی جنوبی و گچ و کاشیِ زیر گنبد، گچ‌بری با برجستگی اندک و سرانجام طرح‌های متنوع آجرکاری زیر ایوان‌ها در دورۀ ایلخانی اجرا شده‌اند. بنابراین ساخت، بازسازی و توسعه مجموعه حداقل در دو مرحله (اول و دوم) مربوط به دورۀ ایلخانی بوده و احتمالاً احداث گنبدخانه بر روی پی یا سازه قدیمی‌تری از دورۀ سلجوقی بوده است. ساخت صندوقه‌های تدفین، آثار چوبی و منبت بقعه و مرمت‌های موضعی طبق کتیبه حک شده بر صندوق، مربوط به نیمه قرن نهم هـ.ق. (دوره تیموری) بوده است. با توجه به این‌که برخی از کتیبه‌های مهم بنا در ورودی غربی از زیر لایه‌های گچ نمایان شده‌اند، به‌نظر می‌رسد پوشش گچی زیر گنبد و گوشواره‌ها و پوشاندن گچ بر روی کتیبه‌ها احتمالاً در دوره صفوی رخ داده باشد؛ علت آن طرح عبارت «عمل؟ منهما کافی» در قاب ترنجی و سجع کتیبه مشابه نمونه‌های صفوی بوده است. سرانجام کاشی‌کاری هفت‌رنگ ازاره داخلی گنبدخانه و مرمت‌های ناصحیح آجر و کاشی در ایوان‌های امامزاده مربوط به دورۀ قاجار و اوایل پهلوی بوده است. اگرچه احتمالاً دورۀ سلجوقی اولین دوره ساخت آرامگاه امامزاده قاسم و زید ازنا بوده است، با این‌حال با انجام کاوش‌های باستان‌شناسی احتمال دست یافتن به دوره‌های قدیمی‌تر از سلجوقی در ساخت آرامگاه وجود دارد.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان برخود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

ایده انجام پژوهش و تحلیل و تدوین نهایی بر عهده نویسنده اول، نگارش اولیه و جمع آوری بخشی از اطلاعات بر عهده نویسنده دوم، انجام فعالیت های میدانی، کمک به نگارش مقاله و رجوع به سازمان میراث فرهنگی استان لرستان بر عهده نویسنده سوم و طراحی و کمک به جمع آوری اطلاعات میدانی بر عهده نویسنده چهارم بوده است.

تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

کتابنامه

- اصغریان جدی، احمد، (۱۳۶۳). معماری گنبد سلطانیه. جلد اول، تهران: مجد.
- اعتمادالسلطنه، محمد حسن بن علی، (۱۳۶۷). مراةالبُلدان. ویراستار: میرهاشم محدث، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- القاشانی، ابوالقاسم عبداله بن محمد، (۱۳۸۴). تاریخ اولجایتو. مترجم: مهین همبلی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بهنام، عیسی، (۱۳۴۲). «گنبد سرخ مراغه». مجله هنر و مردم، ۸: ۲-۵. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/247920
- پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ویراستار: سیروس پرهام، (جلد ۸). تهران:
- پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۹۰). معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ. مترجم: غلامحسین صدری افشار، تهران: انتشارات اختران.
- پیرنیا، محمدکریم، (۱۳۸۷). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تهران: معمار.

- دادور، ابوالقاسم؛ و مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک، (۱۳۸۵). «بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی گچی ته آجری در بناهای دورهٔ سلجوقی و ایلخانی». هنرهای زیبا، ۱(۲۶): ۸۵-۹۲. https://journals.ut.ac.ir/article_12324.html

- دانشمایه، جمیله، (۱۳۷۴). «تجزیه و تحلیل روند تحولات معماری مساجد ایران در دوران سلجوقی و ایلخانی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/549ab8026b5513fbf708c1f7814a9f3e

- دیباج، اسماعیل، (۱۳۴۵). آثار باستانی و ابنیه تاریخی آذربایجان. تهران: انتشارات شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.

- رضایی سرچقا، مجتبی، (۱۳۹۸). «نگاهی ایران‌شناختی در مورد امامزاده‌ها، نمونه موردی: امامزاده حسن کرج». مطالعات ایران‌شناسی، ۵(۱۲): ۵۸-۶۶. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1509822

- زارعی، محمد ابراهیم؛ حیدری‌باباکمال، یداله؛ و منتظرظهوری، مجید، (۱۳۹۴). «تأملی در باب هویت دو آرامگاه هشت ضلعی گنبددار کشیت و نسک؛ بخش گلباف کرمان». فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی، ۳(۸): ۱۳۲.۱۲۱. https://jria.iust.ac.ir/article-1-276-fa.pdf

- زارعی، هادی، (۱۳۷۵). «تزئینات گچی رباط شرف کوربندی». پایان‌نامهٔ کارشناسی مرمت آثار و ابنیه تاریخی، دانشکده حفاظت، مرمت اشیاء و ابنیه تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان.

- سامه، رضا؛ و موسوی، سید محسن، (۱۴۰۱). «تحلیل گونه‌شناسانه‌ی برج‌مقبره‌های تاریخی ایران بر اساس دگرگونی الگوی تهرنگ». پژوهش‌های معماری اسلامی، ۱۰(۴): ۱۷.۱. https://doi:10.52547/jria.10.3.3

- سجادی، علی، (۱۳۹۶). «ویژگی‌های ساختاری گنبدهای آرامگاهی در زاگرس میانی (لرستان)». در محسن‌نامه: مجموعه مقالات ایرانشناسی یادنامه محسن جعفری مذهب، به‌کوشش: پروین استخری و جمشید کیان‌فر، ۱۲۱-۱۵۰. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. file:///C:/Users/user/Desktop/18289-fa-mohsen-nameh.pdf

- سجادی، علی، (۱۳۹۶). آرامگاه‌های جنوب غرب ایران (خوزستان و مناطق همجوار). تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.

- سجادی، علی، (۱۴۰۰). «گونه‌شناسی معماری آرامگاهی در زاگرس میانی (لرستان)». پنجمین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، بیرجند. https://civilica.com/doc/1349662

- سرلو، خوان ادوارد، (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها. مترجم: مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

- شکری، پوریا، (۱۳۹۴). «گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کاشی‌های دورهٔ ایلخانی تا حمله تیمور بر اساس فرم و لعاب». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دانشکده حفاظت، مرمت اشیاء و ابنیه تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/c487085dc5d0dbb42537270fbb36db96

- شکفته، عاطفه؛ و صالحی‌کاخکی، احمد، (۱۳۹۳). «شیوه‌های اجرایی و سیر تحولات تزیینات گچی معماری ایران در قرون هفتم تا نهم هـ.ق.». نگره، ۹(۳۰): ۶۳.۸۱. https://negareh.shahed.ac.ir/article_156.html

- شهبازی شیران، حبیب؛ فیضی، فرزاد؛ و میراضی، زهرا، (۱۳۹۵). «بررسی مقابر اسلامی ایران در دورهٔ سلجوقی». کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و معماری اسلامی، جزیره کیش. https://civilica.com/doc/538040

- صفائی‌پور، هادی؛ و موذنی، پریسا، (۱۴۰۳). «بازشناسی تعریف و نقش سازه‌ای خشخاشی در گنبدهای دو پوسته گسسته رک، شهر تاریخی کاشان». مطالعات معماری ایران، ۱۳(۲۵): ۵-۲۵. https://doi:10.22052/jias.2024.248858.1167

- عرب، کاظم، (۱۳۷۶). «گچبری‌های برج مقبره خواجه اصیل‌الدین قم». گزارش‌های باستان‌شناسی، سازمان میراث‌فرهنگی کشور، جلد ۱: ۲۵۶-۲۵۱.

- عزیزی، گلنار، (۱۳۹۴). «زیبایی‌شناسی نقوش هندسی آجری با نماد مربع در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در طراحی آرم (نشان)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکدهٔ مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران. https://elmnet.ir/doc/10947200-42151
- علیئی، میثم، (۱۳۹۵). «پژوهشی در ادوار مختلف معماری مجموعه بایزید بسطامی: با تأکید بر دورهٔ ایلخانی». رسالهٔ دکتری باستان‌شناسی، گرایش دوران اسلامی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/a292ede8440cd5a15046c828b7054195
- علیئی، میثم، (۱۴۰۲). «سیری در تحول معماری ارسن بایزید بسطامی، با تأکید بر عصر ایلخانی». مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی، ۲ (۳): ۱۱۷-۱۵۶. https://doi:10.22080/JIAR.2021.22301.1013
- فرای، ریچارد نیلسون، (۱۳۶۳). عصر زرین فرهنگ ایران. مترجم: مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- فرجی، اسماعیل، (۱۳۹۴). معرفی شهرستان ازنا و جاذبه‌های آن. تهران: پیمان سیاوش.
- کاظمی، حسین، (۱۳۹۶). «بررسی ویژگی‌های فرمی و تزئینی مقابر برجی‌شکل قرن ششم تا هشتم هـ.ق در شمالغرب ایران (آذربایجان شرقی و غربی)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گرایش تمدن و فرهنگ اسلامی ایران و سرزمین‌های دیگر، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/f5e729ae17d2882b8773d6404a416ab9
- کیانی، محمد یوسف، (۱۳۸۸). معماری ایران (دوران اسلامی). تهران: سمت.
- لشکری، آرش؛ خطیب‌شهیدی، حمید؛ نیستانی، جواد و هژبری نوبری، علیرضا، (۱۳۸۸). «نقش مهرهای تزئینی در معماری ایلخانی». مطالعات باستان‌شناسی، ۱(۲): ۸۵-۱۰۲. https://jarcs.ut.ac.ir/article_28662.html
- محمدی، نسترن؛ و نوروزی، ملیحه، (۱۳۹۷). «معماری اسلامی دورهٔ ایلخانی با تاکید بر تزیینات آجرکاری (نمونه موردی: مسجد جامع ورامین)». همایش جامع بین‌المللی مهندسی عمران، معماری و شهرسازی ایرانی اسلامی، تهران. https://civilica.com/doc/870841
- مسعودی‌اصل، بهزاد؛ جوادی، شهره؛ براتی، ناصر؛ و فرزین، احمدعلی، (۱۳۹۷). «مبانی معماری مقابر امامزادگان در ایران». باغ نظر، ۱۵(۶۴): ۵-۱۴. https://doi.org/10.22034/bagh.2018.69476
- مشکوتی، فرحناز، (۱۳۲۰). «جرجان. گنبد قابوس». مجله هنر و مردم، ۳ (۷): ۹-۱۴. https://ensani.ir/fa/article/281508
- مقدس، محمد، (۱۳۷۸). «معرفی کتیبه‌های منقور بر روی در چوبی امامزاده قاسم ازنا». در جلد سوم از مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران. ارگ بم، به کوشش: باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، ۵۳۹-۵۵۲. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور. https://lib.ui.ac.ir/dL/search/default.aspx?Term=59584&Field=0&DTC=1
- موسوی، سید محمدرضا، (۱۳۹۴). «بازبینی مشخصات معماری دورهٔ ایلخانیان قرن ششم در بنای امام زاده قاسم علیه‌السلام در شهرستان ازنا». کنفرانس ملی مهندسی معماری، عمران و توسعه کالبدی، کوهدشت. https://civilica.com/doc/372777
- مهدی‌پور، پریسا، (۱۳۹۳). «بررسی جلوه‌های هنرهای تزئینی امامزادگان و بقاع متبرکه». کنگره بین‌المللی فرهنگ و اندیشه دینی، قم. https://civilica.com/doc/300698
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۰). معارف اسلامی در جهان معاصر. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- نصراللهی، رضوان، (۱۳۹۲). «بررسی جنبه‌های نمادین معماری و تزیینات بناهای شاخص ایلخانی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/6a209821bae2732a01c959dc833016f0

- نظری ارشد، رضا؛ طاووسی، محمود؛ بیانی، سوسن؛ و نیستانی، جواد، (۱۳۹۳). «پژوهشی باستان‌شناختی در بنای آرامگاهی برج قربان همدان». مطالعات باستان‌شناسی، ۶(۱): ۱۴۹-۱۶۲. https://doi.org/10.22059/jarcs.2014.52681

- ویلبر، دونالد، (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانیان. مترجم: عبدالله فریار، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- هیلن‌براند، رابرت، (۱۳۸۷). معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی. مترجم: ایرج اعتصام، تهران: انتشارات پردازش و برنامه‌ریزی شهری شهرداری تهران.

References

- Aliei, M., (2016). "A Study of Different Periods of Architecture in the Bayezid Bastami Complex: Emphasis on the Ilkhanid Period". PhD Dissertation in Archaeology, Islamic Period Studies, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/a292ede8440cd5a15046c828b7054195 (in Persian)

- Aliei, M., (2023). "An Overview of the Architectural Evolution of Arsan Bayezid Bastami: Emphasis on the Ilkhanid period". *Journal of Islamic Archaeology Studies,* 2(3): 117–156. (in Persian). https://doi:10.22080/JIAR.2021.22301.1013

- Al-Kashani, A. A. M., (2005). *Tārīkh-i Ūljāytū*. M. Hambali, Trans.و Tehran: Elmi va Farhangi. (in Persian) (Original work published 1987)

- Arab, K., (1997). "Stucco Decorations of the Tower Tomb of Khwaja Asil al-Din in Qom". *Archaeological Reports, Cultural Heritage Organization of Iran,* 1: 251–256. (in Persian)

- Asgharian Jedi, A., (2004). *Architecture of the Soltaniyeh Dome* (Vol. 1). Tehran: Majd. (in Persian)

- Azizi, G., (2015). "Aesthetics of Geometric Brick Patterns with Square Motifs in Isfahan Jame Mosque and Their Application in Logo Design". Master's Thesis in Visual Communication, Faculty of Architecture and Urban Planning, Shahid Rajaee Teacher Training University, Tehran. https://elmnet.ir/doc/10947200-42151 (in Persian)

- Behnam, I., (1963). "The Red Dome of Maragheh". *Honar va Mardom* (Art and People), 8: 2–5. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/247920

- Blair, Sh. & Bloom. J., (1995). *The Art and Architecture of Islam (1250- 1800).* New Haven and London: Yale University Press Pelican history of art.

- Cirlot, J. E., (2010). *Dictionary of Symbols.* M. Ohadi, Trans., Tehran: Dastan Publications. (in Persian) (Original work published 1958)

- Dadvand, A. & Mesbah Ardakani, N., (2006). "A Study of Motifs and Decorative Style of Brick-Backed Plaster Domes in Seljuk and Ilkhanid Buildings". *Honarhaye Ziba (Fine Arts),* 1(26): 85–92. https://journals.ut.ac.ir/article_12324.html (in Persian)

- Daneshmaya, J., (1995). "Analysis of the Evolution of Iranian Mosque Architecture during the Seljuk and Ilkhanid Periods". Master's Thesis in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/549ab8026b5513fbf708c1f7814a9f3e (in Persian)

- Dibaj, E., (1966). *Historical Monuments and Buildings of Azerbaijan.* Tehran: Central Council of the Imperial Celebration of Iran Publications. (in Persian)

- Eʿtemād al-Salṭaneh, M. H. A., (1989). *Mirʾāt al-buldān* (M. H. Mohaddes, Ed.). Tehran: University of Tehran. (Original work published 1297AH) (in Persian)

- Faraji, E., (2015). *Introduction to Azna County and Its Attractions.* Tehran: Peyman Siavash. (in Persian)

- Frye, R. N., (1984). *The Golden Age of Persia: the Arabs in the East*, M. Rajabnia, Trans., Tehran: Soroush. (in Persian) (Original work published 1975)

- Grabar, O., (1966). "The earliest Islamic commemorative structures, notes and documents". *Ars Orientalis,* (6):7-46. https://www.jstor.org/stable/4629220

- Hattstein, M. & Delius, P., (2004). *Islam: Art and Architecture.* H.F. Ullmann.

- Hillenbrand, R., (1999). *Islamic Art and Architecture.* London: Thames and Hudson Ltd.

- Hillenbrand, R., (2008). *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning.* I. Etesam, Trans., Tehran: Pardazesh va Barnameh-Rizi Shahrdari Tehran. (in Persian) (Original work published 1994)

- Kazemi, H., (2017). "A Study of the Formal and Decorative Features of Tower-Shaped Tombs from the 6th to 8th Century AH in Northwest Iran (East and West Azerbaijan)". Master's Thesis in Archaeology, Specialization in Civilization and Islamic Culture of Iran and Other Lands, Department of Archaeology, Isfahan University of Art. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/f5e729ae17d2882b8773d6404a416ab9 (in Persian)

- Kiani, M. Y., (2009). *Iranian Architecture (Islamic Period).* Tehran: SAMT. (in Persian)

- Lashkari, A., Khatib-Shahidi, H., Nistani, J. & Hejri Nobari, A., (2009). "The Role of Decorative Seals in Ilkhanid Architecture". *Archaeological Studies*, 1(2): 85–102. https://jarcs.ut.ac.ir/article_28662.html (in Persian)

- Mashkooti, F., (1941). "Gorgan – Gonbad-e Qabus". *Honar va Mardom (Art and People),* 3(7): 9–14. https://ensani.ir/fa/article/281508

- Masoudi Asl, B., Javadi, S., Barati, N. & Farzin, A., (2018). "Principles of Imamzadeh Tomb Architecture in Iran". *Bagh-e Nazar,* 15(64): 5–14. https://doi.org/10.22034/bagh.2018.69476 (in Persian)

- Mehdipour, P., (2014). "A Study of the Manifestations of Decorative Arts in Imamzadehs and Sacred Shrines". *International Congress on Culture and Religious Thought,* Qom. https://civilica.com/doc/300698 (in Persian)

- Mohammadi, N. & Norouzi, M., (2018). "Ilkhanid Islamic Architecture with Emphasis on Brickwork Decorations (Case Study: Varamin Jame Mosque)". *Comprehensive International Conference on Civil Engineering, Architecture, and Iranian-Islamic Urban Planning,* Tehran. https://civilica.com/doc/870841 (in Persian)

- Moqaddas, M., (1999). "Introduction to the Inscriptions Carved on the Wooden Door of Imamzadeh Qasem in Azna". In: *Vol. 3 of Proceedings of the Second Congress on the History of Iranian Architecture and Urban Planning – Arg-e Bam,* edited by: B. Ayatollahzadeh Shirazi, 539–552. Tehran: Cultural Heritage Organization of Iran. https://lib.ui.ac.ir/dL/search/default.aspx?Term=59584&Field=0&DTC=1 (in Persian)

- Mousavi, S. M., (2015). "Revisiting the Architectural Features of the 6th Century Ilkhanid Period in the Imamzadeh Qasem Building in Azna County". *National Conference on Architecture, Civil Engineering, and Spatial Development*, Kuhdasht. https://civilica.com/doc/372777 (in Persian)

- Nasr, S. H., (1991). *Islamic Knowledge in the Contemporary World.* Tehran: Pocket Books Joint Stock Company. (in Persian)

- Nasrollahi, R., (2013). "A Study of the Symbolic Aspects of Architecture and Decorations in Prominent Ilkhanid Buildings". Master's Thesis in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/6a209821bae2732a01c959dc833016f0 (in Persian)

- Nazari Arshad, R., Tavousi, M., Bayani, S. & Nistani, J., (2014). "An Archaeological Study of the Borj Ghorban Mausoleum in Hamadan". *Archaeological Studies,* 6(1): 149–162. https://doi.org/10.22059/jarcs.2014.52681 (in Persian)

- Nouri, N. & Kakhki, A. S., (2022). "The Holy Shrine Of Imamzadeh Qasim and Zeyd In Azna, Lorestan, Iran". *Journal of Archaeology and Archaeometry,* 1(2): 37-67. https://journals.iau.ir/article_694799_9c63bb54e605061a9761abb48c8e433c.pdf

- Pirnia, M. K., (2008). *Stylistics of Iranian Architecture.* Tehran: Memar. (in Persian)

- Pope, A. U., (1387). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present* (Vol. 8). S. Parham, Ed., Tehran: Elmi va Farhangi. (Original work published 1964) (in Persian)

- Pope, A. U., (2011). *Persian architecture: the triumph of form and color.* Gh. Sadri Afshar, Trans., Tehran: Akhtaran. (Original work published 1965) (in Persian)

- Rezaei Sarchoqa, M., (2019). "An Iranological Perspective on Imamzadehs: Case Study of Imamzadeh Hasan, Karaj". *Iranology Studies,* 5(12): 58–66. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1509822 (in Persian)

- Safaeipour, H. & Mozani, P., (2024). "Revisiting the Definition and Structural Role of Khashkhashi in Discrete Double-Shell Domes of Rok, Historical City of Kashan". *Iranian Architectural Studies*, 13(25): 5–25. https://doi:10.22052/jias.2024.248858.1167 (in Persian)

- Sajadi, A., (2017). "Structural Features of Funerary Domes in the Central Zagros (Lorestan)". In: *Mohsen-Nameh: Collection of Iranology Articles in Memory of Mohsen Jafari Mazhab* (P. Ostohri & J. Kianfar, Eds.): 121–150. Tehran: National Library and Archives of the Islamic Republic of Iran. file:///C:/Users/user/Desktop/18289-fa-mohsen-nameh.pdf (in Persian)

- Sajadi, A., (2017). *Tombs of Southwestern Iran (Khuzestan and Surrounding Areas).* Tehran: Research Institute of Cultural Heritage and Tourism. (in Persian)

- Sajadi, A., (2021). "Typology of Funerary Architecture in the Central Zagros (Lorestan)". *Proceedings of the 5th National Conference on Iranian Archaeology,* Birjand. https://civilica.com/doc/1349662 (in Persian)

- Sameh, R. & Mousavi, S. M., (2022). "Typological Analysis of Historical Tower-Tombs in Iran Based on the Transformation of the Tehrang Pattern". *Islamic Architecture Studies,* 10(4): 1–17. https://doi:10.52547/jria.10.3.3 (in Persian)

- Shahbazi Shiran, H., Feyzi, F. & Mirazi, Z., (2016). "A Study of Islamic Tombs in Iran during the Seljuk Period". *International Conference on Islamic Culture, Art, and Architecture,* Kish Island. https://civilica.com/doc/538040 (in Persian)

- Shekofteh, A. & Salehi Kakhki, A., (2014). "Construction Methods and Evolution of Plaster Decorations in Iranian Architecture from the 7th to 9th Century AH". *Negareh*, 9(30): 63–81. https://negareh.shahed.ac.ir/article_156.html (in Persian)

- Shokri, P., (2015). "Typology and Classification of Tiles from the Ilkhanid Period to Timur's Invasion Based on Form and Glaze". Master's Thesis in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration of Objects and Historical Buildings, Isfahan University of Art. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/c487085dc5d0dbb42537270fbb36db96 (in Persian)

- Wilber, D., (1986). *The Architecture of Islamic Iran: the Ilkhanid period*. A. Fariar, Trans., 2nd ed. Tehran: Elmi va Farhangi. (in Persian) (Original work published 1949)

- Zare'i, H., (1996). "Plaster Decorations of Robat Sharaf Korbandi". Bachelor's Thesis in Restoration of Historical Monuments and Buildings, Faculty of Conservation and Restoration of Objects and Historical Buildings, Isfahan University of Art. (in Persian)

- Zare'i, M. E., Heidari Babakamal, Y. & Montazer Zohuri, M., (2015). "A Reflection on the Identity of Two Octagonal Domed Tombs of Keshit and Nask: Golbaf, Kerman". *Quarterly Journal of Islamic Architecture Research,* 3(8): 121–132. https://jria.iust.ac.ir/article-1-276-fa.pdf (in Persian)

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

The Evolution of Worldview and the Epistemological Function of Wonders in the Islamic Tradition: A Comparative Study of the Works of Zakariya Qazvini and Shoja Heydari

Zeinab Akbar Molaei[1], **Maryam Kolbadinejad**[2], **Mohammad Mortezaei**[3]

1. Department of History and Archaeology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Department of History and Archaeology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: Maryam.kolbadi@gmail.com
3. Department of Islamic Archaeology, Archaeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran,

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.1932.4014.1

Pp: 89 - 113

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/04/20
Revised: 2025/05/23
Accepted: 2025/06/20

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

In the Islamic intellectual and literary tradition, ʿajāʾib (wonder-graphic) texts reflect the intricate connections among religion, knowledge, imagination, and experience, playing a pivotal role in shaping Muslims' understanding of the natural and human worlds. Despite the significance of this tradition, systematic comparative research investigating the relationship between worldview and literary style in works from different historical periods remains limited. Using an analytical-comparative approach, this study examines the worldview, stylistic variations, and epistemological functions of the "marvelous" in two prominent works: ʿAjāʾib al-Makhlūqāt wa Gharāʾib al-Mawjūdāt by Zakariya al-Qazvini and ʿAjāʾib al-Buldān attributed to Shoja Heydari. The research methodology is based on comparative content analysis, utilizing data collected through archival library research and textual analysis of the original works. The analysis is structured around five thematic axes: cosmology, climatology, anthropological perspective, literary style and language, and the relationship between science and myth. The findings reveal that Qazvini, influenced by the epistemological traditions of the Middle Islamic period, represents wonders through a theological, systematic, and holistic lens. In contrast, Shoja Heydari, writing within the context of the intellectual developments of later periods, adopts a more empirical, cultural, and ethnographic approach. These differing paradigms are clearly reflected in the structural organization of their worldviews, their narrative styles, and the epistemological functions they assign to wonders. Ultimately, this study demonstrates that evolving historical and epistemological contexts played a decisive role in transforming the concept of "wonders" from a theological-educational instrument of contemplation into a descriptive-cultural phenomenon.

Keywords: ʿAjāʾib-graphy, Zakariya Qazvini, Shoja Heydari, Comparative literature, Islamic Cosmology, Ethnography.

Citations: Akbar Molaei, Z., Kolbadinejad, M. & Mortezayi, M., (2026). "The Evolution of Worldview and the Epistemological Function of Wonders in the Islamic Tradition: A Comparative Study of the Works of Zakariya Qazvini and Shoja Heydari". *Athar*, 48(1): 89-113. https://doi.org/10.66224/Athar.1932.4014.1
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-1932-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

The literature of ʿajāʾib (wonders or marvels) occupies a distinctive position within the intellectual and literary heritage of the Islamic world. Far beyond serving as mere entertaining narratives about exotic creatures or extraordinary locales, these texts functioned as sophisticated vehicles for explaining cosmic structure, communicating religious and philosophical concepts, and preserving geographical and cultural knowledge. Throughout successive historical periods, Muslim scholars employed the concept of wonders to bridge the visible (shahāda) and invisible (ghayb) realms, integrating empirical observations with theological interpretations and literary imagination. Consequently, the tradition of ʿajāʾib literature provides valuable insight into the evolution of Islamic epistemology, cosmology, and worldview.

Among the numerous works produced within this genre, Zakariya al-Qazwini's ʿAjāʾib al-Makhlūqāt wa Gharāʾib al-Mawjūdāt (thirteenth century CE) represents one of the most influential encyclopedic texts of medieval Islamic civilization. Integrating philosophy, natural science, geography, and theology, Qazwini presents a highly structured schema of the universe in which every creature and phenomenon reflects divine wisdom and cosmic harmony. By contrast, the work attributed to Shoja Heydari, ʿAjāʾib al-Buldān, reflects a different intellectual milieu. Rather than emphasizing a rigid cosmological hierarchy, it devotes greater attention to geographical diversity, local customs, human societies, and descriptive observations derived from travel traditions and regional itineraries. This contrast illustrates the gradual shift in Islamic wonder literature from a primarily theological and cosmological discourse toward a more descriptive and ethnographic mode of knowledge production.

Despite the significance of these texts, previous studies have frequently concentrated on manuscript description, artistic illustrations, or isolated literary analyses. Comparative investigations examining how shifting historical contexts influenced the epistemological function of wonders remain relatively scarce. Understanding these transformations is essential because the concept of the marvelous is inextricably linked to broader developments in Islamic intellectual history, including developments in scientific inquiry, geographical knowledge, narrative techniques, and cross-cultural interaction.

This study, therefore, aims to compare the worldview, narrative structure, and epistemological functions of wonders in the works of Zakariya al-Qazvini and Shoja Heydari. Utilizing a descriptive-analytical and comparative content analysis methodology, the research evaluates the texts across five interconnected dimensions: cosmology, geography and climatology, anthropological perspectives, literary style, and the relationship between science and myth. Through this comparative analysis, the study demonstrates how the concept of "wonders" evolved across distinct intellectual epochs, reflecting broader transformations in the Islamic comprehension of nature, humanity, and epistemology.

Discussion

The comparative analysis of the two selected texts demonstrates that the concept of wonders underwent substantial transformation alongside changes in the intellectual and cultural history of the Islamic world. Although both works belong to the same literary tradition, they differ significantly in their objectives, methods of representation, and epistemological assumptions. These differences reveal

how Islamic scholars adapted the genre of ʿajāʾib literature to respond to shifting understandings of knowledge, geography, religion, and society.

Zakariya al-Qazwini presents a highly systematic cosmological framework in which every extraordinary phenomenon is interpreted within the divine order of creation. Wonders function not merely as unusual occurrences but as signs (āyāt) that manifest God's wisdom, omnipotence, and purposeful design. His encyclopedic organization reflects the clear influence of Greco-Islamic philosophy, Aristotelian natural science, and Islamic theological cosmology. Consequently, the marvelous becomes an educational instrument that encourages readers to contemplate creation while reinforcing religious faith. In his text, empirical observations, mythical narratives, and theological explanations coexist harmoniously, illustrating the integrated nature of medieval Islamic knowledge.

In contrast, the work attributed to Shoja Heydari adopts a more descriptive and human-centered perspective. Rather than focusing on universal cosmology, the text emphasizes regional geography, local traditions, customs, ethnic diversity, and accounts derived from travel and direct observation. Wonders are presented primarily as remarkable characteristics of particular places and societies rather than as theological symbols within a universal cosmological system. This shift reflects broader intellectual developments in which empirical observation, cultural description, and ethnographic interests gained greater prominence alongside traditional religious interpretations.

The stylistic differences between the two works further reinforce these contrasting approaches. Qazwini employs formal, scholarly, and encyclopedic language enriched by philosophical and scientific terminology, whereas Heydari's narrative style is comparatively simpler, more descriptive, and more accessible. His attention to everyday cultural practices and local experiences produces a text that resembles historical geography and ethnographic writing more than cosmological literature.

These findings indicate that the evolution of wonder literature was not simply a literary phenomenon but also an epistemological transformation. The changing role of wonders mirrors broader shifts in Islamic intellectual history from metaphysical explanations of reality toward a greater appreciation of observation, regional diversity, and human experience. Rather than replacing religious interpretations, empirical perspectives expanded the range of knowledge represented within ʿajāʾib literature. Therefore, both texts should be understood as complementary stages in the historical development of Islamic knowledge production, each reflecting the intellectual priorities of its respective period.

Conclusion

This comparative study demonstrates that the literature of wonders (ʿajāʾib) occupies a central position in the intellectual history of Islamic civilization, illustrating the dynamic relationships among religion, science, geography, mythology, and cultural knowledge. The analysis of Zakariya al-Qazwini's ʿAjāʾib al-Makhlūqāt wa Gharāʾib al-Mawjūdāt and the work attributed to Shoja Heydari, ʿAjāʾib al-Buldān, reveals that although both texts belong to the same literary tradition, they represent distinct developmental stages in the evolution of the Islamic worldview and epistemological thought.

Qazwini's work reflects a medieval cosmological perspective in which the universe is organized according to a divine order, and every marvelous phenomenon serves as evidence of God's wisdom

and creative power. Wonders, therefore, function as theological, educational, and philosophical instruments designed to deepen the reader's understanding of creation. In contrast, the work attributed to Shoja Heydari demonstrates a more pronounced interest in regional geography, cultural diversity, social customs, and lived human experience. Within his text, the marvelous becomes a descriptive category through which unfamiliar places, peoples, and traditions are documented and interpreted. This comparative analysis illustrates how the concept of wonders gradually expanded beyond cosmological explanation to encompass broader forms of cultural and geographical knowledge.

The findings further suggest that Islamic wonder literature cannot be regarded as a static or homogeneous tradition. Instead, it evolved dynamically in response to shifting historical contexts, intellectual developments, and changing paradigms of knowledge production. The transition from a predominantly theological and cosmological orientation toward a more empirical and ethnographic perspective reflects wider transformations within Islamic scholarship, wherein observation, travel, and intercultural encounters increasingly influenced literary representation.

From a broader academic perspective, this study contributes to the fields of comparative Islamic literature, intellectual history, and the history of knowledge by highlighting the epistemological significance of ʿajāʾib literature. Rather than treating these texts solely as collections of myths or entertaining narratives, scholars should recognize them as vital historical sources that reveal how Muslim intellectuals conceptualized nature, humanity, geography, and the interface between the visible (shahāda) and invisible (ghayb) realms.

Future research could expand this comparative framework by examining other wonder-graphic texts from diverse geographical regions and historical epochs, or by integrating manuscript studies, visual culture, and digital humanities methodologies. Such investigations would provide a more comprehensive understanding of the diversity and development of Islamic wonder literature and further illuminate its enduring contribution to the intellectual and cultural history of the Islamic world.

Acknowledgments

The authors extend their sincere gratitude to the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and constructive suggestions, which significantly enhanced the clarity and scholarly rigor of this manuscript.

Author Contributions

This research is derived from the first author's doctoral dissertation. The primary data collection, including all observational and analytical components, was conducted by the first author under the supervision and guidance of the second and third authors.

Conflict of Interest

In adherence to ethical publication standards, the authors declare that no conflicts of interest, whether personal or financial, exist that could have influenced the findings or conclusions presented in this study.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

تحول جهان‌نگاری و کارکرد معرفتی عجایب در سنت اسلامی: مطالعهٔ تطبیقی آثار زکریای قزوینی و شجاع حیدری با تأکید بر ملاحظات نسخه‌شناسی

زینب اکبرمولایی[I]، مریم کلبادی‌نژاد[II]، محمد مرتضایی[III]

I. گروه تاریخ و باستان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
II. گروه تاریخ و باستان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Maryam.kolbadi@gmail.com
III. گروه باستان‌شناسی باستان‌شناسی اسلامی، پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.1932.4014.1

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۱۳-۸۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۳۱

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

در سنت فکری و ادبی اسلامی، متون عجایب‌نگارانه بازتابی از پیوند میان دین، دانش، تخیل و تجربه‌اند و نقش مهمی در شکل‌دهی به درک مسلمانان از جهان طبیعی و انسانی ایفاء کرده‌اند. با وجود اهمیت این سنت، پژوهش‌های تطبیقیِ نظام‌مند دربارهٔ پیوند جهان‌نگاری و سبک در آثار متعلق به دوره‌های تاریخی متفاوت هم‌چنان محدود است. پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی-تطبیقی، به بررسی تفاوت‌های جهان‌نگارانه، سبک‌شناختی و کارکرد معرفتی «عجایب» در دو اثر برجسته، یعنی عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات زکریای قزوینی و عجایب‌البلدان منسوب به شجاع حیدری می‌پردازد. روش پژوهش مبتنی‌بر تحلیل محتوای تطبیقی است و داده‌ها ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی متون اصلی گردآوری شده‌اند. تحلیل‌ها براساس پنج محورِ جهان‌شناسی، اقلیم‌نگاری، نگرش انسان‌شناختی، سبک و زبان ادبی، و نسبت علم و اسطوره انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که قزوینی، متأثر از سنت معرفتی دورهٔ میانی اسلامی، با نگاهی الهیاتی، نظام‌مند و کل‌نگر به بازنمایی عجایب می‌پردازد، درحالی‌که شجاع حیدری، در بستر تحولات فکری دوره‌های متأخر، رویکردی تجربی‌تر، فرهنگی و مردم‌نگارانه اتخاذ می‌کند. این تفاوت‌ها در ساختار جهان‌نگاری، شیوهٔ روایت و کارکرد معرفتی عجایب به‌وضوح قابل مشاهده است. درمجموع، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تحول زمینه‌های تاریخی و معرفتی، نقش تعیین‌کننده‌ای در دگرگونی معنای «عجایب» از ابزاری الهیاتی-تعلیمی به پدیده‌ای توصیفی-فرهنگی داشته است

کلیدواژگان: عجایب‌نگاری، زکریای قزوینی، شجاع حیدری، ادبیات تطبیقی، جهان‌شناسی اسلامی، مردم‌نگاری

ارجاع به مقاله: اکبرمولایی، زینب؛ کلبادی‌نژاد، مریم؛ و مرتضایی، محمد، (۱۴۰۵). «تحول جهان‌نگاری و کارکرد معرفتی عجایب در سنت اسلامی: مطالعهٔ تطبیقی آثار زکریای قزوینی و شجاع حیدری با تأکید بر ملاحظات نسخه‌شناسی». اثر، ۴۸ (۱): ۱۱۳-۸۹. https://doi.org/10.66224/Athar.1932.4014.1
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-1932-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

ادبیات عجایب‌نگاری یکی از ژانرهای میان‌رشته‌ای در تمدن اسلامی است که بازتابی از تلقی انسان مسلمان از جهان، دانش، تخیل، دین و اسطوره به شمار می‌آید (نصر، ۱۳۹۵). این متون در مرز میان علم و ادب، واقعیت و خیال حرکت کرده (پورنامداریان، ۱۳۹۲) و نه‌تنها از حیث ادبی و زیبایی‌شناختی حائز اهمیت‌اند، بلکه منبعی غنی برای مطالعه دگرگونی‌های فکری، فرهنگی و معرفتی جوامع اسلامی محسوب می‌شوند (زرین‌کوب، ۱۳۹۵). عجایب‌نامه‌نویسی گونه‌ای ادبی است که به معرفی عجایب و غرائب جهان می‌پردازد. مطالب این نوع کتاب‌ها گاه از قول بازرگانان و جهان‌گردان بازگو می‌شود و در طی قرن‌ها شاخ و برگ پیدا می‌کند (امامی‌یگانه و همکاران، ۱۴۰۳). «دابلر» درباره منشأ عجایب‌نگاری‌ها چنین آورده است: «عجایب از یک‌سو از ذهنیت یونانی (ارسطو) و از سوی دیگر از تصورات انجمنی شرقی نشأت می‌گیرد» (Dubler, 1986). همان‌طور که «زاده» اشاره می‌کند، هدف اصلی متون عجایب‌نگاری توجه‌دهی به عظمت و قدرت خداوند است و این متون باید از خرافات متمایز شوند، چراکه ترکیبی از گزارش‌های علمی، فلسفی و شگفتی‌های طبیعی را در خدمت بازنمایی جهان و مفاهیم الهی ارائه می‌کنند (Zadeh, 2010).

در نگاه دیگر عجایب‌نگاری سنت‌های رایج در تاریخ‌نگاری اسلامی می‌باشد. بررسی اجمالی سنت‌های تاریخ‌نگاری مخصوصاً در دوران اسلامی آگاهی‌های فراوانی از فرهنگ و جامعه هم‌عصر با این تاریخ‌نگاری‌ها در اختیار محققان قرار می‌دهد (انتشاری نجف‌آبادی و همکاران، ۱۴۰۰). عجایب‌نگاری از گونه‌های جغرافیانگاری و کیهان‌شناسی اسلامی به وجود آمده و در واقع محصول مشترک تاریخ طبیعی و جغرافیانگاری می‌باشد. عجایب‌نامه‌ها را می‌توان شکل‌های منحصر به فردی از دایره‌المعارف‌ها به‌شمار آورد که از حیث ادبی، کیهان‌شناسی، جغرافیا و تاریخ طبیعی قابل توجهاند. در عجایب‌نامه معمولاً امر واقع با امر غیرواقع در هم می‌آمیزد و پدیده‌ها با بیانی ادبی و اغراق‌گونه و بی‌تحقیق و نقد توضیح داده می‌شوند. در تمدن اسلامی عجایب‌نامه‌های متعددی نگاشته شده‌است (حاتمی، ۱۳۹۸). از سوی دیگر، تحت تأثیر ادبیات سفرنامه‌نویسی ایرانی، به‌ویژه آثاری مانند سفرنامه ناصرخسرو قرار دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۳). هم‌چنین، با توسعه بخش توصیفی و مردم‌شناختی، به سنت جغرافیای تاریخی دوران اسلامی پیوند می‌خورد (نصر، ۱۳۹۵). این تلفیق هوشمندانه، اثر را به نمونه‌ای بی‌نظیر در ادبیات فارسی تبدیل کرده است.

در فرآیند شناخت فرهنگ‌ها و نحوهٔ شکل‌گیری و تحول اندیشه‌ها، یکی از مفاهیم کلیدی، «جهان‌نگاری» است که به‌عنوان مجموعه‌ای از دیدگاه‌های مشترک یک ملت یا گروه ایدئولوژیک نسبت به هستی، انسان و جایگاه او در جهان تعریف می‌شود. این دیدگاه‌ها که در جوامع ابتدایی و ساده آغاز به شکل‌گیری کرده‌اند، کوشیده‌اند برای پدیده‌های جهان نظم و معنا ایجاد کنند و بدین ترتیب نقش هدایت‌گر در زندگی روزمره اعضای آن جوامع ایفاء کرده‌اند. با آن‌که «ایدئولوژی» نیز مجموعه‌ای از باورها و ارزش‌ها را در بر می‌گیرد، اما دامنهٔ آن محدودتر از جهان‌نگاری است، چراکه جهان‌نگاری نگاهی فراگیرتر و کلی‌تر به جهان ارائه می‌دهد (Woodhouse, 2006: 13). جهان‌نگاری تنها مختص جوامع نیست، بلکه هر فرد نیز می‌تواند برخوردار از شیوه‌ای خاص در تفکر و عمل باشد که متأثر از تجربیات، ارزش‌ها و پیش‌فرض‌هایی است که در طول تاریخ زندگی بشر شکل گرفته‌اند. این الگوهای فکری، که به‌سختی دچار تغییر می‌شوند، چه در زندگی فردی و چه در عرصه‌های اجتماعی، تأثیری ماندگار برجای می‌گذارند. در فضای آکادمیک، این الگوها اغلب به‌عنوان «جهان‌نگاری» شناخته می‌شوند؛ ساختارهایی مفهومی که ادراک، تفکر و تفسیر فرد یا جامعه از واقعیت را شکل می‌دهند (Ahimsa and Sartini, 2017: 12). در تعریف دیگر جهان‌نگاری فرضیات اساسی هستند که توسط افراد یا در بین گروه‌هایی از افراد به‌هم پیوسته به اشتراک گذاشته می‌شوند، که ماهیت شناختی، عاطفی و ارزیابی دارند و بر هر اقدام و رویکردی که برای زندگی و مدیریت زندگی خود اتخاذ می‌کنند، تأثیر می‌گذارند (Hiebert, 2002: 13). مفهوم دیگری که می‌توان در این موضع بدان اشاره کرد موضوع سبک‌شناختی می‌باشد. شواهدی وجود دارد که افراد دارای روش‌های معمولی برای نزدیک شدن به وظایف و موقعیت‌های مرتبط با الگوهای خاص در فرآیندهای شناختی از جمله تصمیم‌گیری، حل مسئله، ادراک و توجه هستند. چنین رویکردهایی به‌عنوان سبک‌شناختی مفهوم‌سازی می‌شوند، مفهومی که اولین بار به‌طور

رسمی توسط «آلپورت» تقریباً هشت دهه پیش معرفی شد و به‌عنوان روش معمول یا معمولی فرد در حل مسئله، تفکر، درک و به خاطر سپردن تعریف شد (Allport,1937: 36). محبوبیت این مفهوم از آن زمان به بعد به رشد خود ادامه داد و منجر به انبوهی از تحقیقات کاربردی و کاربردهای تجاری در زمینه هایی مانند تجارت، مدیریت و آموزش شد (Bendall et al., 2016: 13). چنین سطوحی از فعالیت منجر به ظهور بیش از ۷۰ مدل و معیارهای قابل شناسایی از سبک‌شناختی (و یادگیری) شده است و هم‌چنین باعث ایجاد مجموعه‌ای از اصطلاحات، سازه‌ها و معیارهای سبک مرتبط شده است. در نتیجه، زمینه سبک به شدت برای محققان گیج‌کننده شده است، و شاید به‌طور موجه، انتقادات سنگینی را دریافت کرده است (Coffield et al.,2004: 16).

با وجود اهمیت این متون در شناخت نگرش‌های پیشامدرن مسلمانان به علم و طبیعت، تاکنون پژوهش‌های نظام‌مند و تطبیقی میان آثار مختلف این سنت مکتوب، به‌ویژه از منظر معرفت‌شناختی و سبک‌شناختی، کمتر صورت گرفته است. در این میان، دو اثر شاخص یعنی عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات از زکریای قزوینی در قرن هفتم هجری، و عجایب‌البلدان منسوب به شجاع حیدری در دوران صفوی یا قاجار، دو رویکرد متمایز به عجایب‌نگاری را بازنمایی می‌کنند. اثر قزوینی، بازتاب‌دهندهٔ بینشی جهان‌شناسانه، الهیاتی و عقل‌گرایانه است؛ در حالی‌که روایت شجاع حیدری، به تجربه‌گرایی، مردم‌نگاری و بازنمایی اقوام و اقلیم‌های گوناگون نزدیک‌تر است. با این‌حال، تاکنون بررسی تطبیقی و نظام‌مند این دو اثر با هدف تحلیل تفاوت‌های معرفتی، سبک‌شناختی و نگرشی صورت نگرفته است. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد چگونه تفاوت در زمینه‌های تاریخی و معرفتیِ زکریای قزوینی و شجاع حیدری، به دگرگونی در جهان‌نگاری، سبک بیان و کارکرد معرفتی «عجایب» در آثار آن‌ها انجامیده است؟ این پرسش از طریق پنج محورِ جهان‌شناسی، اقلیم‌نگاری، نگرش انسان‌شناختی، سبک و زبان ادبی، و نسبت علم و اسطوره بررسی می‌شود. فرضیه پژوهش،تفاوت در زمینه‌های تاریخی و معرفتیِ دو مؤلف موجب شده است که قزوینی با رویکردی الهیاتی، نظام‌مند و کل‌نگر به عجایب بنگرد، در حالی‌که شجاع حیدری با نگاهی تجربی، فرهنگی و مردم‌نگارانه به بازنمایی شگفتی‌ها بپردازد؛ امری که در ساختار جهان‌نگاری، سبک روایت و کارکرد معرفتی آثار آن‌ها بازتاب یافته است.

هم‌چنین، جهان‌نگاری و عجایب‌نگاری قزوینی از نظر محتوا و سبک بیان عقلانی‌تر و منظم‌تر و اثر شجاع حیدری روایت‌محورتر و ادبی‌تر است.

لازم به ذکر است ضرورت و اهمیت در نگارش این پژوهش، شناخت و مطالعه تطبیقی جهان‌نگاری و عجایب‌نگاری این دو اثر می‌باشد و شایان ذکر است که اثر «عجایب‌البلدان» منسوب به شجاع حیدری، برخلاف بسیاری از متون کلاسیک عجایب‌نگاری، تاکنون در هیچ یک از منابع چاپی، فهرست‌های کتاب‌شناسی رسمی، یا مطالعات آکادمیک به‌طور مستقل معرفی و تحلیل نشده است، و متن حاضر، نخستین بررسی علمی و تطبیقیِ شناخته‌شده از این اثر محسوب می‌شود. در نگاه دیگر ضرورت این پژوهش از آن‌جا ناشی می‌شود که با تحلیل مقایسه‌ای این دو متن، می‌توان به درکی دقیق‌تر از تحولات گفتمانی در ادبیات عجایب‌نگاری دست یافت؛ از جهان‌بینی سلسله‌مراتبی و فراتجربی قرون میانه تا گرایش به واقع‌گرایی و مشاهدات عینی در ادوار متأخر را می‌توان تحلیل کرد. به‌عبارت دیگر، این مطالعه نشان می‌دهد که «عجایب» چگونه از نمادهای الهیاتی به ابزارهایی برای شناخت انسان، فرهنگ و طبیعت بدل می‌شوند.

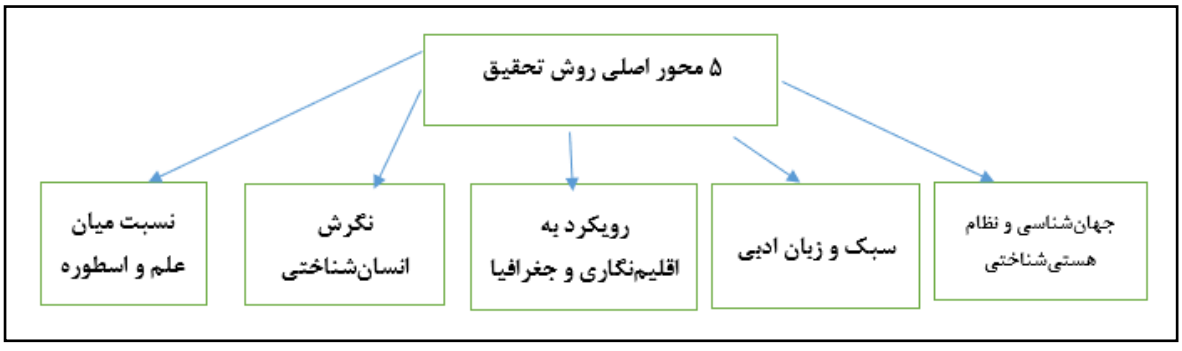
این پژوهش با ارائه چارچوبی تحلیلی برای مطالعه تطبیقی عجایب‌نگاری، می‌کوشد شکاف میان مطالعات عمدتاً توصیفیِ پیشین و تحلیل‌های معرفت‌شناختی-سبک‌شناختی را پر کند

چارچوب نظری و منطق تحلیل پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش بر مفهوم «کارکرد معرفتی عجایب» استوار است. مراد از کارکرد معرفتی عجایب، شیوه‌ای است که متن از طریق آن امر شگفت را به ابزاری برای شناخت جهان، تبیین نظم هستی، توصیف اقلیم‌ها، بازنمایی انسان و فرهنگ، یا روایت نسبت میان علم، دین و اسطوره تبدیل می‌کند. بر این اساس، عجایب در این مقاله نه صرفاً به‌عنوان عناصر غریب، افسانه‌ای یا سرگرم‌کننده، بلکه به‌عنوان واحدهایی متنی و

معنایی بررسی می‌شوند که می‌توانند نشان دهند هر متن چگونه جهان‌را قابل فهم، طبقه‌بندی و روایت می‌کند. برای جلوگیری از پراکندگی مفهومی، پنج محور تحلیل در این پژوهش ذیل همین مفهوم مرکزی سامان یافته‌اند. محور نخست، جهان‌شناسی و نظام هستی‌شناختی، بررسی می‌کند که متن چگونه ساختار کلی عالم، مراتب موجودات و نسبت آن‌ها با نظم الهی یا طبیعی را بازنمایی می‌کند. محور دوم، اقلیم‌نگاری و جغرافیا، به شیوه توصیف مکان‌ها، شهرها، اقلیم‌ها و پیوند آن‌ها با روایت عجایب می‌پردازد. محور سوم، نگرش انسان‌شناختی، نحوه بازنمایی انسان، اقوام، آداب و تفاوت‌های فرهنگی را بررسی می‌کند. محور چهارم، سبک و زبان ادبی، به لحن، ساختار روایت، میزان استفاده از صنایع بلاغی، نقل‌قول‌ها و شیوه اقناع مخاطب توجه دارد. محور پنجم، نسبت علم و اسطوره، می‌سنجد که متن چگونه میان مشاهده، نقل، باور دینی، روایت اسطوره‌ای و داده‌های طبیعی ارتباط برقرار می‌کند. در نتیجه، پنج محور یادشده به‌صورت مستقل و پراکنده به‌کار نمی‌روند، بلکه همگی برای پاسخ به یک پرسش مرکزی استفاده می‌شوند: «امر عجیب» در هر متن چگونه به دانشی درباره جهان، انسان و طبیعت تبدیل می‌شود؟ از این منظر، تقابل میان قزوینی و عجایب‌البلدان منسوب به شجاع حیدری نه یک حکم از پیش قطعی، بلکه الگویی تحلیلی است که باید از طریق نمونه‌های متنی، شواهد نسخه‌شناختی و سنجه‌های مقایسه‌ای آزمون و در صورت لزوم تعدیل شود.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی است و در چارچوب نظری ادبیات تطبیقی با الهام از دیدگاه آپتر (۲۰۰۶) انجام شده است. اطلاعات این تحقیق از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی نسخه‌های اصلی آثار گردآوری شده است. جامعه مورد مطالعه شامل دو اثر مکتوب برجسته در سنت عجایب‌نگاری اسلامی (شامل عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات اثر زکریای قزوینی و عجایب‌البلدان تألیف شجاع حیدری) است که به‌عنوان نمونه‌های شاخص از دو دورهٔ تاریخی متفاوت (قرن ۷ هجری و دوره صفوی) به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به شیوه مقایسه‌ای و بر اساس پنج محور اصلی انجام شده است: ۱) جهان‌شناسی و نظام هستی‌شناختی، ۲) اقلیم‌نگاری و جغرافیا، ۳) انسان‌شناسی، ۴) سبک و زبان ادبی، و ۵) نسبت علم و اسطوره. تحلیل‌ها در سطح محتوایی، سبک‌شناسی، ساختار روایی و جنبه‌های مفهومی صورت گرفته است. این رویکرد تحلیلی، امکان فهم دقیق‌تری از پیوند میان تخیل و دانش، و نسبت میان اسطوره و تجربه را در بستر متون اسلامی فراهم می‌سازد.



تصویر ۱. فلوچارت روند اجرای پژوهش (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 1: Flowchart of the research implementation process, source: Authors (Authors, 2025)

منابع و نسخه‌های مورد استفاده

در ادامه، تحلیل تطبیقی دو اثر زکریای قزوینی و شجاع حیدری بر اساس پنج محورِ مطرح‌شده در چارچوب نظری پژوهش انجام می‌شود.

برای بررسی اثر قزوینی، از نسخه‌های معتبر چاپی و تصحیح‌شده استفاده شده است، از جمله:

- نسخه چاپ سنگی تهران (۱۳۱۲ هـ.ق.)
- نسخه تصحیح‌شده توسط محمدرضا شفیعی‌کدکنی (در مقدمه بر متون کلاسیک اسلامی)

- نسخه ترجمه‌شده و بازنشرشده در انتشارات میراث مکتوب

در تحلیل اثر شجاع حیدری، به دلیل کمیابی نسخه‌ها، از نسخهٔ خطی موجود در کتابخانه ملی ایران (۱۳۲۴۱-۵) و هم‌چنین نسخه چاپی محدود منتشرشده در دوره معاصر (با تصحیح و حواشی پژوهش‌گران محلی) استفاده شده است.

سهم نسخه‌ها به این شکل بوده است:

- در تحلیل محتوای اثر قزوینی، نسخه شفیعی‌کدکنی به‌عنوان مرجع اصلی به‌کار گرفته شد.
- در تحلیل اثر شجاع حیدری، تطبیق میان نسخهٔ خطی و نسخه چاپی برای استخراج دقیق سبک نوشتاری و محتوای مشاهدات میدانی صورت گرفت.

از نظر روش جمع‌آوری داده و اطلاعات، جهت تحلیل اثر شجاع حیدری، تلاش فراوانی شده تا روش پژوهشی خود نویسنده نیز بازسازی شود. او برخلاف سنت متداول عجایب‌نگاری قرون پیشین که عمدتاً متکی بر منابع کتابخانه‌ای و متون پیشینیان بود، از شیوه‌های جمع‌آوری داده‌های میدانی نیز بهره برده است. وی ضمن استفاده از منابع مکتوب، به گفت‌وگو با جهانگردان، بازرگانان، و مطلعان محلی پرداخته و اطلاعات شفاهی آن‌ها را در اثر خود گنجانده است. در بخش‌هایی از متن، به مشاهدات شخصی خود نیز استناد می‌کند و گاه با دقتی مثال‌زدنی، زمان و مکان این مشاهدات را ثبت می‌نماید.

پیشینهٔ پژوهش

درباره مقایسه مستقیم عجایب‌المخلوقات قزوینی با عجایب‌البلدان منسوب به شجاع حیدری، تا جایی که در منابع در دسترس نگارندگان بررسی شد، پژوهش مستقلی یافت نشد. با این حال، پژوهش‌های پیشین درباره سنت عجایب‌نگاری اسلامی، تصویرگری نسخه‌های قزوینی، موجودات غریب، جهان‌شناسی عجایب‌نامه‌ها و نسبت این متون با ادبیات جغرافیایی، زمینه نظری و تاریخی لازم برای این مطالعه را فراهم می‌کنند. «ابراهیمی» (۱۳۹۱) در مقاله خود با موضوع «مطالعه تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعی در عجایب‌المخلوقات قزوینی و بحیره فزونی استرآبادی»، محور این مقاله بررسی تطبیقی سیما و خویشکاری‌های موجودات وهمی در عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات محمد زکریای قزوینی در سدهٔ ۶ هـ.ق. با عجایب‌نامه‌ای متأخرتر به نام بحیره از میرمحمود فزونی استرآبادی در سدهٔ ۱۱ هـ.ق. است که می‌توان آن‌را از آخرین آثار پدید آمده در عرصه عجایب‌نامه‌ها به شمار آورد. نتایج نشان‌داد عجایب‌نامه‌ها در مسیر تاریخی خود تغییر یافته‌اند و توصیف و تحلیل «امر غریب» از مهم‌ترین عوامل تغییر و تحول عجایب‌نامه‌ها به شمار می رود. در مقالهٔ «اشکواری» و همکاران (۱۳۹۶) که با عنوان «عجایب‌نگاری در تمدن اسلامی: خاستگاه و دوره‌بندی» بیان شده که در تمدن اسلامی، عجایب‌نگاری یکی از شاخه‌های مهم ادبیات بوده که با ورود اطلاعات شگفت‌انگیز به متون جغرافیایی، گسترش یافت. استقبال عامه، خیال‌پردازی نویسندگان و استفاده از صناعات ادبی، زمینه‌ساز رواج این سبک شد. این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که سیر تکامل عجایب‌نگاری در سه دوره شکل‌گیری (قرون ۳ و ۴ هـ.ق.)، شکوفایی (قرون ۵ تا ۸ هـ.ق.) و افول (از قرن هشتم به بعد) قابل تحلیل است. اشکواری و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «جهان‌شناسی در عجایب‌نگاری‌ها» با سؤال اصلی این‌که عجایب‌نگاری‌ها چگونه جهان‌بینی و نظم حاکم بر هستی را بازنمایی و تفسیر کرده‌اند؟ دریافتند که این آثار با نگاهی تلفیقی، نظمی الهی و پیوسته را بر جهان حاکم می‌دانند. در این متون، وحدت مبدأ هستی و تجلی عظمت الهی در پدیده‌ها، محور اصلی شناخت جهان است. «ذبیحی» و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله ای با موضوع «تحلیل تطبیقی شخصیت‌پردازی موجودات تخیلی- تلفیقی در نگاره‌های نسخ عجایب‌المخلوقات قزوینی مکتب ایلخانی و مکتب گورکانی»، به مطالعه شخصیت‌پردازی موجودات تخیلی و تلفیقی در نگاره‌های عجایب‌المخلوقات قزوینی مکتب ایلخانی و مکتب گورکانی پرداخت. هدف مقاله، شناخت و تبیین عوامل ثابت و متغیر در طراحی شخصیت های تخیلی-تلفیقی از بدو مصورسازی این نسخه در قرن هفتم هجری تا مکتب گورکانی قرن یازدهم هجری بوده و روش تحقیق، تحلیلی-تطبیقی نتایج کلی آن بر این امر اذعان دارند که وجه اشتراک شخصیت‌پردازی موجودات تخیلی-تلفیقی

در نسخه آغازین عجایب‌المخلوقات قزوینی در مکتب ایلخانی و همتای آن در مکتب گورکانی، برگرفته از سبک قالب نگارگری ایرانی و تفاوت چشم‌گیر آن‌ها، در نوع کاربست رنگ می‌باشد. هم‌چنین «زرین‌قلم» و «امامی» (۱۴۰۳) در تحقیقی با عنوان «تصویرگری عجایب‌المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) و انیمیشن سندباد (۱۹۷۵ م.)» بیان داشتند که در فرهنگ ایران و جهان، موجودات عجیب‌الخلقه همواره بخشی از باورها و روایت‌های عامه بوده‌اند. این پژوهش به بررسی تطبیقی بازنمایی این موجودات در عجایب‌المخلوقات قزوینی و انیمیشن ژاپنی ماجراهای سندباد می‌پردازد که هر دو از هزار و یک شب تأثیر گرفته‌اند. هدف مطالعه، نشان دادن ظرفیت‌های این موجودات برای خلق آثار تصویری و ادبی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که با وجود فاصله زمانی زیاد، ویژگی‌های شخصیتی و ظاهری این موجودات در هر دو اثر ثابت مانده و تفاوت‌ها بیشتر در سبک روایت و شیوه اجراست. «کریمی‌بابااحمدی» و «دادور» (۱۴۰۴) در پژوهشی با عنوان «تحلیل تطبیقی فرمی غریب‌نمایی دو نسخه عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات قزوینی (نسخه قرن یازده و دهم هجری قمری)» با هدف، تحلیل گونه‌های موجودات غریب و بررسی وجوه اشتراک و افتراق فرمی در نگاره‌ها نشان دادند که موجودات عجیب در این تصاویر با سادگی فرم، قدرت بالایی در ایجاد شگفتی داشته و بازتابی از تخیل انسانی در بازنمایی عالم حسن به‌شمار می‌آیند. جمع‌بندی پیشینه نشان می‌دهد که مطالعات موجود را می‌توان در چند دسته اصلی قرار داد: نخست، پژوهش‌هایی که سنت عجایب‌نگاری را از منظر خاستگاه، دوره‌بندی و جایگاه آن در تمدن اسلامی بررسی کرده‌اند؛ دوم، آثاری که بر تصویرگری، موجودات غریب و ظرفیت‌های بصری نسخه‌های عجایب‌المخلوقات تمرکز داشته‌اند؛ سوم، پژوهش‌هایی که به نسبت عجایب‌نگاری با اسطوره، تاریخ طبیعی و جغرافیای اسلامی پرداخته‌اند. با وجود ارزش این مطالعات، بیشتر آن‌ها یا بر قزوینی متمرکز بوده‌اند یا رویکردی توصیفی، هنری و گزارش‌محور داشته‌اند. خلأ اصلی آن است که کمتر پژوهشی، مسئله نسخه‌شناسی و انتساب عجایب‌البلدان را با تحلیل تطبیقیِ کارکرد معرفتی عجایب در برابر متن قزوینی پیوند داده است. نوآوری مقاله حاضر در همین نقطه قرار دارد: مطالعه تطبیقی دو متن نه صرفاً از حیث مضمون، بلکه از منظر نسبت میان جهان‌نگاری، سبک روایت، اعتبار نسخه‌شناختی و شیوه تولید معرفت درباره امر شگفت.

معرفی دو اثر و جایگاه آن‌ها در ادبیات عجایب‌نگاری

کتاب «عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات» تألیف زکریا بن محمد بن محمود قزوینی (متوفی ۶۸۲ قمری)، از متون شناخته‌شده و پرارجاع در سنت عجایب‌نگاری و کیهان نگاری اسلامی به شمار می آید. نسخ عجایب‌المخلوقات قزوینی در میان متون مصور با انواع ادبی مختلف به علت رویکرد متفوات در تصویرگری مضامین فراواقع حائز اهیمت بسیار است (ذبیحی و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۳). اثر زکریای قزوینی، عجایب‌المخلوقات و غرائب‌المخلوقات، شاید نمونه‌ای برجسته از جهان‌نگاری اسلامی‌باشد، ژانری ادبی که در قرن دوازدهم میلادی پدید آمد و تا تقریباً زمان معاصر هم‌چنان محبوبیت خود را حفظ کرده است. همانند بسیاری از شاخه‌های دیگر علم اسلامی، مفهوم ارائه توصیفی منظم از آسمان‌ها و زمین ریشه در تبادل گسترده اندیشه‌ها دارد که زمانی رخ داد که دانشمندان مسلمان میراث اندیشه یونانی را جذب کردند (Badiee, 1987: 46).

قزوینی، که در منابع تاریخی به‌عنوان قاضی، جغرافی‌دان و نویسنده شناخته‌شده، در این اثر کوشیده است پدیده‌های شگفت جهان آفرینش را در قالبی طبقه‌بندی شده با سنت دانشنامه‌ای زمان خود سامان دهد. کتاب با نگاهی جامع، موضوعات متنوعی را در بر می‌گیرد؛ از طبقات هفت‌گانه آسمان‌ها و اجرام سماوی گرفته تا عجایب زمین، موجودات زنده، گیاهان شگفت‌انگیز و حتی موجودات فراطبیعی مانند جن و فرشتگان (قزوینی به نقل از: پورجوادی، ۱۳۸۱: ۱۳).

در متن قزوینی، نشانه‌هایی از پیوند میان دانش طبیعی مأخوذ از سنت یونانی-اسلامی، مبانی فلسفی و الهیاتی، و شیوه‌های تمثیلی فهم طبیعت دیده می‌شود. از این‌رو می‌توان اثر او را در امتداد سنتی دانست که شناخت جهان را با تأمل در نظم آفرینش پیوند می‌دهد (نصر، ۱۳۹۵: ۷۵). در بسیاری از بخش‌های اثر، پدیده‌های طبیعی نه صرفاً به‌عنوان موضوعاتی برای توصیف، بلکه به‌مثابه نشانه‌هایی برای تأمل در حکمت و قدرت الهی

تصویر ۲: نسخهٔ خطی و اصلی کتاب عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات (بیگ‌باباپور، ۱۳۹۱).

Fig. 2: The original manuscript of the book "Ajaib al-Makhluqat wa Gharaib al-Mu'jud" (The Wonders of Creation and the Wonders of Beings (Beig Babapour, 2012).

بازنمایی می‌شوند. به گفته پژوهش‌گران، این نگاه «نشانه‌شناختی» به طبیعت، ریشه در آیات قرآنی دارد که به مطالعه و تأمل در آفرینش دعوت می‌کنند (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۷۸). از منظر ادبی، این اثر جایگاهی ممتاز در سنت علمی-ادبی تمدن اسلامی دارد. نثر قزوینی در موارد متعدد از ظرفیت های بلاغی، سجع، تشبیه و تمثیل بهره می گیرد و همین امر سبب می‌شود که گزارش های طبیعی در متون او صورتی ادبی و تأمل‌برانگیز پیدا کنند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۳: ۸۹). به گفته استادان سبک‌شناسی، اثر قزوینی افزون‌بر جایگاه آن به‌عنوان دانشنامه‌ای طبیعی، واجد ارزش‌های ادبی و زیبایی‌شناختی قابل توجهی است. با این‌حال، تأثیر «عجایب‌المخلوقات» بر آثار بعدی نه به‌صورت تداوم گفتمانی، بلکه بیشتر در مقام الگویی اولیه و مرجع بنیادین بوده است؛ الگویی که در سده‌های بعد، به‌ویژه در دوره صفوی، با تغییر رویکردها و دگرگونی گفتمان عجایب‌نگاری بازتفسیر شده است (زرین‌کوب، ۱۳۹۵: ۶۰).

سبک نگارش قزوینی در این کتاب، ترکیبی منحصر به فرد از دقت علمی و ظرافت ادبی است. او در توصیف پدیده‌های طبیعی، همواره به جنبه‌های اعجازآمیز و نشانه‌دار بودن آن‌ها در نظام آفرینش تأکید می‌کند (قزوینی به نقل از: پورجوادی، ۱۳۸۱: ۳۶). برای نمونه، در توصیف حیوانی مانند سیمرغ، علاوه‌بر ذکر ویژگی‌های ظاهری و رفتاری، به رمز و رازهای عرفانی و تمثیل‌های اخلاقی مرتبط با آن نیز می‌پردازد (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۱۶). این نگرش جامع‌نگر، که در آن علم و دین در هم می‌آمیزند، بازتابی از دوره میانی اسلامی است که در آن شناخت طبیعت، راهی برای شناخت خالق به شمار می‌رفت (نصر، ۱۳۹۵: ۶۰).

به گفته محققان، قزوینی در این اثر از منابع متعددی بهره برده است که از جمله آن‌ها می‌توان به «الحیوان» جاحظ، «شفاء» ابن‌سینا و متون نجومی بطلمیوس اشاره کرد (زرین‌کوب، ۱۳۹۵: ۱۳). با این‌حال، نوآوری او در ترکیب این منابع با مشاهدات شخصی و تحلیل‌های فلسفی خود بوده است. ساختار کتاب نیز بسیار منظم است و هر بخش به یکی از جنبه‌های آفرینش اختصاص دارد که این امر نشان‌دهنده ذهن نظام‌مند مؤلف است.

درباره عجایب‌البلدان شجاع حیدری، مسئله تاریخ‌گذاری و انتساب مؤلف هم‌چنان نیازمند احتیاط است. با وجود این، نسخه در دسترس نشان می‌دهد که متن، در کنار حفظ برخی عناصر سنت عجایب‌نگاری، توجه قابل ملاحظه‌ای به شهرها، اقلیم‌ها، آداب، رسوم و روایت‌های محلی دارد.. در مقایسه با متن قزوینی که در بسیاری از مواضع، امر شگفت را در نسبت با نظم کیهانی و الهیاتی توضیح می‌دهد، در نسخه بررسی‌شده از عجایب‌البلدان نمونه‌هایی دیده می‌شود که بیشتر بر توصیف مکان‌ها، شیوه‌های زیست، رسوم محلی و ویژگی‌های فرهنگی

اقـوام تمرکـز دارنـد.. ایـن تحـول را می‌تـوان بازتابـی از تغییـر نگرش‌هـای علمـی و ادبـی در دوره‌هـای متأخـر اسـلامی دانسـت. نسـخه‌ای از کتـاب عجایب‌البلـدان اثـر شـجاع حیـدری در پایـگاه «کتابخانـه دیجیتـال نسـخه‌های خطـی اسـلامی» (DLME) بـه ثبـت رسـیده اسـت. ایـن نسـخه در مجموعـهٔ «مؤسسـه نسـخه‌های خطـی اسـلامی» (IHP)[1] در دانشـگاه هـاروارد نگهـداری می‌شـود و دیگـر مشـخصه ایـن کتـاب، دارای ۳۵۰ نقاشـی رنگـی در متـن وجـود دارد. لازم بـه ذکـر اسـت تعـداد صفحـات ایـن کتـاب در نسـخه اصلـی الکترونیکـی ۲۹۲ صفحـه می‌باشـد کـه در سـایت گنجینـه گنجـور۲ نیـز یافـت می‌شـود و نکتـه بعـد در بـاب ایـن کتـاب، نسـخهٔ خطـی کتـاب عجایب‌البلـدان منسـوب بـه شـجاع حیـدری در کتابخانـه مجلـس شـورای اسـلامی ایـران هـم نگهـداری می‌شـود. اطلاعـات موجـود از نسـخه‌شناسـی‌های محـدود نشـان می‌دهـد کـه ایـن نسـخه در قالبـی خطـی و کم‌یـاب باقی‌مانـده و تاکنـون تصحیـح، چـاپ یـا بررسـی گسـترده‌ای بـر آن صـورت نگرفتـه اسـت. از ایـن رو، پژوهش‌هـای مبتنـی‌بـر آن، عمومـاً بـر بررسـی نسـخهٔ خطـی موجـود در ایـن کتابخانـه اسـتوارند. ایـن کتـاب در یـک سـتون نوشـته شـده اسـت و دارای ۸ تـا ۱۷ خـط در هـر صفحـه می‌باشـد و بـا خـط مشـکی نـگارش شـده و متـن در یـک قـاب سـیاه و زرد قـرار داده شـده اسـت.

تصویر ۳. نسخهٔ خطی کتاب عجایب‌البلدان (کتابخانه دانشگاه هاروارد).
Fig. 3: Manuscript of the Book of Wonders of the Worlds (Harvard University Library).

محتـوای نسـخه بررسی‌شـده از عجایب‌البلـدان شـامل گزارش‌هایـی دربـاره شـهرها، مکان‌هـا، آداب و رسـوم، موجـودات نـادر و روایت‌هـای شـگفت‌انگیز اسـت؛ بـا ایـن‌حـال، میـزان دقـت، منشـأ گزارش‌هـا و نسـبت آن‌هـا بـا مشـاهده مسـتقیم یـا نقـل شـفاهی، بایـد در هـر نمونـه جداگانـه بررسـی شـود. (نصـر، ۱۳۹۵). در برخـی بخش‌هـای نسـخه، جزئیاتـی از زندگـی روزمـره، آداب اجتماعـی و ویژگی‌هـای محلـی گـزارش شـده اسـت؛ امـا نسـبت ایـن گزارش‌هـا بـا مشـاهده مسـتقیم، منابـع مکتـوب یـا روایت‌هـای شـفاهی نیازمنـد ارزیابـی انتقـادی اسـت. بـرای مثـال، در بخـش مربـوط بـه هنـد، نـه تنهـا بـه توصیـف معمـاری و مناظـر طبیعـی اکتفـا نکـرده، بلکـه بـه تشـریح دقیـق مراسـم ازدواج، آداب غـذا خـوردن و حتـی نحـوه پوشـش زنـان و مـردان نیـز پرداختـه اسـت (پورنامداریـان، ۱۳۹۲: ۸۷). ایـن اثـر از نظـر توجـه بـه جنبه‌هـای اقتصـادی و تجـاری نیـز حائـز اهمیـت اسـت و اطلاعـات ارزشـمندی دربـاره روابـط بازرگانـی بیـن مناطـق مختلـف ارائـه می‌دهـد (زرین‌کـوب، ۱۳۹۵). اثـر عجایب‌البلـدان را می‌تـوان در تقاطـع چنـد سـنت ادبـی مهـم تحلیـل کـرد. از یک‌سـو، بـا حفـظ سـاختار کلـی عجایب‌نـگاری اسـلامی، بـه سـنت‌هایی چـون آثـار قزوینـی و دمشـقی پیونـد می‌خـورد.

سـبک نـگارش عجایب‌البلـدان، دسـت‌کم در نمونه‌هـای بررسی‌شـده، از نظـر سـادگی روایـت، گرایـش بـه نقـل حکایـت و توجـه بـه جزئیـات محلـی، می‌توانـد نشـانه‌ای از تفـاوت آن بـا نثـر دانشـنامه‌ای و کیهان‌نگارانـه قزوینـی

باشد. نثر کتاب، برخلاف آثار قدیمی‌تر که غالباً متکلف و مصنوع بودند، ساده، روان و به زبان محاوره نزدیک است (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۳: ۲۳۰). مؤلف به‌جای استفاده از اصطلاحات فنی و فلسفی، از واژه‌ها و تعبیرات عامیانه بهره برده که این امر نشان‌دهنده توجه به مخاطبان گسترده‌تر است. به‌طور کلی باید گفت توصیف‌های کتاب مبتنی‌بر مشاهدات دقیق و عینی است و مؤلف اغلب زمان و مکان مشاهده‌های خود را با دقت ثبت کرده است. این ویژگی‌ها، کتاب را به منبعی ارزشمند برای مطالعه تحول سبک‌شناسی نثر فارسی تبدیل کرده است. در نسخه منسوب به شجاع حیدری، مفهوم «عجایب» در مواردی از سطح پدیده‌های کیهانی یا فراطبیعی فراتر می‌رود و به توصیف تفاوت‌های فرهنگی، جغرافیایی و اجتماعی نیز گسترش می‌یابد.. در حالی‌که نویسندگان قدیمی‌تر عجایب را بیشتر در قالب موجودات فراطبیعی و پدیده‌های ماورایی تفسیر می‌کردند، او به جنبه‌های ملموس و عینی فرهنگ‌های بیگانه توجه نشان داده است. برای مثال، در توصیف فیل هندی، به‌جای پرداختن به جنبه‌های نمادین و عرفانی، به ویژگی‌های فیزیکی، رفتار و کاربردهای عملی این حیوان در زندگی روزمره هندیان توجه کرده است (همان). این نگاه زمین‌گرایانه، بازتابی از تحولات فکری و علمی دوره مؤلف است (نصر، ۱۳۹۵: ۳۰۱).

تصویر ۴: فیل هندی و سفید در کتاب عجایب‌البلدان (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی).
Fig. 4: Indian and white elephant in the book Ajaib al-Buldan (Shoja Heydari, manuscript).

تصویر ۵: نمای فیل در کتاب عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات (بیگ‌باباپور، ۱۳۹۱).
Fig. 5: The elephant in the book "Ajaib al-Makhluqat wa Ghareeb al-Mu'jud" (The Wonders of Creation and the Wonders of Beings), (Beig Babapour, 2012).

بررسی تحلیلی دربارهٔ شجاع حیدری و عجایب‌البلدان

داده‌ها و اشاره‌های موجود درباره عجایب‌البلدان منسوب به شجاع حیدری را می‌توان، با احتیاط، در چند حوزه بررسی کرد: نسخه‌شناسی، نسبت با سنت عجایب‌نگاری، و ظرفیت‌های روایی-جغرافیایی متن؛ نخست آن‌که، برخلاف آثار کلاسیک عجایب‌نگاری مانند کتاب قزوینی که به‌طور گسترده مورد بررسی قرار گرفته‌اند، این متن، در مقایسه با عجایب‌المخلوقات قزوینی، کمتر موضوع مطالعه مستقل بوده است. از این‌رو، برای تحلیل آن باید

میان پژوهش‌های مستقیم درباره خود نسخه و پژوهش‌های غیرمستقیم درباره سنت‌های هم‌خانواده، مانند سفرنامه‌نویسی، جغرافیای تاریخی و عجایب‌نگاری، تمایز گذاشت. در زمینه سفرنامه‌نویسی، زرین‌کوب (۱۳۹۵) در جلد سوم تاریخ و ادبیات ایران، عجایب‌البلدان را در زمره آثاری قرار داده که به‌وضوح تحت تأثیر سفرنامه‌های دوره صفوی شکل گرفته‌اند. این پژوهش‌گر به‌طور خاص به تأثیرپذیری این اثر از سفرنامه‌های سیاحان اروپایی اشاره کرده و تأکید نموده که این تأثیرات در ساختار و محتوای اثر کاملاً مشهود است. از منظر مردم‌شناسی، پورنامداریان (۱۳۹۲) در بررسی‌های عمیق خود درباره ادبیات سفر، به اطلاعات ارزشمند و منحصر به فرد این اثر درباره آداب و رسوم مناطق مختلف اشاره کرده است.

بر اساس نمونه‌های موجود، می‌توان گفت این نسخه ظرفیت‌هایی برای مطالعه تاریخیِ آداب، رسوم و شیوه‌های بازنمایی فرهنگ‌های محلی دارد؛ اما اطلاق عنوان «منبع بی‌بدیل مردم‌شناسی تاریخی» نیازمند بررسی گسترده‌تر نسخه‌ها، تعیین تاریخ تقریبی متن و سنجش منشأ روایت‌هاست. در نتیجه با وجود اهمیت انکارناپذیر این اثر در ادبیات فارسی، حوزه‌های متعددی وجود دارند که هنوز نیازمند پژوهش‌های جدی و عمیق هستند؛ به منظور بررسی تطبیقی آثار مورد نظر در تحقیق حاضر باید به چند سطح متمایز توجه کرد در نمونه‌های متعدد از متن قزوینی، عجایب در پیوند با نشانه‌های قدرت و حکمت الهی تفسیر می‌شوند و همین امر به اثر او خصلتی الهیاتی و تعلیمی می‌بخشد. طبق بررسی موجودات و پدیده‌ها همواره در چارچوب نظم الهی و به‌عنوان نشانه‌هایی از حکمت پروردگار ارائه می‌شود. در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، نمونه‌هایی دیده می‌شود که امر شگفت را نه صرفاً در چارچوب الهیاتی، بلکه در پیوند با مکان، قوم، رسم، روایت محلی یا پدیده طبیعی خاص توضیح می‌دهند. به‌نظر می‌رسد متن قزوینی در بسیاری از موارد بر سنت مکتوب پیشین، منابع دینی، فلسفی و طبیعیات قدیم تکیه دارد. در نسخه منسوب به شجاع حیدری نیز نشانه‌هایی از روایت‌های منقول، گزارش‌های محلی و نقل از راویان دیده می‌شود؛ اما میزان اتکای متن به مشاهده مستقیم مؤلف، تنها با بررسی دقیق‌تر تعابیر ارجاعی و مقایسه نسخه‌ها قابل تعیین است. این تفاوت روشی، خود بازتاب تحولی گسترده‌تر در سنت علمی دوره صفوی است. در سطح کارکردی، شواهد متنی قزوینی غالباً امکان خوانشی اخلاقی، تعلیمی و الهیاتی از عجایب را فراهم می‌کنند. در برابر، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، برخی نمونه‌ها کارکردی اطلاع‌رسان، روایی و فرهنگی دارند. با این‌حال، تعبیر «تفننی» باید با احتیاط به‌کار رود، زیرا ممکن است بخشی از کارکردهای معرفتی و فرهنگی متن را ساده‌سازی کند. قزوینی با الهام از نظام‌های فلسفی یونانی، طبقه‌بندی دقیق و سلسله‌مراتبی از موجودات ارائه می‌دهد اما در مقابل، شجاع حیدری بیشتر به ترتیب جغرافیایی بسنده کرده و عجایب هر منطقه را در کنار هم می‌آورد .طبق بررسی قزوینی از زبانی فاخر و مملو از صنایع بدیعی بهره می‌گیرد، حال آن‌که شجاع حیدری به نثری ساده و روایی تمایل دارد.

محورهای تطبیق

جهان‌شناسی (Cosmology)

در بررسی تطبیقی جهان‌شناسی دو متن، می‌توان از تفاوتی قابل توجه در شیوه بازنمایی نظم هستی، جایگاه موجودات و نسبت انسان با جهان سخن گفت؛ هرچند این تفاوت باید در حد الگوهای غالب متنی فهم شود، نه به‌عنوان تمایزی مطلق و قطعی میان دو مؤلف. این تفاوت احتمالاً با زمینه‌های فکری، سنت‌های متنی، مخاطبان فرضی و اهداف روایی دو اثر ارتباط دارد؛ اما تعیین دقیق سهم هر یک از این عوامل نیازمند بررسی تاریخی و نسخه‌شناختی گسترده‌تر است. متن قزوینی، در امتداد سنت‌های کیهان‌شناسی اسلامی و طبیعیات یونانی ـ اسلامی، جهان را در قالب نظمی مرتبه‌مند و معنادار بازنمایی می‌کند؛ نظمی که در آن آسمان‌ها، عناصر، اقلیم‌ها، موجودات و پدیده‌های شگفت، در نسبت با حکمت الهی فهم می‌شوند. در این نگاه، جهان دارای نظمی از پیش تعیین‌شده، مرتب و معنادار است که در آن هر پدیده نشانه‌ای از حکمت الهی تلقی می‌شود. ساختار کیهان شامل هفت آسمان، افلاک نه‌گانه، عناصر اربعه، اقلیم‌های هفت‌گانه و مراتب وجود است (قزوینی به نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۰).

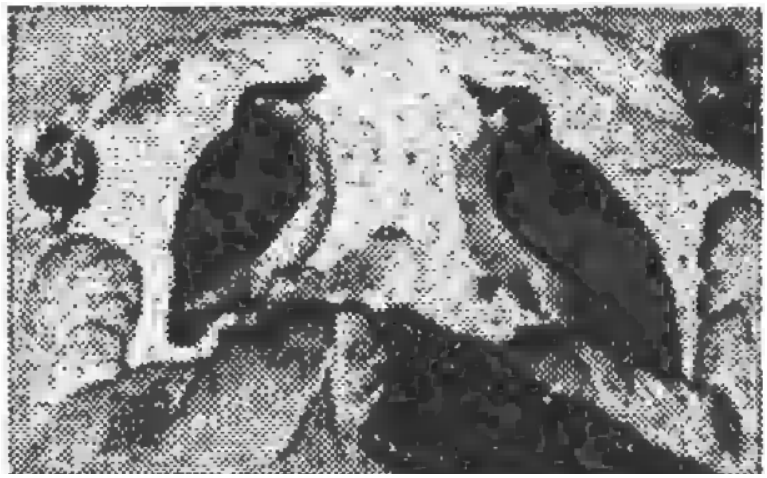
«و اگر کسی در آفرینش این موجودات تأمل کند، داند که این‌ها به قدرت آفریدگار است، لا غیر.» (همان: ۷۸)

هم‌چنین استفاده از روایات دینی و نقل‌های قرآنی و حدیثی در سراسر متن، این نگاه دینی را تقویت می‌کند. به‌طور نمونه، در توصیف طبقات زمین و آسمان، به آیات قرآن استناد می‌شود و جایگاه انسان نیز در این کیهان به‌عنوان مخلوقی خلیفه‌الله مطرح می‌گردد. در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، نظم جهان کمتر از مسیر کیهان‌شناسی فلسفی و بیشتر از طریق توصیف مکان‌ها، پدیده‌های نادر، اقوام و روایت‌های محلی بازنمایی می‌شود. اثر او کمتر رنگ‌وبوی متافیزیکی دارد و بیشتر بر توصیف مناطق مختلف جغرافیایی، آداب و رسوم اقوام، و پدیده‌های طبیعی شگفت‌انگیز تمرکز دارد. در این متن، امر عجیب در بسیاری از نمونه‌ها به‌صورت پدیده‌ای نادر، دور از عادت یا وابسته به اقلیم و فرهنگ خاص روایت می‌شود، بی آن‌که همواره ذیل یک نظام کیهان‌شناختی صریح قرار گیرد. در برخی بخش‌های نسخه، نشانه‌هایی از اتکاء به روایت‌های محلی، نقل‌های شفاهی یا گزارش‌های جغرافیایی دیده می‌شود. در این موارد، متن بیشتر به ثبت و بازگویی امر شگفت می‌پردازد تا صورت‌بندی فلسفی یا کیهان‌شناختی آن. برای مثال، در بخشی از توصیف اقلیم هند، به آیین‌ها، پرستش‌گاه‌ها و جانوران عجیب آن دیار اشاره می‌کند اما بدون تحلیل نمادین یا دینی آن‌ها، بلکه صرفاً به‌عنوان اطلاعات شگفت‌انگیز برای خواننده:

«در دیار هند دیوانه‌خانه‌ای هست که مردمان آن جانورانی چون کوه مرغی در آن نگهدارند و گویند که آنان را به آتش نمی‌سوزد...» (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی: برگ ۲۳ر).

تصویر ۶: نمونه ای از کوه مرغی در کتاب عجایب‌البلدان (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی).

Fig. 6: An example of a bird mountain in the book Ajaib al-Buldan (Shoja Heydari, manuscript).



تصویر ۷: نمای پرنده در کتاب عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات که به آن شب‌آویز می‌گویند (بیگ‌باباپور،۱۳۹۱).

Fig. 7: The bird's appearance in the book "Ajaib al-Makhluqat wa Gharaib al-Mu'jud" (The Wonders of Creation and the Strangeness of Beings), which is called the Hanging Night (Beig Babapour, 2012).

جدول ۱» جمع‌بندی تطبیقی در بخش جهان‌شناسی و نظام هستی‌شناختی (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 1: Comparative summary in the section on cosmology and ontological system (Authors, 2025).

محور	قزوینی	شجاع حیدری
نوع جهان‌شناسی	سلسله‌مراتبی، متافیزیکی، دینی	تجربی، جغرافیایی، مردم‌نگارانه
هدف از ذکر عجایب	تأمل در حکمت الهی، تقویت باور دینی	برانگیختن شگفتی، اطلاع‌رسانی، سرگرمی
جایگاه انسان	مخلوق در نظام کیهانی، خلیفه‌الله	ناظر فرهنگی–جغرافیایی
منابع معرفتی	قرآن، حدیث، فلسفه اسلامی، اسطوره	روایت محلی، سفرنامه، مشاهدهٔ تجربی

جغرافیا و اقلیم‌نگاری

یکی از محورهای مهم در آثار عجایب‌نگارانه، نحوه توصیف اقلیم‌ها، مناطق جغرافیایی، و ساکنان آن‌هاست. هرچند هر دو نویسنده به جغرافیا پرداخته‌اند، اما رویکرد آن‌ها به‌طور چشم‌گیری متفاوت است. در متن قزوینی، جغرافیا غالباً در پیوند با سنت اقلیم‌نگاری، کیهان‌شناسی و روایت‌های شگفت فهم می‌شود؛ در حالی‌که در نسخه منسوب به شجاع حیدری، نمونه‌هایی دیده می‌شود که بیشتر بر توصیف شهرها، اقوام، رسوم و ویژگی‌های محلی تمرکز دارند. در عجایب‌المخلوقات، تقسیم‌بندی اقلیم‌ها و توصیف مناطق جغرافیایی در پیوند با سنت جغرافیایی و کیهان‌شناختی پیشامدرن قرار دارد و پدیده‌های طبیعی، انسانی و شگفت در کنار یکدیگر توصیف می‌شوند. در این توصیف‌ها، عناصر طبیعی و موجودات خیالی گاه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و فضایی میانهٔ علم و اسطوره شکل می‌گیرد.

تصویر ۸: صورت فلکی کرکس در یونان باستان در کتاب عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات (بیگ‌باباپور،۱۳۹۱).
Fig. 8: The constellation of Vulture in ancient Greece in the book Ajaib al-Makhluqat and Ghareeb al-Mu'jud (Beig Babapour, 2012).

برای مثال، در بخش مربوط به کوه قاف، او چنین می‌نویسد:

«کوهی است عظیم که جهان بر او استوار است و پیرامون زمین قرار دارد، و گویند که رنگ آسمان از آن کوه است.» (قزوینی به نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۶۳).

در همین ساختار، موجوداتی چون سیمرغ، عنقا، ماران دو سر، و جن‌های خادم اقلیم‌ها نیز ذکر می‌شوند که از نظر قزوینی، بخشی از نظم خلقت‌اند و با نظم جهان‌شناختی در پیوند هستند. او این موجودات را هم‌چون نشانه‌هایی از حکمت الهی تلقی می‌کند، نه صرفاً پدیده‌هایی عجیب یا سرگرم‌کننده. در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، توصیف اقلیم‌ها غالباً با ذکر جزئیات مربوط به مکان، مردم، پوشش، خوراک، آداب یا روایت‌های محلی همراه است و همین امر، متن را از الگوی صرفاً کیهان‌شناختی فاصله می‌دهد. او نه‌تنها ویژگی‌های طبیعی هر منطقه (مانند آب‌وهوا، گیاهان و جانوران)، بلکه شیوه زندگی مردم، آداب و رسوم، ساختار اجتماعی، و فرهنگ عامه را نیز با دقت بیان می‌کند. برای نمونه، در توصیف سرزمین چین می‌نویسد:

«در ولایت چین رسم است که مردم خانه‌ها را با پارچه‌های رنگین می‌پوشانند، و زنان در کوچه‌روها نعلین نمی‌پوشند. در هر خانه بت‌خانه‌ای است و در آن‌جا بر بت‌ها خوراک می‌نهند...» (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی، برگ ۴۱و).

تصویر ۹: نمونه پارچه‌های رنگی در کتاب عجایب‌البلدان (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی).
Fig. 9: Sample of colored fabrics in the book Ajaib al-Buldan (Shoja Heydari, manuscript).

این نوع توصیف می‌تواند از منظر تاریخ فرهنگ و مردم‌شناسی تاریخی قابل توجه باشد؛ با این‌حال، تعیین این‌که گزارش بر مشاهده مستقیم، نقل شفاهی یا منبع مکتوب استوار است، نیازمند بررسی دقیق عبارت‌های ارجاعی متن است.«و مردی از تجار که بدان ولایت سفر کرده بود، گفت که...» (همان: برگ ۵۶ر)

تصویر ۱۰: نمایی از تاجر سفرکرده به چین در کتاب عجایب‌البلدان(شجاع حیدری، نسخهٔ خطی)
Fig. 10: A view of a merchant traveling to China in the book Ajaib al-Baladan (Shoja Heydari, manuscript).

در نمونه‌های بررسی‌شده از عجایب‌البلدان، موجودات و روایت‌های شگفت هم‌چنان حضور دارند، اما در بسیاری موارد در کنار توصیف‌های محلی، فرهنگی و جغرافیایی قرار می‌گیرند. از این‌رو، بهتر است به‌جای حذف اسطوره از این متن، از تغییر جایگاه و کارکرد آن سخن گفت. او از منظر یک ناظر سفرکرده و دقیق‌نگر عمل می‌کند، نه صرفاً ناقل روایات دینی یا کیهان‌شناختی.

«شجاع حیدری و عجایب البلدان» در سبک روایت، نزدیکی‌هایی به سنت شب‌های عربی دارد که اروین به آن اشاره می‌کند؛ از جمله بهره‌گیری از راویان مختلف، لحن حکایت‌وار و استفاده از روایت‌های تودرتو (اروین، ۲۰۰۵: ۹۶).

جدول ۲. جمع‌بندی تطبیقی در بخش رویکرد به اقلیم‌نگاری و جغرافیا (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 2. Comparative summary in the section on approach to climatology and geography (Authors, 2025).

محور	قزوینی	شجاع حیدری
مبنای تقسیم اقلیم‌ها	هفت‌اقلیم بر اساس بطلمیوس و منابع یونانی–اسلامی	جغرافیای تجربی مبتنی بر مشاهده و روایت محلی
نوع نگاه به جغرافیا	ترکیبی از اسطوره، طبیعت و دین	توصیفی، انسانی، مردم‌نگارانه
نوع داده‌ها	نقل از منابع مکتوب قدیم	مشاهدات شخصی و روایت‌های شفاهی
جایگاه موجودات افسانه‌ای	پررنگ، بخشی از نظام خلقت	کم‌رنگ یا غایب
نقش جغرافیا در اثر	تقویت نظام کیهان‌شناسی دینی	توصیف واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی

در مجموع، می‌توان گفت که قزوینی جغرافیا را در خدمت جهان‌شناسی فلسفی-دینی خود به‌کار می‌برد، در حالی‌که شجاع حیدری نقش یک جغرافی‌دان ناظر و حتی مردم‌نگار را ایفاء می‌کند که هدفش ثبت شگفتی‌های عینی و فرهنگی دنیاست.

منابع و اعتبار روایی

قزوینی در تألیف اثر خود عمدتاً به منابع مکتوب متکی بوده است. به گفتهٔ نصر (۱۳۹۵: ۷۴)، او به گستردگی از متون یونانی مانند آثار بطلمیوس و ارسطو بهره برده و این مفاهیم را با نگرش اسلامی تلفیق کرده است. هم‌چنین، تأثیرپذیری عمیق او از آثار دانشمندان اسلامی مانند جاحظ در «کتاب‌الحیوان» کاملاً مشهود است. قزوینی در استفاده از این منابع، رویکردی نمادین و تمثیلی دارد و اغلب روایت‌های خود را در چارچوب معارف دینی و فلسفی ارائه می‌دهد (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۴۵). در تحلیل این بخش باید گفت شجاع حیدری بیشتر به منابع مستقیم و دست اول تکیه کرده است. او از سفرنامه‌های معاصر و گزارش‌های شفاهی جهان‌گردان و بازرگانان استفاده گسترده‌ای نموده است. زبان روایی او ساده‌تر و کمتر ادبی است و به‌جای نمادپردازی‌های پیچیده، به توصیف عینی و ملموس پدیده‌ها می‌پردازد. زرین‌کوب (۱۳۹۵) تأکید دارد که شجاع حیدری در بسیاری موارد به مشاهدات شخصی خود استناد می‌کند. از دیدگاه روش‌شناختی، می‌توان گفت قزوینی نماینده برجسته «سنّت مکتوب» در عجایب‌نگاری اسلامی است. او با نظام‌مند کردن و تلفیق منابع پیشین، اثری دانشنامه‌ای پدید آورده است (نصر، ۱۳۹۵: ۶۵). در مقابل، شجاع حیدری را می‌توان نماینده «تجربه زیسته» دانست که به‌جای تکیه بر متون قدیمی، به مشاهدات و گزارش‌های مستقیم اعتماد کرده است. این تفاوت در منابع و روش‌ها پیامدهای مهمی دارد: اعتبارسنجی روایت‌های قزوینی نیازمند بررسی انتقادی منابع مکتوب است.در حالی‌که ارزیابی گزارش‌های شجاع حیدری بیشتر مبتنی‌بر انسجام درونی و تطابق با یافته‌های تاریخی است (زرین‌کوب، ۱۳۹۵: ۶۲). از نظر شفیعی‌کدکنی (۱۴۰۳)، این تفاوت نشان‌دهنده تحول در نگرش به مفهوم «اعتبار» در سنت علمی اسلامی است.

نگرش انسان‌شناختی و بازنمایی فرهنگ‌ها

در متون عجایب‌نگارانه، انسان گاه به‌عنوان نشانه‌ای از حکمت آفرینش، و گاه به‌عنوان عضو یک قوم، اقلیم یا فرهنگ خاص بازنمایی می‌شود. اما در نحوه تبیین این جایگاه، تفاوت‌هایی آشکار میان آثار کلاسیک و متأخر وجود دارد. از دید اروین، شگفتی‌ها (Marvels) نه صرفاً عناصر فانتزی، بلکه ابزاری برای تعلیم اخلاق، دین، و پرسش‌های هستی‌شناختی هستند (اروین، ۲۰۰۵: ۱۲۵). در متن قزوینی، انسان غالباً در نسبت با نظم کلی آفرینش و مسئولیت اخلاقی او در برابر خداوند فهم می‌شود. از این منظر، عجایب انسانی و طبیعی می‌توانند زمینه‌ای برای تأمل اخلاقی، دینی و معرفتی فراهم کنند.در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، انسان بیشتر در بستر مکان، قوم، رسم و شیوه زیست بازنمایی می‌شود. در این نمونه‌ها، متن به‌جای استخراج مستقیم پیام اخلاقی، غالباً به توصیف تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی گرایش دارد. قزوینی در عجایب‌المخلوقات بارها بر جایگاه والای

انسان در نظام هستی تأکید می‌کند و بسیاری از عجایب طبیعت را برای تأمل در عظمت خالق و هدایت انسان به راه درست ذکر می‌نماید. انسان برای او مخلوقی است میان زمین و آسمان که باید با شناخت شگفتی‌های خلقت، به عبودیت و حکمت الهی پی ببرد. برای مثال، در توصیف خلقت اعضای بدن انسان می‌نویسد: «و تأمل کن در ساختار چشم آدمی که چون آینه‌ای‌ست در میان صورت، و چون پرده‌ای دارد که از نور محافظت کند... و این از نشانه‌های حکمت باری‌تعالی است.» (قزوینی به نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۴).

این دیدگاه نشان می‌دهد که برای قزوینی، عجایب نه صرفاً پدیده‌های حیرت‌انگیز، بلکه ابزارهایی برای تفکر در آفرینش و تربیت اخلاقی‌اند. او در بیان عجایب گاه از داستان‌هایی بهره می‌گیرد که دارای پیام‌های اخلاقی، چون پرهیز از غرور، صبر، یا شکرگزاری هستند. در یک داستان معروف دربارهٔ مردی که بر دریا نان می‌اندازد و سرانجام ماهی‌ای نجاتش می‌دهد، می‌نویسد:

«تا بدانی که نیکی در هر حال به سود انسان است و پاداش نیکوکار گم نمی‌شود.» (همان: ۳۰).

در این نوع روایت‌ها، وجه آموزشی و اخلاقی برجسته است. نگاه قزوینی به انسان، نگاه ارزش‌محور است و انسان را هم آینه‌ای از صفات الهی و هم مخاطب مسئول اخلاقی می‌داند. در مقابل، شجاع حیدری در عجایب‌البلدان نگاهی انسان‌شناسانه‌تر و تجربی‌تر به جوامع بشری دارد. تمرکز او نه بر سرشت کلی انسان، بلکه بر توصیف عینی آداب، رسوم، و رفتارهای اقوام مختلف است. در برخی گزارش‌های متن، نوعی فاصله‌گذاری روایی دیده می‌شود؛ به این معنا که شیوه‌های زیست اقوام دیگر بیشتر توصیف می‌شوند تا داوری. با این‌حال، اطلاق مفهوم جدیدی مانند «نسبی‌گرایی فرهنگی» به متن باید با احتیاط انجام شود. برای نمونه، درباره مردم سرزمین هند می‌نویسد:

«در آن دیار، رسم است که مرد و زن در یک خانه با چند نسل زندگی کنند و زن در بازار نیز آزادانه خرید کند و بر شوهر غالب آید.» (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی، برگ ۶۳ر).

جدول ۳. جمع‌بندی تطبیقی در بخش نگرش انسان‌شناختی (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 3. Comparative summary in the anthropological perspective section (Authors, 2025).

محور	قزوینی	شجاع حیدری
جایگاه انسان	اشرف مخلوقات؛ آینهٔ صفات الهی	عضو یک قوم خاص با آداب متنوع
هدف از بیان عجایب انسانی	آموزش اخلاقی، تأمل دینی	شناخت فرهنگی، مردم‌نگاری
نوع نگاه به تنوع فرهنگی	کم‌تر و گاه ارزشی‌داورانه	برجسته و نسبی‌گرا
لحن کلی	هدایتی، اخلاق‌محور	توصیفی، بی‌طرف

قزوینی، انسان را موجودی اخلاقی می‌داند که باید از شگفتی‌های آفرینش عبرت بگیرد و در مسیر کمال حرکت کند؛ در حالی‌که شجاع حیدری انسان را در بستر فرهنگ و جغرافیای خاص خود تعریف می‌کند و به تنوع ارزش‌ها و سبک‌های زیست توجه نشان می‌دهد، بی آن‌که داوری مطلق ارائه دهد. این تفاوت، بازتابی از دگرگونی نگرش‌ها در گذر از سنت حکمی اسلامی به سوی نثرهای تجربی‌تر و واقع‌گرایانه‌تر در دوره‌های بعدی است.

سبک ادبی

ادبیات عجایب‌نگاری در سنت اسلامی، عرصه‌ای میان‌متنی است که هم به اطلاعات علمی و جغرافیایی می‌پردازد و هم از صنایع ادبی و روایت بهره می‌گیرد. در این میان، قزوینی و شجاع حیدری دو رویکرد متفاوت در سبک‌پردازی دارند که بازتابگر خاستگاه فکری و مخاطبان هدفشان است. نثر قزوینی در بخش‌های مختلف، به سنت نثر علمی ـ ادبی دوره میانه اسلامی نزدیک است و از امکاناتی چون سجع، تشبیه، تمثیل و ساختارهای توضیحی بهره می‌گیرد. نثر او آراسته به سجع، تشبیه، استعاره، و گاه واج‌آرایی است. این آراستگی زبانی، متأثر از

سبک علمی-ادبی آثار پیشینیان چون ناصرخسرو و حتی ابوریحان بیرونی است، ولی رنگ‌وبویی عرفانی نیز دارد.

برای مثال، در توصیف طاووس می‌نویسد:

«و آن پرنده را صورتی است بی‌نظیر، و رقصی است دل‌فریب، و چشم‌هایی بر پر چون نگین بر نگار؛ و در نگاهش، حسرت شیطان نهفته است، که از بهشت رانده شد چون بر طاووس حسد برد.» (قزوینی به نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۷۸).

در این عبارت، افزون‌بر اطلاعات زیستی، از عناصر تمثیلی (حسرت شیطان)، مفاهیم عرفانی (بهشت)، و آرایه‌های بلاغی (سجع، استعاره، ایهام) استفاده شده است. این سبک، هدفی فراتر از اطلاع‌رسانی دارد و در پی برانگیختن حس شگفتی، تأمل، و زیباشناسی در خواننده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۳: ۹۶). در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، لحن روایت در نمونه‌های بررسی‌شده ساده‌تر، حکایت‌محورتر و نزدیک‌تر به گزارش مکان‌ها و وقایع به نظر می‌رسد. نثر او گرایش به روایت شفاهی، خطابه، و زبان عامه دارد. این ویژگی‌ها می‌تواند نشان دهد که متن، دست‌کم در سطح زبانی و روایی، برای مخاطبی گسترده‌تر از مخاطبان تخصصیِ متون فلسفی یا کیهان‌شناختی قابل خواندن بوده است؛ هرچند تعیین مخاطب واقعی اثر نیازمند شواهد تاریخی مستقل است.

در توصیف نبردی میان قبایل ترکستان، می‌نویسد:

«پس قهرمانِ قبیله، با شمشیری درخشان و فریادی بلند، به میان معرکه رفت و با یک ضرب، دشمن را دو نیم کرد. مردم او را آتش دشت خواندند، زیرا چون برق می‌تاخت.» (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی، برگ ۷۴ر).

در این مثال، عناصر حماسی چون اغراق، کنایه، و القاب قهرمانانه به‌کار رفته‌اند. هم‌چنین جملات کوتاه، افعال کنشی، و لحن روایی، ساختار داستان‌پردازی را تقویت می‌کند. در برخی نمونه‌ها، کاربرد تعبیرهای نزدیک به زبان روایت شفاهی یا حکایت‌پردازی دیده می‌شود؛ این ویژگی می‌تواند به روانی و روایت‌پذیری متن کمک کند.

جدول ۴. جمع‌بندی تطبیقی در بخش سبک و زبان ادبی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 4. Comparative summary in the literary style and language section (Authors, 2025).

جنبه	قزوینی	شجاع حیدری
نوع نثر	مسجع، علمی–ادبی	روایی، خطابی
صنایع ادبی	سجع، استعاره، تشبیه عرفانی	اغراق، القاب، زبان عامیانه
مخاطب	فرهیختگان، دانش‌دوستان	مردم، علاقه‌مندان به تاریخ و سفر
هدف سبک	تحریک اندیشه، تربیت اخلاقی	روایت‌گری، سرگرمی و اطلاع‌رسانی
تأثیرپذیری	سنت بلاغت اسلامی و متون دینی	زبان گفتار، داستان‌سرایی شفاهی

سبک قزوینی بر پایه سنت علمی و ادب دینی استوار است و به‌دنبال انتقال مفاهیم با شکوه زبانی است. در مقابل، سبک شجاع حیدری کارکردی‌تر، خطابی‌تر، و روایی‌تر است و در قالب‌هایی چون سفرنامه، حماسه‌نگاری، و مردم‌نگاری قرار می‌گیرد.

ترکیب علم و اسطوره

در سنت عجایب‌نگاری اسلامی، مرز میان دانش طبیعی، نقل دینی، روایت اسطوره‌ای و حکایت شگفت، همواره به معنای مدرن کلمه تفکیک‌شده نیست. از این‌رو، بسیاری از متون این سنت، امر طبیعی، امر شگفت و امر اسطوره‌ای را در یک نظام روایی واحد کنار هم قرار می‌دهند. با این‌حال، شدت و کارکرد این عناصر در آثار مختلف یکسان نیست و در متونی چون عجایب‌البلدان شجاع حیدری، وجه توصیفی و تجربی غلبه بیشتری دارد.

مخصوصاً که این امر در عجایب‌المخلوقات قزوینی نسبت به عجایب‌البلدان شجاع حیدری مشهودتر است. این آمیختگی نه‌تنها از منظر سبک‌شناسی اهمیت دارد، بلکه بیانگر جهان‌نگری خاص مؤلفان و نیز انتظار مخاطبان از این آثار در سده‌های گذشته است. در هر دو متن، نسبت میان علم و اسطوره دیده می‌شود؛ اما جایگاه و کارکرد این نسبت در نمونه‌های بررسی‌شده یکسان نیست. در متن قزوینی، پدیده‌های طبیعی و شگفت گاه در پیوند با عناصر اسطوره‌ای، دینی یا کیهان‌شناختی توضیح داده می‌شوند. برای نمونه، در توصیف کوه قاف، آن‌را نه‌تنها یک واقعیت جغرافیایی، بلکه محوری کیهان‌شناختی و افسانه‌ای می‌داند که آسمان بر آن استوار است:

«و جبل قاف محیط است بر جهان، و آن‌را از زمرد آفریده‌اند، و بازتاب آن در آسمان چون کبود می‌نماید.» (قزوینی به نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴) در این بیان، رنگ آسمان با ویژگی زمردین کوه اسطوره‌ای تبیین می‌شود. این نگاه، آمیزه‌ای از کیهان‌شناسی با اسطوره‌های ایرانی-اسلامی است که در بسیاری از متون هم‌عصر نیز دیده می‌شود (انتشاری‌نجف‌آبادی و همکاران، ۱۴۰۰). قزوینی هم‌چنین از موجوداتی چون عنقا، ناسه‌ناس، و مارهایی با سر انسان سخن می‌گوید که علی‌رغم شگفت‌انگیز بودن، آن‌ها را در زمره واقعیات طبیعت دسته‌بندی می‌کند. این ترکیب را باید در افق معرفتی زمانه فهم کرد؛ افقی که در آن طبیعیات، الهیات، نقل و روایت شگفت الزاماً از یکدیگر جدا نشده‌اند و می‌توانند در کنار هم به فهم نظم جهان کمک کنند. هر دو اثر در چارچوب کیهان‌نگاری اسلامی عمل می‌کنند؛ اما «عجایب‌المخلوقات» بیشتر متأثر از سنت نقاشی‌ها و نسخه‌های مصور دوره سلجوقی و ایلخانی است که گروبر از آن‌ها نام می‌برد و به آن‌ها تحلیل هنری می‌دهد. (گروبر، ۲۰۱۵) در نسخه منسوب به شجاع حیدری نیز روایت‌های اسطوره‌ای یا شگفت حضور دارند، اما در نمونه‌های بررسی‌شده، این روایت‌ها بیشتر در پیوند با باورهای محلی، اقوام، مکان‌ها و حکایت‌های منطقه‌ای ظاهر می‌شوند. برخلاف قزوینی، او کمتر به‌کارکرد کیهان‌شناختی یا دینی اسطوره می‌پردازد و بیشتر به بازتاب باورهای فرهنگی و شفاهی اقوام توجه دارد. مثلاً در توصیف مردمی در حوالی بلخ، می‌نویسد:

«و در آن ناحیه مردمانی‌اند که به قول خویش از نسل دیو سپیدند، و هر شب ماه را به سخن می‌خوانند تا باران آید.» (شجاع حیدری، نسخهٔ خطی، برگ ۸۱و) در این روایت، باورهای اسطوره‌ای (نسب دیو، گفت‌وگو با ماه) به‌صورت غیرقضاوت‌گر و توصیفی بیان شده‌اند، بی آن‌که مؤلف لزوماً به‌دنبال تأیید یا تبیین آن‌ها باشد. شجاع حیدری گاه مرز میان واقعیت و خیال را باز می‌گذارد و به خواننده اجازه می‌دهد خود میان آن‌ها تمایز نهد. این ویژگی، متن را از منظر گردآوری روایت‌های محلی و باورهای فرهنگی قابل توجه می‌کند؛ با این‌حال، نباید آن‌را بی‌واسطه با مردم‌نگاری به معنای جدید و روش‌مند آن یکی دانست.

جدول ۵. جمع‌بندی تطبیقی در بخش نسبت میان علم و اسطوره (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 5. Comparative summary in the section on the relationship between science and myth (Authors, 2025).

جنبه	قزوینی	شجاع حیدری
کارکرد اسطوره	تبیین پدیده‌ها در قالب دینی-کیهان‌شناختی	بازتاب فرهنگ شفاهی اقوام
نسبت با علم	تلفیق علم با اسطوره برای تقویت حجیت روایت	تفکیک‌ناپذیر از تجربه‌زیسته مردم
رویکرد	تلفیقی از معرفت دینی، طبیعی و تخیلی	توصیفی، گاه شکاکانه یا بی‌طرفانه

قزوینی با نگاهی فلسفی و دین‌مدار، اسطوره را ابزاری برای توضیح نظم جهان می‌داند، در حالی‌که شجاع حیدری آن‌را هم‌چون بخشی از میراث‌فرهنگی اقوام بازنمایی می‌کند. در نتیجه، در آثار قزوینی اسطوره با «علم سنتی» آمیخته است، اما در آثار شجاع حیدری بیشتر در خدمت روایت مردم‌شناختی قرار دارد.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش، در حدود نسخه‌ها و نمونه‌های متنی بررسی‌شده، نشان می‌دهد که تفاوت در زمینه‌های

تاریخی، متنی و روایی دو اثر می‌توانند به تفاوت‌هایی معنادار در شیوه بازنمایی جهان و کارکرد معرفتی عجایب بی‌انجامد. بر اساس تحلیل انجام‌شده، می‌توان گفت متن قزوینی بیشتر در افق جهان‌بینی کیهان‌محور، الهیاتی و دانشنامه‌ای قرار می‌گیرد، در حالی‌که عجایب‌البلدان منسوب، در نمونه‌های بررسی‌شده، گرایش بیشتری به روایت مکان، اقلیم، آداب و تفاوت‌های فرهنگی نشان می‌دهد. بنابراین، می‌توان پیشنهاد کرد که در مقایسه این دو متن، «عجایب» در قزوینی غالباً کارکردی نشانه‌شناختی و تعلیمی دارد، در حالی‌که در عجایب‌البلدان منسوب، در مواردی به ابزاری برای روایت تنوع جغرافیایی، فرهنگی و انسانی تبدیل می‌شود. تحلیل پنج محور پژوهش نشان‌داد که تفاوت‌های یادشده در چند سطح قابل ردیابی است: ساختار جهان‌شناسی، شیوه توصیف اقلیم‌ها، بازنمایی انسان و فرهنگ، سبک روایت، و نسبت علم و اسطوره. در متن قزوینی، جهان غالباً به‌مثابه نظمی کلی، معنادار و الهیاتی بازنمایی می‌شود که در آن طبیعت و انسان در نسبت با حکمت آفرینش فهم می‌شوند. در مقابل، در نسخه منسوب به شجاع حیدری، تمرکز بر شهرها، اقوام، رسوم و روایت‌های محلی، امکان خوانشی فرهنگی و جغرافیایی از متن را فراهم می‌کند؛ هرچند نسبت این گزارش‌ها با تجربه مستقیم، مشاهده یا نقل واسطه‌دار هم‌چنان باید با دقت نسخه‌شناختی و متنی بررسی شود. این تفاوت نگرشی، هم در شیوه بازنمایی جهان و انسان و هم در سبک روایت و کارکرد متن قابل مشاهده است.

دستاورد اصلی این پژوهش، پیشنهاد یک چارچوب تحلیلی برای مطالعه کارکرد معرفتی عجایب در متون عجایب‌نگارانه است؛ چارچوبی که می‌کوشد جهان‌نگاری، سبک روایت، اعتبار نسخه‌شناختی و نسبت علم و اسطوره را هم‌زمان در نظر بگیرد. این مطالعه نشان می‌دهد که متون عجایب‌نگارانه را می‌توان افزون‌بر ارزش ادبی و روایی، به‌مثابه اسنادی برای مطالعه شیوه‌های تاریخی فهم طبیعت، انسان، مکان و امر شگفت در نظر گرفت. که تغییرات بنیادین در جهان‌نگری، نسبت علم و اسطوره، و شیوه‌های شناخت واقعیت را بازتاب می‌دهند. بدین‌سان، پژوهش حاضر می‌کوشد از سطح معرفی و توصیف فراتر رود و با پیوند دادن جهان‌نگاری، سبک روایت، اعتبار نسخه‌شناختی و کارکرد معرفتی، الگویی محتاطانه برای مقایسه این دو متن ارائه دهد. بر این اساس، پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده، متون عجایب‌نگارانه در ارتباط با سفرنامه‌ها، جغرافیای تاریخی و مطالعات تصویری نسخه‌های مصور، با رویکردی میان‌رشته‌ای بررسی شوند تا جایگاه این متون در تاریخ اندیشه، تاریخ علم و مطالعات فرهنگی جهان اسلام با دقت بیشتری بازخوانی شود.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان برخود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رسالهٔ نویسندهٔ اول به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم بوده است؛ برهمین اساس گردآوری مطالب توسط نویسندهٔ اول و نگارش آن تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم بوده است.

تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

پی‌نوشت

1. https://dlme-prod lb.stanford.edu/library/catalog/harvard_harvard-ihp-528
2. https://viewer.ganjoor.net/ajayeb-ol-boldan#page/n291/mode/2up

کتابنامه

- ابراهیمی، معصومه، (۱۳۹۱). «مطالعهٔ تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعی در عجایب‌المخلوقات قزوینی و بحیره فزونی استرآبادی». ادبیات تطبیقی (ادب و زبان نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان)، ۳(۶): ۲۹-۱.

- اشکواری محمدجعفر؛ موسوی سیدجمال؛ و صادقی مسعود، (۱۳۹۶)، «عجایب‌نگاری در تمدن اسلامی: خاستگاه و دوره‌بندی». مطالعات تاریخ اسلام، ۹ (۳۳): ۵۲-۲۹.

- اشکواری، محمدجعفر؛ موسوی، سیدجمال؛ و صادقی، مسعود، (۱۳۹۸). «جهان‌شناسی در عجایب‌نگاری‌ها». تاریخ علم، ۱۷(۱): ۳۵-۱.

- امامی‌یگانه، ستوده؛ حسنی رنجبر هرمزآبادی، احمد؛ و حلبی، علی‌اصغر، (۱۴۰۳). «بررسی ظرفیت های مصورسازی غرائب الاسرار خواندمیر با تکیه بر ویژگی‌های نگاره‌های عجایب‌المخلوقات و غرائب‌المخلوقات». مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۵): ۱۱۳-۹۶.

- انتشاری نجف‌آبادی، ندا؛ کریمی، بهزاد؛ و قاسمی‌فیروزآبادی، سامان، (۱۴۰۰). «تحلیل اسطوره‌شناختی صفات فراانسانی پادشاهان در تاریخ‌نگاری عصر صفوی». پژوهشنامه تاریخ اسلام، ۱۱ (۴۱): ۴۹-۷۶.

- بیگ‌باباپور، یوسف، (۱۳۹۱). زکریا بن محمد بن محمود قزوینی (کهن‌ترین نسخه کتاب موجود). نسخه کتابخانه مونیخ، ش۴۶۴، کتابت ۶۷۸ هـ.ق.، چاپ اول.

- پورنامداریان، تقی، (۱۳۹۲). دیدار با سیمرغ. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

- حاتمی، امیرحسین، (۱۳۹۸). «بررسی انتقادی سنّتِ عجایب‌نگاری در جهان اسلام؛ مطالعه موردی عجایب‌المخلوقات زکریای قزوینی». پژوهش نامه تاریخ اسلام، ۱(۳۴): ۱۱۲-۸۹.

- ذبیحی، مریم؛ سلیم‌زاده، محمدجعفر؛ و فرخ‌فر، فرزانه، (۱۳۹۹).«تحلیل تطبیقی شخصیت‌پردازی موجودات تخیلی-تلفیقی در نگاره‌های نسخ عجایب‌المخلوقات قزوینی مکتب ایلخانی و مکتب گورکانی». نگاره، ۱۵(۵۵): ۴۷-۳۵.

- زرین‌قلم، محمد؛ و امامی، مونا، (۱۴۰۳). «تصویرگری عجایب‌المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) و انیمیشن سندباد (۱۹۷۵م.)». پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱): ۱۵۸-۱۳۹.

- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۵). آشنایی با تاریخ ایران. جلد ۳، تهران: سخن

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۴۰۳). صور خیال در شعر فارسی. تهران: انتشارات آگه.

- قزوینی، زکریا بن محمد، (۱۳۸۱). عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات. به‌کوشش: نصرالله پورجوادی. تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

- قزوینی، زکریا بن محمد، (۱۳۸٤). عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات. به‌تصحیح: محمدرضا شفیعی‌کدکنی: تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- کریمی‌بابااحمدی، زینب؛ و دادور، ابوالقاسم، (۱۴۰۴). «تحلیل تطبیقی فرمی غریب‌نمایی دو نسخه عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات قزوینی (نسخه قرن یازده و دهم هجری قمری)». مطالعات هنرهای تجسمی، ۲(۱): ۱۹-۱.

- نصر، سید حسین، (۱۳۹۵). علم و تمدن در اسلام. ترجمهٔ احمد آرام. تهران: علمی و فرهنگی.

References

- Ahimsa-Putra, H. S. & Sartini, S., (2017). “Preliminary Study on Worldviews”. *Jurnal Humaniora*, 29(3): 265.

- Allport, G. W., (1937). *Personality: A Psychological Interpretation.* New York, NY: Holt, Rinehart&Winston. https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2253171

- Badiee, J. A. O., (1978). *An Islamic Cosmography: The Illustrations Of The Sarre Qazwini.* University of Michigan.

- Bendall, R. C. A., Galpin, A., Marrow, L. P. & Cassidy, S., (2016). "Cognitive Style: Time to Experiment". *Frontiers in Psychology,* 7. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01786.

- Big Babapour, Y., (2012). *Zakariyya ibn Muhammad ibn Mahmud al-Qazvini (the oldest extant manuscript of the book).* Munich Library manuscript, no. 464, copied in 678 AH. First edition. (in Persian).

- Coffield, F., Moseley, D., Hall, E. & Ecclestone, K., (2004). *Learning Styles and Pedagogy in Post-16 Learning.* London: Learning Skills Research Centre.

- Dubler, C. E., (1986). "Adjaib". *Encyclopedia of Islam,* Vol. 1, Leiden. E. J. Brill.

- Ebrahimi, M., (2012). "A comparative study of demons and supernatural beings in Qazvini's ʿAjâib al-Makhluqat and Astarābādi's Bahīra-yi Fuzūnī". *Comparative Literature (Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Kerman),* 3(6): 1–29. (in Persian).

- Emami Yeganeh, S., Hasani Ranjbar Hormozabadi, A. & Halabi, A. A., (2025). "Investigating the visualization capacities of Khvandamir's Gharāyib al-Asrār with emphasis on the pictorial features of ʿAjâib al-Makhluqat and Gharāyib al-Mawjudat illustrations". *Islamic Art Studies,* 21(55): 96–113.(in Persian).

- Enteshari Najafabadi, N., Karimi, B. & Ghasemi Firouzabadi, S., (2021). "A mythological analysis of the superhuman attributes of kings in Safavid historiography". *Journal of Islamic History Research,* 11(41): 49–76.

- Eshkevari, M.-J., Mousavi, S. J. & Sadeghi, M., (2017). "Wonder-writing in Islamic civilization: Origins and periodization". *Quarterly Journal of Islamic History Studies,* 9(33): 29–52. (in Persian).

- Eshkevari, M.-J., Mousavi, S. J. & Sadeghi, M., (2019). "Cosmology in wonder books". *History of Science,* 17(1): 1–35. (in Persian).

- Hatami, A. H., (2019). "A critical study of the tradition of wonder-writing in the Islamic world: A case study of Zakariyya al-Qazvini's ʿAjâib al-Makhluqat". *Journal of Islamic History Research*, 1(34): 89–112. (in Persian).

- Hiebert, P. G., (2002). "Transforming Worldviews". *Mission Focus: Annual Review,* 10: 7–31.

- Karimi Babaahmadi, Z. & Dadvar, A., (2026). "A comparative formal analysis of defamiliarized representation in two manuscripts of Qazvini's ʿAjâib al-Makhluqat wa Gharāʾib al-Mawjudat (10th- and 11th-century AH copies)". *Studies in Visual Arts,* 2(1): 1–19. (in Persian).

- Nasr, S. H., (2016). *Science and civilization in Islam.* Translated by Ahmad Aram. Tehran: Elmi va Farhangi. (in Persian).

- Pournamdarian, T., (2013). *Encounter with the Simurgh.* Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. (in Persian).

- Qazvini, Z.-ibn M., (2002). *ʿAjâib al-Makhluqat wa Gharāʾib al-Mawjudat*. Edited by Nasrollah Pourjavady. Tehran: Encyclopaedia Islamica Foundation. (in Persian).

- Qazvini, Z.-ibn M., (2005). *ʿAjâib al-Makhluqat wa Gharāʾib al-Mawjudat.* Edited by Mohammad Reza Shafiei Kadkani. Tehran: Elmi va Farhangi Publications. (in Persian).

- Shafiei Kadkani, M. R., (2025). *Poetic imagery in Persian poetry.* Tehran: Agah Publications. (in Persian).

- Woodhouse, M. B., (2006). *Berfilsafat Sebuah Langkah Awal* (6th ed.). Yogyakarta: Kanisius.

- Zabihi, M., Salimzadeh, M.-J. & Farrokhfar, F., (2020). "A comparative analysis of the characterization of imaginary-composite creatures in the illustrations of Ilkhanid and Gurkani manuscript copies of Qazvini's ʿAjȧib al-Makhluqat". *Negareh,* 15(55): 35–47. (in Persian).

- Zadeh, T., (2010). "The Wiles of Creation: Philosophy, Fiction, and the 'Ajā'ib Tradition". *Middle Eastern Literatures,* 13(1): 21-48.

- Zarrin Ghalam, M. & Emami, M., (2025). "Illustrating ʿAjȧib al-Makhluqat in animation with reference to Qazvini's book (678 AH) and the animation Sinbad (1975)". *Interdisciplinary Art Research,* 2(1): 139–158. (in Persian).

- Zarrinkoub, A., (2016). *An introduction to the history of Iran* (Vol. 3). Tehran: Sokhan. (in Persian).

- URL: https://www.researchgate.net/publication/232929341_Learning_styles_and_pedagogy_in_post_16_education_a_critical_and_systematic_review

- URL: https://doi.org/10.22146/jh.v29i3.29690

- URL: https://www.bloomsbury.com/us/arabian-nights-companion-9781850434984.

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

Review of the Balov Vineyards House: Architectural Analysis of Vineyard House-Gardens within the Agricultural Heritage Context, Case Study of Balov Village, Urmia

Shakila Soufi[1], Hosein Raie[2], Fatemeh Mehdizadeh Saraj[3]

1. Department of Restoration, School of Architecture and Environmental Design, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran
2. Department of Restoration, School of Architecture and Environmental Design, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: hoseinraie@iust.ac.ir
3. Department of Restoration, School of Architecture and Environmental Design, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.1998.3041.9

Pp: 115 - 146

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/07/10
Revised: 2025/10/09
Accepted: 2025/10/25

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

Northwestern Iran has been home to the formation of historical grape gardens from the Qajar to the Pahlavi periods. In this study, fourteen historical grape garden houses in Balov village, Urmia, were selected and documented. These gardens possess unique physical and functional capacities and have formed an integral part of the local community's life and livelihood system. They consist of three parts: vineyard, varazan, and charaz, along with other elements such as water resources. The research problem concerns the need to understand the physical and architectural features of the vineyard houses. Many of them are at risk of destruction due to climatic hazards and human neglect. The aim of the study is to introduce the historical vineyard houses as part of Balov's agricultural heritage. Accordingly, two research questions were formulated regarding the physical and functional features of the vineyard houses, and a qualitative paradigm with an interpretive-historical strategy was used to address them. The findings show that these were subsistence farming complexes built during the Qajar and Pahlavi periods by local Muslim and Assyrian farmers, and they were generally small-scale and peasant in character. Historical vineyard houses can be categorized and classified according to their functional and architectural features. Each feature, whether physical or functional, helps define a specific type. This study used eight physical and functional features of grape garden houses, including the location of elements, period of construction, orientation of the garden house, religious belief, structure, ownership, size, volume, and product diversity, as criteria for classification.

Keywords: Agricultural Heritage, Balov Village, Grape Garden House, Kula Architectural Morphology.

Citations: Soufi, S., Raie, H. & Mehdizadeh Saraj, F., (2026). "Review of the Balov Vineyards House: Architectural Analysis of Vineyard House-Gardens within the Agricultural Heritage Context, Case Study of Balov Village, Urmia". *Athar*, 48(1): 115-146. https://doi.org/10.66224/Athar.1998.3041.9
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-1998-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

UNESCO defines agricultural heritage as a set of tangible and intangible natural and cultural assets that have been produced and used throughout history for agricultural activities (Martinez Yanez & Castillo Ruiz, 2024). Agricultural heritage is the result of a society's adaptation to its environment, which leads to the creation of landscapes rich in biodiversity (FAO, 2018). In order to preserve and support agricultural heritage, the Food and Agriculture Organization (FAO) introduced Globally Important Agricultural Heritage Systems (GIAHS). Its goal is to achieve food security and sustainable livelihoods for present and future generations (Koohafkan, 2009). Extensive studies have been conducted worldwide on this subject, and there are examples of agricultural heritage in the world and in Iran that have been registered on the GIAHS World Heritage List, such as the dry-land fig orchard system of Estahban, which was registered in 2023. One of the cases discussed in this article is the vineyard house in Balov village. This small system can be considered part of Urmia's agricultural heritage. Of course, this article does not seek to prove that claim; rather, it uses the site's characteristics to present it in this light. The villagers refer to these small biological complexes as garden and uzum baghi1. In Turkish, this term refers to a grape garden (Zare-Shahmarsi, 2009, p. 126). These complexes include elements such as a garden house, which locals know as kola. Approximately 35 historical grape garden houses can be identified in Balov village. This number is visible in the latest aerial image, but 14 of them were selected and documented (Figure 3). They were selected because they were more accessible and preserved more complete remains of the garden houses. The main issue of the article, and thus the research problem, is the need to identify the physical and architectural characteristics of the grape garden houses as part of the agricultural heritage around Urmia and to strengthen scientific documentation in this field. Currently, these complexes are gradually being destroyed and demolished. A few examples remain unchanged, some have undergone alterations, and some have been lost. The aim of the article is to introduce the vineyard house complex of Balov village.

Research Questions: What are the physical and functional characteristics of the vineyard houses in Balov village, and how do these characteristics affect their typological and architectural classification within the agricultural heritage context?

Discussion

Balov village is located in Urmia city, West Azerbaijan province. In the past, the village lands consisted of two separate categories: vineyards and arable lands (Geographical Culture of Iran, 1951, p. 85). In the lands where vineyards were established, a biological-subsistence agricultural complex developed in response to the complexity of grape processing, the large size of the gardens, the need for a residence for gardening, and the requirement for facilities related to grape processing. The ground floor of the garden house was used for grape processing, storage, and livestock keeping, while the first floor was designated as the living space. The land in front of the main facade of the garden

house was defined as a courtyard. Inside the courtyard, there were a water well, a bread-baking oven, a grape juice cooking oven, fuel storage, a bathroom, and a toilet. Outside the courtyard, part of the garden land was left unplanted and sloped by spreading soil toward the southern side; a major portion of the grapes was dried in this area and then turned into raisins. In the studied samples, service and livestock spaces are located on the ground floor, and the first floor is used as a living space. Field studies on the collected garden houses show that, in terms of orientation and spatial extension, the garden houses fall into two categories: north-south and east-west. The main facade of the garden houses follows four cardinal directions. Considering the Assyrian and Armenian settlements and the presence of two churches in the village, it can be concluded that the builders of the garden houses with a north-south orientation and a main facade facing east or west were the early inhabitants of the village, as well as the Assyrian and Armenian minorities. In the studied garden houses, the largest area is devoted to land under grape cultivation, while the living space has the lowest percentage of occupancy compared with the grape garden and the space used for converting grapes into raisins. The buildings are frameless in structure. The main materials used in the garden houses are mud, raw brick, and wood. The roof coverings are flat and beam-supported. The garden houses are simple in form and lack decorative elements.

Conclusion

This study, by examining the physical and functional characteristics of the selected complexes, has used them as criteria for typology in the grape garden complex. Table 7 shows that historical garden houses can be classified and typified according to the types of features they possess. Each feature, whether physical or functional, leads to the identification of a specific type. The criteria listed in rows 1 to 8 in Table 7 refer to a range of such features. All the criteria described above were evaluated in Table 8, and the selected garden houses were typified based on those criteria. For example, the "Changiz Gheirtamand Garden House," in terms of its constituent elements, includes a grape garden, house, and varzan, and from this perspective it is considered a grape-growing complex. In terms of periodization, it is a Pahlavi complex, and considering the orientation of the garden house and the constructive belief, it falls into the Eastern-Western/Muslim category. In addition, it is simple in terms of structure and decoration and is a peasant complex in terms of ownership. Also, based on the size of the constituent elements, it is considered a small-scale farming complex, and in terms of agricultural products and production, it is a subsistence farming complex. In the final criterion, and in terms of volume, it is placed in the first and cubic category. Therefore, the Changiz Gheirtamand Garden House is a Pahlavi-period peasant farming complex whose original builder was Muslim, was built in a simple manner, and is economically subsistence-based. The findings so far show that the grape orchard houses located in this village can be typified and introduced using the criteria in Table 8. It is obvious that, with broader and more comprehensive studies in the future, these criteria and results can be refined.

Acknowledgments

The owners of the garden houses are thanked for their assistance in documenting the heritage architecture.

Author Contributions

The present article is the result of a master's thesis supervised by the second and third authors.

Conflict of Interest

In adherence to publication ethics in referencing, the authors declare that they have no conflicts of interest.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

تحلیل گونه‌شناسی معماری خانه‌باغ‌های انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی روستای بالو ارومیه
بررسی خانهٔ باغ‌های انگور بالو

شکیلا صوفی[I]، حسین راعی[II]، فاطمه مهدی‌زاده‌سراج[III]

I. گروه مرمت، دانشکدهٔ مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
II. گروه مرمت، دانشکدهٔ مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول).
Email: hoseinraie@iust.ac.ir
III. گروه مرمت، دانشکدهٔ مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.1998.3041.9

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۴۶-۱۱۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۰۳

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

شمال‌غرب ایران محل شکل‌گیری باغات انگورتاریخی از دورهٔ قاجار تا دورهٔ پهلوی بوده است. در این اقلیم و در جریان پژوهش، ۱۴ خانهٔ باغ تاریخی انگور در روستای بالو ارومیه انتخاب و مستندنگاری شده‌اند. این باغات دارای قابلیت‌های کالبدی و کارکردی ویژه هستند و بخشی از نظام زیست و معیشت جامعهٔ محلی را شکل داده‌اند. آن‌ها از سه بخش باغ انگور، وَرَزَن و چَرَز در هم‌کناری با عناصر دیگری چون منابع آبی تشکیل‌شده و قابل بررسی هستند. مسئله پژوهش، شناخت ویژگی‌ها و تبیین مورفولوژی کالبدی و معماری خانه‌باغ‌های انگور است. بسیاری از آن‌ها به‌دلایل متعدد اقلیمی و انسانی در معرض تخریب قرار دارند. هدف پژوهش، معرفی خانه‌باغ‌های تاریخی انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی بالو است. بر این‌اساس دو پرسش دربارهٔ ویژگی‌های کالبدی و کارکردی خانه‌باغ‌ها مطرح شده و جهت پاسخ به آن‌ها از راهبرد کیفی و پارادایم تفسیری-تاریخی استفاده می‌گردد. یافته‌ها نشان داده است، آن‌ها مجموعه‌های کشت‌خوانیِ معیشتی بوده‌اند که در دورهٔ پهلوی و قاجار توسط کشاورزان محلیِ مسلمانان و آشوری ساخته شده و اغلب کوچک مقیاس و رعیتی بوده‌اند. خانه‌باغ‌های تاریخی برأساس نوع ویژگی‌هایی که در آن‌ها وجود دارد، قابل دسته‌بندی و گونه‌بندی هستند. هر ویژگی چه از منظرکالبدی و چه از منظرکارکردی به معرفی یک گونه منجر می‌شود. این پژوهش با بررسی ویژگی‌های هشت‌گانهٔ کالبدی و کارکردی در خانه‌باغ‌های انگور از قبیل؛ استقرارِ عناصر، دورهٔ ساخت، جهت‌گیری خانه‌باغ‌ها و باور مذهبی، ساختار، مالکیت، وسعت، حجم، تنوع محصولات از آن‌ها به‌عنوان معیارهایی برای دست‌یابی به گونه‌بندی استفاده کرده است.

کلیدواژگان: کولا، میراث کشاورزی، روستا بالو، خانه‌باغ، معماری.

ارجاع به مقاله: صوفی، شکیلا؛ راعی، حسین؛ و مهدیزاده‌سراج، فاطمه، (۱۴۰۵). «تحلیل گونه‌شناسی معماری خانه‌باغ‌های انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی روستای بالو ارومیه بررسی خانهٔ باغ‌های انگور بالو». اثر، ۴۸ (۱): ۱۴۶-۱۱۵. https://doi.org/10.66224/Athar.1998.3041.9
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-1998-fa.html

© The Author(s)
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

یونسکو میراث کشاورزی را گروهی از دارایی‌های طبیعی و فرهنگی ملموس و ناملموس تعریف می‌کند که در طول تاریخ برای فعالیت‌های کشاورزی تولید و استفاده شده‌اند. این بخش از میراث شامل؛ دارایی‌های منقول (ظروف، فضاهای تولید و نگهداری محصولات کشاورزی)، دارایی‌های غیرمنقول (باغ‌ها، زمین‌های کشاورزی و چراگاه‌ها، منظره، سیستم‌های آبیاری، سیستم‌های کشاورزی خاص)، میراث ناملموس (باورها، رویدادهای آیینی و جشنی، دانش آشپزی و تکنیک‌های صنایع دستی) و میراث طبیعی (انواع محصولات محلی، گونه‌های جانوری بومی، بذرها، زمین‌ها، پوشش گیاهی و حیوانات وحشی) می‌شوند (Martinez Yanez, 2024; Castillo Ruiz). میراث کشاورزی از سازگاری یک جامعه با محیط زیست حاصل می‌شود که منجر به ایجاد مناظر غنی از تنوع زیستی می‌گردد. این میراث در طول زمان از طریق آزمون، ترکیب دانش و فناوری بومی و تجربه مدیریت شده و نتیجه آن ایجاد امنیت غذایی در جوامع، حفاظت از منابع طبیعی و تنوع زیستی شده است (FAO, 2018). به‌منظور حفظ و حمایت از میراث کشاورزی، نظام‌های میراث مهم کشاورزی (GIAHS) در سطح جهانی توسط سازمان غذا و کشاورزی (FAO) معرفی شد. هدف آن رسیدن به امنیت غذایی و معشت پایدار برای نسل حاضر و آتی بوده است (Koohafkan, 2009). مطالعات وسیعی در این باره در جهان انجام‌شده و نمونه‌هایی از میراث کشاورزی در جهان و ایران وجود دارد که در فهرست میراث جهانی «جیاس» به ثبت رسیده‌اند. مانند سامانهٔ تولید انگور در درهٔ جوزان همدان و سامانهٔ باغ‌های انجیر دیم استهبان که در سال ۲۰۲۳م. به ثبت رسیده‌اند. نمونه‌های بسیاری نیز در اغلب نقاط ایران و در اقلیم‌های مختلف قابل شناسایی و معرفی هستند و به‌سان یک سامانه در حال فعالیت بوده و قابلیت بازیابی دارند.

یکی از آن‌ها که در این پژوهش به آن پرداخته شده است خانه‌باغ‌های انگور در روستای بالو است. این سامانه خُرد می‌تواند به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزیِ ارومیه مطرح شود. البته این مقاله قصد ندارد این موضوع را اثبات کند اما به ویژگی‌های آن جهت معرفی بهتر، می‌پردازد. مردم روستا به این مجموعه‌های زیستی کوچک، باغ و اوزوم باغی[1] می‌گویند. در زبان ترکی این اصطلاح برای باغ انگور استفاده می‌شود (زارع‌شاهمرسی، ۱۳۸۸: ۱۲۶). این مجموعه‌ها در برگیرنده عناصری از جمله خانه‌باغ هستند که بومیان منطقه آن‌را به نام کولا می‌شناسند. در روستای بالو به‌طور تقریبی ۳۵ خانه‌باغ تاریخی انگور قابل شناسایی هستند. این تعداد از روی آخرین تصویر هوایی دیده می شوند اما از میان آن‌ها تعداد ۱۴ مورد انتخاب و مستندسازی شدند (تصویر ۳). دلیل انتخاب آن‌ها به دسترسی بهتر و هم‌چنین وجود بقایای کامل‌تری از خانه‌باغ‌ها برمی‌گردد.

مسئله اصلی پژوهش، نیاز به شناخت ویژگی‌های کالبدی و معماری خانه‌باغ‌های انگور به‌عنوان بخشی از میراث کشاورزی پیرامون ارومیه و تقویت مستندات علمی در این زمینه است. هم‌اکنون به شکل فزاینده‌ای این مجموعه‌ها در حال نابودی و تخریب هستند. نمونه‌های اندکی بدون تغییر، تعدادی با تغییرات و نمونه‌هایی نیز از بین رفته‌اند. هدف مقاله معرفی مجموعه خانه‌باغ‌های انگور روستای بالو است و برای نیل به این هدف از روش تفسیری تاریخی استفاده شده است.

پرسش‌های پژوهش : خانه‌باغ‌های انگور در روستا بالو دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ویژگی‌های کالبدی و کارکردی خانه‌باغ‌ها چه تأثیری بر گونه‌بندی آن‌ها دارد؟

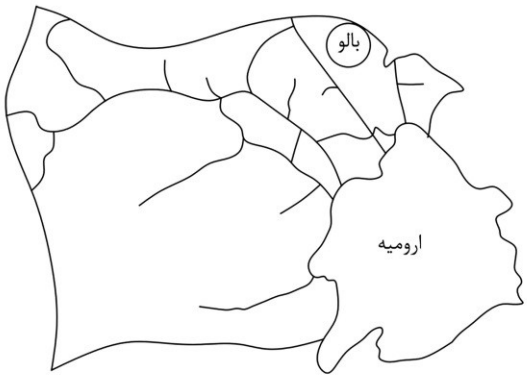
روش پژوهش: نوع تحقیق کاربردی است و از روش کیفی و پارادایم تفسیری-تاریخی برای نیل به هدف استفاده شده است؛ زیرا این پژوهش با آثار مادی چون خانه‌باغ‌های انگور مواجه بوده که ملموس و تاریخی هستند. علاوه‌بر آن دانش بومی مستتر در آثار مادی مانند دانش ساخت شیرهٔ انگور و یا دانش بومی ساخت خانه‌باغ‌ها، بخشی از میراث ناملموس نهفته در ذات این آثار محسوب می‌شوند که به قوام و پایداری این آثار در طول دهه‌های متمادی کمک کرده است. بنابراین شناخت ویژگی‌های آن‌ها نیازمند سندپژوهی، مطالعات میدانی و مصاحبه با باغداران و افرادی بوده که در گذشته در این فضاها زندگی کرده‌اند. یافته‌های علمی و مستندنگارانه در باب ویژگی‌های کارکردی و کالبدی فضاها در مرحله بعدی به هم‌پوشانی و اشباع لازم رسیده و داده‌های تولید شده به بحث و مقایسه گذاشته شدند تا در نهایت، نتیجه‌گیری منطقی به‌دست آید.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با موضوع باغ و خانه‌باغ روستایی نزدیک‌ترین اثر به موضوع، کتاب باغ و خانه‌باغ (کولا) در دارالنشاط ارومیه نوشته (شفق نولوئی و عباس‌زاده، ۱۴۰۱) است. در این کتاب به‌طور اختصاصی به انگور و مرأسمات مرتبط با انگور در ارومیه و شرح ساختار کالبدی فضایی خانه‌باغ‌های انگور پرداخته شده است. بررسی های انجام‌شده حاصل بررسی خانه‌باغات ۹ روستای بخش مرکزی و ۵ روستا بخش نازلو ارومیه است. نویسندگان در دو مقالهٔ دیگر با عنوان «بررسی معماری خانه‌باغ‌های (کولا) شهرستان ارومیه» (۱۳۹۵) و «بررسی ویژگی‌های معماری خانه‌باغ‌های جلگه ارومیه با تمرکز بر چند نمونه از خانه‌باغ‌ها» با همکاری شهری، (۱۳۹۷) موقعیت باغ‌ها، مصالح‌شناسی و فن‌شناسی خانه‌باغ‌های منتخب انگور شهرستان ارومیه را مورد بررسی قرار می‌دهند. در مقاله‌ای با عنوان «باغ‌های تاریخی ارومیه و علل نابودی آن‌ها» به نگارش (عقلمند و همکاران ، ۱۳۹۱) منتشر شده که توضیحاتی در مورد باغ‌های قدیمی شهر ارومیه و عوامل تخریب آن‌ها در گذر زمان ارائه شده است. پژوهشی دیگر با عنوان «چارتاق‌های خشتی ملکان یا باغ‌ها و خانه‌باغ‌های ملکان» توسط (احمدی‌ملکی، ۱۳۷۹) تهیه شده است. ایشان در این پژوهش با جزئیات، نحوه معماری و زیست در این چارتاق‌ها را شرح می‌دهد. در پژوهشی دیگر با عنوان «آشنایی و تحلیل باغ‌های تاریخی روستایی ایران» توسط «علایی» (۱۳۹۴) فهرستی از شصت خانه‌باغ تاریخی روستایی(خانی) که از نقاط مختلف ایران شناسایی شده‌اند، دیده می‌شود و از آذربایجان غربی، باغ باغچه جوق ماکو و طاباغاباغی فیرورق خوی معرفی می‌شود. «طهوری» و «عزتی» (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «جشن انگور؛ آیین شکرگزاری در میان اقوام ارومیه«به شرح نحوه ایجاد باغ انگور و محصولات حاصل از فرآوری انگور و مرأسمات فرهنگی مرتبط با انگور پرداخته‌اند. مروری بر پژوهش‌های مرتبط حاکی از این موضوع است که مطالعه و پژوهش مستقلی در خصوص معماری خانه‌باغ‌های انگور واقع در روستای تاریخی بالو تاکنون دیده نشده است.

روستای بالو

روستای بالو در شهرستان ارومیه استان آذربایجان غربی قرار دارد. این روستا در بخش مرکزی شهرستان ارومیه شامل دهستان روضه چای است (تصویر ۱). روستا در فاصلهٔ ۷ کیلومتری شمال شهر ارومیه (مرکز شهرستان) و ۱۲ کیلومتری جنوب نوشین‌شهر قرار گرفته است. این روستا از لحاظ موقعیت نسبی از سمت شمال به روستای عسگرآباد تپه، از سمت غرب به روستای زینالللو، از سمت جنوب‌شرق به روستای قزل عاشق و از سمت شرق به روستاهای تازه‌کند افشار و زاویه کندی محدود می‌شود. روستا در موقعیت دشتی و در ارتفاع حدود ۱۳۵۰ متری از سطح دریاهای آزاد واقع شده است (بنیاد مسکن انقلاب اسلامی استان آذربایجان غربی، ۱۴۰۰).



موقعیت روستا بالو در دهستان روضه چای

نقشه دهستان‌های شهرستان ارومیه

تصویر ۱: شرح بخش‌ها و دهستان‌های شهرستان ارومیه و موقعیت‌یابی روستا بالو (بنیاد مسکن انقلاب اسلامی استان آذربایجان غربی، ۱۴۰۰).

Fig. 1: Description of the districts and villages of Urmia city and the location of Balov village (Islamic Revolution Housing Foundation of West Azerbaijan Province, 2021).

آب در روستای بالو

در گذشته نهرها در خط مرزی روستا قرار داشته و زمین‌های روستا، محصور مابین نهرها بوده است. نهر خان ارخی[۲] جهت آبیاری زمین‌های کشاورزی در روستای بالو حفر شده است. زمین‌های کشاورزی روستا به شرح تصویر ۲، در قسمت شرقی نهر خان ارخی جای‌گرفته و حق استفاده از آب نهر دائمی خان ارخی را داشته‌اند اما زمین‌های غربی در تملک روستای بالو نبوده و حق استفاده از آب نهر خان ارخی را نداشته‌اند. از آب نهر هونه[۳] برای آبیاری زمین‌های روستای گردآباد و قزل عاشق استفاده می‌شد. هر دو نهر از نازلو چای آب‌گیری می‌شده است. علاوه‌بر نهرهای ذکر شده رودخانه روضه‌چای که از کوه‌های غرب سرچشمه می‌گیرد نیز از روستا عبور کرده و به دریاچه ارومیه ختم می‌شود. آب شرب مورد استفاده اهالی روستا نیز از چند جوی منشعب از نهر خان ارخی تأمین می‌گردید (مصاحبه: امانی و صوفی، ۱۴۰۴). هر ساله در فصل بهار نهر دائمی خان ارخی به‌صورت دستی و با بیل تمیز می‌شد. مالکین باغات انگور در این کار مشارکت کرده و یا هزینه‌ای جهت انجام این کار پرداخت می‌نمایند. نهر خان ارخی میرآب داشته و هزینه‌ایی نیز به میرآب نهر خان ارخی پرداخت می‌شده است. در اواخر دورهٔ پهلوی در باغ‌ها چاه آب دستی ایجاد شده و آب مصرفی روزانه با سطل از چاه کشیده می‌شد.

تصویر ۲: موقعیت اراضی روستای بالو مابین نهرها بر روی عکس هوایی ۱۳۵۳ شمسی (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 2: Location of the lands of Balov village between the streams on an aerial photograph from 1974 AD (Authors, 2025).

نوع مالکیت

روستاها و مزارع به‌طور معمول در گذشته دارای ۴ نوع نظام مالکیتی شامل؛ وقفی، اربابی، دیوانی[۴] و خالصه[۵] بوده و بر اساس آن مدیریت می‌شدند (پولاک، ۱۳۶۱: ۳۵۱؛ فوران، ۱۳۷۸: ۵۷). مزارع وقفی تابع نظام وقف بودند و درآمد حاصل از آن صرف امور مذهبی و حفاظت از خود مزرعه و عناصر کالبدی واقع در آن می‌شد (پسندیده، ۱۳۹۴: ۲۶- ۲۰؛ شیخ‌الحکمایی، ۱۳۸۸: ۹). روستاها و مزارع شخصی و اربابی توسط مالک و ارباب مورد مدیریت و بهره‌برداری اقتصادی قرار می‌گرفت (شفیعی، ۱۳۸۰: ۵۹-۵۳؛ توانگر مروستی، ۱۳۹۴: ۲۶۷). اما روستاها و مزارع دیوانی به‌عنوان تیول به صاحب منصبان و شاهزادگان به‌جای حقوق آنان واگذار می‌شد و بخشی از درآمد آن

به‌عنوان مالیات به دولت مرکزی داده می‌شد. روستاها و مزارع خالصه یا شاهی نیز متعلق به شاه و خانواده سلطنتی بود و به دیگران اجاره داده می‌شد (حبیب‌آبادی، ۱۳۶۴: ۷۰-۶۴). اما روستای بالو دارای مالکیت اربابی بود و توسط خان، مدیریت و بهره‌برداری می‌شد. نهر دائمی سنتی خان آرخی که آب پر حجمی را از نازلوچای به روستا بالو می‌آورد با دستور خان و توسط رعایا و کشاورزان ایجاد شده است. در دوره بعد از خان روستا توسط ارباب اداره می‌شد و پیش از اصلاحات ارضی روستا دو ارباب داشته است. آن‌ها زمین‌های کشاورزی را به کشاورزان به مدت ۶ ماه اجاره می‌دادند و در (سرخرمن[۶]) درصد توافقی از محصول را به کشاورز داده و مابقی سهم ارباب بود. اما باغداران انگور از ارباب زمین کشاورزی خریده و مجموعه باغ انگور ایجاد کرده بودند.

شیوهٔ زیست و معیشت در بالو

اهالی روستا برای گذران زندگی به کشاورزی مشغول بودند. اربابان و اغلب مالکان مجموعه باغ انگور دارای یک الی دو رأس گاو، گاومیش و یا گوسفند بوده و از محصولات آن‌ها استفاده می‌کرده‌اند. عمده درصد باغ انگور تبدیل به کشمش شده و میزانی نیز تبدیل به شیره انگور شده و در سبزه میدانی و دوشابچی خانا بازار تاریخی ارومیه به فروش می‌رسیدند. باغداران گندم مصرفی را از کشاورزان روستا خریداری می‌کردند. کشاورزان در زمین‌های زراعی غلات، توتون و محصول صیفی می‌کاشتند. کشاورزانی که به کاشت صیفی‌جات می‌پرداختند برای تأمین گندم مصرفی خانواده درو گندم نیز انجام می‌دادند و در قبال درو گندم، گندم دریافت می‌کردند (مصاحبه با خسرو صوفی، ۱۴۰۴).

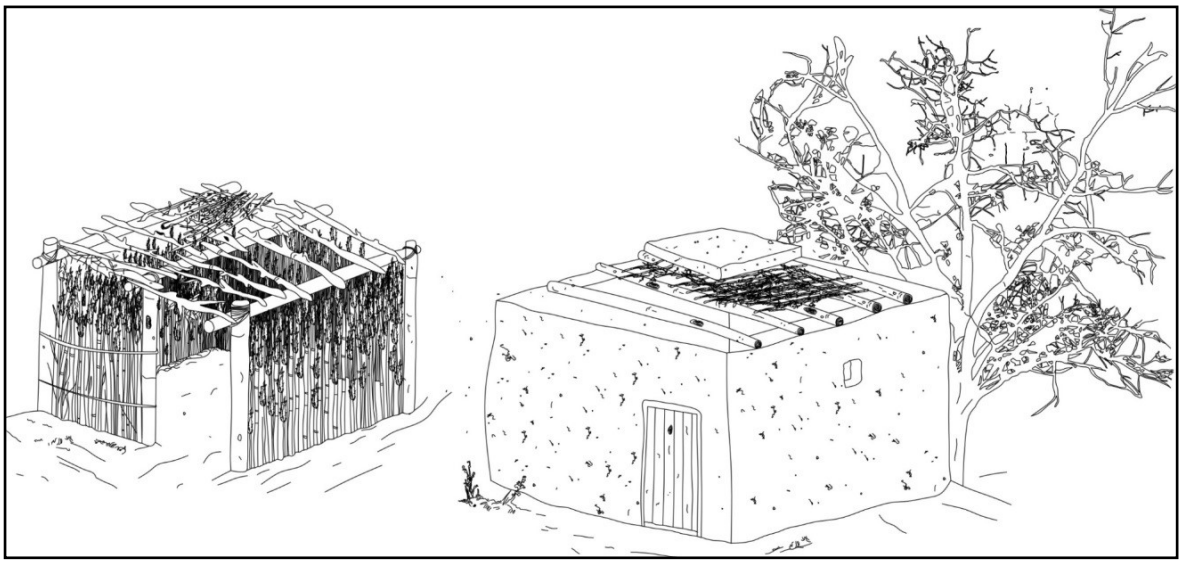
آن‌ها در بافت روستایی دارای مکانی برای سکونت دائم بودند. اربابان و مالکان مجموعه باغ انگور هر ساله مصادف با نخستین روزهای بهار همراه با خانواده به مجموعه باغ انگور نقل مکان نموده و تا نیمه فصل پائیز در مجموعه ساکن بودند و با اتمام برداشت و فرآوری انگور به روستا برمی‌گشتند. اما شرایط برای کشاورزانی که در روستا صاحب زمین کشاورزی نبودند متفاوت بود. آن‌ها به‌صورت ثابت در روستا ساکن بودند. کشاورز بر سر زمین ارباب محصولات زراعی، توتون و یا غلات کاشته و روزانه برای انجام کارهای زمین کشاورزی بر سر زمین حاضر می‌شد و برای استراحت طول روز از سرپناه موقتی استفاده کرده و با اتمام کارهای زمین به روستا برمی‌گشت.

خانه‌باغ‌های تاریخی در روستای بالو

آذربایجان غربی و ارومیه از گذشته سرزمین زیست آشوریان بوده است. روستای بالو نیز مستثنی نبوده و تپه تاریخی روستا باقی‌مانده از استقرارهای مهم منطقه حداقل در بازه زمانی هزاره هفتم تا سده‌های اولیه میلادی بوده است (مازیار و همکاران، ۱۳۹۷). در تصویر هوایی سال ۱۳۵۳هـ.ش. از روستای بالو، یک مسجد و دو کلیسا دیده می‌شود. در حالی که اکنون از ساکنان آشوری و ارامنه روستا کسی باقی نمانده و اغلب به شهرهای مرکزی ایران و خارج از کشور مهاجرت نموده‌اند. جمعیت کنونی روستا ترک‌ها و کردهای مهاجر هستند. سرازیر شدن آب شیرین از کوه‌های مرزی ایران و ترکیه از طریق نازلوچای به‌سوی دشت بالو به‌همراه خاک حاصلخیز موجب شد تا ساکنان روستا به کشاورزی روی آورند. در دورهٔ صفویه با مهاجرت مردم شهر کوزه‌کنان آذربایجان شرقی به این منطقه، سالیانی مردم روستا در کنار کشاورزی به کوزه‌گری مشغول بودند (مصاحبه با اسماعیل پورمند، ۱۴۰۴).

در گذشته محصولات روستای بالو را غلات، توتون، کشمش، چغندر و حبوبات تشکیل می‌داده و زمین‌های روستا شامل دو دسته جداگانه؛ باغات انگور و زمین‌های زراعی بوده است (فرهنگ جغرافیائی ایران، ۱۳۳۰: ۸۵). در زمین‌هایی که محصولات زراعی کاشته می‌شد کشاورزان هر ساله در فصل بهار سرپناهی با گل، چوب و نی می‌ساختند. دیوارهای سرپناه به‌صورت چینه بالا می‌آمد و سقف با شاخ و برگ درخت‌ها و نی پوشیده شده و برای لایه نهایی، بر روی شاخ و برگ‌های سقف گل می‌ریختند و با پا فشرده می‌کردند (تصویر ۳). در نمونهٔ دیگر چهارچوب سرپناه با چوب‌های درختی ساخته می‌شد و اطراف و سقف با نی‌های روئیده در کنار جوی‌ها و شاخه‌های درختان تکمیل می‌شد. این سرپناه‌ها موقتی بوده و در فصل بهار تا پایان فصل تابستان مورد استفاده قرار می‌گرفتند. با جمع‌آوری محصولات از زمین و اتمام کار در زمین کشاورزی، سر پناه ترک می‌شد و تا شروع فصل

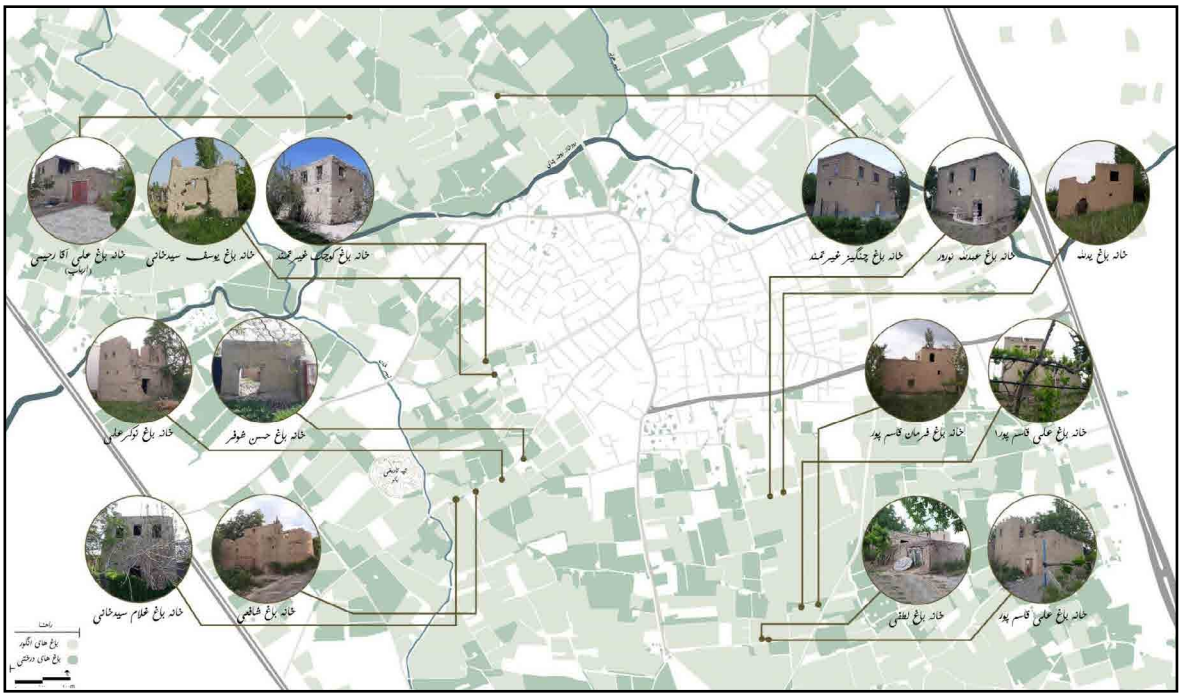
بعدی کشت زمین، سرپناه فروریخته و از بین می‌رفت. در بعضی زمین‌ها برای بازیابی توان خاک، زمین بعد از کشت، یک الی دو سال رها می‌شد و با شروع کشت، سرپناهی موقتی برای بهار و تابستان ساخته می‌شد.



تصویر ۳: سرپناه‌های زمین‌های زراعی روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 3: Shelters in the agricultural fields of Balov village (Authors, 2025).

اما در زمین‌هایی که باغات انگور شکل می‌گرفت موضوع متفاوت نشان می‌داد و به‌واسطه پیچیده بودن فرآوری انگور، بزرگ بودن مساحت باغ‌ها، اهمیت سکونت برای باغ‌داری و الزام وجود عناصری جهت فرآوری انگور موجب ایجاد مجموعه‌ای زیستی- معیشتی مرتبط با کشاورزی شده است. مردم روستا به این مجموعه‌های زیستی کوچک اُوزوم باغی و باغ می‌گویند. در روستای بالو و پیرامون آن تعداد زیادی از خانه‌باغ‌های انگور (تصویر ۴) دیده می‌شوند اما گروه تحقیق موفق شده است به چهارده خانه‌باغ به شرح تصویر۵ دسترسی پیدا کند. در این تصویر موقعیت و پراکندگی آن‌ها در نقشه روستا مشخص شده است. در جدول ۱ نیز مشخصات آن‌ها شامل؛ نام باغ، دورهٔ تاریخی ساخت، مختصات جغرافیایی، موقعیت بر روی عکس هوایی، تصویر خانه‌باغ، پلان طبقه هم‌کف، پلان طبقه اول، نما و برش آمده است.

تصویر ۴: باغ و خانه‌باغ انگور علی قاسم‌پور در روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 4: Ali Qasempour's vineyard and house in Balov village (Authors, 2025).

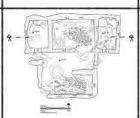
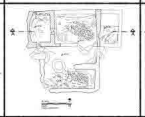
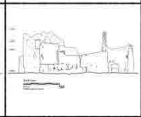
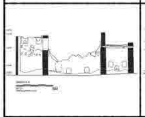
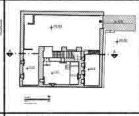
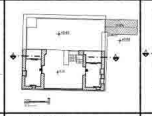
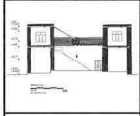
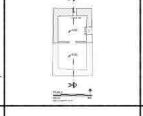
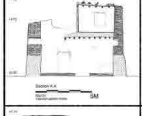
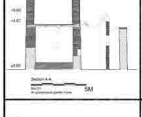
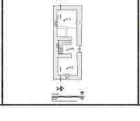
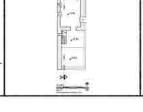
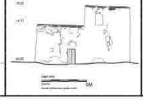
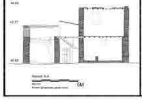


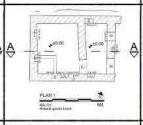
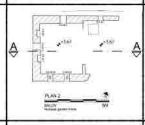
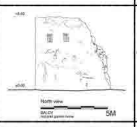
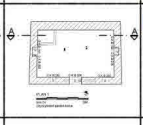
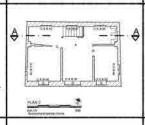
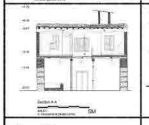
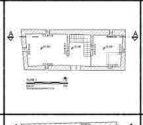
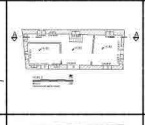
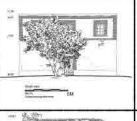
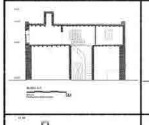
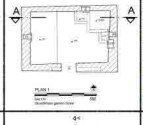
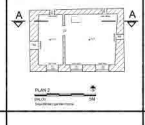
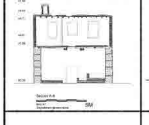
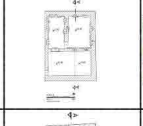
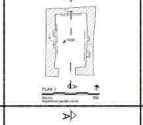
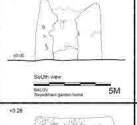
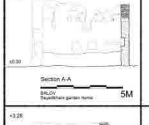
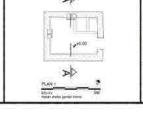
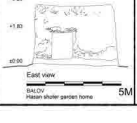
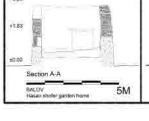
تصویر ۵: موقعیت خانه‌باغ‌های انگور در روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 5: Location of the house of the vineyards in the village of Balov (Authors, 2025).

جدول ۱: معرفی خانه‌باغ‌های انگور منتخب در روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 1: Introduction to selected vineyard houses in Balov village (Authors, 2025).

ردیف	نام باغ	دوره تاریخی	مختصات جغرافیایی	موقعیت (۲۰۲۴)	تصویر خانه باغ	پلان طبقه همکف	پلان طبقه اول	نما	مقطع
۱	شافعی	قاجار	N: 37°37'32.19" E: 45° 1'46.68"						
۲	علی آقا رحیمی (ارباب)	پهلوی	N: 37°38'15.24" E: 45° 1'27.89"						
۳	عبدالله نورور	پهلوی	N: 37°37'31.65" E: 45° 2'29.62"						
۴	یدالله	پهلوی	N: 37°37'32.08" E: 45° 2'31.52"						
۵	علی قاسم پور	پهلوی	N: 37°37'14.99" E: 45° 2'29.13"						
۶	علی قاسم پور۱	پهلوی	N: 37°37'19.01" E: 45° 2'34.07"						
۷	فرمان قاسم پور	پهلوی	N: 37°37'19.07" E: 45° 2'36.70"						

ردیف	نام باغ	دوره تاریخی	مختصات جغرافیای	موقعیت (۲۰۲۴)	تصویر خانه باغ	پلان طبقه همکف	پلان طبقه اول	نما	مقطع
۸	نوکرعلی	پهلوی	N: 37°37'33.58" E: 45° 1'50.18"						
۹	کوچک غیرتمند	پهلوی	N: 37°37'47.50" E: 45° 1'47.90"						
۱۰	چنگیز غیرتمند	پهلوی	N: 37°38'17.90" E: 45° 1'49.61"						
۱۱	غلام سیدخانی	پهلوی	N: 37°37'31.13" E: 45° 1'43.63"						
۱۲	لطفی	پهلوی	N: 37°37'14.89" E: 45° 2'28.63"						
۱۳	یوسف سیدخانی	پهلوی	N: 37°37'45.75" E: 45° 1'49.00"						
۱۴	حسن شوفر	پهلوی	N: 37°37'35.96" E: 45° 1'53.21"						

دورهٔ تاریخی ساخت

براساس مشاهدات میدانی قدیمی‌ترین خانه‌باغ انگور مربوط به طالب شافعی و مربوط به دورهٔ قاجار است. در این دوره هم‌زمان با عدم ثبات و نبود امنیت کافی در منطقه، سرپناهی یک طبقه و ساده در درون باغات انگور شکل گرفت. اندک خانه‌های دو طبقه این دوره نیز دارای مزغل برای تیراندازی بودند. در دورهٔ پهلوی اول و دوم با ایجاد امنیت و ثبات در منطقه ساخت‌وسازهای خانه‌باغ‌های انگور رونق گرفته و در اکثر باغات، خانه‌باغ‌های دو طبقه به تأسی از معماری دورهٔ پهلوی ساخته می‌شوند (مصاحبه با: شافعی، ۱۴۰۳، امانی، ۱۴۰۴). از میان چهارده نمونه بررسی شده، خانه‌باغ شافعی مربوط به دورهٔ قاجار و سیزده خانه‌باغ دیگر در دورهٔ پهلوی ساخته شده‌اند (جدول ۱).

استقرار عناصر کالبدی در خانه‌باغ‌ها

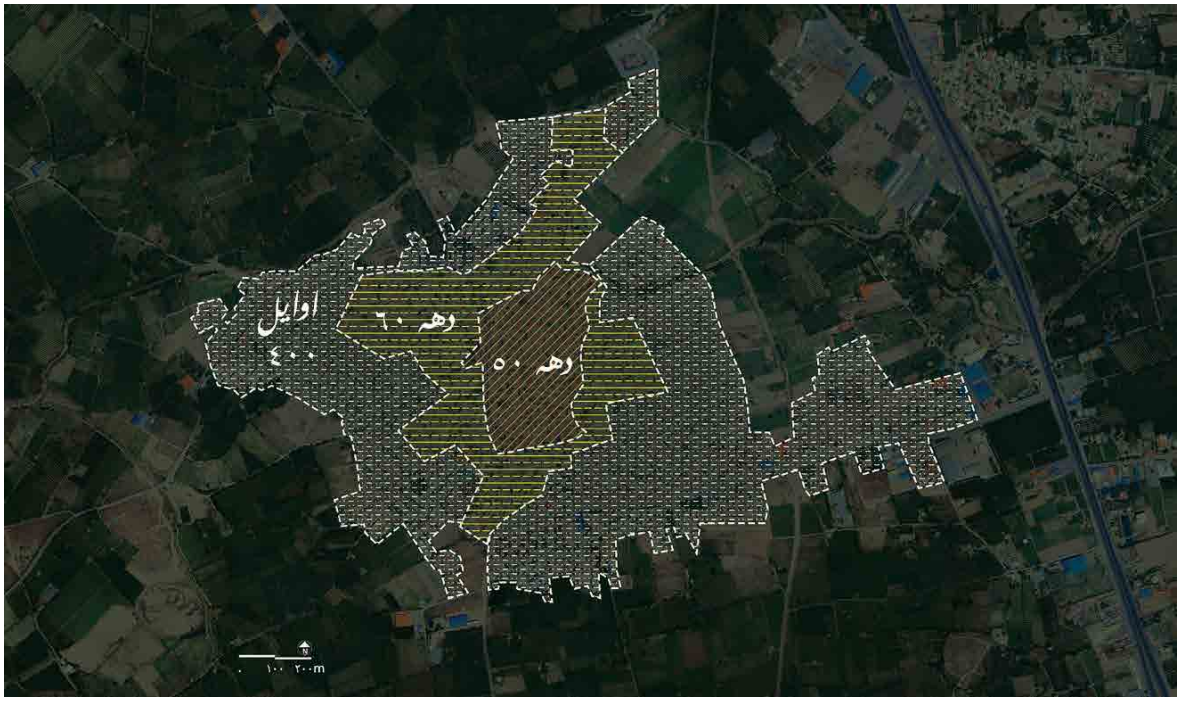
در این بخش نظام استقرار خانه‌باغ‌ها و عناصر موجود در آن در دو مقیاس ذیل بررسی خواهد شد:

۱. نظام پراکندگی خانه‌باغات انگور در روستا

۲. نظام هم‌کناری عناصر متشکله خانه‌باغ

الف. نظام پراکندگی خانه‌باغات انگور در روستای بالو

تعداد خانه‌باغ‌های تاریخی انگور روستای بالو هم اکنون به حدود ۳۵ قطعه می‌رسد که به شکل نامنظم در پیرامون هسته اصلی بافت به وجود آمده‌اند. بررسی شیوه پراکنش خانه‌باغ‌ها در روستای بالو نشان می‌دهد که این نظم تابع جریان آب و مسیر آن بوده است. تا هرجایی که امکان وجود آب یا تکثیر و تکمیل مسیر آب بوده است باغاتی شکل‌گرفته و تولید انگور و مشتقات آن در اولویت قرار گرفته است. نهر دائمی خان ارخی توسط خان روستا برای استفاده مردم و آبیاری ملک‌های متعلق به روستای بالو تا انتهای زمین‌های متعلق به روستا کشیده شده است.



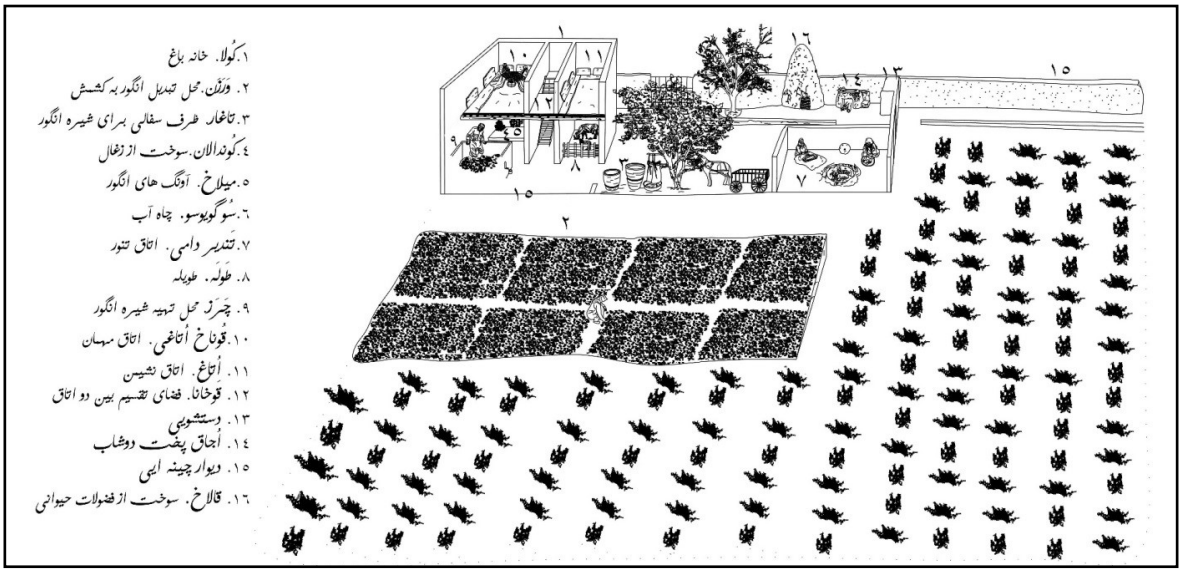
تصویر ۶: سیر تحول کالبدی روستا (Google earth,2024).
Fig. 6: The physical evolution of the Balov village (Google earth, 2024).

افزایش جمعیت روستا در دهه ۶۰ شمسی موجب گسترش بافت کالبدی در قسمت غربی روستا شده و درصد فراوانی از زمین‌های کشاورزی زیر ساخت‌وسازها قرار می‌گیرند (تصویر ۶). محدود شدن روستا از ضلع شرقی و غربی به جاده‌های ارتباطی و گسترش بافت کالبدی روستا در این جهات موجب‌شده تا زمین‌های کشاورزی کمتری در این بخش‌ها وجود داشته باشد. جبهه جنوبی روستا به روستا قزل‌عاشق ختم می‌شود. بیشترین درصد از زمین‌های کشاورزی در بخش شمالی روستا قراردارند. تقرب زمین‌های این بخش به آب پر حجم کوه‌های مرزی ایران و ترکیه باعث رونق کشاورزی در این جبهه شده است. بنابراین تجمع مناسبی از استقرار خانه‌باغ‌ها در این بخش از روستا دیده می‌شود.

ب. نظام هم‌کناری عناصر متشکله در خانه‌باغ انگور

کاشت انگور نیازمند ایجاد معماری و شرایط مخصوص بوده تا با فرآوری مناسب جهت ارائه به بازار آماده شود و این شرایط موجب ایجاد مجموعه‌ای شده است تا آسایش را برای خانواده کشاورز و انگور را جهت ارائه به بازار فراهم نماید. همان‌گونه که تصاویر ۷ و ۸ نشان می‌دهند خانه‌باغ‌ها از هم‌کناری زمین زیرکشت انگور(باغ انگور)، وَرزَن[۷] (فضایی برای خشک‌کردن انگور)، حیاط که دربرگیرنده خانه (شامل فضای فرآوری انگور، فضای نگهداری چهارپایان، فضای زیست)، چاه آب، تنور، اجاقی بزرگ جهت فرآوری انگور و سرویس بهداشتی شکل گرفته است.

طبقه هم‌کف خانه‌باغ برای فرآوری انگور با عنصری مخصوص به نام چَرَز[۸] و محل نگهداری چهارپایان بوده و طبقه اول به فضای زیست اختصاص داشته است. ورودی باغ‌ها از کنار خانه‌باغ (کولا[۹]) (مصاحبه با سعید نوکرعلی، ۱۴۰۳) تعریف شده و خانه‌باغ‌ها را در گوشه بیرونی (نزدیک به راه دسترسی به باغ) جانمایی و ساخته‌اند. زمین مقابل نمای اصلی خانه‌باغ به‌عنوان حیاط تعریف می‌شده و دیوارهای حیاط چینه‌ای بوده که خانه و حیاط را از باغ جدا می‌کرده و راه دسترسی به باغ از حیاط بوده است. داخل حیاط؛ چاه آب، تنور پخت نان، اجاق پخت دوشاب، سوخت، حمام و سرویس بهداشتی قرار داشته است. خارج از محوطه حیاط در قسمتی از زمین باغ کاشته نمی‌شد و به‌صورت شیب‌دار با خاک‌ریزی به سمت ضلع جنوبی، شیب‌بندی می‌شد و قسمت عمده‌ایی از انگور باغ جهت تبدیل به کشمش (سبزه[۱۰]) شدن، بر روی این قسمت که در اصلاح محلی وَرزَن می‌گویند خشک



تصویر ۷: مجموعه باغ انگور نوکرعلی در روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 7: Nokar Ali's grape garden complex in Balov village (Authors, 2025).

تصویر ۸: ورزن و چرز در خانه باغات انگور روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 8: Varzan and Charaz in the house of the grape orchards of the village of Balov (Authors, 2025).

می‌شد. هر ساله در فصل تابستان، هم‌زمان با کاهگل‌کشی خانه‌باغ بر روی این قسمت نیز کاهگل کشی انجام می‌شد. ورزن در نزدیک‌ترین موقعیت به خانه‌باغ بوده است و پنجره‌های اتاق‌های طبقه اول خانه‌باغ جهت مراقبت از کشمش، به ورزن دید داشته‌اند. بین باغات دیوار کشی انجام نمی‌شد فقط باغاتی که در کنار راه بودند مابین راه و باغ دیوار چینه‌ای کشیده می‌شد.

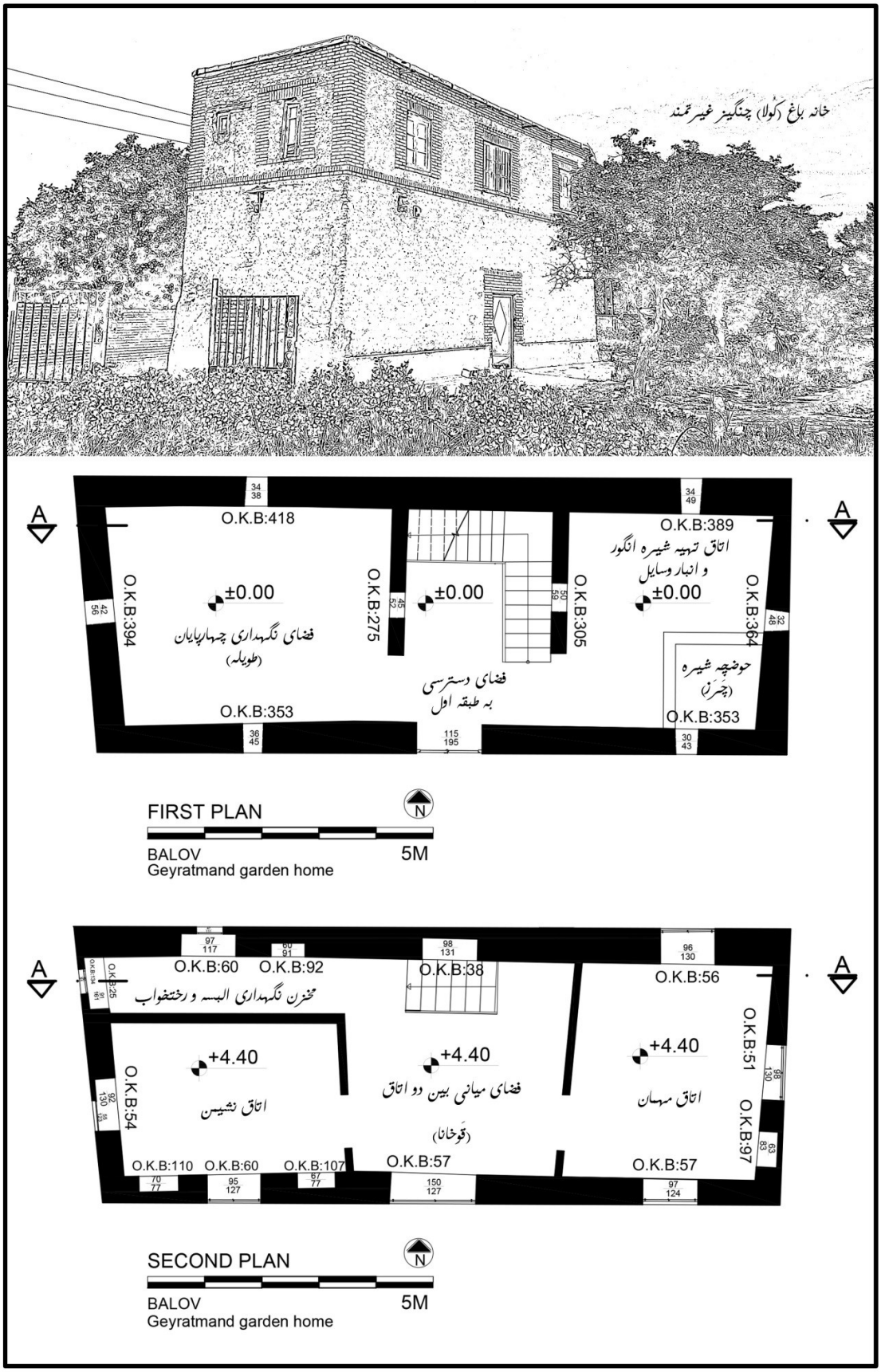
موضوع با اهمیت در این گونه‌ها، فضاها و زیرفضاهایی هستند که با توجه به کاربری خانه‌باغ‌ها، که در آن زیست در هم‌کناری با معیشت معنا پیدا می‌کند، شکل گرفته‌اند. تعدادی از آن‌ها در جدول ۲، معرفی شده و در جدول ۲، فضاها با واژگان بومی ذکر شده‌اند. هر یک از فضاها دارای وظیفه‌ای است که معرف عملکرد آن است که در پلان‌های طبقه هم‌کف و طبقه اول خانه‌باغ انگور چنگیز غیرتمند نمایش داده شدند (جدول ۳ و تصویر ۹) به‌طور تقریبی در کلیه خانه‌باغ‌های بررسی شده، این فضاها وجود داشته است. البته تعدادی از آن‌ها هم‌اکنون به مرور زمان از بین رفته و یا در معرض ساخت‌وساز جدید قرار گرفته است.

جدول ۲: تشریح واژگان بومی در خانه‌باغ‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 2: Description of native vocabulary in the Garden House (Authors, 2025).

ردیف	عنوان فضا	معنا-کاربرد	ردیف	عنوان فضا	معنا-کاربرد
۱	کُولا	خانه باغ	۷	تندیر دامی	اتاق تنور
۲	چَرَز دامی	اتاق تهیه شیره انگور	۸	وَرَزَن	محل خشک کردن انگور
۳	طَولَه	طویله	۹	سُو گویوسو	چاه آب
۴	اُتاغ	اتاق نشیمن	۱۰	پِلَه	پله
۵	قوناخ اتاغی	اتاق مهمان	۱۱	تاخ‌جا	تاقچه
۶	قَو خانا	فضای تقسیم بین دو اتاق	۱۲	پاجا	دریچه ارتباطی طبقات

جدول ۳: عملکرد نام مکان‌ها در فضاهای متنوع خانه‌باغ‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 3: Function of place names in various spaces of the Garden House (Authors, 2025).

عنصر معماری / فعالیت	کُولا	چَرَز دامی	طَولَه	قوناخ اتاغی	اُتاغ	قَو خانا	تندیر دامی	وَرَزَن	تاخ‌جا	مخزن	پاجا
محل زندگی	■				■						
محل فرآوری انگور	■	■									
پذیرایی از مهمان				■							
نوشیدن چای						■					
ارتباط بین اتاق‌ها						■					
پختن نان							■				
محل نگه‌داری البسه و رختخواب										■	
انبار وسایل کشاورزی		■									
آویزان کردن آونگ		■									
محل نگه‌داری چهارپایان			■								
خشک کردن انگور و تبدیل به کشمش								■			
گذاشتن وسایل و وسیله روشنایی									■		
ارتباط بین طبقات											■

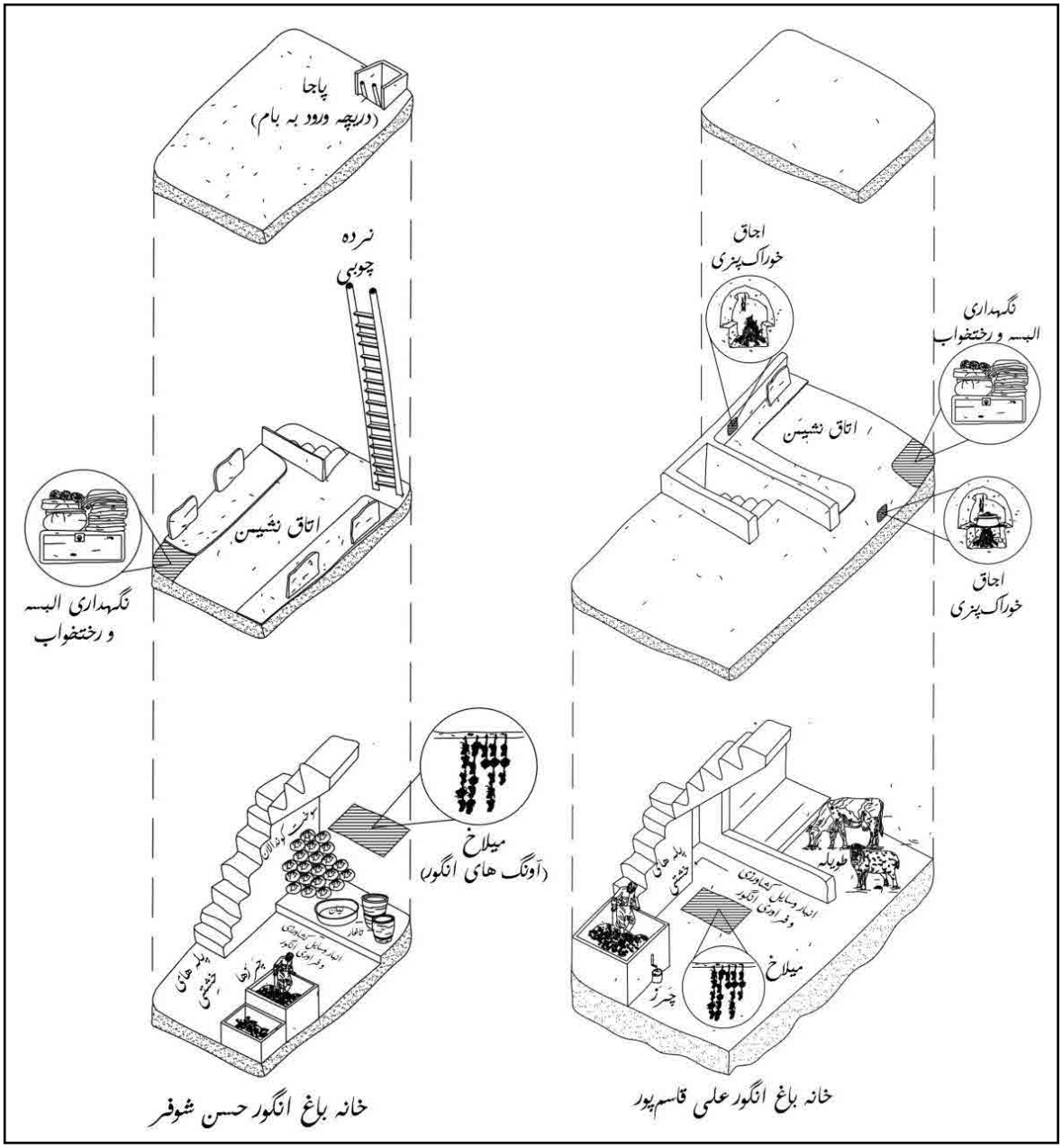


تصویر ۹: پلان طبقهٔ هم‌کف و طبقهٔ اول خانه‌باغ انگور چنگیز غیرتمند (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 9: Ground floor and first floor plan of the house of Changiz Gheiratmand's Grape Garden (Authors, 2025).

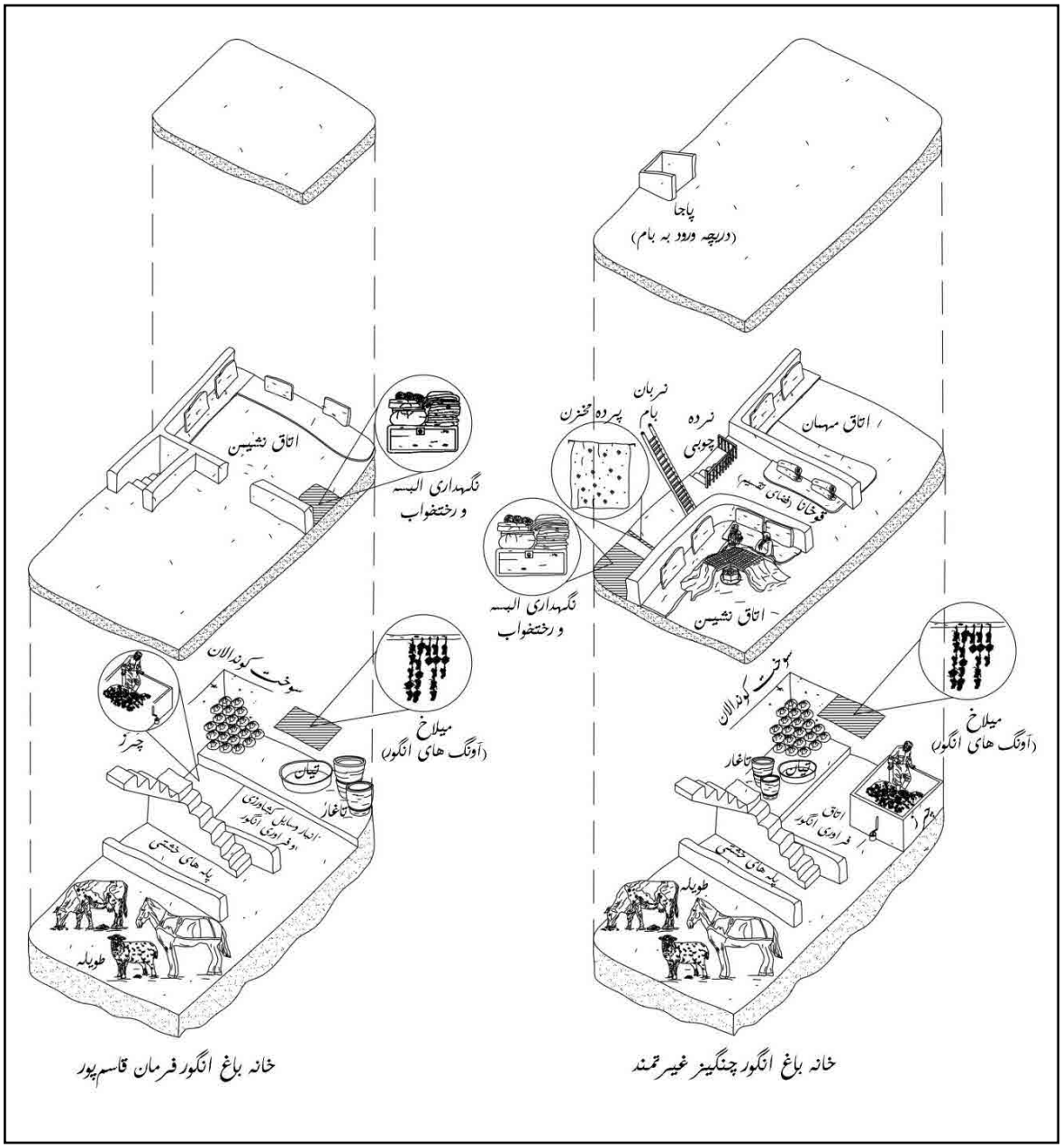
شیوهٔ سازماندهی و ارتباطات فضایی در خانه‌باغ‌های انگور

در نمونه‌های مورد مطالعه، فضاهای خدماتی و دام در عرصه طبقه هم‌کف قرار دارد و طبقه اول به‌عنوان فضای زیست مورد استفاده قرار می‌گرفته است. کانال ارتباطی این دو طبقه به‌صورت عمودی بوده و عمده ارتباط افقی، فضای تقسیم میانی در نظر گرفته شده است. درطبقه هم‌کف، چَرَز و پله‌ها قرار دارد در نمونه‌هایی از خانه‌باغ‌ها مانند خانه‌باغ انگور علی قاسم‌پور دیوارجداکننده در حدود یک سوم فضا کشیده شده است که واحدی برای نگهداری دام بوده است (تصویر ۱۰). در نمونه‌هایی مانند خانه‌باغ انگور چنگیز غیرتمند و فرمان قاسم‌پور نیز فضای طبقه هم‌کف با دو دیوار به سه واحد تقسیم شده‌اند. فضای میانی برای دسترسی به طبقه بالا و اتاق‌های دو طرف و فضاهای طرفین که واحدی برای دام و واحد دیگر دارای چَرَز و سکویی با مساحت حدود یک دوم مساحت واحد، برای انبار وسایل در نظر گرفته شده است (تصویر ۱۱). در طبقه اول نیز یک یا دو اتاق وجود داشته



تصویر ۱۰: دیاگرام فضایی خانه‌باغ‌های انگور علی قاسم‌پور و حسن شوفر (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 10: Spatial diagram of the house of the grape orchards of Ali Ghasempour and Hassan Shofer (Authors, 2025).

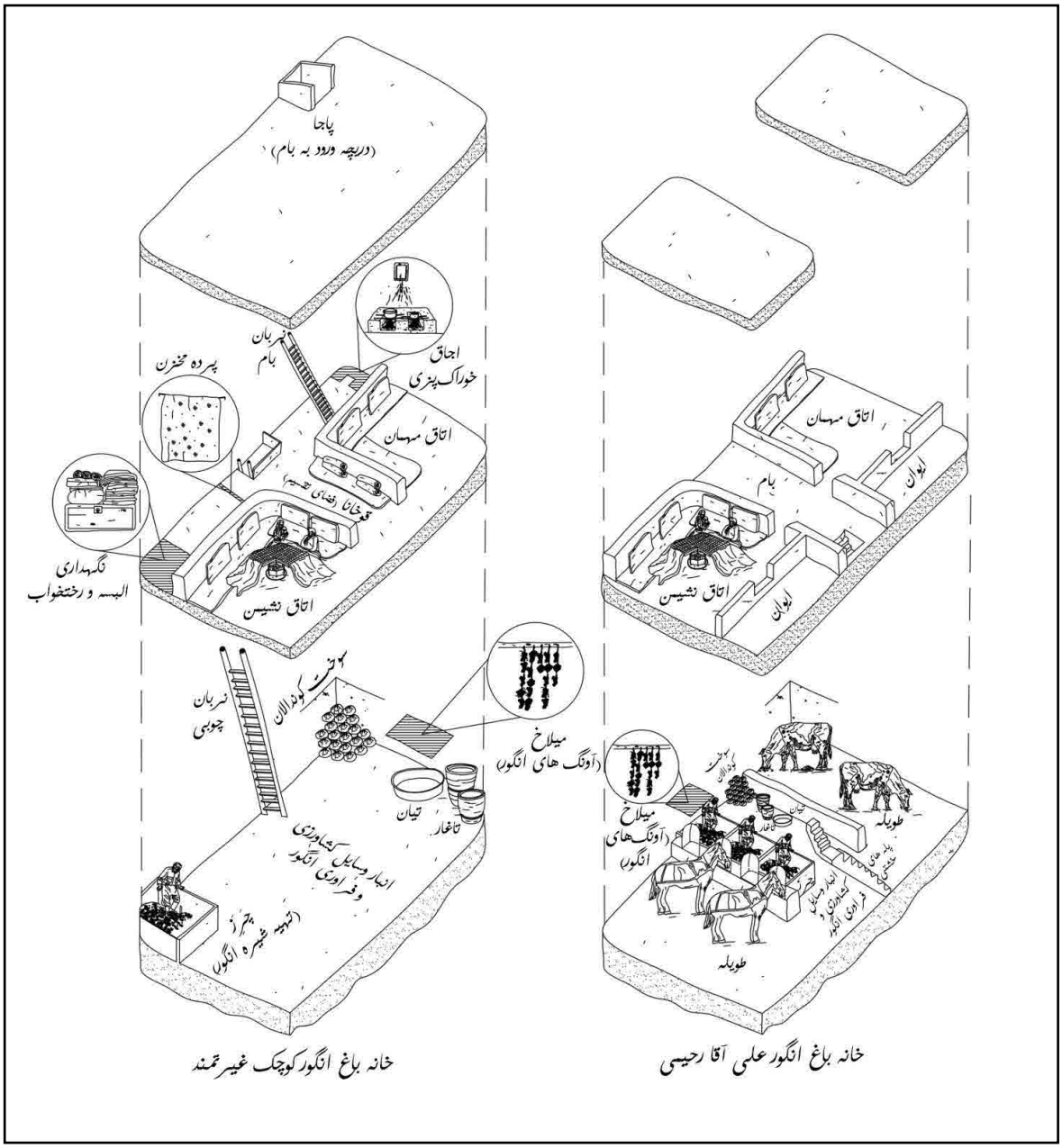


تصویر ۱۱: دیاگرام فضایی خانه‌باغ‌های انگور چنگیز غیرتمند و فرمان قاسم‌پور (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 11: Spatial diagram of the house of the grape orchards of Changiz Gheiratmand and Farman Qasempour (Authors, 2025).

و از بام به‌عنوان تراس و فضای دسترسی به اتاق‌ها استفاده می‌شد. در نمونه‌های دیگر مانند خانه‌باغ انگور کوچک غیرتمند طبقه اول توسط دو دیوار به سه واحد تقسیم شده که اتاق‌ها در طرفین و واحد میانی فضای ارتباطی بین اتاق‌ها بوده است (تصویر ۱۲).

اما به‌لحاظ حجم کلی نیز این خانه‌باغ‌ها قابل بررسی نشان می‌دهند (جدول ۴) برداشت پلان ۱۴ خانه‌باغ نشان‌دهندهٔ تقسیم بندی فضایی در طبقه هم‌کف، بسته به نیاز برای نگهداری چهارپایان به دو یا سه فضای جداگانه است و طبقه اول نیز بسته به نیاز شامل یک الی دو اتاق بوده است. همه آن‌ها در طبقه هم‌کف کل بستر را اشغال کرده‌اند اما نحوه تقسیم‌بندی فضایی طبقه اول تعیین کنندهٔ شکل حجمی خانه‌باغ‌ها بوده که باعث ایجاد سه نوع حجم در این خانه‌ها شده است.



تصویر ۱۲: دیاگرام فضایی خانه‌باغ‌های انگور علی آقا رحیمی (ارباب) و کوچک غیرتمند (نگارندگان، ۱۴۰۴).

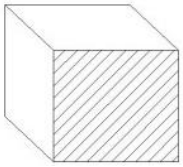
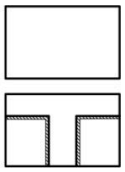
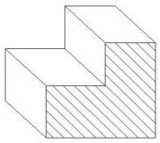
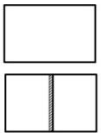
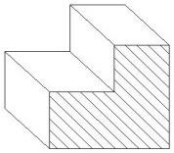
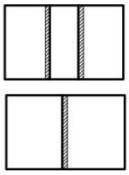
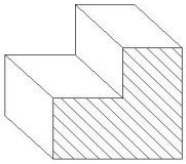
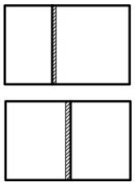
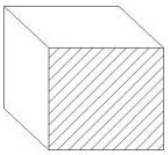
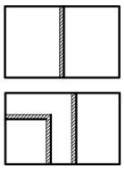
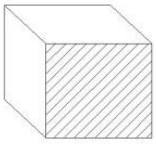
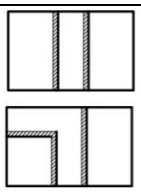
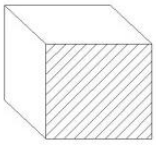
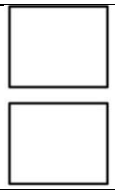
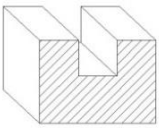
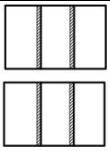
Fig. 12: Spatial diagram of the house of the vineyards of Ali Agha Rahimi (master) and Kouchak Gheiratmand (Authors, 2025).

جهت‌گیری ساخت در خانه‌باغ‌ها

مطالعات میدانی بر روی خانه‌باغ‌های برداشت شده نشان می‌دهد خانه‌باغ‌ها به‌لحاظ قرارگیری و کشیدگی حجم در دو دسته شمالی-جنوبی و شرقی-غربی جای می‌گیرند و جبهه اصلی خانه‌باغ‌ها از چهار جهت جغرافیایی پیروی می‌کنند (جدول ۵). سمت‌گیری خانه‌ها صرفاً متناسب با شرایط اقلیمی نبوده و می‌توانند در ارتباط با باورهای دینی آشوریان و فرهنگ آن‌ها باشد (عباس‌زاده و بهجت، ۱۳۹۹). با توجه به سکونت آشوری‌ها و ارامنه و وجود دو کلیسا در روستا می‌توان به این نتیجه رسید که سازندگان خانه‌باغ‌هایی که جهت کشیدگی در آن‌ها شمالی-جنوبی و جهت جبهه اصلی خانه‌باغ شرقی یا غربی بوده از ساکنان اولیه روستا و اقلیت آشوری و ارامنه بوده‌اند.

جدول ۴: دسته‌بندی خانه‌باغ‌های انگور دارای حجم و پلان مشابه (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 4: Classification of vineyard houses with similar volume and plan (Authors, 2025).

ردیف	خانه باغ	توضیحات	حجم	پلان تقسیم فضایی دو طبقه
۱	کوچک غیرتمند	طبقهٔ هم‌کف: بدون دیوار جداکننده طبقهٔ اول: دارای دو دیوار جداکننده شامل سه فضا		
۲	غلام سیدخانی			
۳	یدالله	طبقهٔ هم‌کف: بدون دیوار جداکننده طبقهٔ اول: دارای یک اتاق شامل دو فضا اتاق و بام		
۴	فرمان قاسم‌پور	طبقهٔ هم‌کف: دارای دو دیوار جدا کننده شامل سه فضا طبقهٔ اول: یک اتاق و بام		
۵	علی قاسم‌پور	طبقهٔ هم‌کف: دارای یک دیوار جدا کننده شامل دو فضا طبقهٔ اول: یک اتاق و بام		
۶	علی قاسم‌پور ۱			
۷	عبدالله نورور			
–	شافعی بدون الحاق			
۸	لطفی	طبقهٔ هم‌کف: دارای یک دیوار جداکننده شامل دو فضا طبقهٔ اول: دارای دو دیوار جدا کننده شامل سه فضا		
۹	چنگیز غیرتمند	طبقهٔ هم‌کف: دارای دو دیوار جداکننده شامل سه فضا طبقهٔ اول: دارای دو دیوار جداکننده شامل سه فضا		
۱۰	نوکرعلی			
۱۱	یوسف سیدخانی	طبقهٔ هم‌کف: بدون دیوار جداکننده طبقهٔ اول: یک اتاق		
۱۲	شوفر			
۱۳	شافعی با الحاق	طبقهٔ هم‌کف: دارای دو دیوار جدا کننده طبقهٔ اول: دارای دو دیوار جداکننده شامل سه فضا		
۱۴	علی آقا رحیمی ارباب			

جدول ۵: بررسی نحوه استقرار و جبهه اصلی خانه‌باغ‌های انگور در بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 5: Examination of the layout and main facade of the house of the grape orchards in Balov (Authors, 2025).

ردیف	نام	کشیدگی و نحوه استقرار بنا	جبههٔ اصلی	سازندهٔ اولیه
۱	علی آقا رحیمی	شرقی–غربی	شمال	مسلمان
۲	شافعی	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۳	غلام سیدخانی	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۴	یوسف سیدخانی	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۵	کوچک غیرتمند	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۶	چنگیز غیرتمند	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۷	علی قاسم‌پور	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۸	علی قاسم‌پور۱	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۹	فرمان قاسم‌پور	شمالی–جنوبی	شرق	آشوری–ارمنی
۱۰	لطفی	شرقی–غربی	جنوب	مسلمان
۱۱	نوکرعلی	شمالی–جنوبی	شرق	آشوری–ارمنی
۱۲	عبداله نورور	شمالی–جنوبی	غرب	آشوری–ارمنی
۱۳	یداله	شمالی–جنوبی	شرق	آشوری–ارمنی
۱۴	شوفر	شمالی–جنوبی	شرق	آشوری–ارمنی

وسعت تقریبی و نسبت فضاییِ خانه‌باغ‌ها

در خانه‌باغ‌های مطالعه شده، بیشترین مساحت به زمین زیرکشت انگور اختصاص دارد و فضای زیست، کمترین درصد اشغال را نسبت به باغ انگور و فضای تبدیل انگور به کشمش (وَرَزَن) دارا است. در این میان، خانه‌باغِ ارباب، مساحت بیشتری نسبت به بقیه خانه‌باغ‌ها دارد. با توجه به بزرگی باغ انگور، آماده بودن تمام انگورها جهت فرآوری و نبود روشی دیگر برای فرآوری، مقدار زیادی از انگور به کشمش تبدیل می‌شد و مساحت ورزن نسبت به فضای زیست درصد بیشتری را به خود اختصاص می‌داد. جدول ۶ نشان می‌دهد که تا دهۀ ۶۰هـ.ش.

جدول ۶: درصد اشغال فضاها در مجموعه باغ‌های انگور بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 6: Percentage of space occupancy in the Balov grape orchard complex (Authors, 2025).

ردیف	نام	انگور(درصد)	خانه (درصد)	وَرَزَن (درصد)
۱	علی آقا رحیمی	۹۶.۷	۱	۲.۳
۲	شافعی	۹۷.۱	۰.۶۸	۲.۱
۳	غلام سیدخانی	۹۵.۵	۰.۳۵	۴
۴	فریدون سیدخانی	۹۳.۴	۰.۶۴	۵.۹
۵	کوچک غیرتمند	۹۵.۷	۰.۲۷	۳.۹

۶	چنگیز غیرتمند	۹۶.۲	۰.۷۹	۲.۹
۷	علی قاسم‌پور	۹۴.۷	۰.۳۵	۴.۹۱
۸	علی قاسم‌پور ۱	۹۲.۷	۰.۵۳	۶.۶۹
۹	فرمان قاسم‌پور	۹۴.۱	۰.۲۷	۵.۶
۱۰	لطفی	۹۴.۸	۰.۲۷	۴.۹
۱۱	نوکرعلی	۹۷.۳	۰.۲۴	۲.۴
۱۲	عبداله نورور	۹۶.۸	۰.۳۴	۲.۷
۱۳	یداله	۹۶.۵	۰.۲۹	۳.۱۱
۱۴	شوفر	۹۶.۸	۰.۳۵	۲.۸
میانگین		۹۳.۴۵٪	۰.۴۵٪	۳.۸٪

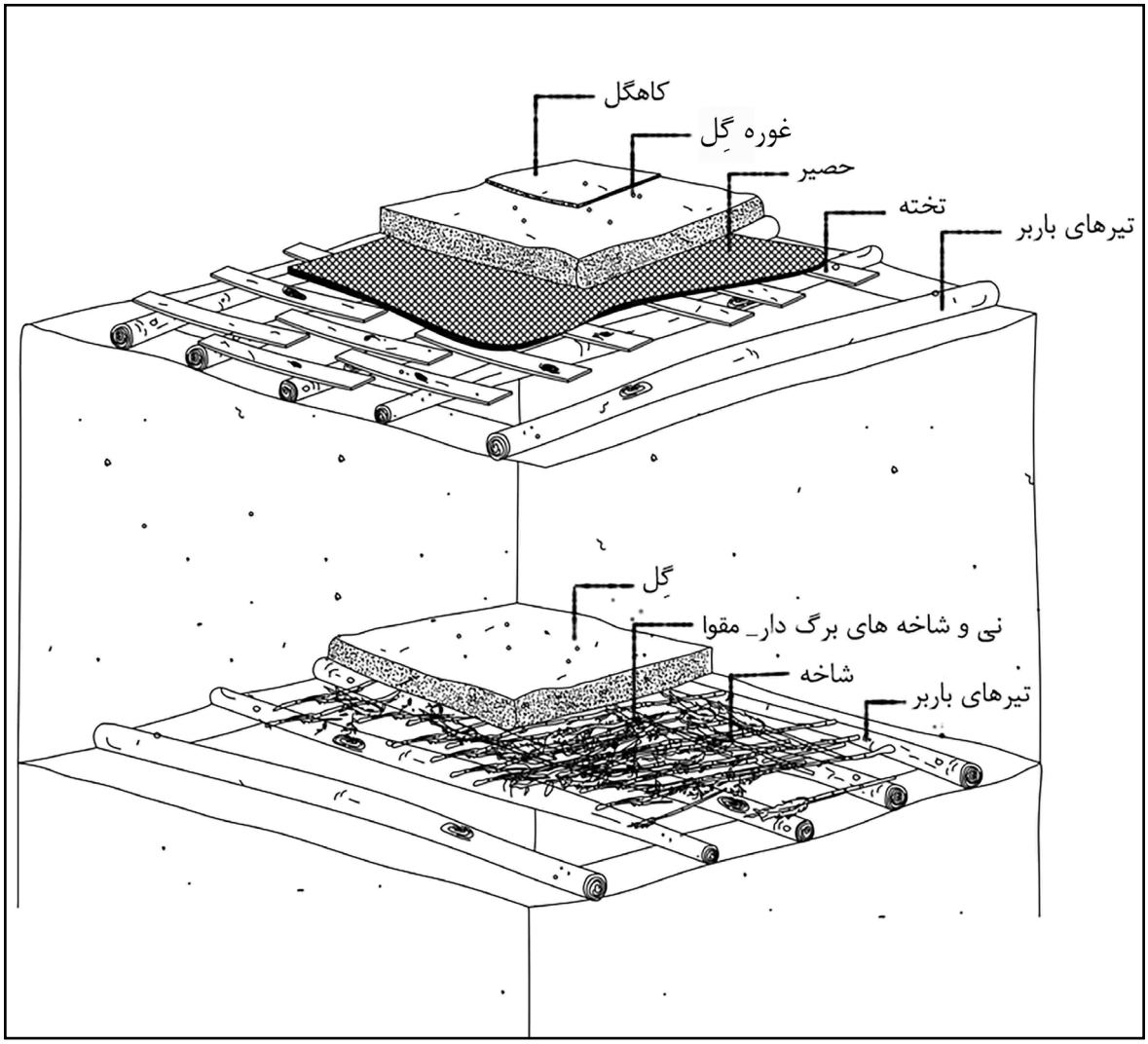
تصویر ۱۳: نمایش مجموعه باغ انگور بر روی عکس هوایی ۱۳۶۸ هـ.ش. (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 13: Showing the grape orchard complex on an aerial photograph from 1989 AD (Authors, 2025).

به‌صورت میانگین در یک مجموعه باغ۹۳٫۴٪ مساحت زمین به باغ انگور، ۳٫۸٪ به وَرزَن و ۰٫۴۵٪ به خانه اختصاص می‌یافته است. مقادیر ذکر شده از روی عکس هوایی سال ۱۳۶۸ هـ.ش. محاسبه شده‌اند که در تصویر ۱۳، چند نمونه نمایش داده شده است.

ساختار، مصالح و تزئینات

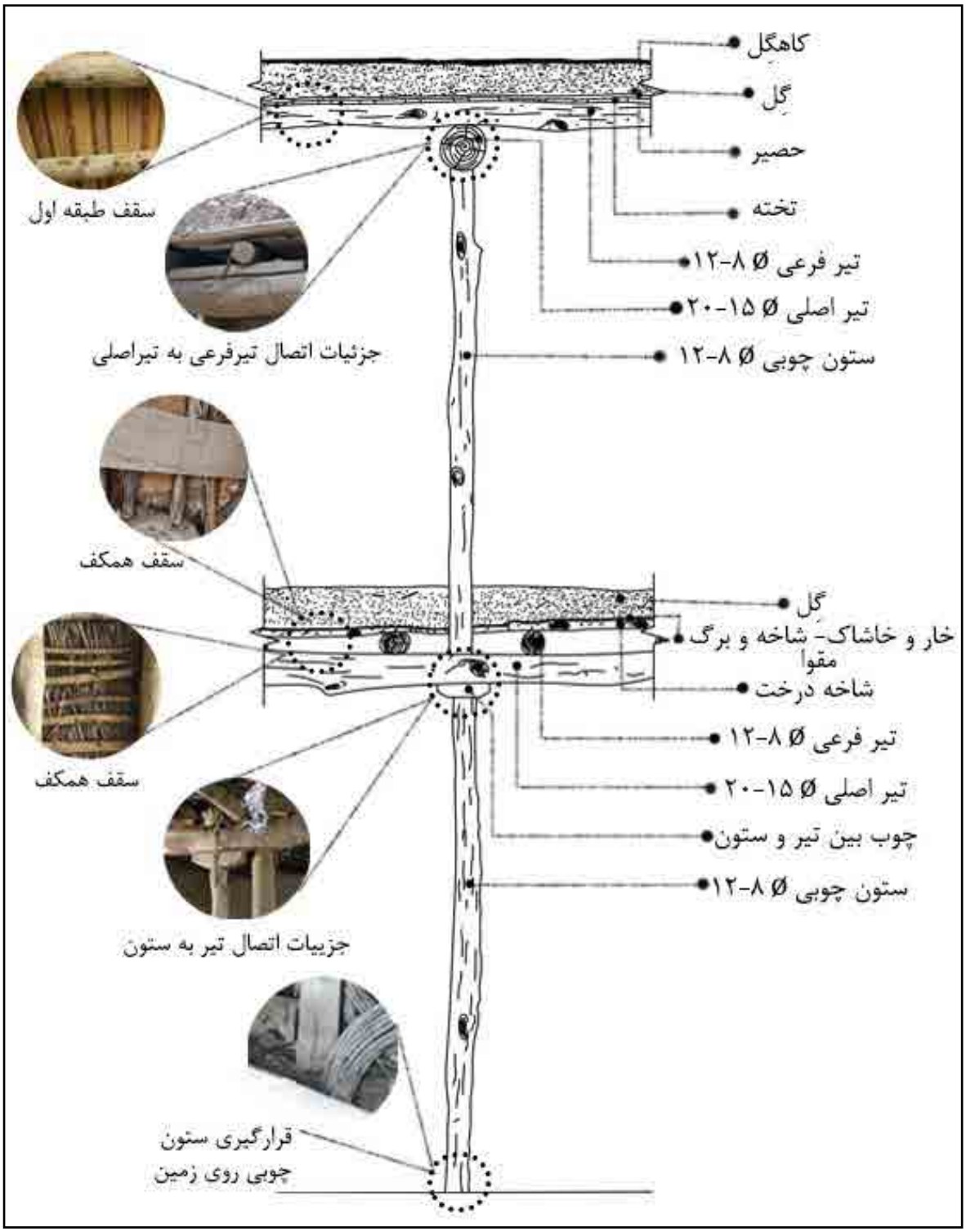
سازه بناها از نوع وزنی[11] و بدون قاب است. مصالح اصلی شکل‌دهنده خانه‌باغ‌ها گِل، خشت خام و چوب است. پوشش سقف‌ها تخت و تیرپوش هستند. نیروهای فشاری توسط دیوارهای باربر و ستون‌های چوبی به پی منتقل می‌شود. دیوارهای باربر طبقه همکف، مُهره[12] بوده و در نمونه‌هایی میان‌رج‌های چینه

از یک ردیف خشت خام استفاده شده است. این دیوارها در شروع ضخامت بیشتری نسبت به قسمت انتهایی دارند. در نمونه خانه‌باغ علی آقا رحیمی که دیوار حیاط سالم است در قسمت میانی دیوار مابین رج‌های چینه، از شاخه‌ها استفاده شده است (تصویر ۱۷). دیوارهای باربر طبقه دوم ضخامت کمتر داشته و با خشت خام ایجاد شده‌اند. ستون‌ها و تیرها از تنه درخت صنوبر تهیه شده و در مواردی که فضای هم‌کف تقسیم شده است تیرها به شکل ساده بر روی دیوار قرار گرفته‌اند و در نمونه‌هایی که عرض فضا زیاد است از تیرهای باربر با ستون‌های چوبی برای حمل بار استفاده شده است. برای اتصال تیر به ستون و تیر فرعی به تیر اصلی از میخ‌های آهنی بلند استفاده شده است (تصویر ۱۴) در طبقه هم‌کف، شاخه‌های درخت یا تخته‌های چوب توسط میخ کبریتی به تیرها متصل شده است. در طبقه هم‌کف، تخته و یا شاخه‌های درختی بر روی تیرها متصل شده‌اند و روی شاخه‌ها، نی که در اصطلاح محلی (قمیش) می‌گویند یا شاخه‌های نازک برگ‌دار و در نمونه‌هایی مقوا کارتن قرار گرفته و لایه نهایی گل ریخته شده و با فشار پا محکم شده است. تیرهای سقف طبقه اول توسط تخته‌ها به‌هم متصل شده، توسط حصیر پوشیده شده، به ضخامت ۱۰-۱۵ سانتی‌متر غوره گل ریخته شده و لایه نهایی برای جلوگیری از نفوذ رطوبت با ملات کاهگل پوشیده شده است (تصاویر ۱۵ و ۱۶).



تصویر ۱۴: جزئیات سقف طبقه هم‌کف و اول خانه‌باغ‌های انگور بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 14: Details of the ceiling of the ground and first floors of the Balov Grape Garden House (Authors, 2025).



تصویر ۱۵: جزییات قرارگیری تیر و ستون در خانه‌باغ‌های انگورِ روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴)

Fig. 15. Details of the placement of beams and columns in the house in the vineyards of Balov village (Authors, 2025).

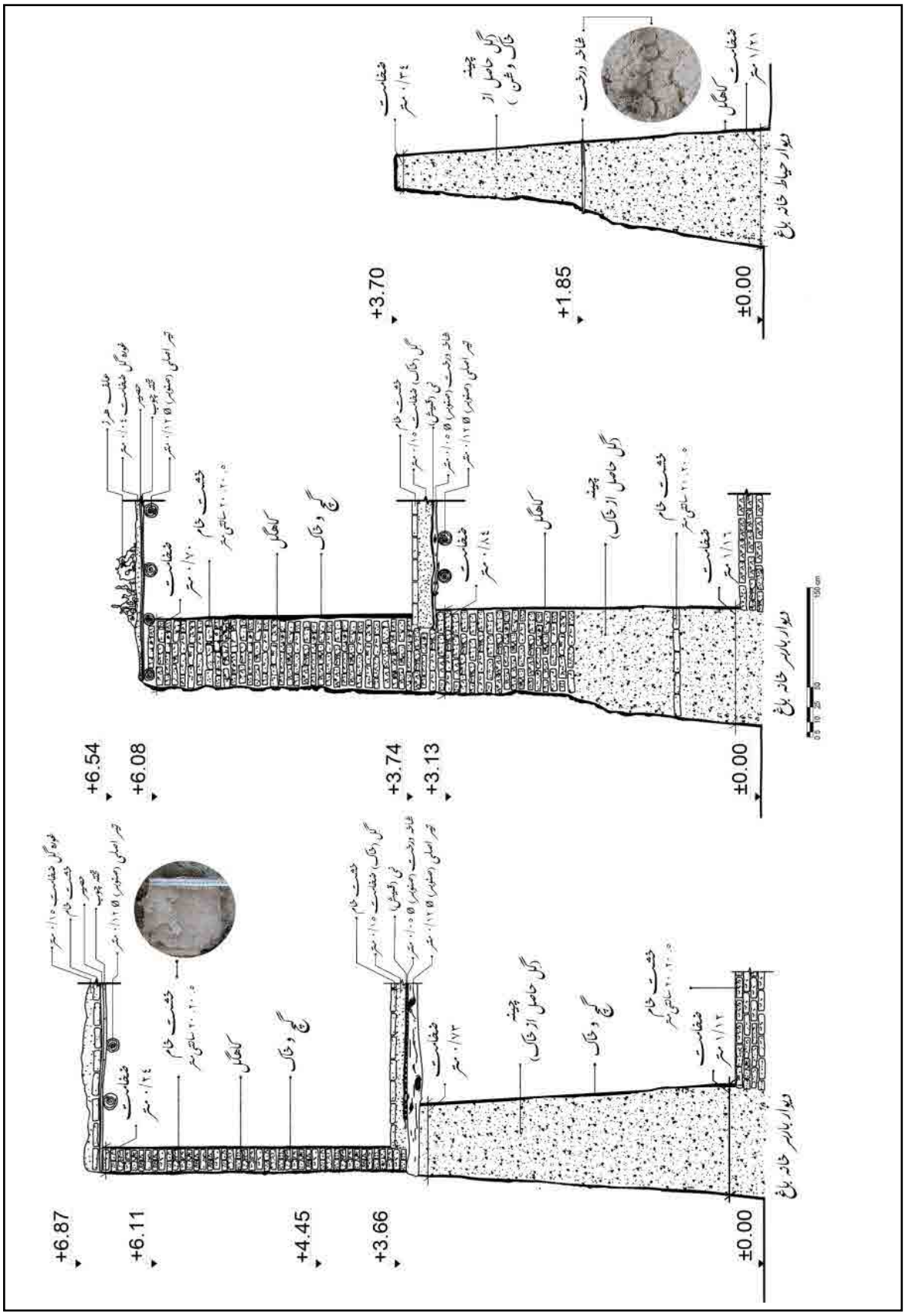
از کاهگل برای اندود بیرونی دیوارها استفاده شده است. برای اندود دیوارهای داخلی در مواردی از کاهگل و در مواردی از گچ و خاک استفاده شده است. فضای داخل حوضچه چرز جهت مقابله با نفوذ شیرهٔ انگور در دیوار کاهگلی با ملات آهک اندود شده است (تصویر ۱۷). خانه‌باغ‌ها به شکل ساده و فاقد هر گونه تزئینات هستند.

تصویر ۱۶: جزئیات اتصال تیر به ستون در خانه‌باغ‌های انگور روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 16: Details of the beam-column connection in the house in the vineyards of Balov village (Authors, 2025).

بحث و تحلیل

۱۴ خانه‌باغ تاریخی انگور به‌عنوان نماینده مجموعه باغات انگور تاریخی در روستای بالو انتخاب‌شده و به‌صورت دقیق، نقشه‌های معماری آن‌ها برداشت شد. اساس انتخاب نیز معیارهایی بوده است که در خانه‌باغ‌ها شناسایی شده است. هر یک از آن‌ها براساس ویژگی‌های کالبدی و کارکردی مورد تدقیق قرار گرفتند و نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها مشخص شد. یافته‌ها نشان می‌دهند که مجموعه‌های در حال بررسی برای تعیین موقعیت در این اقلیم تابع یک نظام مشخص بودند. موقعیت آن‌ها بر اساس دسترسی به نهر آب متعلق به زمین‌های روستا تعیین می‌شد. اغلب در درون باغات مثمر و درکنار یکدیگر ساخته می‌شدند. ویژگی بعدی مربوط به دوره‌بندی تاریخی است. از این نظر دارای تنوع خاصی نیستند. از میان چهارده خانه‌باغ، یک خانه‌باغ در دورهٔ قاجار ساخته شده و سیزده باب دیگر مربوط به دورهٔ پهلوی است. احتمالاً سازه‌های ساده‌تری پیش از آن وجود داشته است که از بقایای آن اثری در دست نیست.

مبحث دیگر وضعیت استقرار و زیست در این مجموعه‌های میراث کشاورزی است. به‌طور طبیعی استفاده شناور از خانه‌باغ‌ها مد نظر بوده است. این مکان‌ها در مواقعی خاص از سال و در صورت نیاز برای حفاظت، پایش، عمل‌آوری، برداشت و تولید محصول مورد استفاده کشاورزان و باغبانان قرار می‌گرفته و البته دارای تأسیسات لازم برای زیست و معیشت نیز بوده است. موضوع با اهمیت دیگر استقرار عناصرکالبدی در آن‌هاست.



تصویر ۱۷: جزئیات دیوارخانه و حیاط باغ انگور روستای بالو (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 17: Details of the walled house and courtyard of the grape garden in Balov village (Authors, 2025).

مهم‌ترین نقطه تمایز خانه‌باغ‌های انگور با نمونه‌های مشابه وجود عناصری است که جهت فرآوری انگور ایجاد شده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهند که در تمام مجموعه‌ها، ورزن، خانه‌باغ با عنصر چرز وجود داشته است. عناصر وَرزَن و چَرَز جهت فرآوری انگور ایجاد شده‌اند. هم‌چنین تمام باغات انگور که در کنار مسیر ارتباطی قرار داشتند در ضلع مشترک با راه دیوار چینه‌ای کشیده شده است. این خانه‌باغ‌ها بدون عناصر اشاره شده به‌عنوان خانه‌باغ منفرد شناخته شده و فاقد معنای ویژه‌ای بوده و کارکردی نخواهند داشت. بنابراین این عناصر در هم‌کناری با یکدیگر به یک «مجموعه کشت‌خوانی انگور» تبدیل شده‌اند.

ویژگی دیگر نوع ساختار، مصالح و تزئینات در آن‌ها است. در اقلیم معتدل کوهستانی، ساختار خانه‌باغ انگور، وزنی، بدون قاب و برخاسته از نیارش ایرانی است و نوع مصالح و تزئینات به‌کار رفته در دسته «ساده» قرار می‌گیرند. شاکله کلی معماری آن‌ها برگرفته از معماری عامیانه است که در جزئیات از معماری روستای بالو تبعیت می‌کند. علاوه‌بر آن وسعت عناصر متشکله در این مجموعه‌ها نیز مورد بررسی قرار گرفته است. مطالعات در جدول ۶ نشان می‌دهد که بیشترین وسعت از آنِ باغ انگور است. بدیهی است که کشاورزان این مکان را در گام نخست جایی برای تولید و معیشت دانسته‌اند تا زیست. سپس ورزن که دوباره نقش مکمل و فرآوری را در تولید دارد در مرتبه دوم از لحاظ وسعت قرار گرفته و در نهایت خانه به‌عنوان محل زیست موقت، کمترین وسعت را در کلیه مجموعه‌ها به خود اختصاص داده‌است. این موضوع نشانگر اهمیت معیشت در این گونه از زیستگاه‌هاست. اما این مراکز از نظر تنوع محصولات نیز وابسته به انگور و مشتقات آن بوده‌اند. کشمش محصول اصلی باغ محسوب می‌گردد. بیشترین سهم انگور بر روی ورزن تبدیل به کشمش می‌شود و معیشت کشاورز با فروش آن تأمین می‌شده است. محصولات جانبی از جمله دوشاب[۱۳] و میلاخ[۱۴] نیز با فرآوری انگور حاصل می‌شد. هم اکنون باغ انگور به برداشت و تولید انگور، کشمش، شیره انگور و میلاخ می‌پردازد و صد درصد آن معیشتی است.

خانه‌باغ‌ها از منظر جهت‌گیری نیز قابل‌توجه بوده‌اند و ارتباط معناداری میان وضعیت دینی و مذهبی کشاورزان با جهتِ ساخت خانه‌باغ‌ها وجود دارد. از مجموع ۱۴ خانه‌باغ مورد مطالعه ۶۵٪ خانه‌باغ‌ها دارای استقرار شرقی-غربی است که توسط کشاورزان مسلمان ساخته شده است. از طرف دیگر ۳۵٪ خانه‌باغ‌ها دارای استقرار شمالی-جنوبی بوده و در انطباق با باورهای آشوری- ارامنه ساخته شده‌اند؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد عوامل آئینی و مذهبی در تعیین جهت قرارگیری آن‌ها مؤثر بوده‌اند. ویژگی دیگر مربوط به حجم کلی این سازه‌هاست. بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۵۰٪ از خانه‌های مطالعه شده دارای حجم کلی مکعبی و ۱۴٪ دارای حجم کلی U شکل

جدول ۷: تعیین گونه‌بندی براساس ویژگی‌های کالبدی و کارکردی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 7: Determination of taxonomy based on physical and functional characteristics (Authors, 2025).

ردیف	معیارها (ویژگی‌های کالبدی و کارکردی)	گونه‌بندی خانه باغ‌های انگور براساس معیارها
۱	استقرار و هم‌کناری عناصر متشکله (باغ انگور / خانه / وَرزَن)	۱. مجموعه کشت‌خوانی ۲. خانه باغ منفرد
۲	دوره‌بندی تاریخی	۱. قاجار، ۲. پهلوی
۳	جهت‌گیری خانه باغ‌ها	۱. شرقی-غربی/ مسلمان، ۲. شمالی- جنوبی/ آشوری-ارمنی
۴	ساختار، مصالح و تزئینات	۱. ساده، ۲. مجلل
۵	مالکیت	۱. اربابی، ۲. رعیتی
۶	وسعت	۱. کوچک‌مقیاس، ۲. بزرگ‌مقیاس
۷	ویژگی محصولات و تولیدات زراعی	۱. معیشتی، ۲. غیر معیشتی
۸	حجم خانه باغ‌ها	۱. مکعب، ۲. Uشکل، ۳. L شکل

و ۳۶٪ L شکل هستند؛ بنابراین سه الگوی متفاوت اما مرتبط با یکدیگر وجود دارد که ارتباطی بین این احجام با سایر کیفیات از قبیل، دوره ساخت یا دین و مذهب کشاورزان پیدا نشده است و به‌طور احتمال براساس سلیقه شخصی اقدام می‌شده است.

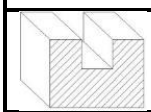
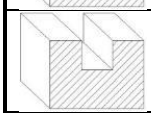
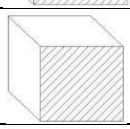
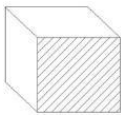
نتیجه‌گیری

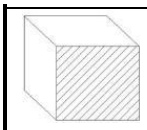
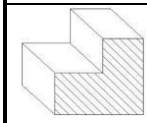
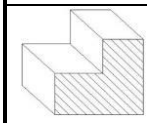
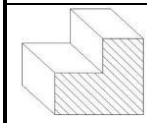
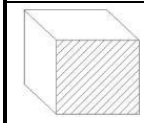
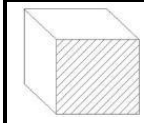
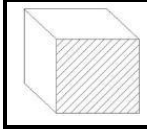
این تحقیق با بررسی ویژگی‌های کالبدی و کارکردی مجموعه‌های منتخب، از آن‌ها به‌عنوان معیارهایی برای دست‌یابی به گونه‌بندی در مجموعه باغ انگور استفاده کرده است. جدول ۷، نشان می‌دهد که خانه‌باغ‌های تاریخی براساس نوع ویژگی‌هایی که درآن‌ها وجود دارد، قابل دسته‌بندی و گونه‌بندی هستند. هر ویژگی چه از منظرکالبدی و چه از منظرکارکردی به معرفی یک گونه منجر می‌شود. معیارهای ردیف ۱ تا ۸ در جدول ۷، به طیفی از ویژگی‌ها اشاره می‌کنند.

کلیه معیارهایی که در بالا تشریح شد در جدول ۸، در معرض سنجش قرار گرفت و خانه‌باغ‌های منتخب برپایه آن معیارها گونه شناسی شدند. به‌عنوان نمونه «خانه‌باغِ چنگیز غیرتمند» از نظر عناصر متشکله شامل؛ باغ انگور، خانه و ورزن بوده و از این منظر یک مجموعه کشت‌خوانی انگور محسوب می‌شود. به‌لحاظ دوره‌بندی یک مجموعه پهلوی است و با توجه به جهت گیری خانه‌باغ و باور اعتقادی سازنده در دسته شرقی-غربی/ مسلمان قرار می‌گیرد. علاوه‌برآن از نظر ساختار و تزئینات، ساده بوده و از لحاظ مالکیت یک مجموعه رعیتی است. هم‌چنین براساس وسعت عناصر متشکله یک مجموعه کشت‌خوانی کوچک‌مقیاس تلقی می‌شود و از نظر محصولات و تولیدات زراعی، یک مجموعه کشت‌خوانی معیشتی است. در معیار آخر و از منظر حجم در دسته یک و مکعبی قرار می‌گیرد. بنابراین خانه‌باغ چنگیز غیرتمند یک مجموعه کشت‌خوانیِ رعیتی دورهٔ پهلوی است که سازنده اولیه آن مسلمان بوده، به شکل ساده ساخته شده و به‌لحاظ اقتصادی، معیشتی است. یافته‌ها تاکنون نشان داده است که خانه‌باغ‌های انگور واقع در این روستا می‌توانند با معیارهای جدول۸ گونه‌شناسی شده و معرفی گردند. بدیهی است که با مطالعات وسیع‌تر و کامل‌تر در آینده می‌توان معیارها و نتایج آن را تدقیق نمود.

جدول ۸: گونه‌شناسی خانه‌باغ‌های مورد مطالعه بر پایه ویژگی‌های کالبدی و کارکردی (معیارها) (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 8: Typology of the studied garden houses based on physical and functional characteristics (criteria) (Authors, 2025).

ردیف	خانه باغ‌های انگور	ویژگی‌های کالبدی و کارکردی خانه باغ‌های انگور (معیارهای گونه‌شناسی)							
		عناصر متشکله	دوره‌بندی تاریخی	جهت‌گیری خانه باغ و باور دینی سازنده	ساختار، مصالح و تزئینات	نوع مالکیت	وسعت	محصولات و تولیدات زراعی	حجم خانه باغ
۱	علی آقا رحیمی	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	اربابی	خرد مقیاس	معیشتی	
۲	شافعی	مجموعه کشتخوانی	قاجار با الحاقات پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۳	کوچک غیرتمند	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۴	چنگیز غیرتمند	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	

۸	غلام سیدخانی	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۹	نوکرعلی	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شمالی-جنوبی / آشوری	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۱۰	عبدلله نورور	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شمالی-جنوبی / آشوری	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۱۱	یدلله	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شمالی-جنوبی / آشوری	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۱۲	لطفی	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۱۳	یوسف سیدخانی	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شرقی-غربی/ مسلمان	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	
۱۴	حسن شوفر	مجموعه کشتخوانی	پهلوی	شمالی-جنوبی / آشوری	ساده	رعیتی	خرد مقیاس	معیشتی	

سپاسگزاری

از مالکان خانه‌باغ‌ها به جهت مساعدت در مستندسازی معماری میراث قدردانی می‌شود.

درصد مشارکت نویسندگان

مقالهٔ حاضر، مستخرج‌از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول است که تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم نگارش شده است.

تعارض منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی، نبود تضاد و تعارض منافع را اعلام می‌دارند.

پی نوشت

1. Üzüm Bağı
2. Xân arxi

آرخ در زبان ترکی به معنای نهر است.

3. Havna

۴. منظور مالکیت دولتی است.
۵. تحت مالکیت شاه است.
۶. موقع برداشت محصول در زمین کشاورزی.

7. Varazan
8. Čaraz
9. Köla

۱۰. انگور را در محلولی- قرار داده و بعد خشک می‌کنند. به کشمش حاصله سبزه می‌گویند.
۱۱. به سازه‌های ماسونری بدون قالب فلزی و بتنی گفته می‌شود که ایستایی آن‌ها از طریق وزن سازه تأمین می‌شود.

۱۲. در اصطلاح محلی به دیوارهای خشتی، مُهره دیوار می‌گویند.

13. Došâb
14. Milax

کتابنامه

- ادوارد پولاک، یاکوب، (۱۳۶۱). سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان». ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.
- احمدی‌ملکی، رحمان، (۱۳۷۹). «چارتاق» های خشتی ملکان یا (باغ‌ها و خانه‌باغ‌های ملکان)». اثر، ۲۱ (۳۱ و ۳۲): ۳۰۵-۳۱۶. http://journal.richt.ir/athar/article-1-197-fa.html
- بنیاد مسکن انقلاب اسلامی استان آذربایجان غربی، (۱۴۰۰). بازنگری طرح هادی روستای بالو.
- پسندیده، محمود، (۱۳۹۴). اسناد و موقوفات مدارس تاریخی حوزه علمیه مشهد. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- توانگرمروستی، مجید، (۱۳۹۴). قلعه روستاهای تاریخی منطقه هرات و مروست استان یزد. تهران: انتشارات سبحان نور.
- حبیب‌آبادی، محمدعلی، (۱۳۶۴). مکارم الآثار در احوال رجال دورهٔ قاجار. اصفهان: انتشارات نفایس مخطوطات.
- زارع‌شاهمرسی، پرویز، (۱۳۸۸). فرهنگ شاهمرسی ترکی فارسی. تبریز: نشر اختر.
- سازمان جهاد کشاورزی استان آذربایجان غربی، (۱۴۰۲). عکس هوایی سال‌های ۱۳۵۳- ۱۳۶۱-۱۳۶۸.
- شفق‌نولوئی، مهسا؛ و عباس‌زاده، مظفر، (۱۳۹۵). «بررسی معماری خانه‌باغ‌های، (کولا) شهرستان ارومیه». چهارمین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، استان آذربایجان غربی، ارومیه.
- شفق‌نولوئی، مهسا؛ و عباس‌زاده، مظفر، (۱۴۰۱). باغ و خانه‌باغ، (کولا) در دارالنشاط ارومیه. تبریز: پروژه ترجمه حسنلو.
- شفق‌نولوئی، مهسا؛ عباس‌زاده، مظفر و شهری، کاووس، (۱۳۹۷). «بررسی ویژگی‌های معماری خانه‌باغ‌های جلگه ارومیه با تمرکز بر چند نمونه از خانه‌باغ‌ها». مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی معماری و شهرسازی معاصر پیشرو در کشورهای اسلامی، مشهد. https://civilica.com/doc/809375/
- شفیعی، محمدرضا، (۱۳۸۰). «قلعه نهچیر؛ میراثی از اوایل قاجار». فرهنگ اصفهان، ۲۰: ۵۳-۵۹. https://ensani.ir/fa/article/232851/
- شیخ‌الحکمایی، عمادالدین، (۱۳۸۸). اسناد معماری ایران، دفتر اول. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.
- طهوری، دلشاد؛ و عزتی، فاطمه، (۱۳۹۹). «جشن انگور؛ آیین شکرگزاری در میان اقوام ارومیه». فرهنگ مردم ایران، ۶۰. https://ensani.ir/fa/article/444263/
- عباس‌زاده، مظفر؛ و بهجت، حمید، (۱۳۹۹). «واکاوی ساختار معماری خانه‌های تاریخی و سنتی روستای سپورغان شهرستان ارومیه». مسکن و محیط روستا، ۱۷۰. http://jhre.ir/article-1-1930-fa.html
- عقلمند، سهیلا؛ پاکند، سینا؛ و خرم، شیدا، (۱۳۹۱). «باغ‌های تاریخی ارومیه و علل نابودی آن‌ها». همایش هم اندیشی شهر ایرانی، شهر تاریخی، فرهنگی، مذهبی ارومیه، مهر و آبان ۱۳۹۱، فرهنگستان هنر، تهران، ایران https://www.academia.edu/5008407/Traditional_gardens_of_urmia_and_destruction_reasons_of_them_Urmia_Iran
- علائی، علی، (۱۳۹۳). «آشنایی و تحلیل باغ‌های تاریخی روستایی ایران». مسکن و محیط روستا، ۱۴۹. http://jhre.ir/article-1-792-fa.html
- فوران، جان، (۱۳۷۸). مقاومت شکننده تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفوی تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی. ترجمهٔ احمد تدین، چاپ دوم. تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.
- مازیار، سپیده؛ زلقی، علی؛ و حیدری، رضا، (۱۳۹۷). «بررسی روشمند باستان شناختی و تهیه نقشه توپوگرافی

و مدل سه بعدی تپه بالو، آذربایجان غربی». مجموعه مقالات کوتاه هفدهمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی، جلد دوم، (۱۱۱۳): ۳۸۵- ۳۹۰.
- سازمان جغرافیایی کشور، (۱۳۳۰). فرهنگ جغرافیائی ایران، (آبادی‌ها).
- مصاحبه‌های شفاهی، (گفت‌وگوهای شخصی)
- امانی، خالد، (۱۴۰۴)، بنّا قدیمی و باغدار ساکن روستا.
- پورمند، اسماعیل، (۱۴۰۴)، پژوهشگر آزاد ارومیه.
- شافعی، تحسین، (۱۴۰۳)، باغدار و ساکن روستا.
- صوفی،خسرو، (۱۴۰۴)، باغدار و ساکن روستا.
- نوکرعلی، سعید، (۱۴۰۳)، باغدار زیسته در خانه‌باغ تاریخی انگور روستای بالو.

References

- Abbaszadeh, M. & Behjat, H., (2020). “Analysis of the Architectural Structure of Historical and Traditional Houses in Sopurghan Village of Urmia City”. *JHRE.,* 39(170): 67-82. http://jhre.ir/article-1-1930-fa.html (in Persian).

- Agricultural Jihad Organization of West Azerbaijan Province, (2025). Aerial photo from 1353-1361-1368. (in Persian).

- Ahmadi Maleki, R., (1990). “The "Chartaqs" of the Malekans or (Gardens and Houses of the Malekans' Gardens)”. *Athar,* 21 (31-32): 305-316. http://journal.richt.ir/athar/article-1-197-fa.html (In Persian).

- Alai, A., (2015). “An Introduction to Research on Rural Historical Gardens of Iran”. *JHRE.,* 34(149): 15-36. http://jhre.ir/article-1-792-fa.html (in Persian).

- Aqlmand, S., Pakand, S. & Khorram, Sh., (2012). “The Historical Gardens of Urmia and the Rea-sons for Their Destruction”. *Iranian City Thinking Conference, Historical, Cultural, Religious City of Urmia,* October and November 2012, Academy of Arts, Tehran, Iran. https://www.academia.edu/5008407/Traditional_gardens_of_urmia_and_destruction_reasons_of_them_Urmia_Iran. (in Persian).

- Castillo Ruiz, J. & Martinez Yanez, C., (2014). “THE AGRARIAN HERITAGE: DEFINITION, CHARAC-TERIZATION AND DEGREE OF REPRESENTATION ON THE UNESCO FRAMEWORK”. *Bulletin of the Association of Spanish Geographers,* 66: 457-4. https://bage.age-geografia.es/ojs.

- Edward Pollock, J., (1982). *Pollock's Travelogue "Iran and Iranians".* Translated by Kikavos Ja-handari. Tehran: Kharazmi Publications. (in Persian).

- Foran, J., (1999). *The fragile resistance of the history of social changes in Iran from the Sa-favids to the years after the Islamic Revolution.* Translated by Ahmad Tadayin, second edition. Tehran: Rasa Cultural Services Institute. (in Persian).

- Geographical Organization of the Country, (1955). *Geographical Culture of Iran (Abadiha).* Publications of the Geographical Organization of the Country, Volume 4. (In Persian).

- Google Earth, (2024).

- Habibabadi, M. A., (1985). *Makarim Athar in the Life of the Men of the Qajar Period*. Isfahan: Nafais Manuscripts Publications. (in Persian).

- Islamic Revolution Housing Foundation of West Azerbaijan Province, (2021). Review of the Balo Village Guide Plan. (in Persian).

- Amani, Kh., (2025). *An old builder and gardener living in the village.* (Oral interviews), (in Persian).

- Nokarali, S., (2024). A gardener living in the historic grape garden house in the village of Balo (Oral interviews), (in Persian).

- Pourmand, I., (2025). An independent researcher in Urmia (Oral interviews), (in Persian).

- Shafei, T., (2024). A gardener and resident of the village (Oral interviews), (in Persian).

- Soufi, Kh., (2025). A gardener and resident of the village (Oral interviews), (in Persian).

- Maziar, S., Zalaghi, A. & Heydari, R., (2018). "Methodological archaeological survey and prepa-ration of topographic map and 3D model of Tepe Balu, West Azerbaijan". *Collection of short papers of the 17th Annual Archaeological Conference,* 2 (1113): 385-390. (in Persian).

- Pasandideh, M., (2015). *Documents and endowments of historical schools of Mashhad Seminary*. Mashhad: Islamic Research Foundation. (in Persian).

- Koohafkan, P., (2009). "The conservation and adaptive management of globally important agricultural heritage systems (GIAHS)". *Journal of Resource Science,* 31(1): 4-9.

- Shafaq Nolui, M., Abbaszadeh, M. & Shahri, K., (2018). "Studying the architectural features of garden houses in the Urmia Plain with a focus on a few examples of garden houses". *Proceedings of the International Congress of Contemporary Architecture and Urban Planning in Islam-ic Countries,* Mashhad, https://civilica.com/doc/809375 (In Persian).

- Shafaq Nolui, M. & Abbaszadeh, M., (2016). "Study of the architecture of the garden houses (Kola) in Urmia city". *Fourth Congress of the History of Architecture and Urban Planning of Iran, West Azerbaijan Province,* Urmia (In Persian).

- Shafaq Nolui, M. & Abbaszadeh, M., (2022). *The Garden and the Garden House (Kola) in Dar-e-Nashasht Urmia.* Tabriz: Hassanloo Translation Project. (In Persian).

- Shafiee, M. R., (2001). "Nahchir Castle; A Legacy from the Early Qajar Period". *Isfahan Culture*, 20: 53-59. https://ensani.ir/fa/article/232851/ (in Persian).

- Sheikh-ul-Hokmaei, E., (2009). *Documents of Iranian Architecture*. First Edition, Tehran: Institute for the Compilation, Translation and Publication of Artistic Works. (in Persian).

- Tahouri, D. & Ezzati, F., (2019). "Grape Festival; Thanksgiving Ritual among the Tribes of Urmia". *Iranian Folklore,* 60. https://ensani.ir/fa/article/444263/ (in Persian).

- Tavangar Marosta, M., (2015). *Castles of Historical Villages in Herat and Marosta Regions of Yazd Province.* Tehran: Sobhan Noor Publications. (in Persian).

- The Food and Agriculture Organization (FAO), (2018). GIAHS Information Sheet. https://www.afghanaid.org.uk/faqs/the-food-and-agriculture-organization-fao/1000

- Zare Shahmorsi, P., (2009). *Shahmorsi Turkish-Persian Dictionary.* Tabriz: Akhtar Publishing.

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory

Zahra Mehdipour Moghaddam[1], **Mehdi Mohammadzadeh**[2]

1. Department of Industrial Arts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Babolsar, Iran (Corresponding Author).
Email: z.mehdipour@umz.ac.ir
2. Department of Ceramics, Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum, Türkiye.

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1

Pp: 147 - 169

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/08/02
Revised: 2025/09/20
Accepted: 2025/10/04

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

With the rise of British rule in India under the East India Company, a new style emerged in the paintings of indigenous artists. These works were commissioned and purchased by British officials and depicted the culture of the subcontinent's inhabitants. Of particular significance is their tendency to record and document events with religious themes, especially the Muharram rituals in India. Accordingly, this study aims to examine the role of colonial culture in shaping Muharram-related artworks in India and, based on Panofsky's three-stage iconological approach, to uncover their hidden meanings. More specifically, what implications did the inner content of Muharram-centered paintings have during the colonial era? The aim is to interpret the underlying meaning of these works, understand their symbolic values, and examine how the religious identity of Muslims is expressed in a society influenced by colonial culture. Iconology, by identifying elements that are unconsciously present in a work, can represent the worldview of the artists' time—that is, the time and place of the image's creation, the prevailing culture of that period and setting, and the demands of the patrons of art. The findings of this study, conducted using historical and descriptive-analytical methods, indicate that although Britain claimed to seek only the recording of Shiite mourning rituals in India and the collection of these paintings, it in fact regarded the revival of the Ashura movement as a threat because of its potential to incite uprisings among the inhabitants of the subcontinent. Therefore, by requesting that these events be documented, it sought to control Muslim gatherings throughout India. It should be noted that indigenous artists, in creating these works, unintentionally reshaped the identity of Muslims in the colonial era by using elements of Hindu-Islamic culture. This identity, which had been weakened by British hostility and its divide-and-rule policy between Hindus and Muslims, is now attracting attention in a different way and can be regarded as a tool for unity among Shiites, Sunnis, and non-Muslims in India in opposition to colonialism.

Keywords: Colonial India, Company School, Muharram Paintings, Muslim Identity, Iconology.

Citations: Mehdipour Moghaddam, Z. & Mohammadzadeh, M., (2026). "An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory". *Athar*, 48(1): 147-169. https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2023-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

Throughout history, religion has been an important part of the culture and lives of the people of India (Mahmoodi, 2023: 176). Among the major religions in this multicultural society, Islam influenced the culture and art of the region for centuries. It can be said that the spread of Islam in India was closely linked to the widespread religious rituals of mourning for Imam Hossein (Razavi, 2009: 8), which became more prominent during the Mughal era (Hosseini, 2010: 72). Thus, with the fall of their empire in the first half of the nineteenth century and the establishment of British dominance over India, attention to these rituals took on a different form. Although the British policy of "divide and rule" between Hindu and Muslim groups (Rahman et al., 2018: 4) weakened Shiite power, the Muharram events did not suddenly stop. Instead, alongside their observance, painters were able to play a key role in India's colonial discourse by representing these mourning events in paintings. Such paintings, focused on Muharram, emerged as one of the topics of interest to Europeans and were commissioned by them and by officials of the East India Company (Howes, 2014: 371). It should be noted that after British dominance over India, a new style of painting known as the "Company School" emerged, and works with Ashura themes formed part of its output, reflecting many aspects of the culture and beliefs of the people of this land.

Materials and Method

From the perspective of its objective, the present study is a developmental, qualitative study conducted using historical and descriptive-analytical methods and library-based data collection, based on Panofsky's iconological approach. The article examines the subject matter and hidden content in paintings centered on Muharram and mourning for Imam Hussein in colonial India. In this regard, the statistical population included 10 types of paintings depicting Muharram events. To avoid repetition and similarity, and based on data saturation, four samples were selected through purposive sampling and analyzed as the study corpus.

Discussion

Based on the interpretation of the symbolic visual elements in this body of works, and in line with the prevailing culture of the time and place, it was determined that the historical and social values embedded in Figures 1–4 were shaped by Hindu-Islamic culture and thought during the colonial era. Painters, driven by the need to satisfy new patrons and influenced by Orientalist discourse in the East, naturally incorporated these elements into their works. However, the political dimension of the paintings' content from the perspective of Company officials should not be overlooked. In fact, Britain feared Muslim power from the moment of its arrival in India and attempted to marginalize Muslims through various policies (Mohammadi & Ashrafi, 2014: 194). To implement this policy, it sought to control mourning events, the observance of which during the month of Muharram was regarded as a threat to Britain's presence in India (Siebenga, 2013: 25). From their perspective, such events could create an opportunity for rebellion against British colonialism. Consequently, Britain

sought to display its absolute superiority and dominance over the land by expressing interest in paintings with these themes and by visually representing the mourning events for Imam Hussein, which were produced at the request and desire of the officials themselves (Siebenga, 2013: 25). In this way, it aimed to control Muslim gatherings and weaken their political and social power (Das, 2014: 212). On the other hand, since the establishment of British colonial rule, Indian Muslims had lost much of their influence in society (Mohammadi & Ashrafi, 2014: 194). This led some Sunnis to agree with Shiite views regarding the holding of mourning processions (Moinuddin, 1971: 3–4). It should also be noted that Hindus respectfully participated in these mourning events (Razavi, 2009: 7). Thus, based on the evidence in the paintings, Muharram events came to be recognized as a bridge of unity and consensus between the Shiite minority and other religious groups in India under British domination (Rabbani & Barani, 2016: 68).

Conclusion

Therefore, it can be said that the pictorial representation of Muharram mourning events, based on an iconological approach, was influenced by the conventional meanings prevalent in Indian society at that time, that is, the sociocultural text shaped by the British presence and the prominence of Muslims on the Indian art scene. On the one hand, after its arrival, Britain was to some extent captivated by life and the prevailing culture in India. In the style of Company School paintings, and with the aim of entertainment, documenting historical and religious events from its own perspective, and collecting these paintings, it commissioned local painters to record and document the subjects it selected, especially Muharram events. However, what is noteworthy in this regard is Britain's aim of dominating Indians, especially Muslims, in this land. This was because Muslims, by resisting colonialism, were trying to save India from colonial invasion, which created concern among Company officials. As a result, Britain's first political objective was to marginalize Muslims in India in order to create division between Hindus and Muslims. In fact, the observance of mourning events for Imam Hussein was perceived by colonial authorities as an alarm bell and as an opportunity to incite uprising and foster a spirit of heroism and sacrifice among the inhabitants of India. Therefore, they sought to control Muslim gatherings by commissioning paintings with these themes, thereby aiming to destroy Muslim culture and identity and present themselves as a superior and absolute identity. Thus, as observed in the paintings, although the execution technique, use of shading, and similar aspects were shaped according to British preferences, elements of Islamic culture, influenced by Iranian Shiite culture, alongside indigenous components of Indian culture, contributed to the re-formation of Muslim identity in the colonial era. Ultimately, the creation of paintings centered on mourning for Imam Hussein, in a combined Hindu-Islamic and European style, not only drew European attention to this subject but also provided an opportunity for Shiites to defend their identity as part of Islamic identity in the colonial era. This can be considered a tool for unity among Shiites, Sunnis, and non-Muslims in India in their struggle against colonialism.

Acknowledgments

The authors would like to express their gratitude to the anonymous reviewers of the journal for their valuable comments, which significantly enhanced the quality of the manuscript.

Author Contribution

The contribution of all authors to the writing of the article has been equal.

Conflict of Interest

In adherence to ethical publication standards, the authors affirm that there are no conflicts of interest, either personal or financial, that could have influenced the content or conclusions presented in this research.

This article is derived from a research project by the first author, titled “Analysis of the Cultural Identity of Muslims in India during the British Colonial Era through Muharram Paintings,” conducted in collaboration with the second author. This project (Grant No. 16894/33) was supported and funded by the research grant (grant-in-aid / research fund) of the University of Mazandaran. Conflict of InterestThe authors declare that they have no competing or conflicts of interest regarding the publication of this article.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی

زهرا مهدی‌پورمقدم[I]، مهدی محمدزاده[II]

I. گروه هنرهای صناعی، دانشکدهٔ میراث‌فرهنگی صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: z.mehdipour@umz.ac.ir
II. گروه سرامیک، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.

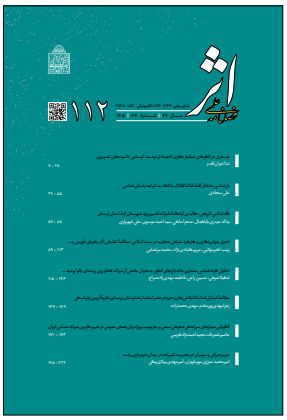
اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۶۹-۱۴۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲



فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

با ظهور بریتانیا ذیل کمپانی هند شرقی در عرصهٔ حاکمیتی هند، سبک نوینی در آثار نقاشی هنرمندان بومی ایجاد گردید که با حمایت و سفارش مقامات آن از فرهنگ ساکنان شبه قاره، تهیه و خریداری می‌شدند. در این راستا، آن‌چه مورد توجه است، گرایش آنان برای ثبت و مستندسازی رویدادهایی با مضامین دینی به‌ویژه آیین‌های محرم در هند، بوده است؛ لذا، این پژوهش برآن است با بررسی نقش فرهنگ استعمار در شکل‌گیری آثار محرم در هند، بر مبنای رویکرد سه‌گانهٔ آیکونولوژی پانوفسکی به مفاهیم نهفته در آن پی ببرد که محتوای درونی نقاشی‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار، چه پیامدهایی به‌دنبال داشته است؟ هدف، تفسیر معنای نهفته در آثار، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار بوده است؛ زیرا آیکونولوژی با شناسایی عناصری که به‌طور ناخودآگاه در اثر موجودند، می‌تواند نمایانگر جهان‌بینی زمانهٔ هنرمندان باشد. یعنی، زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های حامیان هنر. یافته‌های مطالعهٔ حاضر که به روش تاریخی، و توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، نشان می‌دهند که، اگرچه بریتانیا، هدفی جز تقاضا جهت ثبت صحنه‌های عزاداری شیعیان در هند و گردآوری این نقاشی‌ها نداشته، اما در باطن، احیاء نهضت عاشورا را تهدیدی برای آغاز قیام درمیان ساکنان شبه قاره قلمداد نموده و لذا، با درخواست ثبت آن، سعی‌در کنترل مسلمانان، برتری و سلطه بر سراسر هند داشته است. ناگفته نماند، هنرمندان بومی نیز برای خلق این آثار، با به‌کارگیری مؤلفه‌های فرهنگ هندو-اسلامی؛ غیرعامدانه، منجر به شکل‌دهی مجدد هویت مسلمانان در عصر استعمار شدند. هویتی که درنتیجهٔ خصومت بریتانیا، با اِعمال سیاست نفاق بین هندوان و مسلمانان کم‌رنگ گشته، اکنون به شکل متفاوتی موردتوجه بوده که می‌توان آن‌را ابزاری جهت اتحاد میان شیعه، سنی و غیر مسلمانان هند برای ایستادگی علیه استعمار دانست.

کلیدواژگان: عصر استعمار هند، مکتب کمپانی، نقاشی‌های محرم، هویت مسلمانان، آیکونولوژی.

ارجاع به مقاله: مهدی‌پورمقدم، زهرا؛ و محمدزاده، مهدی، (۱۴۰۵). «مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی». اثر، ۴۸ (۱): ۱۶۹-۱۴۷. https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2023-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

در طول تاریخ، دین بخش مهمی از فرهنگ و زندگی مردم کشور هند بوده (محمودی، ۱۴۰۲: ۱۷۶) که در این بین، دین اسلام به‌عنوان یکی از ادیان مهم در این جامعهٔ چندفرهنگی توانست قرن‌ها بر فرهنگ و هنر این سرزمین اثرگذار باشد. می‌توان گفت گسترش اسلام در هند، مدیون گسترده‌ترین مراسم مذهبی یعنی، سوگواری برای سیدالشهداء (رضوی، ۱۳۸۸: ۸) بوده که این امر از دورهٔ سلاطین گورکانی رونق بیشتری یافته است (حسینی، ۱۳۸۹: ۷۲)؛ لذا، با سقوط امپراتوری آنان در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم و سلطهٔ بریتانیا بر هند، توجه به این قبیل مراسم، صورت دیگری به خود گرفت. اگرچه، اِعمال سیاست تفرقه‌افکنی بریتانیا بین طبقات هندو و مسلمان (Rahman et al., 2018: 4)؛ منجر به تضعیف قدرت شیعیان گردید، لیکن برپایی مراسمات محرم به یک‌باره متوقف نشد. بلکه هم‌راستا با برپایی آن، هنرمندان نیز با بازنمایی مراسمات در قالب تصاویری از این عزاداری‌ها، توانستند با استفاده از نقاشی، نقش کلیدی در گفتمان استعماری هند ایفا نمایند. در واقع، نقاشی‌هایی با محوریت محرم، به‌عنوان یکی از موضوعات مورد توجه اروپائیان و به سفارش آنان و مقامات کمپانی هند شرقی (Howes, 2014: 371) شکل گرفته‌اند. ناگفته نماند، پس از سلطه‌گری بریتانیا بر هند، سبک جدیدی در نقاشی با عنوان «مکتب کمپانی»[1] ایجاد شد که تصاویری با مضامین عاشورایی در زمرهٔ آثار آن قرار گرفته که بازتاب‌دهندهٔ جنبه‌های بسیاری از فرهنگ و اعتقادات مردمان این سرزمین می‌باشند.

لذا در این پژوهش با استناد به مراتب سه‌گانهٔ آیکونولوژی[2] اروین پانوفسکی[3]، مورخ هنر آلمانی و عضو پیشاهنگ واربورگ[4]، به بررسی نقاشی‌های این مکتب با موضوع محرم و مراسمات عزاداری برای سیدالشهداء پرداخته می‌شود. هدف، تفسیر محتوای نهفته، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار در بستر هنرهای تجسمی می‌باشد. زیرا، آیکونولوژی و یا شمایل‌شناسی، رویکردی بوده که به محتوای اثر می‌پردازد (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴) و همان‌گونه که پانوفسکی معتقد است «در اثر هنری نباید تنها به دنبال شکل و سبک گشت بلکه باید حقیقت اثر را دنبال کرد» (Lorenz, 2016: 20). معنایی که بدین طریق کشف شود همان معنای درونی بوده که با شناخت نگرش یک ملت و یا مذهب، آشکار و درک می‌شود (Panofsky, 1972: 5-6)؛ بنابراین در تحلیل آثار به این پرسش پاسخ داده می‌شود که محتوای درونی نقاشی‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار هند، چه پیامدهایی به دنبال داشته است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر، از منظر هدف، پژوهشی توسعه‌ای و از نوع پژوهش‌های کیفی می‌باشد که با استفاده از روش تاریخی، و توصیفی-تحلیلی، و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، بر مبنای رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی انجام گرفته است. مقاله به توصیف موضوع و محتوای نهفته در نقاشی‌هایی با محوریت محرم و عزاداری برای امام حسین علیه‌السلام در عصر استعمار هند پرداخته است. در این راستا، جامعه آماری شامل ۱۰ نوع نقاشی از مراسم محرم بوده که به سبب اجتناب از تکرار و شباهت آن‌ها و بنا به روش اشباع داده‌ها، تعداد ۴ نمونه بر مبنای راهبردهای نمونه‌گیری هدفمند؛ به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

در این راستا با سه گروه مطالعاتی مواجه هستیم؛ گروه اول، شامل تأثیر استعمار بریتانیا و شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی در هند، گروه دوم در زمینهٔ اسلام‌گرایی و جایگاه آیین‌های مذهبی به‌ویژه مراسمات محرم در هنر تصویری هند، و گروه سوم، شامل منابعی بوده که به کاربرد رویکرد نظری پژوهش در تحلیل آثار هنری تعلق دارد. که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

«رضوی» (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی زمینه‌های ورود انگلیس به شبه قاره» به ورود استعمار و سلطه‌گری آن بر هند پرداخته است. «هاوز» در مقالهٔ خود (Howes, 2014) به شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی اشاره داشته و بیان می‌کند با توجه به این‌که اغلب سفارش‌دهندگان نقاشی‌ها در هند از این کمپانی بودند لذا این عنوان بر آن نهاده شده است. «پیوند» و «پویان» (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادین اسلامی تعزیه

در ایران و هند و تأثیر شکل‌دهی آن در تمدن اسلامی» به این نتیجه رسیده‌اند که با ورود اسلام به هند از طریق ایرانیان مسلمان‌شده، بخشی از آیین‌های سوگواری به‌ویژه نمایش تعزیه به آن سرزمین راه پیدا کرد. «سیبنگا» (Siebenga, 2013) در پژوهش بیش از همه، به شکل‌گیری کارت‌پستال و فیلم‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار هند پرداخته است.

«محمدزاده» (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزه هنر نقاشی مذهبی عصر قاجار» به کاربرد مؤثر این شیوه مطالعاتی در تفسیر آثار حوزه هنرهای دینی می‌پردازد. «مهدی‌پور مقدم» و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش نقاشی دیواری داوری واپسین اثر جیوتو بر مبنای نظریه اروین پانوفسکی» بر این عقیده‌اند برای پی‌بردن به مفهوم اثر، با تمایز میان فرم و معنای آن، می‌توان به روابط متقابل بین اثر هنری و جهان‌بینی حاکم در زمانهٔ هنرمند دست‌یافت. درنتیجه، با بررسی پژوهش‌های فوق‌الذکر مشخص شد که تاکنون در راستای مطالعهٔ نقاشی‌هایی با موضوع محرم و عزاداری برای سیدالشهداء در هند، و بر مبنای رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی هیچ مطالعه و واکاوی صورت نگرفته و غالب پژوهش‌ها، صرفاً به نحوهٔ اجرای مراسمات و مقایسهٔ آن با ایران انجام شده است. بنابراین، مشخصهٔ این پژوهش در قیاس با پژوهش‌های پیشین، باتوجه به شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی؛ در نتیجهٔ حضور فرهنگ استعمار بریتانیا در هند، بوده که به‌عنوان نگرشی نوین از نقاشی‌های عاشورایی در شبه قاره به‌شمار می‌آید.

مبانی نظری

آیکونولوژی، از واژهٔ یونانی eikon به معنای تصویر با پیشوند لوژی[۵]، برای «تفسیر اثر هنری براساس جهان‌بینی یک دوران و بدون عطف توجه به معانی عامدانه موجود در اثر از جانب هنرمند» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴) به کار رفته که از مهم‌ترین رویکردها در مطالعات تاریخ هنر به‌ویژه تصویر به شمار می‌آید. اگرچه امروزه بسیاری از پژوهش‌گران، این اصطلاح را با اروین پانوفسکی معرفی می‌کنند و او را «پدر آیکونولوژی»[۶] می‌دانند (موسوی، ۱۴۰۰: ۳۷۳)، اما، آیکونولوژی با واربورگ پایه‌ریزی و بعدها توسط شاگردانش از جمله پانوفسکی تکامل یافته است[۷] (مهدی‌پور مقدم و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۶). درواقع، پانوفسکی، جانشین ابی واربورگ به‌عنوان رئیس مکتب شمایل‌شناسی دانسته شده است (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۴- ۱۳۷).

بنابراین قابل ذکر است، روش پانوفسکی در ابتدا به ایدهٔ شمایل‌نگاری[۸] مربوط بوده که در ادامه، به طرح دیدگاه شمایل‌شناسی؛ آیکونولوژی، منجر گردید (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴)؛ درواقع، این رویکرد در پیِ پرداختن به اثر هنری، کشف و تفسیر ارزش‌های نمادینی است که حتی احتمال دارد برای خود هنرمند نیز ناشناخته بوده و یا با آن‌چه آگاهانه قصد بیان آن‌را داشته، متفاوت باشد (Panofsky, 1972: 8). می‌توان گفت، آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی بوده که دربردارندهٔ پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های هنرهای تجسمی است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۶). به دیگر سخن، با توجه به این‌که اثر هنری هم‌چون یک رسانهٔ فرهنگی یا بهتر است بگوییم نشانهٔ فرهنگی قلمداد می‌شود لذا برای آشکارساختن معنای آن می‌بایست مطابق نظر پانوفسکی؛ با تمایز قائل‌شدن میان فرم و محتوا و با استناد به اسناد تاریخی و فرهنگی، به قلمرو معنا وارد شد. بنابراین جهت بیرون‌کشیدن مفاهیم نهفته در اثر، مراتب سه‌گانهٔ پانوفسکی مورد توجه قرار می‌گیرد که عبارتند از: ۱) توصیف پیشاشمایل‌نگارانه؛ پیشاآیکونوگرافی[۹]. ۲) تحلیل شمایل‌نگارانه؛ آیکونوگرافی[۱۰]. و ۳) تفسیر شمایل‌شناسانه؛ آیکونولوژی[۱۱].

«اولین سطح، به مفهومی که ابتدایی یا طبیعی گفته می‌شود، مربوط است» (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۹) که به توصیف اثر، هنگام مواجههٔ مخاطب با آن اشاره دارد. اغلب مخاطبان هنگام رویارویی با اثر هنری به محتوای آن توجه داشته و بین عناصر مختلف موجود در تصویر دقیق می‌شوند؛ تا به معنا و مفهوم به‌کار رفته در آن توسط هنرمند، پی‌ببرند (محمدزاده و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۶). به‌طورکلی، توجه به همان صورت‌های محسوس اثر هنری (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲) هم‌چون شناسایی خطوط، حجم، رنگ، اشیاء فیزیکی، افراد، حیوانات، ابنیه و نظایر آن بوده که مخاطب در گام نخست با آن سروکار دارد. در این زمینه پانوفسکی بیان می‌کند «جهان فرم‌های ناب

که معنای اولیه یا طبیعی را شامل می‌گردد به‌عنوان بن‌مایه‌های هنری شناخته می‌شوند و مطالعه آن‌ها می‌تواند توصیف پیشاشمایل‌نگارانه‌ای از اثر هنری باشد» (Panofsky, 1972: 5).

در ادامه، تحلیل پانوفسکی در دومین سطح، مضمون ثانویه یا قراردادی‌بودن را نمایان می‌کند؛ یعنی شناسایی تاریخ‌ها و تمثیل‌هایی که درون‌مایه‌ها یا مفاهیم اثر را مجسم می‌کنند (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۴۰). شایان ذکر است در این سطح، معانی قراردادی، جهان‌شمول نیستند بلکه در برخی جوامع به‌صورت یک قرارداد وجود دارند که برخلاف سطح نخست، آن‌ها معنای خودشآن‌را مستقیماً و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳). بلکه مستلزم شناخت بینامتنیت[۱۲] و به بیان دیگر، قراردادهای معنایی یک فرهنگ و اجتماع بوده که «اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ [قراردادها] داشته باشد می‌تواند این معنا را از تصویر به دست آورد» (مختاریان، ۱۳۹۲)؛ لذا پانوفسکی معتقد است که هنرمند در این مرحله، ناخودآگاه و غیر عامدانه از نماد و نشانه‌ها در اثرش استفاده می‌کند (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳) که در این راستا، داستان‌ها و تمثیل‌ها؛ یعنی منابع ادبی، به جای نقوش قابل توجه می‌باشند (عزیزی و طباطبایی‌جبلی، ۱۴۰۱: ۲۹)؛ و لذا این منابع ادبی می‌توانند ما را به سمت سطح سوم؛ تفسیر آیکونولوژی و دریافت لایه‌های نهفته در اثر رهنون سازد. در نهایت، سطح سوم که منوط بر تحلیل سطح دوم بوده، تفسیر اثر است که پانوفسکی از آن به‌عنوان معنای ذاتی یا محتوایی یاد می‌کند. در این مرتبه، می‌بایست داده‌های مختلفی که غیر عامدانه در اثر هنری موجودند را از آن جدا کرده و در کنار یکدیگر قرار داد تا بتوان اثر را تفسیر نمود (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴). قابل ذکر است «در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم» (Panofsky, 1955: 38)؛ یعنی زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های حامیان هنر (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳)، که به‌طور کلی نمایانگر نگرش اصلی یک جامعه می‌باشند. در نتیجه، این سه سطح که معنای هر یک از آن‌ها زمینه‌ساز دیگری است به بررسی جهانی می‌پردازند که در یک اثر هنری بیان شده و لذا، معنای دریافت‌شده به‌عنوان معنای واقعی آن تلقی می‌گردد.

توصیف پیکره مطالعاتی

«بی‌تردید، واقعه کربلا نقطۀ عطفی در تاریخ شیعه به‌شمار می‌آید و شیعیان، با اجرای مراسم و سنت‌هایی، از آن به‌عنوان وسیله‌ای در جهت حفظ گسترش هویت شیعی بهره می‌گیرند» (ساویس و گلی، ۱۳۹۴)؛ لذا می‌توان گفت بزرگ‌ترین و پورشورترین مراسم مذهبی شیعیان، در ماه محرم و برای عزاداری حضرت امام حسین علیه‌السلام، یاران و اهل بیت ایشان انجام می‌گیرد. در این بین، شیعیان هند نیز هم‌چون شیعیان دیگر ممالک نسبت به این واقعه بی‌تفاوت نبوده و در ماه‌های محرم و صفر؛ از گذشته تاکنون، عزاداری برای سیدالشهداء را با علاقۀ وصف‌نشدنی و همراه با تعصب برگزار می‌کنند (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۲۸، ۱۳۹). درواقع، «آن‌چه پرچم‌دار فرهنگ شیعی در این سرزمین بوده و حلقۀ اتصال و وحدت جماعت‌های شیعی پراکنده از شمال تا جنوب هند محسوب می‌شود، سنت‌های عزاداری محرم [بوده] است» (رحمانی، ۱۳۹۱: ۲۸). و همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد پس از تسلط بریتانیا بر هند، سبک جدیدی در نقاشی با عنوان «مکتب کمپانی» شکل گرفت که محرم و صحنه‌های عزاداری آن، از جمله مهم‌ترین موضوعات این مکتب بوده که با سفارش مقامات کمپانی به تصویر درآمده‌اند. لذا در این پژوهش جهت تحلیل محتوای نهفته در نقاشی‌های عصر استعمار هند، نخست به معرفی نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازیم که به شرح زیر می‌باشند (جدول ۱):

شکل ۱؛ عزاداری ماه محرم در مکان‌ویژه‌ای به نام «امام‌باره»[۱۳] که با نشستن افراد در مقابل ماکتی از ضریح با عنوان «تعزیه»، برپا شده را نشان می‌دهد. اگرچه این نقاشی در پاتنا؛ مرکز اصلی مکتب نقاشی کمپانی، تصویر نشده لیکن به دلیل شکل‌گیری آن در زمانۀ استعمار این سرزمین می‌توان آن‌را در زمرۀ نقاشی‌های این مکتب به شمار آورد. در اشکال ۲ و ۳ صحنه‌هایی از ازدحام جمعیتی برای برپایی دسته‌های عزاداری ماه محرم مشاهده می‌شود. به‌ویژه شکل ۳ که مرثیه‌خوانی و قرائت توسط عزاداران سیدالشهداء در امام‌باره را نشان می‌دهد. و شکل ۴؛ به آخرین روز مراسم عزاداری در ماه محرم یعنی روز عاشورا اشاره دارد که همانند شکل ۱، در مکانی غیر از پاتنا ولی در زمرۀ تصاویر مکتب کمپانی، جای‌گرفته است.

جدول ۱: نقاشی‌هایی با محوریت محرم و عزاداری برای سیدالشهداء، عصر استعمار هند (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 1: Paintings Centered on Muharram and Mourning for Sayyid al-Shuhada during the Colonial Era in India (Authors, 2025).

شکل ۱: عزاداری شیعیان پیش از مراسم تعزیه، لکنهو، هنرمند نامعلوم، ۱۸۰۰، کتابخانه چستربیتی (Drabu, Jha, 2018).	شکل ۲: صحنه‌ای از مراسم محرم، پاتنا، هنرمند سواک رام، تکنیک آبرنگ، در حدود ۱۸۰۷، موزه ویکتوریا و آلبرت (Drabu, Jha, 2018).
شکل ۳: خواندن دعا در امامباره در ایام محرم، پاتنا، هنرمند نامعلوم، تکنیک آبرنگ، ۱۸۲۰– ۱۸۳۰ (Drabu, Jha, 2018).	شکل ۴: حمل تعزیه به‌سمت رودخانه در روز عاشورا، مرشدآباد، هنرمند نامعلوم، تکنیک آبرنگ، در حدود ۱۸۰۰، کتابخانه بریتانیا (URL 1).

خوانش محتوای نهفته در نقاشی‌های محرم

به‌طور کلی، آثار هنری هم‌چون نقاشی‌هایی با محوریت محرم، به‌منزلهٔ تصویری است که روبه‌روی مخاطب قرار گرفته و نوعی حضور را برای بیننده به نمایش می‌گذارد (محمدزاده و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۵) که «منحصراً به‌منظور لذت و یا با هدف تجربهٔ زیبایی‌شناسی؛ یعنی تجربهٔ مبتنی‌بر ادراک حسی، خلق نمی‌شود» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۵۲). بلکه گاهی مضمون آن در تقابل با فرم بوده که مورد توجه قرار می‌گیرد. مطابق آن‌چه که پانوفسکی نیز اذعان می‌دارد «آیکونولوژی [در سه سطح معنایی] به مضمون و معنای اثر هنری به‌عنوان نقطهٔ مقابل فرم می‌پردازد» (عزیزی و طباطبایی جبلی، ۱۴۰۱: ۲۸). یعنی «با هدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری به تحلیل و کشف زوایای ناشناختهٔ باورها، اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در عناصر تصویری، مبادرت می‌ورزد» (عبدی، ۱۳۹۱: ۱۶)؛ که، در نهایت می‌تواند منجر به شناخت محتوای ضمنی در تصاویر محرم؛ عصر استعمار هند، گردد.

سطح اول: توصیف پیشاآیکونوگرافی

این سطح که با مروری بر نقاشی‌های جدول ۱، آغاز می‌گردد به‌طور کلی ملاحظهٔ پیش‌شمایل‌نگاشتی و یا شبه فرمی، از نقاشی‌هایی بوده که حول محور واقعهٔ کربلا تصویر شده‌اند؛ لذا مطابق شکل ۱، فضای داخلی امامباره در لکنهو[۱۴]، شهر امامباره‌ها در هند (رضوی، ۱۳۸۸: ۸)، قابل مشاهده می‌باشد. پله‌های منبر در سمت چپ،

شمع‌های روشن گرداگرد تعزیه در سمت راست و نیز کنار عزاداران، شمعدان‌هایی با ۷ شمع روشن، از جمله عناصری بوده که در این‌جا به چشم می‌آید. در کنار آن‌ها، عزادارانی با لباس‌های یکدست به رنگ سیاه و سبز، نشسته در مقابل تعزیه؛ که نمادی از ضریح امام حسین علیه‌السلام بوده، دیده می‌شوند. با کوبیدن بر سر، صورت و زانوی خود و چهره‌هایی حزن‌انگیز به عزاداری می‌پردازند. نکتهٔ حائز اهمیت در این‌جا، سیاه‌پوش‌شدن تمامی فضای نقاشی بوده که نمایشی از صورت غم‌بار این مراسم می‌باشد. لیکن در نقطهٔ مقابل آن، گلدسته‌ها و فانوس‌هایی رنگین؛ گاهاً کاغذی، آویخته از سقف قرار گرفته که به‌طور کلی، تزیین و آراستن فضای داخلی امامباره‌ها از یک سو، نشان‌دهندهٔ یکی از مشخصات آن و از سوی دیگر می‌تواند گویای سبک اشرافی و متمول‌بودن صاحب امامباره به‌شمار آید (Moinuddin, 1971: 81- 82).

شکل ۲، شامل دسته عزاداری طویلی بوده که با در دست‌داشتن تعزیه‌ها و نیز پرچم‌هایی، از سمت راست به چپ کادر در حال حرکت هستند و پیشاپیش این دسته؛ در دورنمایی از گوشهٔ سمت چپ، عَلَم‌هایی نیز قابل مشاهده می‌باشند. در بین آنان، افرادی با مشک آب بر دوش، آب را میان عزاداران و تشنگان مراسم توزیع می‌نمایند. در کنار آن‌ها، جماعتی مشغول سینه‌زنی، همراه آن‌ها برخی به نواختن طبل و تعدادی نیز با حملِ نیزه، شمشیر و سپر، یادآور نبرد روز عاشورا بوده‌اند. و در اطراف این دسته عزاداری، مردمانی نشسته بر زمین و یا بر تپه‌هایی با درختان سرسبز، نظاره‌گر برپایی مراسم می‌باشند. به‌طور کلی، همانند شکل ۱، سبک پوشش افراد در این‌جا تا حدودی یکسان و به نوعی، سبک و سیاق پوشش آن دوره را به تصویر می‌کشد.

شکل ۳، هم درون و هم بیرون امامباره‌ای آراسته به رنگ سبز و پرچم‌های قرمزرنگ را نشان می‌دهد. در داخل، مرثیه‌خوانی با لباسی سبزرنگ و بر بالای منبر در سمت چپ، دیده می‌شود. هم‌چنین، علاوه‌بر فضای داخلی، بیرون امامباره نیز مملو از ازدحام جمعیتی بوده که به‌مانند افراد درون بنا، به دعا و گوش‌سپردن به مرثیه‌خوان مشغولند. در میان آن‌ها، فردی با مشک آب برای کودکی خردسال آب می‌ریزد. البته در دو سوی امامباره نیز، بر روی سکوهایی آراسته به گلدسته‌های رنگین، چند نفری حضور دارند که شاید آن‌ها نیز مشغول پذیرایی از عزاداران سیدالشهداء با آب و شربت باشند. ناگفته نماند که این‌گونه مراسم مرثیه و نوحه‌خوانی در امامباره‌ها، در تمام طول شب دهم ماه محرم نیز برپا بوده است (پیوند و پویان، ۱۴۰۲: ۱۰).

و در نهایت، شکل ۴ که به برگزاری مراسمی در روز عاشورا اشاره دارد. تقریباً در میانهٔ این تصویر، تعدادی فیل در پوششی به رنگ آبی و قرمز، دیده می‌شوند که یکی از نمادهای عزاداری یعنی تعزیه را حمل می‌کنند. هم‌چنین در طرفین فیل‌ها، دو اسب نیز آراسته به رنگ قرمز با پوششی سفیدرنگ نشان داده شده که قرارگیری روپوش سفید بر روی آن‌ها، می‌تواند بیانگر کفن نیز باشد. در پیش پای یکی از فیل‌ها نیز، مردانی نیمه‌برهنه با شدت و تعصب بسیار به عزاداری مشغولند. کمی عقب‌تر از آن‌ها، مردمانی را می‌بینیم که سراسیمه و در حال دویدن، بر سر و صورت خود می‌کوبند و یا برخی از آن‌ها، ماکت‌های کوچکی به‌عنوان ضریح بر سر خود حمل می‌کنند. نکتهٔ مورد توجه در شکل ۴، حضور نیروهای ارتش بریتانیا در سمت چپ کادر می‌باشد. در واقع، علاوه‌بر صاحب‌منصبان و مقامات کمپانی هند شرقی، افسران بریتانیایی این کمپانی نیز از جمله سفارش‌دهندگان این نقاشی‌ها به هنرمندان محلی بوده‌اند (David, 2008: 19). در ادامه، آن‌چه در شکل ۴ گویای برپایی مراسم در روز دهم محرم می‌باشد، همانا حمل و انتقال تعزیه‌ها به سمت رودخانه بوده است. در روز عاشورا، جمع کثیری از مردمانی که در حال سینه‌زنی، قمه‌زنی و یا کوبیدن طبل هستند، تعزیه‌ها را به سمت رود رهسپار می‌کنند. در این مراسم که برگرفته از سنت هندویی بوده، می‌بایست تعزیه‌ها و یا تزیینات آن‌را پایان مراسم در آب غرق سازند (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳) و لذا از این طریق به برپایی مراسم عزاداری خاتمه می‌دهند.

بنابراین، با مشاهده شبه فرمی نقاشی‌ها در اولین سطح از رویکرد آیکونولوژی می‌توان به مواردی اشاره نمود که به‌عنوان عناصری مشترک در بین آثار تکرار شده است: به‌طور کلی در آن‌ها، تأکید چندانی بر پس‌زمینه نشده و به جز چند درخت و دورنمای کم‌رنگی از طبیعت در شکل ۴، هنرمندان بی‌تفاوت از کنار آن عبور کرده‌اند. هم‌چنین، استفاده از آبرنگ به جای گواش و در رنگ‌های ملایم و کدر، ویژگی نقاشی مکتب کمپانی و مورد توجه بریتانیایی‌ها (David, 2008: 22) بوده برخلاف رنگ‌های زنده و درخشان نقاشی‌های هندی (Howes, 2014:

379). نکتهٔ مورد توجه دیگر، نمایش واقعی فیگورهای انسانی، نحوه چهره‌پردازی، سایه‌پردازی و پرسپکتیوی بوده که آن‌ها نیز، جزئی از شاخصه‌های هنری این مکتب به‌شمار می‌آیند (Howes, 2014: 385- 389). بنابراین، در کنار رنگ‌های مورد توجه شیعیان، اهل سنت و هندیان درمی‌یابیم که در سطح پیشاآیکونوگرافی به‌واسطهٔ تمایل بریتانیا به ثبت این وقایع، مؤلفه‌های آن نیز وارد چارچوب تصویری هنرمندان هندی گشته است.

سطح دوم: تحلیل آیکونوگرافی

در ادامه و پس از توصیف پیشاآیکونوگرافی، می‌بایست هویت یعنی مضمون قراردادی وابسته به این اشکال را شناسایی نماییم. زیرا مطابق آن‌چه بیان شد «این سطح معنایی از طریق روایات و تمثیل‌های موجود در تصویر، در مقابل معنای اولیه نقش‌مایه‌های هنری نمود پیدا می‌کند» (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۵). که شناخت آن‌ها مستلزم دریافت قراردادهای معنایی در اجتماع عصر استعمار هند می‌باشد؛ مؤلفه‌هایی که به نوعی غیر مستقیم بیانگر نیت هنرمندان این نقاشی‌ها بوده است. اگرچه آگاهی از ادبیات موضوع یا وجه روایی اثر در این سطح اهمیت بسیاری داشته (مهدی‌پورمقدم و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۱)، اما شایان ذکر است از الزامات اساسی، نیاز به متن ادبی نیست. بلکه می‌توان گفت مراد از متن در این‌جا، تمامی اطلاعاتی بوده که تاریخ، فرهنگ و به‌طور کلی اجتماع سرزمین هند در عصر استعمار را جلوه‌گر می‌سازد. یعنی؛ شناخت متن‌های پیرامونی و آستانگی و در نهایت، شرایط اجتماعی- فرهنگی آن روزگار هند که در شکل‌گیری و صورت‌بندی تصاویر پژوهش حاضر اثرگذار بوده‌اند.

در واقع، هنگامی که بریتانیا از سال ۱۶۰۰م. بر هند غلبه نمود[۱۵]، توانست با اِعمال سیاست‌های استعمارگرانه تمامی شبه‌قاره را زیر سلطه و نفوذ خود درآورد (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). اگرچه تا پیش از ورود آنان، در ادوار گوناگون، این سرزمین در معرض تهاجمات بیگانگان قرار داشته ولیکن ذکر این نکته ضروری است با ورود بریتانیا و تشکیل کمپانی هند شرقی، برای اولین‌بار، هند زیر سلطهٔ مطلق و همه‌جانبه قرار گرفت؛ زیرا حکومت‌های پیشین از جمله حکومت اسلامی با هندیان درآمیخته و نوعی تسامح و تساهل بین آن‌ها برقرار بوده است (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). لذا این سلطه‌گری همه‌جانبهٔ استعمار بر هند سبب گردید تا علاوه‌بر القای فرهنگ اروپایی به ساکنان شبه قاره و نیز، کنترل سیاسی تمام سرزمین (محمدی، اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۸۶)، در طول قرن ۱۹، شاهد نفوذ و اثرگذاری فرهنگ بریتانیا بر هنر و صنایع هند نیز باشیم (Barnard, 2008: 72). به‌ویژه که استعمار توانست یک سبک و مکتب نوینی در نقاشی هند ایجاد نماید (Howes, 2014: 371). درواقع، آثار این مکتب با حمایت و سفارش مقامات کمپانی تهیه و خریداری می‌شده تا به‌عنوان سند تصویری از سرزمین هند به انگلستان برده شوند (David, 2008: 19). در این راستا، نقاشان هندی که پیش‌تر برای دربار گورکانی فعالیت داشته و با سقوط آنان، حامیان خود را از دست داده بر آن شدند تا برای کسب رضایت این حامیان جدید، آثاری مطابق خواست‌شان خلق نمایند. قابل ذکر است با توجه به انقراض سلسلهٔ گورکانی در اواسط قرن نوزدهم، شاید بتوان گفت برخی از آثار مکتب کمپانی در عصر گورکانیان تصویر شده ولی بی‌شک، تصویرسازی مضامین مذهبی هم‌چون مراسمات محرم، به درخواست مقامات بریتانیایی کمپانی بوده که آن‌ها حتی، هنرمندان محلی را برای خلق این‌گونه تصاویر استخدام می‌کردند (Islamia, 2014). بنابراین از یک‌سو، بریتانیا که تحت تأثیر فرهنگ هند قرار گرفته مایل به ثبت و مستندسازی از جریان‌های رایج در اجتماع؛ در رأس آن‌ها برپایی مراسم و دسته‌جات عزاداری در ماه محرم، بوده و از سوی دیگر، مطابق بررسی آثار در سطح اول، این تقاضا سبب شد تا هنرمندان هندی با اشتیاق فراوان، خود را با سلیقهٔ بیگانگان غربی تطبیق دهند. البته می‌توان گفت این تطابق علاوه‌بر کسب رضایت مقامات کمپانی بیشتر به این سبب انجام‌گرفته که، بازه زمانی نیمه دوم قرن نوزدهم تحت سیطره گفتمان غالب اوریانتالیسم[۱۶] نیز بوده که بیشترین تأثیر را در جهت‌گیری‌های هنری آن عصر داشته است (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۴۲۹)؛ و شاید همین توجه به سرزمین شرق از دید ناظر غربی،[۱۷] زمینه‌های گرایش هنرمندان شرقی به سبک غربی را فراهم نموده است.

با این تفاسیر، آن‌چه در این سطح از تحلیل آیکونولوژی بیش از سایر عناصر جلب توجه می‌نماید، رنگ‌های به‌کار رفته در تصاویر است. لذا به واسطهٔ متن‌های آستانگی یعنی شرایط اجتماعی- فرهنگی هند، در رابطه با پوشش عزاداران شکل ۱ می‌توان گفت؛ رنگ سیاه برای عزاداری شیعیان کاربرد داشته و در حدیثی از حضرت

امام جعفر صادق علیه‌السلام نیز نقل شده که ایشان، رنگ سیاه را، رنگ غم و اندوه دانسته‌اند (ابوالحسنی، ۱۴۰۰)؛ و در رابطه با رنگ سبز، قابل ذکر است اگرچه در فرهنگ تشیع، نشانه‌ای از ائمه، معصومیت و شعار بنی‌هاشم (دانش و خزایی، ۱۳۹۹: ۲۳) محسوب گردیده لیکن گفته‌شده مسلمانان اهل سنت نیز همراه با شیعیان در این مراسمات شرکت کرده که معمولاً افراد اهل سنت، ردایی سبزرنگ با شال کمری غیر از سبز به تن داشته‌اند (Moinuddin, 1971: 3-4).

هم‌چنین در شکل ۲، همانند شکل ۱، عزاداران با لباس‌هایی که بیش از همه به رنگ‌های سفید و گاهی سبز و سیاه هستند، دیده می‌شوند. اگرچه رنگ عزا نزد شیعیان، سیاه بوده، لیکن در این‌جا اکثریت افراد، در ردایی به رنگ سفید مصور شده که هم، نمایانگر کفن (Alhajri, 2021: 99) و نیز، بیانگر تأثیرات فرهنگ و آیین هندویی می‌باشد.[۱۸] ناگفته نماند که در مراسمات محرم، هم‌زمان مردمانی از اقشار و مذاهب مختلف به‌ویژه هندوها (Moinuddin, 1971: 1) نیز حضور داشتند.

در شکل ۳، همانند دو تصویر پیشین، رنگ سیاه و سفید به‌عنوان رکن اساسی پوشش عزاداران به‌شمار آمده است. قابل ذکر است رنگ قرمز نیز مورد توجه شیعیان بوده زیرا، در منابع آمده که «دو لباس از بهشت برای پیامبر (ص) فرستاده شد و پیامبر، لباس سبزرنگ را به امام حسن علیه‌السلام و لباس قرمز را به امام حسین علیه‌السلام دادند» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۴۴: ۲۴۶)؛ و لذا مطابق این روایت، کاربرد رنگ قرمز در تصاویر، نمادی از شهادت و خون امام حسین علیه‌السلام (Moinuddin, 1971: 15) و نیز ظلم و ستمی بوده که از طرف اشقیاء در واقعه کربلا رخ داده است. و در رابطه با رنگ سبز، اگرچه پیش‌تر بیان شد علاوه‌بر شیعیان، اهل سنت نیز با این رنگ نشان داده شده لیکن در این‌جا، رنگ سبز در لباس، شال کمر و حتی دستار، بیانگر جایگاه آن در اسلام و مرتبط با پیامبر اسلام (ص) و ائمهٔ اطهار (دانش و خزایی، ۱۳۹۹: ۲۳) می‌باشد. که علاوه‌بر مرثیه‌خوان و تزئینات امام‌باره، عزاداران نیز در پوششی به این رنگِ مورد توجه شیعه تصویر شده‌اند.

و در ارتباط با رنگ آبی بر فیل‌های شکل ۴ شاید بتوان گفت، رنگ آبی بیش از آن‌که، تداعی‌بخش جهان معنوی در فرهنگ اسلامی[۱۹] (پرتوی و بهرامی بیرگانی، ۱۳۹۵) باشد بیانگر باور هندیان است؛ زیرا از نظر آنان، معمولاً خدایی که شجاع بوده و توانایی مقابله با دشواری‌ها را دارد با این رنگ نشان داده می‌شود (شکوهی بیدهندی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰). شایان ذکر است، اکثر خدایان هند که زندگی خود را صرف دفع نیروهای شر کرده‌اند، در تمثال‌ها و شمایل‌ها به رنگ آبی ظاهر می‌شوند (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۸۵)؛ و دررابطه با رنگ قرمز در این صحنه، همان‌گونه که بیان شد نمادی از شهادت حضرت و ظلم و جور سپاه یزیدیان بر خاندان سیدالشهداء دانسته شده است. هم‌چنین علاوه‌بر این مؤلفه‌ها، حضور سربازان ارتش بریتانیا در مراسم نیز مورد توجه می‌باشد. در سطح نخست بیان شد که افسران همانند مقامات کمپانی، مشتاق این‌گونه از صحنه‌ها بودند. لیکن هدف از حضور آنان در تصویر، بیش از همه بیانگر جنبهٔ سیاسی و هدف اصلی بریتانیا یعنی سلطه و تسلط بر اجتماعات و مراسمات مسلمانان بوده است. زیرا، در خلال سلطه‌گری بریتانیا، مسلمانان که از پذیرش غلبهٔ استعمار سرباز زدند همواره می‌کوشیدند تا هند را از این هجوم استعماری نجات دهند و لذا، همین امر سبب هراس بریتانیا نسبت به قدرت مسلمانان (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴) و نزدیکی آنان با هندوان گردید.

سطح سوم: تفسیر آیکونولوژی

با توجه به این‌که تصاویر مورد بررسی در این پژوهش، بازنمایی بصری آیین دین اسلام به‌عنوان یکی از ادیان مهم در جامعهٔ چندفرهنگی هندوستان بوده؛ لذا در این سطح، «صرفاً یافتن ریشه‌های تاریخی تصویر و باورهای مرتبط به آن مد نظر نیست، بلکه روح مسلط نمادینی است که در کل فرهنگ، هم‌چنان باقی می‌ماند» (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۴۸). به‌بیان دیگر، برای پی‌بردن به معنای محتوایی در آثار، به‌دنبال امور عامدانهٔ موجود در اشکال ۱-۴ نبوده بلکه، هدف، کشف عناصر و مؤلفه‌هایی است که به‌طور ناخودآگاه در تصاویر موجود هستند و، شرط لازم برای تفسیر آیکونولوژی آن‌ها، تحلیل صحیح تصاویر در سطح دوم (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۱۵۰) دانسته شده است. بنابراین، مطابق توضیحات در بخش مبانی نظری پژوهش، می‌بایست مؤلفه‌هایی که غیر عامدانه در

نقاشی‌ها موجود بوده را از آثار جدا کرده تا، بتوان به تفسیر درست و در نهایت محتوای نمادین در تصاویر دست یافت. که این عناصر بصری شامل موارد زیر می‌باشند: شکل ۱، امام‌باره، تعزیه، تعداد ۷ شمع در شمعدان و گلدسته‌های رنگین که البته بیان شد این گلدسته‌ها صرفاً جنبهٔ زینتی و تملک برای صاحبان امام‌باره داشته‌اند. شکل ۲، عَلَم، تعزیه، طبل، شمشیر، سپر، نیزه، مشک آب و درخت. شکل ۳، امام‌باره، منبر، مشک آب، پرچم و گلدسته‌های رنگین و درنهایت شکل ۴، تعزیه، طبل، شمشیر، سپر، فیل، اسب، رود و درخت، که در ادامه به تفسیر آن‌ها در بستر تاریخی-اجتماعی هندوستان پرداخته می‌شود.

امام‌باره: به‌طور کلی، در فرهنگ تشیع هند، امام‌باره لفظی معادل حسینیه در ایران است که اشاره به مکان‌های برگزاری عزاداری در ماه محرم دارد. با این تفاوت که، علاوه‌بر کارکرد حسینیه و تکایا در فرهنگ شیعی ایرانی، دارای کارکرد زیارتگاهی هم هستند. در واقع، در فرهنگ تشیع هند، ساختن المثنی زیارتگاه‌ها در ابعاد نمادین یا واقعی امری مرسوم بوده است (رحمانی، ۱۳۹۱: ۳۴۴ - ۳۴۵).

و لذا، از اولین روز ماه محرم در هند برای برپایی مراسم عزا، مرثیه‌خوانی و ذکر مصائب وارده بر امام حسین علیه‌السلام و یاران ایشان، تمام امام‌باره‌ها را با علم، تعزیه و گلدسته‌هایی آراسته تا آماده برای پذیرش عزاداران حسینی شوند.

تعزیه: یا تابوت به‌عنوان ماکتی از مقبرهٔ امام حسین علیه‌السلام، نوعی نماد مذهبی برای عزاداری شیعیان هند (همان: ۳۴۶) بوده که با اصطلاح تعزیه و یا تعزیه‌خوانی در ایران تفاوت دارد (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳). بنابر باور شیعیان هند، به سبب آن‌که همهٔ مردم توانایی رفتن به کربلا و زیارت و ادای احترام به آن حضرت را نداشته، با استفاده از چوب، مقوا و یا کاغذهای الوان، ماکتی از ضریح یا مقبرهٔ ایشان ساخته (Moinuddin, 1971: 14) و لذا با قراردادن آن در امام‌باره‌ها؛ در طول دههٔ محرم، به‌صورت نمادین به زیارت اباعبدالله‌الحسین علیه‌السلام می‌پردازند. لازم به ذکر است در نواحی جنوبی هند، معمولاً گوشه‌های آن‌را با شمشیر یا چاقو سوراخ کرده تا نمادی از قتلگاه امام حسین علیه‌السلام در روز عاشورا نیز باشد (ibid: 15). و مطابق آن‌چه پیش‌تر بیان شد، در روز عاشورا و پایان مراسم، با حرکت دسته‌های عزاداری، و برگرفته از سنت هندویی، تعزیه‌ها را در آب دریا یا رودخانه می‌سپارند (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳). البته در برخی از مناطق هند، مردمان شیعه بر این باور بودند به سبب آن‌که بدن امام حسین علیه‌السلام در صحرای کربلا بر زمین مانده، می‌بایست تعزیه‌ها را در روز عاشورا؛ به نشانهٔ بدن مطهر ایشان، در خاک دفن کنند (رحمانی، ۱۳۹۱: ۶۴). لذا آن‌چه بیش از همه در رابطه با ساخت ماکتی از مقبرهٔ سیدالشهداء مورد توجه بوده، نه برگرفته از فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی بلکه، نوعی الگوبرداری شیعیان هند از آیین هندو می‌باشد. در واقع، ساخت ماکت متأثر از مراسم هندوان بوده که برای نیایش و احترام به خدا و الههٔ دورگا[۲۰]، فرم مینیاتوری از معابد را می‌ساختند (همان: ۳۶۴).

عَلَم: در هند، عَلَم‌های عزاداری بر دو نوع هستند؛ ۱) ساخته‌شده از فلزات و، ۲) از پارچه ابریشمی و گاهی مزین با حاشیه‌های طلایی و نقره‌ای (Moinuddin, 1971: 14) که، یکی از مهم‌ترین عناصر اساسی مرتبط با آیین محرم در شبه قاره دانسته شده‌اند. به‌ویژه در نواحی جنوبی، در حکم کانون اصلی نمادهای مادی فرهنگ شیعه بوده و حتی از آن در بناهای غیر مذهبی نیز استفاده می‌کنند (رحمانی، ۱۳۹۱: ۳۹). قابل ذکر است، در فرهنگ شیعیان هند، حضور معجزه‌گون اشیایی منسوب به ائمه علیهم‌السلام و بزرگان شیعی (همان: ۴۰) از جایگاه والایی برخوردار بوده که، معمولاً دسته‌های عزاداری علم‌های سبزرنگی که روی آن عبارت «حسین» نوشته شده را حمل می‌کنند (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۴۵).

پرچم: بیان شد که نوع دیگر عَلَم‌ها در هند، پارچه‌ای می‌باشند. در واقع، علم‌های پارچه‌ای، نمادی از پرچم لشکر امام حسین علیه‌السلام علیه سپاه یزید بوده که به باور شیعیان، این، پرچم رسول خدا می‌باشد که در دستان سیدالشهداء قرار گرفته است (Moinuddin, 1971: 5, 14).

طبل: از ادوات موسیقی در میدان نبرد بوده؛ به‌طور کلی، از صدر اسلام، سپاه مسلمانان به هنگام جهاد از موسیقی خاصی که شهامت و شجاعت را در قلب ایشان برمی‌انگیخت (نصر، ۱۳۸۹: ۱۶۳) استفاده می‌کردند.

مشک آب: در این زمینه، توزیع خالصانهٔ آب در میان دسته‌های عزاداری محرم، اشاره به سقای کربلا؛

حضرت عباس، داشته یعنی، یادآور مشک آبی است که در صحرای کربلا، حضرت عباس با دستان قطع‌شده سعی می‌کردند برای کودکان خیمهٔ امام حسین علیه‌السلام آب ببرند (ربانی و بارانی، ۱۳۹۴: ۷۰). شایان ذکر است که در نزد هندیان نیز وجود کوزه‌ای پر از آب، نمادی از حضور خداوند بوده که همواره در مراسم‌های عبادی خود از آن استفاده می‌کردند (هال، ۱۳۸۷: ۱۹۵). درواقع، از نقاط مشترک فرهنگ و تمدن هند و ایران، احترام و تقدسی بوده که، برای آب قائل هستند (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۲۷۳- ۲۷۲).

شمشیر: در فرهنگ‌های گوناگون بیانگر جنگ‌جویی، حفاظت، عدالت، نابودی و برتری بوده و در فرهنگ اسلامی نیز، نمادی از جهاد مؤمنین علیه کفار و نیز جهاد انسان علیه شر درونی‌اش (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۳۱- ۲۳۲) دانسته شده است. درواقع، شمشیر، فراتر از یک سلاح جنگی، پیوسته همراه عرب بوده به‌گونه‌ای که گاه، در نماز هم از خود جدا نمی‌کرد (ابن سعد، ۱۴۱۸، ج ۶: ۲۷۲)؛ و لذا در رابطه با نقش آن در این تصاویر قابل ذکر است، تنها وسیلهٔ جنگی که منابع اصیل و معتبر برای امام حسین علیه‌السلام در واقعهٔ کربلا برشمرده‌اند، شمشیر بوده است (صادقی، ۱۳۹۸: ۵۸).

نیزه و سپر: از جمله ادوات مورد استفاده در جهاد می‌باشند. طبق منابع معتبر در زمینهٔ واقعهٔ عاشورا؛ نیزه یکی از سلاح‌هایی بوده که یاران امام حسین علیه‌السلام در نبرد همراه خود داشته‌اند (همان: ۵۵ و ۶۴). و نیز، سپر که همواره یکی از رزم‌افزارهای کاربردی در میادین نبرد به‌شمار آمده است.

منبر: که در اساس، متعلق به فرهنگ اسلامی می‌باشد. می‌توان گفت نخستین نمونهٔ منبر عبارت بود از جایگاهی که پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله در مسجدالنبی بر فراز آن برای مؤمنان موعظه فرمودند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۰۳)؛ و لذا با توجه به تصاویر ۱ و ۳، شکل کلی منبر به‌عنوان یادگاری از جد سیدالشهداء، و به شیوهٔ سنت رسول خدا پای‌بند مانده است.

شمع و شمعدان: وجود شمع‌های روشن به‌ویژه در شکل ۱، از یک‌سو، بیانگر نور و روشنایی و از بین‌بردن تاریکی و از سوی دیگر، یادآور مراسم شام غریبان امام حسین علیه‌السلام و یاران ایشان بوده است. شایان ذکر است استفاده از شمعدان، برگرفته از سبک اروپایی (Stronge et al., 1988: 107) در این نقاشی‌ها مصور شده‌اند.

تعداد ۷ شمع: به‌طور کلی، این عدد در بین ادیان مختلف، از جایگاه ویژه و متبرکی برخوردار است. لیکن در شکل ۱، وجود ۷ شمع در شمعدان، می‌تواند هم‌راستا با برپایی مراسم عزاداری مسلمانان باشد. که در نمادشناسی، این عدد را سمبل کمال، نشانگر عالم کبیر و نظایر آن (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۶۷- ۶۸) دانسته‌اند.

درخت: هندیان همهٔ درختان‌را مقدس شمرده (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۲۰۰)، و به‌عنوان «واقعیت مطلق، معیار و نقطهٔ ثابت و نگهدارندهٔ کیهان» (احمدی‌پیام، ۱۳۸۷: ۱۸۷) به‌شمار می‌آورند. بنا بر فلسفهٔ آنان، همهٔ درختان و گیاهان مقدس، به‌عنوان تجسم عالم نباتی، به راز حیات و آفرینش هستی دست یافته‌اند؛ لذا، آن‌چه موجب ارج و قرب درخت در دیدگاه هندوان می‌شود، ارزش دینی آن است (گراوند و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۲). ناگفته نماند که در اندیشهٔ اسلامی نیز، درخت از جایگاه والا و مقام روحانی برخوردار بوده که آن‌را مظهر نورالله، دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

فیل: در میان نمادهای جانوری هنر هند، فیل، دارای مرتبهٔ ویژه‌ای است. از یک سو، عظمت جثه و نیروی جسمانی و تأثیر آن در پیشرفت و آبادانی، آن‌را به‌لحاظ مادی در جایگاهی رفیع قرار می‌دهد؛ و از سوی دیگر، نقش فیل در اساطیر و حضور گسترده‌اش در هنرهای دینی، وجههٔ متفاوتی از آن‌را در تفکر دینی آشکار می‌کند. لذا، پژوهش‌گران هندی بر این نظرند، نوع تصویرنمودن آیینیِ موجودات به‌ویژه فیل، بر اهمیت این جانوران در نظام اعتقادی- اجتماعی مردم آن عصر دلالت دارد. که علاوه‌بر آیین هندویی، از نمادهای شاخص در هنر بودایی نیز دانسته شده است (ذکرگو، ۱۳۸۸: ۹، ۱۲-۱۱ و ۱۸).

البته در شکل ۴، نقش فیل علاوه‌بر نفوذ فرهنگ غیر مسلمانان هندی، تأثیرات استعمار را نیز نشان می‌دهد. در واقع، به دلیل این‌که با سوارشدن بر فیل می‌توان آن‌را تحت کنترل خود درآورد و به نوعی، رام‌شدنی بوده لذا این جانور برای آنان در حکم نمادی از تسلط بر افراد حاضر در مراسم و به‌طور کلی کنترل بر اوضاع جامعه (Siebenga, 2013: 21) به شمار آمده است.

اسب: مهم‌ترین وسیلهٔ حمل و بهره‌مندی سواران جنگی (صادقی، ۱۳۹۸: ۵۲) در این تصاویر، یادآور مرکب امام حسین علیه‌السلام؛ ذوالجناح می‌باشد. که با توجه به رنگ سفید آن، در شکل ۴ بر روی پوشش قرمز رنگ اسب‌ها، پارچه‌ای به رنگ سفید نیز قرار داده شده است. به‌طور کلی، اسب سفید به‌ویژه در فرهنگ ایرانی- اسلامی، نماد زندگی و مرگ بوده زیرا زمانی که امام را به میدان می‌برد، مرگ است و چون بازمی‌گردد، نشان زندگی (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۴۸۳).

رود: هندیان به تأثیر آب در آفرینش توجه زیادی داشته‌اند و لذا در رابطه با اهمیت رود در نزد آنان می‌توان گفت در سنت فکری هندوان، مقدس‌ترین رودها؛ رود گنگ به شمار می‌آید. زیرا به باور آنان، این رود از پای ویشنو؛ خدای نگهدارنده، نشأت گرفته و پیش از آن‌که به زمین برسد، از میان گیسوان شیوا؛ خدای نابودکننده، می‌گذرد (گراوند، و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۲).

بحث و تحلیل

بنابراین با تفسیر عناصر بصری سمبلیک در این مجموعه آثار؛ با توجه به فرهنگ رایج در آن زمان و مکان، مشخص گردید که ارزش‌های تاریخی- اجتماعی نهفته در اشکال ۱-۴، به تأسی از فرهنگ و اندیشهٔ هندو-اسلامی در عصر استعمار شکل گرفته‌اند. و هنرمندان، صرفاً برای رضایت خاطر حامیان جدید؛ و نیز متأثر از گفتمان اوریانتالیستی در سرزمین‌های شرقی، به‌صورت کاملاً ذاتی، از این عناصر در خلق نقاشی‌ها بهره برده‌اند. اگرچه فرهنگ‌های فوق‌الذکر در این تصاویر قابل دریافت بوده لیکن، نمی‌توان بی‌توجه به اهمیت وجه سیاسی مضمون آثار، از سوی مقامات کمپانی، گذر کرد. درواقع، بریتانیا از بدو ورود خود به این سرزمین، از قدرت مسلمانان در هراس بود، لذا تلاش می‌کرد با ایجاد نفاق، عزت آنان را مخدوش و یا با اِعمال سیاست‌هایی، مسلمانان را حاشیه‌نشین نماید (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴). بنابراین، برای اجرای این سیاست تصمیم گرفت، مراسمات عزاداری که برپایی آن در ماه محرم خطری برای حضور بریتانیا در هند به‌شمار می‌آمد را در کنترل و اختیار خود درآوَرَد (Siebenga, 2013: 25). زیرا از نظر آنان، برپایی چنین مراسماتی می‌توانست فرصتی در جامعه فراهم نماید برای شورش و قیام مردمان نسبت به استعمارگری بریتانیا. لذا بر آن شد، با علاقه‌مند نشان‌دادن خود به خلق نقاشی‌هایی با این مضامین، و با بازنمایی بصری مراسم عزاداری برای سیدالشهداء که به سفارش و خواست خودِ مقامات شکل گرفته، به نمایش برتری و تسلط مطلق خود بر این سرزمین دامن زند (Siebenga, 2013: 25). تا از این طریق، اجتماعات مسلمانان را در اختیار خود درآورد و موجب از بین رفتن قدرت سیاسی و اجتماعی آنان شود (Das, 2014: 212).

از سوی دیگر، از زمان برپایی سیادت استعماری انگلیس، مسلمانان هند؛ اعم از شیعه و سنی، نفوذ خود را در جامعه از کف داده (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴) و این امر سبب شد تا برخی از اهل سنت نیز در زمینهٔ برپایی دسته‌جات عزاداری با ایدئولوژی شیعیان هم‌عقیده شوند (Moinuddin, 1971: 3-4). ناگفته نماند که هندوها نیز با احترام، در این عزاداری‌ها شرکت می‌کردند (رضوی، ۱۳۸۸: ۷). لذا، مطابق شواهد موجود در تصاویر، مراسم محرم پل وحدت و اشتراک نظر بین اقلیت شیعه با سایر گروه‌های مذهبی هند دانسته شده است[۲۱] (ربانی و بارانی، ۱۳۹۴: ۶۸)؛ که، نه‌تنها سلطهٔ بریتانیا بلکه در باطن، نوعی نمایش پرقدرت مسلمانان و پیوندشان با غیر مسلمانان[۲۲] در سرزمینی بوده که زیر انقیاد بریتانیا قرار داشته است.

نتیجه‌گیری

تفسیر محتوای نهفته در نقاشی‌ها، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار در بستر هنرهای تجسمی، از اهداف اصلی در این پژوهش به‌شمار آمده است. که با توصیف، تحلیل و تفسیر مؤلفه‌های نمادین در اشکال ۱-۴ بر مبنای رویکرد پانوفسکی، می‌توان گفت، حقیقت این آثار، نه صرفاً نقاشی‌هایی به نام مکتب کمپانی و با موضوع محرم، بلکه دارای محتوای ذاتی و درونی بوده‌اند. به دیگر سخن، بازنمایی تصویری از مراسمات عزاداری ماه محرم بر پایهٔ رویکرد آیکونولوژی، متأثر از معانی قراردادی

حکم‌فرما در جامعۀ آن روزگار هند بوده است. یعنی متن فرهنگی- اجتماعی حاصل از حضور بریتانیا و جلوه‌گری مسلمانان بر صحنۀ هنری هند. از یک‌سو، بریتانیا که پس از حضورش بر هند، به نوعی مجذوب زندگی و فرهنگ رایج در این سرزمین بوده، در حکم نقاشی‌های مکتب کمپانی، با هدف سرگرمی و مستندسازی از وقایع تاریخی- مذهبی از زاویه دید خود و گردآوری این تصاویر، به سفارش ثبت موضوعات انتخابی‌اش به‌ویژه مراسمات محرم، به هنرمندان بومی هند، پرداخت. لیکن آن‌چه در این میان مورد توجه می‌باشد، هدف آنان برای تسلط و برتری همه‌جانبه بر هندیان به‌ویژه مسلمانان در این سرزمین بوده است. زیرا مسلمانان با مقاومت در برابر استعمار، در تلاش بودند تا هند را از این هجوم استعماری نجات دهند که این امر، نگرانی‌هایی برای مقامات کمپانی ایجاد نمود. در نتیجه، بریتانیا در اولین گام سیاسی خود، با هدف تفرقه میان هندوان و مسلمانان، قصد به‌حاشیه‌راندن مسلمانان بالأخص شیعیان در این سرزمین را داشته است. در واقع، احیاء نهضت عاشورا؛ با برپایی مراسمات عزاداری برای سیدالشهداء، به‌عنوان زنگ خطری برای مقامات استعماری تصور شده و آن‌را فرصتی برای آغاز قیام و انقلاب و نیز پرورش روح حماسه و ایثار در میان ساکنان هند می‌دانستند. لذا بر آن شدند، با سفارش نقاشی‌هایی با این مضامین، به دنبال کنترل بر اجتماعات مسلمانان باشند تا از این طریق، موجب از بین بردن فرهنگ و هویت آنان و معرفی خود به‌عنوان هویتی برتر و مطلق گردند. لیکن، از سوی دیگر، هنرمندانی که پیش از آن در سایۀ حمایت دربار گورکانی قرار داشتند، تمام سعی خود را نموده تا آثاری مطابق سلیقۀ مقامات و سربازان کمپانی خلق نمایند. لذا همان‌گونه که در تصاویر مشاهده شد، اگرچه تکنیک اجرا، نحوه سایه‌پردازی و نظایر آن مطابق خواست بریتانیا انجام شده ولی نمی‌توان عناصری که هنرمند به‌صورت غیر عامدانه و در واقع، ذاتی، در این آثار به کار برده را نادیده گرفت. عناصری از آنِ فرهنگ اسلامی که پیش‌تر متأثر از فضای تشیع ایرانی در آن‌جا شکل گرفته در کنار مؤلفه‌های بومی فرهنگ هند، منجر به شکل‌دهی مجدد هویت مسلمانان در عصر استعمار گردید. هویتی که در نتیجۀ خصومت و عناد بریتانیا نسبت به مسلمانان و سیاست تفرقه‌افکنی آنان بین طبقات هندو و مسلمان؛ اعم از شیعه و سنی، تا حدودی کم‌رنگ گشته بود، بار دگر به شکل متفاوتی در مقابل استعمار قد علم کرده است. در نهایت شکل‌گیری نقاشی‌هایی با محوریت عزاداری برای سیدالشهداء و به سبک ترکیبی هندو- اسلامی و اروپایی علاوه‌بر توجه اروپائیان به این موضوع، توانست به‌عنوان مؤلفۀ هویت‌ساز دین اسلام در عصر استعمار، فرصت مناسبی برای دفاع شیعه از هویت خود را نیز فراهم آورد. که می‌توان آن‌را ابزاری برای اتحاد میان شیعه، سنی و غیر مسلمانان هند در مبارزه و ایستادگی در برابر استعمار به شمار آورد.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان برخود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نویسندۀ اول با عنوان «تحلیل هویت فرهنگی مسلمانان هندوستان در عصر استعمار بریتانیا به روایت نقاشی‌های محرم» و با همکاری نویسندۀ دوم بوده که این طرح با استفاده از اعتبار ویژۀ پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید.

تعارض منافع

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نویسنده اول با عنوان «تحلیل هویت فرهنگی مسلمانان هندوستان در عصر استعمار بریتانیا به روایت نقاشی‌های محرم» و با همکاری نویسنده دوم بوده که این طرح به شمارۀ ۱۶۸۹۴/ ۳۳ با استفاده از اعتبار ویژه پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید. بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده و نیز، هزینه‌های مطالعه حاضر با استفاده از اعتبار ویژه پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید.

پی‌نوشت‌ها

۱. در قرن‌های ۱۸- ۱۹ م.، اروپائیان در هند به‌طور فزاینده‌ای به سفارش و خرید نقاشی‌هایی پرداختند که در نتیجه سبک ترکیبی هند و اروپایی توسط هنرمندان هندی برای حامیان اروپایی فعال در کمپانی هند شرقی تحت عنوان «مکتب نقاشی کمپانی» و یا «مکتب پاتنا؛ Patna school» شکل گرفت (Howes, 2014: 371) که در هند بدان kampani kalam نیز گفته می‌شود.

2. Iconology

3. Erwin Panofsky (1892- 1968)

۴. از مهم‌ترین گروه پژوهش‌گران که رویکرد شمایل‌نگاشتی به آثار هنری را برگزیدند، گروهی وابسته به مؤسسه واربورگ به‌نام پژوهش‌گر آلمانی، «ابی واربورگ» بود که، در هامبورگ آلمان پایه‌گذاری شده و پیش از جنگ جهانی دوم برای گریز از پیگردهای نازی‌ها به لندن نقل مکان کردند (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳).

۵. به‌طور کلی، آیکونولوژی با پیشوند لوژی که از Logos مشتق شده (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۱۴۸)، به شمایل‌شناسی یا دانش تصویرگری اطلاق می‌شود (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۴).

۶. مطالعات آیکونولوژی از سخنرانی‌های «مری فلکسنر» (Mary Flexner)؛ دانش‌آموختهٔ کالج Bryn Mawr آمریکا، که توسط پانوفسکی در سال ۱۹۳۷م. ارائه شده، شکل گرفته است (Keenan, 2014: 92).

۷. تحلیل شمایل‌نگارانه و تصویرگرانه، در معنای دقیق نزد واربورگ به‌عنوان پژوهشی دربارهٔ منشأهای تصویر و سرچشمه‌های نگاره و شمایل تلقی می‌گردد (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۴). وی معتقد بود که هر تمدنی، ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۰).

۸. Iconography: شمایل‌نگاری، هم شیوهٔ کار هنرمند در نوشتن تصویر بوده و هم آن‌چه که خود تصویر می‌نویسد یعنی داستانی که تصویر بازمی‌گوید (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳). قابل ذکر است که بنا بر عقیدهٔ پانوفسکی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی مترادف یکدیگر نبوده: «آیکونوگرافی به بررسی موضوع اصلی اثر هنری، ولی آیکونولوژی به واکاوی جایگاه اثر هنری، درونِ فرهنگی که اثر هنری خلق شده، می‌پردازد» (Panofsky, 1955: 26).

9. Pre- iconographical description

10. Iconographical analysis

11. Iconographical interpretation

12. Intertextuality

۱۳. Imambara: «امام‌بارگاه» که در جنوب هند به آن‌ها، «عاشورخانه» یا «عاشوراخانه» گفته می‌شود (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۴۲- ۱۴۳).

۱۴. Lucknow: با افول قدرت‌های شیعی در جنوب هند، به تدریج مراکز قدرت فرهنگی و سیاسی شیعیان به شمال هند منتقل شد که یکی از مهم‌ترین مراکز؛ به‌عنوان آخرین عرصهٔ شکوه فرهنگ اسلامی هند، منطقهٔ اوده؛ Oudh، با مرکزیت شهر لکنهو بوده است (رحمانی، ۱۳۹۱: ۴۵- ۴۶).

۱۵. حضور بریتانیا در هند از سال ۱۶۰۰م. و با هدف تجارت ابریشم، ادویه‌جات و سایر کالاهای هندی، با کمپانی هند شرقی آغاز شد (Tharoor, 2016: 9) که در سال ۱۶۸۶م.، مدیران کمپانی در طی اعلامیه‌ای بیان نمودند که کمپانی تصمیم گرفته در هندوستان، پایگاه‌هایی برای استعمار هند در ادوار آینده تأسیس نماید (رضوی، ۱۳۸۸: ۳۲).

۱۶. Orientalism: «شرق‌گرایی، شرقی‌سازی، شرقی‌مآبی» عنوانی است که به شماری از نقاشان آکادمیک اروپا در قرن نوزدهم داده‌اند. این هنرمندان بنا بر سلیقهٔ روز، موضوعاتی با برداشتی رمانتیک تصویر می‌کردند (صدر، ۱۳۸۸: ۴۷).

۱۷. در آن زمان، اوریانتالیست‌ها هنرمندان نقاش، شاعر و رمان‌نویسی بودند که در آثارشان بر جنبه‌های غریب و شگفت‌انگیز سرزمین‌های شرقی از دید ناظر غربی تأکید داشته و در بازتولید این غرایب به حدی اغراق می‌کردند که برخی مایه‌های موجود در آثار، دیگر مابه‌ازای بیرونی نداشته بلکه یکسر حاصل خیال و پندار این هنرمندان بوده است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۱).

۱۸. رنگ سفید در زندگی سنتی-مذهبی هندوان نمادی برای صلح، آرامش و خلوص به حساب می‌آید (شکوهی بیدهندی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰).

۱۹. یکی از اصیل‌ترین و پرکاربردترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی، رنگ آبی فیروزه‌ای است که بنا بر نظر ستاره‌شناسان در ایالات متحده؛ رنگ عالم هستی نیز، فیروزه‌ای است (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۱۱۹).

۲۰. Durga: الهه‌ای که خصایل چند ایزدبانوی محلی و الهه‌های فرعی مربوط با کوه، گیاهان و آتش با او مرتبط می‌شود و ضمناً تجلی برخی الهه‌های مادر نیز است (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۳۶۴- ۳۶۵).

۲۱. هندوان و مسلمانان ساکن در هند پیش از ورود استعمار بریتانیا، همواره در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی با یکدیگر ارتباط و تعاملاتی داشته‌اند (Chandra, 1971: 44). اگرچه، فرآیند تعامل فرهنگی هندوان و مسلمانان با حاکمیت استعماری بریتانیا به ناگاه متوقف شد، اما در طول دورهٔ مبارزهٔ ملی برای استقلال، در میان هر دو جامعه دینی، مردان بزرگی ظهور کردند که فرهنگ ترکیبی را در خویش متبلور ساخته و آن‌را به بهترین وجه به ظهور رساندند (مجتبائی، ۱۳۸۹: ۱۱).

۲۲. در رابطه با پیوند و اتفاق نظر میان مسلمانان و هندوان در عصر استعمار، می‌توان به دیدگاه گاندی؛ رهبر بزرگ هند، نسبت به واقعهٔ عاشورا اشاره نمود: «من زندگی امام حسین، رهبر شهید بزرگ اسلام را به دقت خوانده‌ام و توجه کافی به صفحات تاریخ کربلا نموده‌ام و بر من روشن شده است که اگر هندوستان بخواهد یک کشور پیروز گردد، بایستی از امام حسین پیروی کند و راه او را در پیش گیرد» (الحسن، ۱۳۶۷: ۶۷).

کتابنامه

- ابن سعد، محمد، (۱۴۱۸). الطبقات‌الکبری. جلد ۶، بیروت: دارالکتب‌العلمیه.
- ابوالحسنی، علی، (۱۴۰۰). سیاه، رنگ پوشش، هیئت و عزا. مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی. https://psri.ir/?id=e3fqdjy8vv (تاریخ دسترسی: ۵/ ۱/ ۱۴۰۴).

- احمدی پیام، رضوان، (۱۳۸۷). «ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد (منتشر نشده).
- آدامز، لوری، (۱۴۰۱). روش‌شناسی هنر. ترجمهٔ علی معصومی، چاپ هفتم، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- الحسن، مشیر، (۱۳۶۷). جنبش اسلامی و گرایش‌های قومی در مستعمرهٔ هند. ترجمهٔ حسن لاهوتی، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی استان قدس رضوی.
- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۵). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری). چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۹۰). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵). هنر اسلامی؛ زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، تهران: سروش.
- پانوفسکی، اروین، (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمهٔ ندا اخوان اقدم. تهران: چشمه. https://taaghche.com/book/68777. (تاریخ دسترسی: ۱/ ۱۰/ ۱۴۰۳).
- پرتوی، گلنار؛ و بهرامی‌بیرگانی، نوشین، (۱۳۹۵)، «جایگاه مفهوم رنگ آبی در نمادپردازی معماری اسلامی». دومین کنفرانس بین‌المللی دستاوردهای نوین پژوهشی در عمران، معماری و مدیریت شهری، ۳۰ اردیبهشت، دانشگاه جامع علمی- کاربردی، تهران.
- پیوند، شاهد؛ و پویان، علی، (۱۴۰۲). «بررسی نمایش اسلامی تعزیه در ایران و هند و تأثیر شکل‌دهی آن در تمدن اسلامی». سومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط‌زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ۱۶ اسفند.
- جلالی، غلامرضا، (۱۳۸۹). «میراث اسلامی هند». مشکوه، ۲۹ (۱: پیاپی ۱۰۶): ۱۳۳- ۱۱۷.
- حسینی، سید محمد شبیب، (۱۳۸۹). «عزاداران در هند از دیدگاه شرق‌شناسان (از دورهٔ مغول تا عصر حاضر)». سخن، ۸: ۷۹- ۷۰.
- حکمت، علی‌اصغر، (۱۳۳۷). سرزمین هند؛ بررسی تاریخی، اجتماعی، سیاسی و ادبی هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر. تهران: دانشگاه تهران.
- دادور، ابوالقاسم؛ و منصوری، الهام، (۱۳۹۰). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. چاپ دوم، تهران: کلهر و دانشگاه الزهرا.
- دانش، کاظم؛ و خزایی، محمد، (۱۳۹۹). «نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی». پیکره، ۹ (۱۹): ۱۸- ۲۹.
- دلبری، شهربانو؛ و زحمتکش، زهرا، (۱۳۹۵). «مقایسه برپایی مراسم عاشورا در ایران و هند (با تکیه بر شهر بنگلور)». پژوهش‌نامه معارف حسینی، ۱ (۴): ۱۵۶- ۱۲۷.
- دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. چاپ دوم تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- ذکرگو، امیرحسین، (۱۳۸۸). نمادشناسی هند شرق (۱)؛ فیل در شمایل‌های هندویی و بودایی. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن؛ پژوهشکدهٔ فرهنگستان هنر.
- ذکرگو، امیرحسین، (۱۳۹۴). اسطوره‌شناسی و هنر هند. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، چاپ اول.
- ربانی، محمدعلی؛ و بارانی، محمدرضا، (۱۳۹۴). «تأثیر سنت‌های محرم بر هویت اجتماعی شیعیان هند». مطالعات سیاسی جهان اسلام، ۴ (۱۶): ۷۴- ۵۷.
- رحمانی، جبار، (۱۳۹۱). مناسک و آیین‌های شیعی در هند. تهران: خیمه.
- رضوی، سید منظر عباس، (۱۳۸۸). «نقش شاهان اوده در گسترش تشیع». سخن تاریخ، ۷: ۱۳- ۳.

- ساویس، نسیمه؛ و گلی، مهرناز، (۱۳۹۴). «محرم، عاشورا و آداب عزاداری». همایش سراسری شناخت اخلاق و آداب حسینی، تایباد: خراسان رضوی: ۳ خرداد.
- شَلومو، ژان لوک، (۱۳۹۴). نظریه‌های هنر: فلسفه، نقد و تاریخ هنر از زمان افلاطون تا روزگار ما. ترجمهٔ مصطفی گودرزی، تهران: ساقی، چاپ اول.
- شکوهی بیدهندی، محمدصالح؛ سریری، عاطفه؛ و طالبی بیدهندی، مریم، (۱۳۹۲). «الگوی رنگ در معابد و مساجد هند». هنر و تمدن شرق، ۱ (۲): ۲۵- ۱۸.
- صادقی، مصطفی، (۱۳۹۸). «تجهیزات جنگی امام حسین علیه‌السلام و یارانش در واقعهٔ عاشورا». تاریخ اسلام و ایران؛ دانشگاه الزهرا (س)، ۲۹ (۴۱): ۶۹- ۴۹.
- صدر، سید ابوالقاسم، (۱۳۸۸). دایرةالمعارف هنر. چاپ دوم، تهران: سیمای دانش و آذر.
- عاشورپور، صادق، (۱۳۸۹). نمایش‌های ایرانی. چاپ اول، جلد ۲، تهران: سوره مهر.
- عبدی، ناهید، (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی؛ نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن، چاپ اول.
- عزیزی، رویا؛ و طباطبایی جبلی، زهره، (۱۴۰۱). «آیکونوگرافی نقش خورشیدخانم در رودوزی‌های ایرانی و رابطهٔ آن با چشم‌زخم (نمونه موردی: خورشیدخانم‌های گنجینهٔ کاخ صاحبقرانیه)». باغ نظر، ۱۹ (۱۱۴): ۴۰- ۲۷.
- کوپر؛ جی. سی، (۱۳۸۰). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران: فرشاد.
- گراوند، سعید؛ جبارپور، مریم؛ و مرندی، آذین، (۱۴۰۱). «حکمت و تفکر فلسفی هند». مطالعات علوم اسلامی انسانی، ۸ (۳۱): ۵۰- ۳۸.
- مجتبائی، فتح‌الله، (۱۳۸۹). پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی. ترجمهٔ ابوالفضل محمودی، چاپ اول، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
- مجلسی، محمدباقربن محمدتقی، (۱۴۰۳). بحارالانوار. بیروت: دار احیاء التراث العربی، جلد ۴۴.
- محمدی، محسن؛ و اشرافی، مرتضی، (۱۳۹۳). «بررسی و تبیین وضعیت علمی-فرهنگی مسلمانان هندوستان». جریان‌شناسی دینی معرفتی در عرصه بین‌الملل، ۴: ۲۱۸- ۱۸۵.
- محمدزاده، مهدی، (۱۳۹۱). «نقد شمایل شناسانه و کاربرد آن در حوزه نقاشی مذهبی عصر قاجار». نقد نامه هنر، ۱: ۹۷-۱۰۸.
- محمدزاده، مهدی؛ ازهری، فریبا؛ و شکرپور، شهریار، (۱۴۰۱). «مطالعه شمایل‌شناسانه تصویر عصا در آثار محمد سیاه‌قلم با عصای آیینی لوهان‌ها، به روش اروین پانوفسکی». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷ (۲):۷۰- ۵۴.
- محمودی، سکینه‌خاتون، (۱۴۰۲). «بازتاب عناصر قدرت و معنویت در پیکرنگاری‌های دورهٔ گورکانیان هند». مطالعات شبه قاره، ۱۵ (۴۵): ۱۸۴- ۱۶۹.
- مختاریان، بهار، (۱۳۹۲). اهمیت آیکونوگرافی در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی. https://anthropologyandculture.com. (تاریخ دسترسی: ۵/ ۱/ ۱۴۰۴)
- موسوی، سید اعظم، (۱۴۰۰). «آیکونولوژی نقوش برجسته دوران ساسانی از دیدگاه اروین پانوفسکی». پنجمین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشگاه بیرجند: ۳۸۵- ۳۷۱.
- مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ محمدزاده، مهدی؛ و شکرپور، شهریار، (۱۴۰۱). «خوانش نقاشی دیواری داوری واپسین اثر جیوتو بر مبنای نظریه اروین پانوفسکی». رهپویه هنر؛ هنرهای تجسمی، ۵(۴): ۹۷- ۸۷.
- نصر، سید حسین (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات حکمت.
- نصری، امیر، (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر، ۱ (۶): ۲۰- ۷.
- هال، جیمز، (۱۳۸۷). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

References

- Aashorpour, S., (2010). *Iranian Shows.* Tehran: sooremehr, Vol 2. (in Persian)

- Abdi, N., (2012). *An Introduction to Iconology: Theories and Applications.* Tehran: sokhan. (in Persian)

- Abolhasani, A., (2021). *Black; the color of attire, ceremony, and mourning.* Political studirs and research institute. https://psri.ir/?id=e3fqdjy8vv (2025/ 3/ 25). (in Persian)

- Adams, L., (2022). *The methodologies of art.* Translated by: A. Maasoumi. Tehran: nazarpub. (in Persian)

- Ahmadi P, R., (2008). "Root Cause Analysis of Common Plant Motifs in Iranian and Indian Carpets". Master's thesis, Shahed university. (in Persian)

- Alhajri, Kh., (2021). "Ta'ziyah Islamic theatre: the way to Europe". *Issues of theory and history*, 4 (2): 88- 108.

- Azizi, R. & Tabatabaei, J. Z., (2022). "The Iconography of "Lady Sun (Khorshid Khanum)" Motif in Iranian Embroideries and its Relationship with the Evil Eye". *Bagh- e- Nazar,* 19 (114): 27- 40. (in Persian)

- Barnard, N., (2008). *Indian jewellery; The V&A collection.* New Delhi: Timeless books.

- Bolkhari Ghahi, H., (2016). *The History of Art in Islamic Civilization (Music and Architecture).* Tehran: Sooremehr. (in Persian)

- Burckhardt, T., (1986). *Art of Islam: language and meaning.* Translated by: M. Rajabnia, Tehran: Soroush. (in Persian).

- Cooper, J. C., (2001). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Translated by: M. Karbasian, Tehran: Farshad. (in Persian)

- Chalumeau, J. L., (2015). *Les theories de l'art: philosophie, critique et histoire de l'art de Platon a nos jours.* Translated by: M. Godarzi. Tehran: saghi. (in Persian)

- Chandra, B., (1971). *Modern India.* New Delhi: National council of educational research and training.

- Dadvar, A. & Mansori, E., (2011). *An introduction to the ancient Persian and Indian mythology and symbols*, Tehran: Kalhor and Alzahra university. (in Persian)

- Danesh, K. & Khazai. M., (2020). "The symbolism of green color in Iranian-Islamic culture and art". *Paykareh,* 9 (19): 18- 29. (in Persian)

- Das, D., (2014). "Book reviews: Shia Islam in colonial India: religion, community and sectatianism". *Journal of south Asian development,* 9 (2): 207-212.

- David, R., (2008). "Contemporary miniature painting in Lahore 1980- 2007". PhD dissertation of Philosophy. Lahore college for women. University Lahore.

- Delbari, Sh. & Zahmatkesh, Z., (2016). "A Comparison of Ashura Ceremonies in Iran and India (with a focus on Bangalore)". *Journal of Husayni research studies,* 1 (4): 127- 156. (in Persian).

- Delzendeh, S., (2017). *Visual Transformations of Iranian Art: A Critical Examination.* Tehran: Nazarpub. (in Persian)

- Drabu, O. & Jha, P., (2018). *Muharram in the 19th century: Indian paintings*. British inagination. https://www.dawn.com/news/1433872. (1403 / 8 / 20)

- Geravand, S., Jabarpour, M. & Marandi, A., (2022). "Indian Wisdom and Philosophical Thought". *Research in Humanities Islamic,* 8 (31): 38- 50. (in Persian)

- Hall, J., (2008). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art.* Translated by: R. Behzadi, Tehran: Contemporary culture. (in Persian)

- Hasan, M., (1988). *Islamic Movement and Ethnic Tendencies in Colonial India.* Translated by: H. Lahoti. Mashhad: Islamic Research Foundation of Astane Quds Razavi. (in Persian)

- Hekmat, A., (1958). *The land of India; A historical, social, political, and literary study of India from ancient times to the present era.* Tehran: university of Tehran. (in Persian)

- Hosseini, S. M., (2010). "Mourners in India from the Perspective of Orientalists (from the Mughal Era to the Present Day)". *Sokhan,* 8: 70- 79. (in Persian)

- Howes, J., (2014). *Indian company school art from 1780 to 1820: collecting versus documenting, From the book Collection of Articles: In the shadow of the golden age: art and identity in Asia from Gandhara to the modern age.* by Julia A. B. Hegewald, vol. 1, the University of Bonn, Germany: Studies in Asian art and culture (SAAC).

- Ibn Sa'd, M., (1997). *Al-Tabaqat al-Kubra.* Beirut: dar al- ilmiyah, vol 6. (in Persian)

- Islamia, J. M., (2014). *Company art.* AJK- Mass communication research center.

- Jalali, Gh. R., (2010). "Phenomenology of Literalism in the Understanding of the Qur'an". *Mishkat*, 29 (1): 117- 133.

- Keenan, D. l., (2014). "Culture and acculturation: Erwin Panofsky in the United States of America". PhD dissertation. history of art. university of Glasgow.

- Lorenz, K., (2016). *Ancient mythological images and their interpretation on introduction to Iconology, semiotics and image studies in classical art history.* New York: Cambridge university press.

- Mahmoodi, S., (2023). "Reflection of the Elements of Authority and Spirituality in the Mughal Empire Portraiture". *Journal of subcontinent researches,* 15 (45): 169- 184. (in Persian)

- Majlesi, M. B., (1983). *Bihar al-Anwar.* Vol. 44. Beirut: House of Revival of Arab Heritage. (in Persian).

- Mehdipour M, Z., Mahammadzadeh, M. & 7 Shokpour, Sh., (2023). "Reading the Mural The Last Judgment by Giotto Based on the Theory of Ervin Panofsky". *Rahpooye journal of visual arts*, 5 (4): 87- 97. (in Persian)

- Mohammadzadeh, M., (2012). "Iconographic Criticism and Its Application in the Field of Religious Painting of the Qajar Era". *Naqdname-ye Honar*, 1: 97–108 (in persian).

- Mohammadi, M. & Ashrafi, M., (2014). "Investigation and Explanation of the Scientific-Cultural Status of Muslims in India". *Religious-Epistemological Currents in the International Arena,* 4: 185-218. (in Persian).

- Mohammadzadeh, M., Azhari, F. & Shokrpour, Sh., (2022). "Iconology Study of the Image of a Cane in the Works of Mohammad Siyah Qalam". *Iranian scientific association of visual arts,* 7 (2): 54- 70. (in Persian)

- Moinuddin, K., (1971). *A monograph on Muharra.* India: Andhra predesh census of India.

- Mokhtarian, B., (2013). *The Importance of Iconography in Mythological Research*. https://anthropologyandculture.com (25/ 3/ 2025). (in Persian).

- Mosavi, S. A., (2021). "Iconography of Sasanian Rock Reliefs from the Perspective of Erwin Panofsky". *Fifth National Conference on Archeology of Iran.* University of Birjand: 371- 385. (in Persian)

- Mujtabai, F., (2010). *Hindu Muslim cultural relations.* Translated by: A. Mahmudi. Tehran: ministery of science, research and technology Iranian institute pf philosophy. (in Persian)

- Nasr, S. H., (2010). *Islamic art spirituality.* Translated by: R. Ghasemian. Tehran: Hekmat. (in Persian).

- Nasri, A., (2013). "Reading Image with Erwin Panofsky". *Kimiahonar,* 1 (6): 7- 20. (in Persian)

- Pakbaz, R., (2011). *Encyclopedia of art.* Tehran: farhangmoaser. (in Persian)

- Panofsky, E., (1955). *Meaning in the visual arts.* New York: Doubleday anchor books.

- Panofsky, E., (1972). *Studies in Iconology humanistic themes in the art of the Renaissance.* New York: harper and row.

- Panofsky, E., (2017). *What art is.* Translated by: N. Akhavan A. Tehran: cheshmeh. https://taaghche.com/book/68777. (1/ 10/ 1403). (in Persian)

- Partoovi, G. & Bahrami, N., (2016). "The Position of the Concept of Blue Color in Islamic Architectural Symbolism". *The Second International Conference on New Research Findings in Civil Engineering, Architecture, and Urban Management*, Tehran. (in Persian)

- Peyvand, Sh. & Pouyan, A., (2023). "A study of the Islamic performance of Ta'zieh in Iran and India and its shaping influence on Islamic civilization". *3rd.International Conference on Architecture, Civil Engineering, Urban Development, Environment and Horizons of Islamic Art in the Second Step Statement of the Revolution.* Tabriz Islamic art university, Tabriz. (in Persian)

- Rabbani, M. A. & Barani, M R., (2016). "The Impact of Rituals of Moharram on Social Identity of the Shiites in India". *Political studies of Islamic world,* 4 (16): 57- 74. (in Persian)

- Rahman, A., Ali, M. & Kahn, S., (2018). "The British art of colonialism in India: sunjugation and division". *Peace and conflict studies,* 25 (1): 1- 26.

- Rahmani, J., (2012). *Shi'a rituals and rituals in India*. Tehran: Kheime. (in Persian)

- Razavi. S. M A., (2009). "The Role of the Kings of Awadh in the Expansion of Shiism". *Sokhanetarikh*, 7: 3- 13. (in Persian)

- Sadeghi, M., (2019). "Weapons of Hussein ibn Ali and his Companions in Karbala". *History of Islam and Iran,* 29 (41): 49- 69. (in Persian).

- Sadr, S. A., (2009). *Encyclopedia of art.* Tehran: simayedanesh & azar. (in Persian)

- Savis, N. & Goli, M., (2015). *Muharram, Ashura, and Mourning Rituals.* Hosseini's ethics and etiquette, Taybad: Razavi Khorasan Province. (in Persian)

- Shokouhibidhendi, M S., Sariri, A. & Talebi, M., (2014). "The pattern of colors in the Indian temples and mosques". *Journal of Art and Civilization of the Orient,* 1 (2): 18- 25. (in Persian)

- Siebenga, R., (2013). "Picturing Muharram: images of a Colonial, spectacle 1870- 1915". *journal of south Asian studies,* 36 (4): 626- 643.

- Stronge, S., Smith, N. & Harle, J. C., (1988). *A golden treasury: Jewellery from the Indian subcontinent.* New York: Rizzoli international publications in association with the Victoria and Albert Museum and Grantha corporation.

- Tharoor, Sh., (2016). *An era of darkness: the British empire in India.* New Delhi: Aleph book company.

- Zekrgoo, A. H., (2014). *Symbolism in oriental arts 1: elephant in Hindu & Buddhist iconography*. Tehran: matn. (in Persian)

- Zekrgoo, A. H., (2015). *Indian Mythology and art*. Tehran: matn. (in Persian)

- URL 1: *https://blogs.lse.ac.uk/mec/2018/09/17/studying-sectarianism-while-beating-dead-horses-and-searching-for-third-ways/.* (1403/ 8/ 31).

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

Pattern Recognition of Environmental Vitality Criteria based on the Project for Public Spaces Framework in the Adaptive Reuse of Iran's Industrial Heritage

Asem Sharbaf[1], **Majid Ahmadnejad Karimi**[2]

1. Department of Architectural Technology, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author).
Email: a.sharbaf@tabriziau.ac.ir
2. Department of Architectural Technology, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.1969.4044.1

Pp: 171 - 193

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/06/10
Revised: 2025/09/23
Accepted: 2025/10/06

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

The revitalization of Iran's industrial heritage has been pursued as a strategy for urban regeneration. This study examines the impact of adaptive reuse on environmental vitality based on the Project for Public Spaces (PPS) framework. The analysis focuses on four key criteria: accessibility and connectivity, social engagement, visual appeal and environmental comfort, and uses and activities. The research problem arises from the need to transform industrial heritage sites into dynamic environments within the contemporary urban fabric. Using a mixed qualitative-quantitative approach, the study analyzes six prominent projects—Leather Factories, Eqbal Yazd, Argo, Shams, Tar-o-Pood, and Azadi Innovation Factory—and evaluates data collected through questionnaires completed by architecture and urban planning experts using SPSS statistical methods. The findings indicate that the adaptive reuse of industrial heritage has a significant impact on environmental vitality, with improvements of 40.8% in accessibility and connectivity, 48.2% in social engagement, 47.8% in visual appeal and environmental comfort, and 46.1% in uses and activities. Correlation analysis confirms a strong relationship between social engagement and uses and activities, while visual appeal and environmental comfort show meaningful correlations with both. By contrast, accessibility and connectivity do not show a significant relationship with the other criteria, largely due to limitations in urban infrastructure. Structural equation modeling highlights the pivotal role of social engagement and uses and activities in environmental vitality, identifies visual appeal and environmental comfort as reinforcing factors, and presents accessibility and connectivity as a supporting factor. Successful projects such as Azadi Innovation Factory and Leather Factory offer notable models, while infrastructure limitations in Argo underscore the need for improvement.

Keywords: Industrial Heritage, Adaptive Reuse, Environmental Vitality, Project for Public Spaces (PPS).

Citations: Sharbaf, A. & Ahmadnejad Karimi, M., (2026). "Pattern Recognition of Environmental Vitality Criteria based on the Project for Public Spaces Framework in the Adaptive Reuse of Iran's Industrial Heritage". *Athar*, 48(1): 171-193. https://doi.org/10.66224/Athar.1969.4044.1
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-1969-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

Industrial heritage represents a significant layer of cultural and historical identity, reflecting the socioeconomic transformations of past eras. In many cities, particularly in developing countries such as Iran, large-scale industrial facilities have become obsolete due to technological advancement and economic change. As a result, these sites are often left abandoned, contributing to urban decay, spatial fragmentation, and reduced social interaction. In recent decades, however, adaptive reuse has emerged as an effective strategy for reintegrating these spaces into the urban fabric. The transformation of industrial heritage into public space offers an opportunity to enhance environmental vitality while preserving historical identity. Environmental vitality refers to the dynamic quality of urban spaces that attracts people, encourages social interaction, and supports diverse activities. Achieving such vitality requires a comprehensive understanding of spatial, social, and functional factors. The Project for Public Spaces (PPS) framework provides a well-established model for evaluating the quality of public spaces through four key dimensions: access and linkages, comfort and image, uses and activities, and sociability (Figure 1). The main objective of this study is to identify the patterns and relative importance of these criteria in the context of the adaptive reuse of industrial heritage in Iran. The research seeks to answer the following central question: Which factors most significantly influence environmental vitality in repurposed industrial spaces? In addition, the study examines secondary questions concerning the relationships among these criteria and their collective impact on spatial quality.

The primary hypothesis is that sociability and uses and activities exert a greater influence on vitality than physical and infrastructural factors. This assumption is based on the premise that human presence and engagement are the primary drivers of successful public spaces. To address these questions, the research employs a mixed-method approach that combines case study analysis with quantitative evaluation. Six notable projects across Iran were selected to represent different geographical and functional contexts. These include Azadi Innovation Factory and Leather Factory, which are regarded as successful examples, as well as projects such as Argo, which highlight certain limitations. By systematically analyzing these cases within the PPS framework, this study aims to contribute to the theoretical understanding of urban regeneration and to provide practical guidance for architects, planners, and policymakers involved in adaptive reuse projects.

Discussion

The analysis of the selected case studies provides valuable insights into the mechanisms through which adaptive reuse enhances environmental vitality. The findings indicate that all four PPS criteria contribute to improving spatial quality; however, their levels of influence differ significantly. Among these criteria, sociability emerges as the most influential factor. Spaces that successfully encourage social interaction through events, cultural programs, and inclusive design demonstrate higher levels of vitality. This is particularly evident in projects such as Azadi Innovation Factory, where the integration of creative industries and public engagement has transformed the site into a vibrant urban hub. Similarly, uses and activities play a crucial role in sustaining vitality. A diverse range of functions, including cultural, commercial, and recreational activities, ensures a continuous

user presence throughout the day. The strong correlation between sociability and uses and activities suggests that functional diversity directly supports social interaction. Comfort and image also contribute significantly to vitality by enhancing users' perceptions of safety, attractiveness, and overall experience. Elements such as landscape design, visual coherence, and environmental quality create a welcoming atmosphere that encourages longer stays and repeat visits. However, this criterion functions more as a reinforcing factor than as a primary driver. In contrast, access and linkages show relatively weaker relationships with the other criteria. Although physical accessibility is essential, its impact is often limited by broader urban infrastructure conditions. For instance, the Argo project illustrates how insufficient connectivity can restrict the potential of otherwise well-designed spaces.

As shown in Figure 2, the structural equation modeling (SEM) results further confirm these observations by highlighting the central role of sociability and uses and activities in shaping environmental vitality. These findings emphasize the importance of prioritizing human-centered design approaches over purely physical interventions. Overall, the discussion underscores that successful adaptive reuse is not merely a matter of architectural transformation, but requires a holistic strategy that integrates social, functional, and environmental dimensions.

Conclusion

This study demonstrates that the adaptive reuse of industrial heritage can significantly enhance environmental vitality when guided by a comprehensive, human-centered framework. By applying the PPS model, the research identifies the key criteria that influence the success of public spaces created from former industrial sites. The results confirm that sociability and uses and activities are the primary drivers of vitality, highlighting the importance of fostering social interaction and providing diverse functions. These factors create dynamic environments that attract users and sustain engagement over time. Comfort and image contribute by improving spatial quality and user experience, while access and linkages, although necessary, play a more supportive role. One of the main implications of this study is the need to shift the focus of adaptive reuse projects from purely physical and aesthetic considerations toward social and functional aspects. Designers and planners should prioritize flexibility, inclusivity, and programmatic diversity to ensure long-term success. In addition, integrating community participation into the design and management processes can further enhance sociability and strengthen the sense of place. The study also highlights the importance of contextual factors, such as urban infrastructure and location, which can influence the effectiveness of access and connectivity. Addressing these challenges requires coordinated efforts among urban planners, designers, and policymakers. Despite its contributions, the research has certain limitations, including its reliance on expert-based questionnaires and a limited number of case studies. Future research could expand the sample size, incorporate user-based evaluations, and explore comparative analyses across different cultural contexts.In conclusion, the adaptive reuse of industrial heritage presents a valuable opportunity for sustainable urban regeneration in Iran. By drawing on the principles of the PPS framework and emphasizing human-centered design, such projects can transform neglected spaces into vibrant public environments and contribute to the overall quality of urban life.

Acknowledgments

The authors would like to express their gratitude to the anonymous reviewers of the journal, whose valuable comments enriched this article.

Author Contributions

The authors contributed to the writing of the article in accordance with the university's research guidelines.

Conflict of Interest

The authors declare no conflict of interest. All financial resources for this study were provided independently by the researchers.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۰۲۴-۱۶۴۷ - شـاپای الکترونیکـی: ۲۵۳۸-۱۸۳۰
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

الگویابی معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی‌بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی در تغییر کاربری میراث صنعتی ایران

عاصم شعرباف[I]، مجید احمدنژادکریمی[II]

I. گروه فناوری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: a.sharbaf@tabriziau.ac.ir
II. گروه فناوری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.1969.4044.1

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۹۳-۱۷۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

تغییر کاربری میراث صنعتی ایران با هدف بازآفرینی و احیای فضاهای شهری انجام می‌شود. این پژوهش بر ضرورت تبدیل میراث صنعتی به فضاهای پویا و سرزنده در بافت‌های شهری معاصر ایران تمرکز دارد. شکاف پژوهشی، نبود الگویابی نقش‌محور و رابطه‌محور معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی‌بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی (PPS) در ایران است. تحلیل بر چهار معیار اصلی دسترسی و ارتباطات، مشارکت اجتماعی، سیما و آسایش محیطی و کاربردها و فعالیت‌ها متمرکز است. روش پژوهش ترکیبی از کیفی-کمی است. شش پروژهٔ برجسته و درحال بهره‌برداری از شهرهای مختلف ایران انتخاب شدند. داده‌ها ازطریق مشاهده میدانی، اسناد تاریخی و معاصر و درنهایت پرسش‌نامه با مقیاس لیکرت گردآوری شد؛ سپس داده‌ها با نرم‌افزار SPSS و روش‌های آزمون t زوجی، تحلیل هم‌بستگی و مدل‌سازی معادلات ساختاری (SEM) ارزیابی گردید. نتایج تحقیق نشان می‌دهد، تغییر کاربری میراث صنعتی، براساس مقایسه امتیازات پیش و پس از تغییر کاربری، با بهبود ۴۰/۸٪ در دسترسی و ارتباطات، ۴۸/۲٪ در مشارکت‌های اجتماعی، ۴۷/۸٪ در سیما و آسایش محیطی و ۴۶/۱٪ در کاربردها و فعالیت‌ها، تأثیر معناداری بر سرزندگی محیطی دارد. تحلیل هم‌بستگی، رابطهٔ قوی بین مشارکت اجتماعی و کاربردها و فعالیت‌ها را تأیید می‌کند. سیما و آسایش محیطی نیز با این دو معیار رابطه معنادار دارد، اما دسترسی و ارتباطات به‌دلیل محدودیت‌های زیرساختی شهری، رابطهٔ ضعیف‌تری نشان می‌دهد. مدل‌سازی معادلات ساختاری، مشارکت اجتماعی و کاربردها و فعالیت‌ها را هستهٔ مرکزی سرزندگی محیطی درنظر می‌گیرد؛ سیما و آسایش محیطی به‌عنوان تقویت‌کننده و دسترسی و ارتباطات به‌عنوان پشتیبان عمل می‌کنند. پروژه‌های موفق مانند کارخانهٔ نوآوری آزادی و چرم‌سازی تبریز، الگوهای برتر هستند؛ درحالی‌که محدودیت‌های آرگو نیاز به بهبود زیرساخت‌ها را آشکار می‌سازد.

کلیدواژگان: میراث صنعتی، تغییر کاربری، سرزندگی محیطی، چارچوب پروژه برای فضای عمومی (PPS)، تحلیل آماری.

ارجاع به مقاله: شعرباف، عاصم؛ و احمدنژادکریمی، مجید، (۱۴۰۵). «الگویابی معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی‌بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی در تغییر کاربری میراث صنعتی ایران». اثر، ۴۸ (۱): ۱۹۳-۱۷۱. https://doi.org/10.66224/Athar.1969.4044.1
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-1969-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

میـراث صنعتـی، به‌عنـوان بخشـی از میراث‌فرهنگـی و تاریخـی، ارزشـی مهمـی بـرای بازآفرینـی شـهری دارد (Yao et al., 2024: 5605). ایـن مکان‌هـا، به‌ویـژه در شـهرهای پرتراکـم، منابـع فضایـی مهمـی بـرای اسـتفاده مجـدد تطبیقـی و نوسـازی شـهری فراهـم می‌کننـد (Meng et al., 2024: 1473). حفـظ آن‌هـا توسـعه پایـدار را تقویـت کـرده و هویـت تاریخـی-فرهنگـی را نگـه مـی‌دارد (Yan et al., 2023: 1510). ایـن سـایت‌ها نـه تنهـا تاریـخ صنعتـی را زنـده نگـه می‌دارنـد، بلکـه فضاهـای عمومـی پویـا می‌سـازند و تعامـلات اجتماعـی را افزایـش می‌دهنـد (Zhang et al., 2024: 1919). چنیـن رویکـردی، بـه نیازهـای فرهنگـی پسـاصنعتی پاسـخ می‌دهـد، هرچنـد چالش‌هایـی در پایـداری فراتـر از اقتصـاد بـه همـراه دارد (Niu et al., 2018: 501-518).

حفـظ میـراث صنعتـی بـا موانـع گوناگونـی روبروسـت. نبـود تعریـف واحـد در فرهنگ‌هـای بومـی، شناسـایی بناهـا را سـخت می‌کنـد (Lakhtionova, 2023: 30-36). کمبـود آگاهـی و تعـارض منافـع نیـز در شـهرهای اروپایـی و ایـران آشـکار اسـت (Pintossi et al., 2023). بـرای غلبـه بـر ایـن‌هـا، همـکاری بـا جوامـع محلـی و سیاسـت‌های فراگیـر، ضروری به نظر می‌رسد (Bhati & Epstein, 2023: 353-375). در ایـران، صنعتی‌سـازی از دورهٔ قاجـار آغـاز شـد و در پهلـوی اوج گرفـت (حناچـی، ۱۳۹۳: ۷-۸). بـا ایـن‌حـال، تعریـف تغییـر کاربـری هم‌چنـان مبهـم مانـده اسـت. ارزش‌هـای روان‌شـناختی ایـن میـراث، انگیـزه حفاظـت را در مـردم برمی‌انگیـزد (مهدوی‌نـژاد، ۱۳۹۳: ۴۳-۵۳).

از ایـن‌رو، مسـئله اصلـی پژوهـش، ضـرورت تبدیـل میـراث صنعتـی بـه فضاهـای سـرزنده در شـهرهای ایـران اسـت. پژوهش‌هـای پیشـین بـر پایداری و اصالت تمرکز داشـتند. اما شـکاف کلیـدی، نبـود راهکارهـای مناسـب، شـاخص‌های مرتبـط و مـدل مفهومـی نظام‌منـد بـرای ارزیابـی سـرزندگی محیطـی بـا چارچـوب PPS اسـت. ایـن خـلأ سیاسـت‌گذاری شـهری را محـدود می‌کنـد و نیـاز بـه تحلیـل روابـط معیارمحـور را برجسـته می‌سـازد. ایـن مطالعـه بـا ارائـه مـدل مفهومـی و شـاخص‌های عملـی، ایـن شـکاف را پـر می‌کنـد.

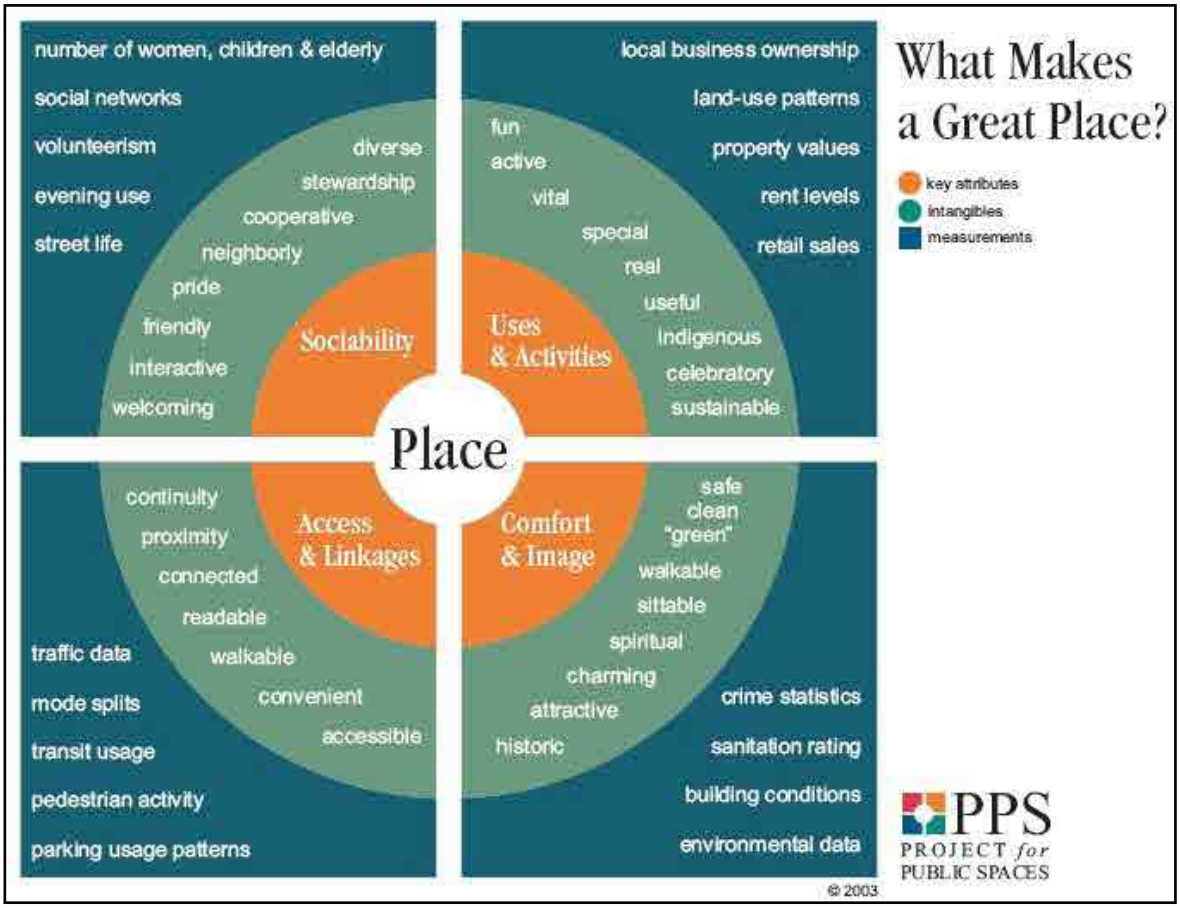
پژوهـش حاضـر بـر آن اسـت کـه تغییـر کاربـری، چگونـه سـرزندگی محیطـی را از طریـق معیارهـای دسـترسی، مشـارکت اجتماعـی، سـیما و آسـایش محیطـی و کاربردهـا و فعالیت‌هـا ارتقـاء می‌دهـد. بـا رویکـرد ترکیبـی کیفـی-کمـی و بهره‌گیـری از چارچـوب PPS، نمونه‌هـای موردی تحلیـل شـده و مـدل مفهومـی ارائـه می‌شـود.

مقالـه بـه ایـن ترتیـب سـازمان‌دهی شـده اسـت: چکیـده بـرای خلاصـه یافته‌هـا؛ مقدمـه بـرای بیـان مسـئله و اهـداف؛ پیشـینه نظـری بـرای مـرور ادبیـات؛ روش‌شناسـی بـرای شـرح رویکـرد ترکیبـی و ابزارهـای آمـاری؛ بررسـی نمونه‌هـای مـوردی بـرای شناسـایی پروژه‌هـا؛ بحـث و تحلیـل بـرای تفسـیر هم‌بسـتگی و مدل‌سـازی SEM؛ نتیجه‌گیـری بـرای جمع‌بنـدی و پیشـنهادها و در نهایـت منابـع و پی‌نوشـت‌ها.

روش پژوهش: ایـن پژوهـش بـا بهره‌گیـری از رویکـرد کیفـی-کمـی طراحـی شـده اسـت تـا تأثیـر تغییـر کاربـری ابنیـه میـراث صنعتـی بـر سـرزندگی محیـط پیرامونـی را بـا اسـتفاده از چارچـوب تحلیلـی PPS[1] (پـروژه بـرای فضـای عمومـی) ارزیابـی کنـد. هـدف، ترکیـب داده‌هـای کیفـی و کمـی بـرای اسـتخراج الگوهـای عملـی جهـت ارتقـاءی سـرزندگی محیطـی اسـت. چارچـوب PPS به‌عنـوان پایـه نظـری و عملـی انتخـاب شـده اسـت، زیـرا مؤلفه‌هـای کلیـدی سـرزندگی فضاهـای عمومـی را به‌صـورت نظام‌منـد بررسـی می‌کنـد و امـکان تحلیـل چندوجهـی را فراهـم مـی‌آورد.

چارچوب‌هـای تحلیلـی فضاهـای عمومـی ابزارهـای ضـروری بـرای ارزیابـی و بهبـود محیط‌هـای شـهری هسـتند. چندیـن رویکـرد بـرای ارزیابـی کیفیـت و کاربردپذیـری فضاهـای عمومـی توسـعه یافته‌انـد کـه هـر یـک بـر جنبه‌هـای مختلفـی از طراحـی و برنامه‌ریـزی شـهری تمرکز دارنـد. یـک چارچـوب جامـع، نحـو فضـا و تکنیک‌هـای تحلیـل فضایـی را بـرای ارزیابـی کاربردپذیـری فضاهـای عمومـی ترکیـب می‌کنـد (Garau & Annunziata, 2022: 314-321). ایـن روش شـامل شـاخص‌های کمـی مرتبـط بـا ویژگی‌هـای ذاتـی هندسـی، عملکـردی و اجتماعـی و هم‌چنیـن خصوصیـات پیکربنـدی خارجـی اسـت. یکپارچگـی ایـن تکنیک‌هـا امـکان درک جامعـی از ویژگی‌هـای فضایـی مؤثـر بـر فعالیت‌هـای بیرونـی را فراهـم کـرده و بـه شناسـایی اولویت‌هـای مداخلـه بـرای بازسـازی و احیـای فضاهـا کمـک می‌کنـد. جالـب توجـه اسـت کـه برخـی چارچوب‌هـا بـر جنبه‌هـای خاصـی از فضاهـای عمومـی تمرکـز دارنـد. به‌عنـوان مثـال، یـک چارچـوب مفهومـی بـرای سـازمان‌دهی اقدامـات سـازگاری بـا سـیل در طراحـی فضـای عمومـی توسـعه یافتـه اسـت (Matos Silva

& Costa, 2016: 284). رویکرد دیگری بر مزایا و هزینه‌های اقتصادی ارائه دسترسی شهروندان به فضاهای سبز شهری تأکید دارد و ارزیابی مشارکتی را با تحلیل هزینه-فایده استاندارد ترکیب می‌کند (García de Jalón et al., 2020: 2818)؛ اما در این روش (شکل ۱)، ساختاری جامع مد نظر قرار داده شده است.



شکل ۱: چارچوب تحلیلی PPS (پروژه برای فضای عمومی)، (Cilliers & Timmermans, 2014: 413-429).

Fig. 1: PPS Analytical Framework (Project for Public Spaces), (Cilliers & Timmermans, 2014: 413-429).

نمونه‌های موردی، از میان مکان‌های میراث صنعتی ایران با سابقه تغییر کاربری طی دو دهه گذشته است که از میان آن‌ها با روش نمونه‌گیری هدفمند، شش نمونه با مکان و تنوع کاربری و پراکندگی جغرافیایی انتخاب شده‌اند: کارخانه چرم‌سازی خسروی (تبریز)، کارخانه اقبال (یزد)، کارخانه آبجوسازی آرگو (تهران)، کارخانه آبجوسازی شمس (تهران)، موزه تار و پود (شیراز) و کارخانه نوآوری آزادی (تهران). داده‌ها از طریق مشاهده میدانی برای ثبت وضعیت کنونی (مانند شرایط بصری)، اسناد تاریخی برای ثبت وضعیت تاریخی، پرسش‌نامه با مقیاس لیکرت (۱ تا ۵) برای سنجش ادراک کاربران جمع‌آوری شده‌اند.

چارچوب PPS چهار مؤلفه اصلی سرزندگی را تحلیل می‌کند: تعامل اجتماعی، کاربردها و فعالیت‌ها، دسترسی و ارتباطات (حمل‌ونقل عمومی و مسیرهای پیاده) و سیما و آسایش محیطی. هر مؤلفه با شاخص‌های کیفی و کمی ارزیابی شده است.

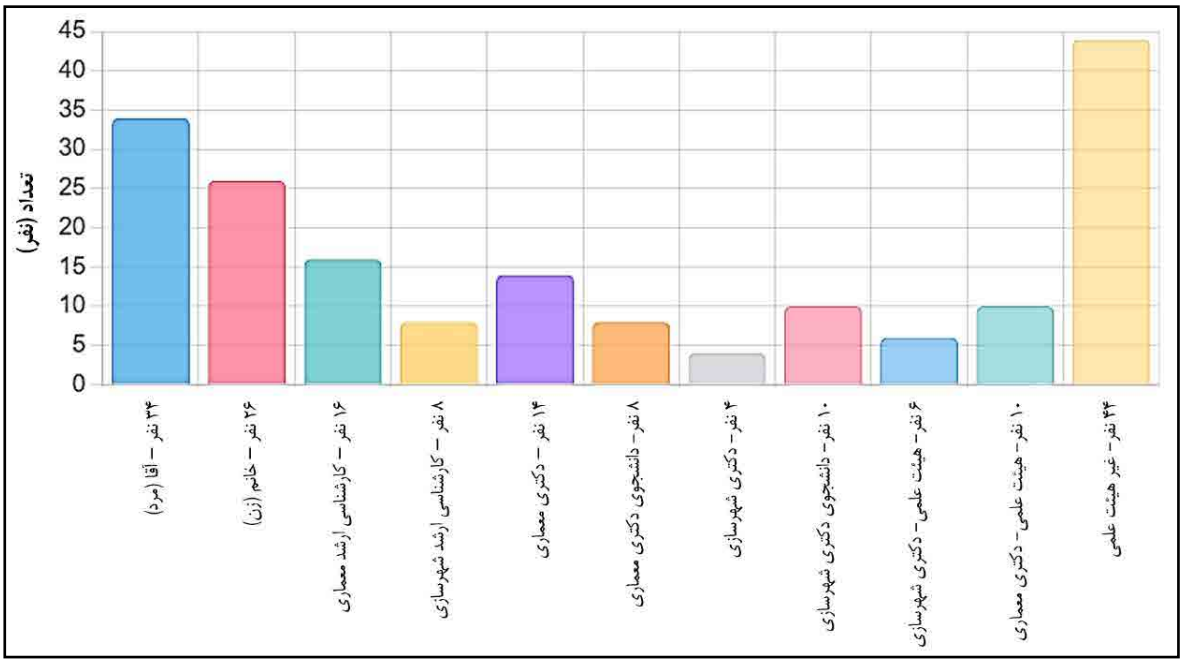
در فرآیند تحلیل داده، ابتدا داده‌های قبل و بعد از تغییر کاربری گردآوری شده است. سپس هر مؤلفه PPS با استفاده از پرسش‌نامهٔ امتیازدهی شده است. گویه‌ها و سؤالات بر اساس جدول ۱ ارائه می‌گردد و مقیاس لیکرت از ۱ (خیلی ضعیف) تا ۵ (خیلی خوب) طراحی شده تا پاسخ‌دهندگان بتوانند نظرات خود را به‌صورت کمی بیان کنند.

جدول ۱: معیارها و گویه‌های مرتبط با هر چهار بخش از روش PPS (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 1: Criteria and indicators related to the four dimensions of the PPS method (Authors, 2025).

معیار	گویه (سؤال)
دسترسی و ارتباطات	فضاهای بازآفرینی‌شده صنعتی به شبکه حمل‌ونقل عمومی متصل هستند؟
	مسیرهای پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری در اطراف پروژه صنعتی بازآفرینی‌شده مناسب است؟
	دسترسی برای افراد معلول و سالمندان در این فضاها تأمین شده است؟
	ارتباطات بین فضاهای داخلی و خارجی پروژه بازآفرینی‌شده روان است؟
	زیرساخت‌های دیجیتال (مانند Wi-Fi عمومی) برای دسترسی بهتر فراهم شده است؟
مشارکت‌های اجتماعی	پروژه بازآفرینی‌شده بستری برای رویدادهای اجتماعی و فرهنگی ایجاد کرده است؟
	تعاملات بین ساکنان محلی و بازدیدکنندگان در این فضا افزایش یافته است؟
	برنامه‌های آموزشی یا کارگاه‌های عمومی در پروژه صنعتی برگزار می‌شود؟
	مشارکت جامعه محلی در تصمیم‌گیری‌های بازآفرینی وجود دارد؟
	فضاها برای فعالیت‌های گروهی و خانوادگی مناسب هستند؟
سیما و آسایش محیطی	طراحی بصری پروژه (مانند نورپردازی و منظر) جذابیت محیطی را افزایش داده است؟
	آسایش حرارتی، صوتی و بصری در فضاهای بازآفرینی‌شده تأمین شده است؟
	استفاده از عناصر سبز (مانند پارک‌ها) در اطراف پروژه افزایش یافته است؟
	حفظ هویت تاریخی صنعتی در طراحی سیما رعایت شده است؟
	فضاها برای استفاده در فصول مختلف سال آسایش مناسبی فراهم می‌کنند؟
کاربردها و فعالیت‌ها	تنوع کاربری‌ها (فرهنگی، تجاری، آموزشی) در پروژه بازآفرینی‌شده افزایش یافته است؟
	فعالیت‌های روزانه (مانند بازارها یا کافه‌ها) در فضا جریان دارد؟
	پروژه برای فعالیت‌های شبانه‌روزی مناسب است؟
	کاربردهای نوآورانه (مانند استارتاپ‌ها) در فضا ادغام شده است؟
	فضاها برای فعالیت‌های تفریحی و ورزشی تجهیز شده‌اند؟

در بخش روش‌شناسی تحقیق، جامعه آماری (شکل ۲) شامل متخصصان حوزه معماری و شهرسازی است که از میان آن‌ها ۶۰ نفر به‌عنوان نمونه انتخاب شدند. روش نمونه‌گیری هدفمند (Purposive Sampling) با تأکید بر داشتن حداکثری معیارهای علمی زیر اتخاذ گردید: ۱) تخصص مرتبط با بازآفرینی شهری و میراث صنعتی؛ ۲) سطح تحصیلی حداقل کارشناسی ارشد در رشته‌های معماری یا شهرسازی؛ ۳) موقعیت حرفه‌ای شامل اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها و دانشجویان دکتری با تمرکز بر مطالعات میان‌رشته‌ای؛ ۴) تنوع جنسیتی و جغرافیایی برای پوشش دیدگاه‌های متنوع. تعداد پرسش‌نامه ارسالی ۱۲۰ عدد بوده و از میان ۷۸ پرسش‌نامه دریافتی، ۶۰ نفر واجد شرایط فوق بودند. «کرسول» (۲۰۱۴) در تحقیقات ترکیبی توصیه می‌کند که اندازه نمونه بر اساس اهداف کیفی (عمق داده) و کمی (تحلیل آماری) تنظیم شود. این تعداد با توجه به تنوع معیارها (دسترسی، مشارکت، سیما، کاربردها) و نیاز به مدل‌سازی معادلات ساختاری (که معمولاً ۵ تا ۱۰ نمونه به ازای هر متغیر پیشنهاد می‌شود) منطقی است. با ۴ معیار اصلی، حداقل ۴۰ نمونه کافی بود، اما ۶۰ نفر برای افزایش دقت و پوشش تنوع جنسیتی و جغرافیایی انتخاب شد.

در نهایت، تعداد ۶۰ نفر برای نمونه، بر اساس محاسبات اندازه نمونه در تحقیقات ترکیبی، مناسب تعیین شد. با توجه به اندازه نمونه در آزمون‌های آماری (با سطح اطمینان ۹۵٪ و حاشیه خطای ۵٪)، و با در نظر گرفتن تنوع جامعه آماری (متخصصان معماری و شهرسازی ایران)، این تعداد اجازه تحلیل آماری معتبر (مانند ANOVA و SEM) را فراهم می‌کند.



شکل ۲: نمودار میله‌ای توزیع جنسیت، تحصیلات و وضعیت هیئت علمی پاسخ‌دهندگان (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 2: Bar chart of the distribution of gender, education level, and academic rank of respondents (Authors, 2025).

انتخاب آزمون‌های آماری t-test جفت‌شده، ANOVA یک‌طرفه و هم‌بستگی پیرسون، بر پایه سطوح اندازه‌گیری داده‌ها و اهداف پژوهش صورت گرفته است. داده‌های امتیازات معیارهای سرزندگی (دسترسی و ارتباطات، مشارکت‌های اجتماعی، سیما و آسایش محیطی، و کاربردها و فعالیت‌ها) بر مقیاس لیکرت فاصله‌ای استوارند که استفاده از آزمون‌های پارامتریک را مجاز می‌سازد. t-test جفت‌شده برای مقایسه میانگین امتیازات پیش و پس از بازآفرینی هر معیار به کار رفت؛ این انتخاب به دلیل وابستگی داده‌های جفتی بود و آزمون نرمال بودن شاپیرو–ویلک ($p > ۰٫۰۵$) توزیع نرمال را تأیید نمود. ANOVA یک‌طرفه برای ارزیابی تفاوت میانگین درصد بهبود میان پروژه‌ها به‌کار گرفته شد؛ این روش با فرض واریانس‌های برابر (تست لوین، $p > ۰٫۰۵$) و نرمال بودن داده‌ها هم‌خوانی دارد. هم‌بستگی پیرسون نیز برای سنجش روابط خطی میان معیارها انتخاب شد؛ این آزمون با داده‌های پیوسته و نرمال و هدف شناسایی روابط خطی سازگار است. این آزمون‌ها با حجم نمونه ۶۰ نفر و قدرت آماری ۸۰٪ هم‌راستا بوده و اعتبار نتایج را تضمین می‌کنند.

پیشینهٔ پژوهش

میراث صنعتی شامل بقایای مادی و غیرمادی فرهنگ صنعتی است که جنبه مهمی از میراث‌فرهنگی را با ارزش‌های تاریخی، فناوری، اجتماعی، معماری و علمی نمایندگی می‌کند. این مفهوم به‌ویژه در زمینه صنعتی‌زدایی و بازساختارسازی منطقه‌ای، به‌خصوص در مناطق خارج از کلان‌شهرها، اهمیت دارد (Görmar & Harfst, 2019: 106). جنبه‌های مادی میراث صنعتی شامل ساختارهای فیزیکی مانند ساختمان‌های صنعتی متروکه، کارخانه‌ها و آثار فنی است. این ساختارها اغلب دارای ویژگی‌های معماری و فنی منحصربه‌فرد و فضاهای بزرگی هستند که برای بازتوسعه مناسب‌اند (Bottero et al., 2019: 785)؛ به‌عنوان مثال، ضرابخانه قدیمی «آ.د.» در بلگراد نمونه‌ای بارز از معماری میراث صنعتی است که پتانسیل توسعه شهری آینده را نشان می‌دهد (Nikolić et al., 2022). عناصر غیرمادی میراث صنعتی شامل مهارت‌ها، نگرش‌ها، سنت‌ها و شیوه‌های فرهنگی مرتبط با فعالیت‌های صنعتی است. این «فرهنگ صنعتی» به‌عنوان یک محیط فرهنگی خاص تعریف می‌شود که از دارایی‌های غیرمادی خاصی تشکیل شده و به هویت و پتانسیل توسعه یک منطقه کمک می‌کند (Görmar &

(Harfst, 2019: 106)؛ بنابراین، حفظ هر دو جنبه مادی و غیرمادی میراث صنعتی برای حفظ تنوع فرهنگی و تقویت توسعه پایدار، حیاتی است (Doulamis et al., 2017: 451-460; Halkos et al., 2024: 187).

مفهوم حفاظت از میراث‌فرهنگی در چند دهه گذشته به‌طور قابل توجهی تکامل یافته است و مؤسسات بین‌المللی نقش مهمی در شکل‌دهی به تعاریف و رویکردهای آن ایفا کرده‌اند. یونسکو[۲]، ایکوموس[۳] و سایر سازمان‌ها در توسعه و ترویج پارادایم‌های جدید برای حفاظت از میراث نقشی کلیدی داشته‌اند. از سال ۲۰۰۱ م. سازمان‌های UNESCO World Heritage Centre و ایکوموس و کمیته حفاظت از میراث صنعتی[۴] جنبش مدرنی را آغاز نمودند که وظیفه‌شان تدوین مستندات و حفاظت از میراث صنعتی قرن نوزدهم و بیستم می‌باشد.

در سال‌های اخیر، جنبش‌ها و همایش‌های متعددی برای ارتقای حفاظت کمی و کیفی از میراث صنعتی برگزار شده است. این سلسله عملیات پیوسته و متمرکزی توسط کمیته حفاظت از میراث صنعتی انجام پذیرفته است که تاریخچه آن‌را می‌توان به همایش برگزاری (Edwards & i Coit, 1996: 341-363)، در زمینه میراث جهانی پل‌ها، اشاره نمود. این همایش‌ها و کنفرانس‌ها در راستای معرفی ضوابط و اصول حفاظتی از میراث صنعتی پایه‌ریزی گردیده است.

از زمره سازمان‌های غیر دولتی که در حمایت از اقدامات یونسکو جهت قراردادهای میراث صنعتی انجام می‌پذیرد، می‌توان به ایکوموس اشاره نمود. این سازمان به تدوین ویژگی‌های فرهنگی میراث صنعتی مبادرت ورزیده که در حقیقت با سازمان ای.یو.سی. ان[۵]، UNESCO World Heritage Centre، و اِی.سی.سی.آر.او.ام[۶] همکاری می‌نمایند.

در ایران، فرآیند صنعتی‌سازی از دورهٔ قاجار تا دورهٔ پهلوی با تغییرات و چالش‌های قابل‌توجهی همراه بود. در دورهٔ قاجار اوایل قرن نوزدهم، توسعه صنعتی ایران محدود بود و اکثر نوآوری‌ها از دغدغه‌های رسمی، چه نظامی و چه غیرنظامی، نشأت می‌گرفت (Morris, 1963: 606-618). دولت قاجار بر اصلاحات نظامی و ساخت ارتش جدید تمرکز داشت و نیاز به مدرن‌سازی را در مواجهه با تهدیدات خارجی تشخیص داده بود (Ashraf, 2016: 550-576). فرآیند صنعتی‌سازی در دورهٔ پهلوی اول تحت حاکمیت رضا شاه شتاب گرفت (Cronin, 2009: 357-388). این دوره شاهد تلاشی منسجم‌تر برای صنعتی‌سازی کشور، با نقش مرکزی دولت در پیشبرد توسعه اقتصادی بود (Ram, 2000: 67-90).

با گذر زمان و جای‌گزینی فناوری‌های نوین با صنایع سنتی، مراکز صنعتی به‌تدریج به مکان‌هایی متروکه و غیرقابل‌استفاده تبدیل شده‌اند. این مکان‌ها به بروز مخاطرات اجتماعی و زیست‌محیطی منجر گردیده‌اند. از این‌رو، یافتن راه‌حلی مؤثر برای مواجهه با این چالش امری ضروری است. استفاده مجدد تطبیقی از میراث صنعتی در کشورهای در حال توسعه، پذیرش قابل‌توجهی یافته است و مزایای اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی را برای جوامع شهری به ارمغان می‌آورد (Somoza-Medina & Monteserín-Abella,, 2021; Tan et al., 2014: 66-76).

تغییر کاربری تطبیقی میراث صنعتی در ایران، به‌عنوان راهکاری پایدار برای حفاظت از ارزش‌های میراثی و کاهش اثرات زیست‌محیطی، توجه شایانی را به خود جلب کرده است. پژوهش‌های انجام‌شده بر روی سایت‌های میراث صنعتی با کاربری تطبیقی در ایران نشان می‌دهد که این پروژه‌ها به‌طور کلی با معیارهای پایداری مندرج در منشورهای بین‌المللی هم‌خوانی دارند (Gharaati et al., 2023: 498-532؛ صمدزاده یزدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۷-۷۷). این موضوع با تأکید بر حفظ اصالت و هویت تاریخی این میراث در تعارض قرار دارد و نشان‌دهنده تنش بالقوه میان حفاظت از میراث‌فرهنگی و نوآوری در احیای آن در ایران است (Foster, 2020).

در مجموع، احیای میراث صنعتی در ایران بر سه محور پایداری، اصالت و تغییر کاربری تطبیقی استوار است. پروژه‌های توسعه چندمنظوره در این زمینه نتایج امیدبخشی به همراه داشته‌اند. هر چند مفاهیم و معیارهای به‌کار رفته در ایران عموماً با استانداردهای بین‌المللی هم‌سوست، اما هم‌چنان، جای پیشرفت در زمینه تقویت مشارکت اجتماعی و به‌کارگیری رویکردهای خلاقانه در تغییر کاربری تطبیقی وجود دارد. این یافته‌ها بینش‌های ارزشمندی برای پروژه‌های آتی احیای میراث صنعتی در ایران فراهم می‌آورد.

با این‌حال، فقدان مطالعات منسجم و هدفمند که به‌طور خاص اثرات محیطی تغییر کاربری این ابنیه را با بهره‌گیری از چارچوب‌های نظام‌مند، مانند پروژه برای فضاهای عمومی (PPS)، بررسی کنند، به‌وضوح نمایان است. ادبیات موجود فاقد تحلیل جامعی از اثرات محیطی با استفاده از چارچوب‌های نظام‌مند مانند PPS است. این کاستی به‌ویژه در قیاس با پژوهش‌های پیشرفته‌تر در دیگر نقاط جهان، که در آن‌ها مفاهیم اقتصاد چرخشی و ارزیابی اثرات محیطی در پروژه‌های تغییر کاربری تطبیقی میراث‌فرهنگی به‌کار گرفته شده‌اند، برجسته‌تر می‌نماید (Foster, 2020). این موضوع، فرصتی ارزشمند برای پژوهش‌های آتی فراهم می‌آورد تا با به‌کارگیری چارچوب‌های نظام‌مند مانند PPS، بینش‌های گران‌بهایی درباره اثرات زیست‌محیطی تغییر کاربری ابنیه صنعتی ارائه کنند و به سیاست‌گذاران و مجریان یاری رسانند تا راهبردهای تغییر کاربری تطبیقی پایدارتر و کارآمدتری تدوین کنند.

بررسی نمونه های موردی

در این پژوهش سعی گردیده است جهت ارزیابی شاخص‌های مورد نظر، به‌عنوان الگوی تغییر کاربری در میراث صنعتی، از نمونه‌های موردی بهرمند گردید که طیف گسترده‌ای از کاربری‌ها را شامل گردد. در این نمونه‌ها (جدول ۲) از تغییر کاربری‌های متنوع از جمله آموزشی، فناوری، تاریخی و فرهنگی بهره گرفته شده است تا طیف مختلف رفتارهای اجتماعی، اقتصادی و محیطی را در بر بگیرد. از طرفی حائز اهمیت است که تغییر کاربری در نمونه‌های موردی در چند سال گذشته صورت گرفته باشد تا تحلیل درستی از شرایط موجود صورت گیرد. از این‌رو نمونه‌های مورد مطالعه به شرح ذیل می‌باشند:

جدول ۲: نمونه‌های موردی انتخابی از میراث صنعتی ایران (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 1: Selected case studies of Iran's industrial heritage (Authors, 2025).

شماره	نام سایت	شهر	کاربری جدید	وضعیت تغییر کاربری	تصاویر
۱	کارخانهٔ چرم‌سازی	تبریز	دانشگاه هنر اسلامی (دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر, ۲۰۱۱)	درحال بهره‌برداری	
۲	کارخانهٔ اقبال	یزد	پارک علم و فناوری I.T.	درحال بهره‌برداری	
۳	کارخانهٔ آبجوسازی آرگو	تهران	موزه و مرکز فرهنگی هنر معاصر آرگو	درحال بهره‌برداری	
۴	کارخانهٔ آبجوسازی شمس	تهران	مرکز تهران‌شناسی و موزه هنر زمان	درحال بهره‌برداری	
۵	کارخانهٔ تار و پود	شیراز	موزه تار و پود	درحال بهره‌برداری	

۵	کارخانهٔ تار و پود	شیراز	موزه تار و پود	درحال بهره‌برداری	

یافته‌ها

داده‌ها شامل ۶ پروژه (کارخانه‌های چرم‌سازی، اقبال یزد، آبجو سازی آرگو، آبجو سازی شمس، موزه تار و پود و نوآوری آزادی) است. برای هر پروژه، ۴ معیار کیفی (دسترسی و ارتباطات، مشارکت‌های اجتماعی، سیما و آسایش محیطی، کاربردها و فعالیت‌ها) قبل و بعد از مرمت ارزیابی شده‌اند. امتیازها از ۱ تا ۵ به شیوه لیکرت و درصد بهبود رضایت‌مندی برای هر معیار ارائه شده است. در این پژوهش، معیارها، اساس رفتار پرسش‌نامه و پژوهش قرار می‌گیرد. روایی محتوایی از طریق نظرخواهی از یک پنل متشکل از پنج نفر از اساتید و کارشناسان برجسته معماری و شهرسازی، ارزیابی شد. این متخصصان گویه‌ها را بر اساس چارچوب پروژه برای فضای عمومی (PPS) بررسی کردند و پس از اعمال اصلاحات پیشنهادی (مانند شفاف‌سازی سؤالات یا افزودن جنبه‌های مغفول‌مانده)، روایی محتوایی ابزار تأیید گردید. روایی صوری از طریق پیش‌آزمون با مشارکت ۱۰ متخصص معماری و شهرسازی سنجیده شد. بازخوردهای این گروه در مورد ترتیب گویه‌ها، زبان سؤالات و سهولت تکمیل پرسش‌نامه جمع‌آوری شد. بر اساس نظرات، جملات ساده‌سازی شدند و ترتیب گویه‌ها بهبود یافت، که این امر به افزایش وضوح و کارآیی ابزار منجر شد.

در جدول ۳، مقایسه کمی میزان رضایت‌مندی از محیط قبل و بعد از مرمت و درصد بهبود رضایت‌مندی صورت گرفته و شکل‌های ۳، ۴ و ۵ از جدول ۳ استخراج گردیده است.

درصد بهبود هر مؤلفه با معادله شماره ۱، محاسبه شده است.

$$\text{درصد بهبود هر مؤلفه} = \frac{A - B}{B} \times 100 \quad \text{معادله ۱:}$$

A: امتیاز پس از تغییر

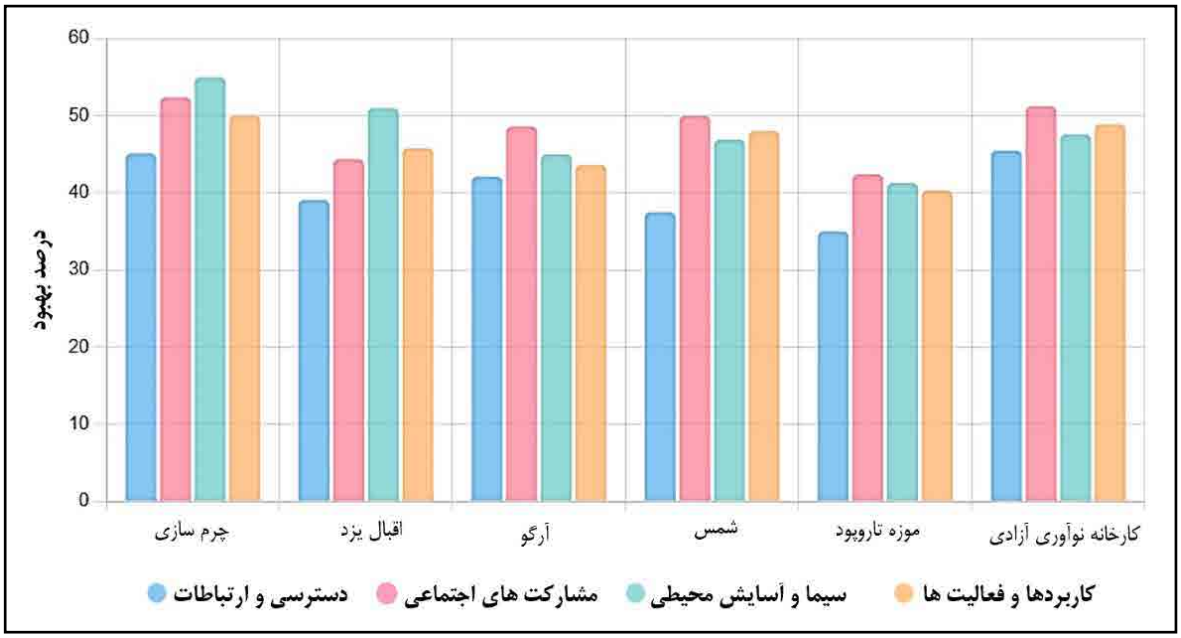
B: امتیاز پیش از تغییر

جدول ۳: مقایسهٔ کمّی میزان رضایت‌مندی از محیط قبل و بعد از مرمت و درصد بهبود رضایت‌مندی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Table 3: Quantitative comparison of environmental satisfaction levels before and after restoration, and the percentage of satisfaction improvement (Authors, 2025).

معیار	پروژه	میانگین امتیاز (قبل)	انحراف معیار (قبل)	میانگین امتیاز (بعد)	انحراف معیار (بعد)	آلفای کرونباخ	درصد بهبود
دسترسی و ارتباطات	چرم‌سازی	۲/۱۵	۰/۵۰	۳/۸۰	۰/۳۵	۰/۷۴	۴۵/۱
	اقبال یزد	۲/۳۰	۰/۴۸	۳/۲۰	۰/۴۰		۳۹/۱
	آرگو	۱/۹۰	۰/۵۵	۲/۸۰	۰/۴۵		۴۲/۱
	شمس	۲/۴۰	۰/۴۷	۳/۳۰	۰/۳۸		۳۷/۵
	موزهٔ تار و پود	۳/۰۰	۰/۴۲	۴/۱۰	۰/۳۲		۳۵/۰
	کارخانهٔ نوآوری آزادی	۲/۲۰	۰/۴۸	۳/۹۰	۰/۳۵		۴۵/۵
مشارکت‌های اجتماعی	چرم‌سازی	۲/۱۰	۰/۵۲	۴/۳۰	۰/۳۴	۰/۷۱	۵۲/۴
	اقبال یزد	۲/۲۵	۰/۵۰	۳/۵۰	۰/۴۲		۴۴/۴
	آرگو	۱/۸۵	۰/۵۷	۲/۹۵	۰/۴۷		۴۸/۶
	شمس	۲/۳۵	۰/۴۹	۳/۶۰	۰/۳۹		۵۰/۰

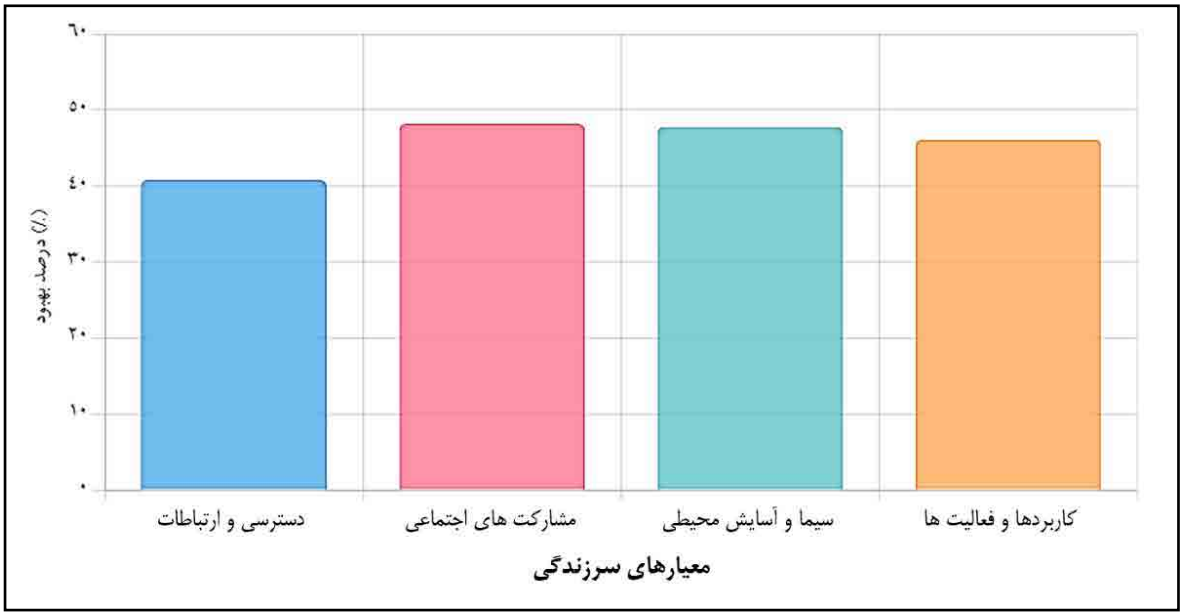
	موزهٔ تار و پود	۲/۹۵	۰/۴۴	۴/۲۰	۰/۳۴		۴۲/۴
	کارخانهٔ نوآوری آزادی	۲/۱۵	۰/۵۰	۴/۴۰	۰/۳۳		۵۱/۲
سیما و آسایش محیطی	چرم‌سازی	۲/۰۰	۰/۴۸	۴/۶۰	۰/۳۱	۰/۷۸	۵۵/۰
	اقبال یزد	۲/۴۵	۰/۴۶	۳/۸۰	۰/۳۸		۵۱/۰
	آرگو	۲/۰۰	۰/۵۳	۳/۱۰	۰/۴۳		۴۵/۰
	شمس	۲/۵۰	۰/۴۵	۳/۸۵	۰/۳۶		۴۶/۹
	موزهٔ تار و پود	۳/۱۵	۰/۴۰	۴/۴۰	۰/۳۰		۴۱/۳
	کارخانهٔ نوآوری آزادی	۲/۳۰	۰/۴۶	۴/۲۰	۰/۳۴		۴۷/۶
کاربردها و فعالیت‌ها	چرم‌سازی	۲/۲۰	۰/۴۹	۴/۵۰	۰/۳۲	۰/۷۶	۵۰/۰
	اقبال یزد	۲/۴۰	۰/۴۷	۳/۷۰	۰/۳۹		۴۵/۸
	آرگو	۱/۹۵	۰/۵۴	۳/۰۰	۰/۴۴		۴۳/۶
	شمس	۲/۴۵	۰/۴۶	۳/۷۵	۰/۳۷		۴۸/۰
	موزهٔ تار و پود	۳/۱۰	۰/۴۱	۴/۳۰	۰/۳۱		۴۰/۳
	کارخانهٔ نوآوری آزادی	۲/۳۵	۰/۴۷	۴/۳۰	۰/۳۲		۴۸/۹



شکل ۳: مقایسه درصد بهبود پروژه‌ها در معیار سرزندگی محیطی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 3: Comparison of project improvement percentages in environmental vitality criteria (Authors, 2025).

شکل ۴: مقایسه میانگین امتیازات قبل و بعد از تغییر کاربری (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 4: Comparison of mean scores before and after adaptive reuse (Authors, 2025).



شکل ۵: درصد تجمیعی بهبود معیارهای سرزندگی محیطی در پروژه‌های تغییر کاربری (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 5: Cumulative percentage of improvement in environmental vitality criteria across adaptive reuse projects (Authors, 2025).

در ادامه، سنجش پایایی و درستی پرسش‌نامه و نتایج حاصل از آن درجدول ۴ ارائه شده است:

جدول ۴: آزمایش‌های صورت گرفته برای پایایی و درستی (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 4: Reliability and validity tests performed (Authors, 2025).

<table>
<tr><th>آزمایش‌ها</th><th colspan="5">نتایج</th></tr>
<tr><td rowspan="5">بررسی پایایی با آلفای کرونباخ (Cronbach's Alpha)</td><td>معیار</td><td colspan="2">آلفای کرونباخ</td><td colspan="2">تفسیر</td></tr>
<tr><td>دسترسی و ارتباطات</td><td colspan="2">۰/۷۴</td><td colspan="2">پایایی خوب</td></tr>
<tr><td>مشارکت‌های اجتماعی</td><td colspan="2">۰/۷۱</td><td colspan="2">پایایی قابل‌قبول</td></tr>
<tr><td>سیما و آسایش محیطی</td><td colspan="2">۰/۷۸</td><td colspan="2">پایایی بسیار خوب</td></tr>
<tr><td>کاربردها و فعالیت‌ها</td><td colspan="2">۰/۷۶</td><td colspan="2">پایایی خوب</td></tr>
<tr><td rowspan="8">آزمایش نرمال بودن داده‌ها (Normality Test)</td><td colspan="5">آزمون شاپیرو–ویلک (Shapiro-Wilk) یا کلموگروف–اسمیرنوف (Kolmogorov-Smirnov) برای امتیازات قبل و بعد هر معیار. اکثر معیارها و پروژه‌ها $p > 0.05$ دارند که توزیع نرمال را تأیید می‌کند. داده‌ها هم‌چنان به‌عنوان نرمال فرض شده‌اند، زیرا مقدار p به‌طور سنتی در سطح اطمینان ۹۵٪ (α =۰/۰۵) پذیرفته می‌شود، به‌ویژه با حجم نمونه ۶۰ نفر که از حداقل موردنیاز برای آزمون‌های پارامتریک (حداقل ۳۰ نمونه) فراتر است. علاوه بر این، بررسی هیستوگرام و نمودار Q-Q نشان داد که توزیع داده‌ها به‌طور کلی به الگوی نرمال نزدیک است و انحرافات جزئی در دُم‌های توزیع در محدوده قابل‌قبول برای تحلیل‌های پارامتریک مانند t-test جفت‌شده و ANOVA قرار دارد.</td></tr>
<tr><td>معیار</td><td>وضعیت</td><td colspan="2">p-value (شاپیرو–ویلک)</td><td>تفسیر</td></tr>
<tr><td>دسترسی و ارتباطات</td><td>قبل</td><td colspan="2">۰/۰۸</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>دسترسی و ارتباطات</td><td>بعد</td><td colspan="2">۰/۰۶</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>مشارکت‌های اجتماعی</td><td>قبل</td><td colspan="2">۰/۰۷</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>مشارکت‌های اجتماعی</td><td>بعد</td><td colspan="2">۰/۰۵</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>سیما و آسایش محیطی</td><td>قبل</td><td colspan="2">۰/۰۹</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>سیما و آسایش محیطی</td><td>بعد</td><td colspan="2">۰/۰۷</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td>کاربردها و فعالیت‌ها</td><td>قبل</td><td colspan="2">۰/۰۶</td><td>نرمال</td></tr>
<tr><td rowspan="6">آزمون t جفت‌شده (Paired t-test) برای تفاوت قبل و بعد از تغییر کاربری</td><td colspan="5">آزمون t جفت‌شده برای مقایسه میانگین‌های قبل و بعد.
همه پروژه‌ها و معیارها $p < 0.01$ دارند.
تفاوت میانگین‌های قبل و بعد در همه موارد معنادار است، که نشان‌دهنده تأثیر مثبت مرمت است.</td></tr>
<tr><td>معیار</td><td>میانگین تفاوت (بعد – قبل)</td><td>t -value</td><td>p - value</td><td>تفسیر</td></tr>
<tr><td>دسترسی و ارتباطات</td><td>۱/۱۴</td><td>۷/۸۵</td><td><۰/۰۰۱</td><td>تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td>مشارکت‌های اجتماعی</td><td>۱/۶۳</td><td>۹/۴۲</td><td><۰/۰۰۱</td><td>تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td>سیما و آسایش محیطی</td><td>۱/۷۷</td><td>۱۰/۳۱</td><td><۰/۰۰۱</td><td>تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td>کاربردها و فعالیت‌ها</td><td>۱/۵۸</td><td>۹/۱۸</td><td><۰/۰۰۱</td><td>تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td rowspan="6">تحلیل واریانس یک‌طرفه (ANOVA) برای مقایسه پروژه‌ها</td><td colspan="5">نتایج حاصل از تحلیل آماری ANOVA یک‌طرفه برای مقایسه میانگین درصد بهبود رضایت‌مندی از محیط قبل و بعد از مرمت در شش پروژه (چرم‌سازی، اقبال یزد، آرگو، شمس، موزه تار و پود، و نوآوری آزادی) بر اساس چهار معیار اصلی انجام شده است. عبارت "تفاوت معنی‌دار" به این معناست که با استفاده از سطح اطمینان ۹۵٪ (α =۰/۰۵)، آزمون آماری نشان داده است که تفاوت‌های مشاهده‌شده در میانگین درصد بهبود بین پروژه‌ها در سه معیار خاص به‌طور آماری قابل‌توجه است و به‌طور تصادفی رخ نداده است.
برای «دسترسی و ارتباطات»، تفاوت معنی‌داری بین پروژه‌ها وجود ندارد ($p = 0.07$) .</td></tr>
<tr><td>معیار</td><td>F-value</td><td>p-value</td><td colspan="2">تفسیر</td></tr>
<tr><td>دسترسی و ارتباطات</td><td>۲/۴۵</td><td>۰/۰۷</td><td colspan="2">تفاوت غیرمعنی‌دار</td></tr>
<tr><td>مشارکت‌های اجتماعی</td><td>۳/۱۲</td><td>۰/۰۳</td><td colspan="2">تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td>سیما و آسایش محیطی</td><td>۳/۶۷</td><td>۰/۰۲</td><td colspan="2">تفاوت معنی‌دار</td></tr>
<tr><td>کاربردها و فعالیت‌ها</td><td>۲/۸۹</td><td>۰/۰۴</td><td colspan="2">تفاوت معنی‌دار</td></tr>
</table>

تحلیل هم‌بستگی **(Correlation Analysis)** بررسی رابطه بین معیارها (آیا بهبود در یک معیار با دیگری مرتبط است؟)	هم‌بستگی پیرسون (Pearson) برای امتیازات بعد از مرمت بین معیارها معیارها هم‌بستگی مثبت دارند، که نشان‌دهنده تأثیر یکپارچه مرمت بر همه جنبه‌هاست. «دسترسی و ارتباطات» کم‌ترین هم‌بستگی را دارد، که با پایین بودن درصد بهبود آن سازگار است. هم‌بستگی پیرسون: ضریب هم‌بستگی (r) بین هر جفت معیار محاسبه می‌شود. هم‌بستگی مثبت (افزایش یک معیار با افزایش دیگری همراه است: $r > 0$ ، هم‌بستگی منفی: $r < 0$ ، بدون هم‌بستگی: $\|r\| \approx 0$ ، قدرت هم‌بستگی: ۰/۱–۰/۳ (ضعیف)، ۰/۳–۰/۵ (متوسط)، ۰/۵–۱/۰ (قوی).			
	جفت معیارها	ضریب هم‌بستگی(r)	p-value	تفسیر
	دسترسی و ارتباطات – مشارکت‌های اجتماعی	۰/۶۷	<۰/۰۴	هم‌بستگی متوسط
	دسترسی و ارتباطات – سیما و آسایش محیطی	۰/۶۹	<۰/۰۳	هم‌بستگی متوسط
	دسترسی و ارتباطات – کاربردها و فعالیت‌ها	۰/۶۸	<۰/۰۴	هم‌بستگی متوسط
	مشارکت‌های اجتماعی – سیما و آسایش محیطی	۰/۸۵	<۰/۰۱	هم‌بستگی قوی
	مشارکت‌های اجتماعی – کاربردها و فعالیت‌ها	۰/۸۹	<۰/۰۱	هم‌بستگی بسیار قوی
	سیما و آسایش محیطی – کاربردها و فعالیت‌ها	۰/۸۲	<۰/۰۱	هم‌بستگی قوی

بحث و تحلیل

با توجه به جدول ۴ و مباحث مطرح شده در قسمت یافته‌ها در راستای تحلیل رابطه و اهمیت معیارهای سرزندگی محیطی، تحلیل‌های هم‌بستگی و مدل‌سازی معادلات ساختاری، از اهمیت خاصی برخوردار است. از این‌رو، در ادامه به‌طور مفصل در مورد تفسیر هم‌بستگی و مدل‌سازی معادلات ساختاری بحث گردیده و تحلیل‌های لازم ارائه شده است.

تفسیر هم‌بستگی

جدول ۵: ماتریس هم‌بستگی (محاسبه‌شده بر اساس میانگین امتیازات بعد از تغییر کاربری در پروژه‌ها) (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 5: Correlation matrix (calculated based on mean scores post-adaptive reuse), (Authors, 2025).

معیار	دسترسی و ارتباطات	مشارکت‌های اجتماعی	سیما و آسایش محیطی	کاربردها و فعالیت‌ها
دسترسی و ارتباطات	۱/۰۰	۰/۶۷	۰/۶۹	۰/۶۸
مشارکت‌های اجتماعی	۰/۶۷	۱/۰۰	۰/۸۵	۰/۸۹
سیما و آسایش محیطی	۰/۶۹	۰/۸۵	۱/۰۰	۰/۸۲
کاربردها و فعالیت‌ها	۰/۶۸	۰/۸۹	۰/۸۲	۱/۰۰

بر اساس جدول ۵، نتایج زیر حاصل گردیده است:

مشارکت‌های اجتماعی و کاربردها و فعالیت‌ها: هم‌بستگی بسیار قوی (r = ۰/۸۹) نشان می‌دهد که فعالیت‌های متنوع (مانند رویدادها و کارگاه‌ها) مستقیماً مشارکت اجتماعی را تقویت می‌کنند. پروژه‌هایی مانند کارخانه نوآوری آزادی با کاربری‌های نوآورانه، مشارکت را افزایش داده‌اند.

مشارکت‌های اجتماعی و سیما و آسایش محیطی: هم‌بستگی قوی (r = ۰/۸۵) حاکی از آن است که فضاهای جذاب و راحت (نورپردازی، فضای سبز) مشارکت را تشویق می‌کنند. چرم‌سازی با طراحی بصری قوی، این رابطه را تأیید می‌کند.

سیما و آسایش محیطی و کاربردها و فعالیت‌ها: هم‌بستگی قوی (r = ۰/۸۲) نشان‌دهنده تأثیر طراحی محیطی بر تنوع کاربری‌هاست. فضاهای زیبا، کاربری‌های چندمنظوره را پشتیبانی می‌کنند.

دسترسی و ارتباطات: هم‌بستگی متوسط با سایر معیارها (r = ۰/۶۷–۰/۶۹) نشان می‌دهد که دسترسی نقش پشتیبان دارد، اما تأثیر آن کمتر از تعاملات دیگر است. محدودیت‌های زیرساختی در برخی پروژه‌ها (مانند آرگو) این را توضیح می‌دهد.

کارخانه چرم‌سازی و کارخانه نوآوری آزادی در همه معیارها (به‌ویژه مشارکت و کاربردها) عملکرد قوی دارند

که با هم‌بستگی بالای این معیارها (r = ۰٫۸۹) هم‌خوانی دارد.

موزه تار و پود در دسترسی و سیما برجسته است که نقش تقویت‌کننده سیما (r = ۰٫۸۵) و آسایش محیطی را تأیید می‌کند.

کارخانه آرگو کمترین امتیازات را دارد که نشان‌دهنده ضعف در دسترسی و تأثیر آن بر سایر معیارها (r = ۰٫۶۷- ۰٫۶۹) است.

جمع‌بندی روابط

هسته سرزندگی: مشارکت‌های اجتماعی و کاربردها و فعالیت‌ها با هم‌بستگی قوی، موتور محرک سرزندگی هستند.

فضاهای پویا (مانند کارخانه نوآوری آزادی) با فعالیت‌های متنوع، تعاملات اجتماعی را تقویت می‌کنند.

تقویت‌کننده: سیما و آسایش محیطی، با طراحی جذاب، مشارکت و کاربری‌ها را پشتیبانی می‌کند.

پشتیبان: دسترسی و ارتباطات، اگرچه ضروری است، به دلیل محدودیت‌های زیرساختی تأثیر کمتری دارد.

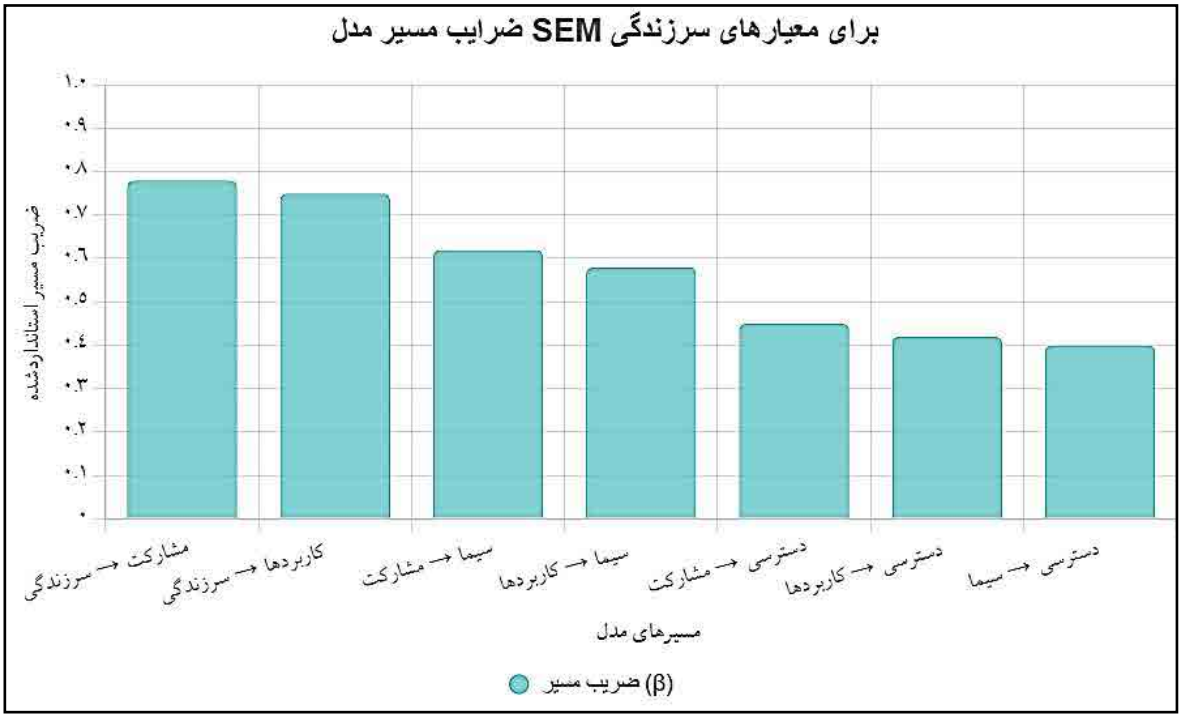
توصیه: برای حداکثر سرزندگی، پروژه‌ها باید روی فعالیت‌های متنوع و طراحی جذاب، با بهبود زیرساخت‌های دسترسی برای پشتیبانی، تمرکز کنند.

تحلیل پیشرفته با مدل‌سازی معادلات ساختاری (SEM7)

هدف از این تحلیل، بررسی روابط علّی و غیرمستقیم بین معیارهای سرزندگی و تأثیر آن‌ها بر سرزندگی فضایی به‌عنوان یک متغیر نهفته و شناسایی مسیرهای کلیدی که سرزندگی را در پروژه‌های تغییر کاربری تقویت می‌کنند.

نمودار میله‌ای: ضرایب مسیر SEM در شکل ۶ ارائه شده است.

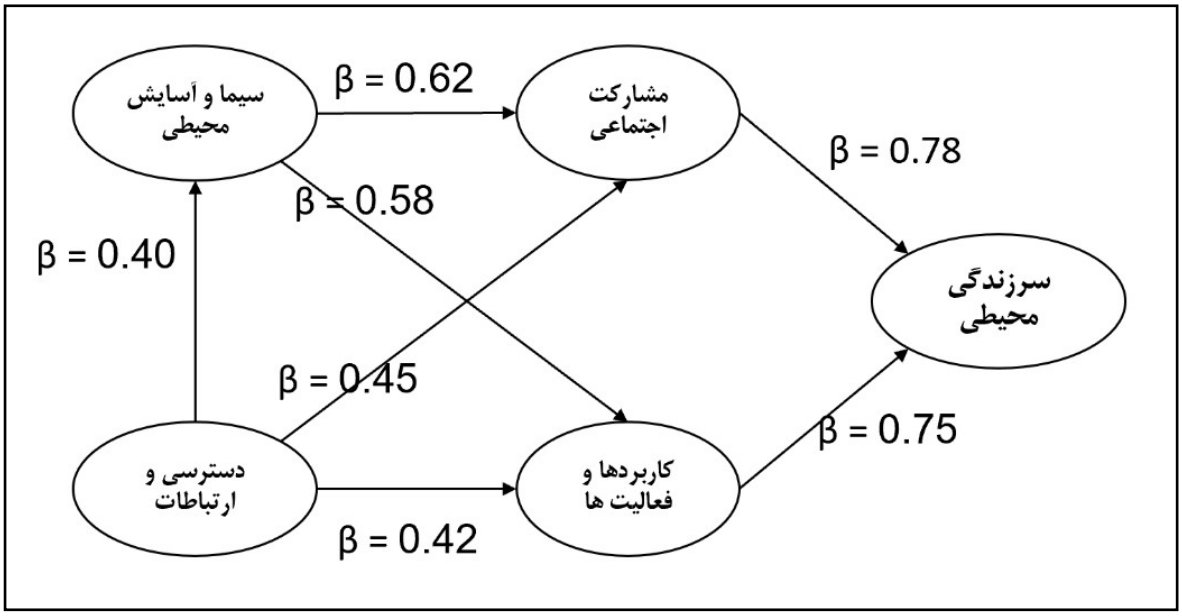
برای نمایش بصری ضرایب مسیر استانداردشده (β) در مدل SEM، یک نمودار میله‌ای ترسیم می‌شود که تأثیر مستقیم و غیرمستقیم معیارها بر سرزندگی فضایی را نشان می‌دهد.



شکل ۶: ضرایب مسیر β مدل SEM برای معیارهای سرزندگی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 6: SEM model path coefficients β for vitality criteria (Authors, 2025).

روابـط کلیـدی: SEM تأییـد می‌کنـد کـه مشـارکت‌های اجتماعـی و کاربردهـا و فعالیت‌هـا تأثیـر مسـتقیم قـوی (β = ۰٫۷۵–۰٫۷۸) بـر سـرزندگی دارنـد، در حالی‌کـه سـیما و آسـایش محیطـی (β = ۰٫۴۴–۰٫۴۸ غیرمسـتقیم(تقویت‌کننـده و دسترسی و ارتباطات (β = ۰٫۳۲–۰٫۳۵ غیرمسـتقیم) پشـتیبان هسـتند. بـرای حداکثر سـرزندگی، پـروژه‌هـا بایـد بـر روی فعالیت‌هـای متنـوع و طراحـی جـذاب بـا بهبـود زیرسـاخت‌های دسترسـی، تمرکـز کننـد.شـکل شماتیکی از روابـط SEM در شکل ۷ نشان داده شده است.



شکل ۷: شکل شماتیک از روابط SEM (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 7: Schematic diagram of the SEM relationships (Authors, 2025).

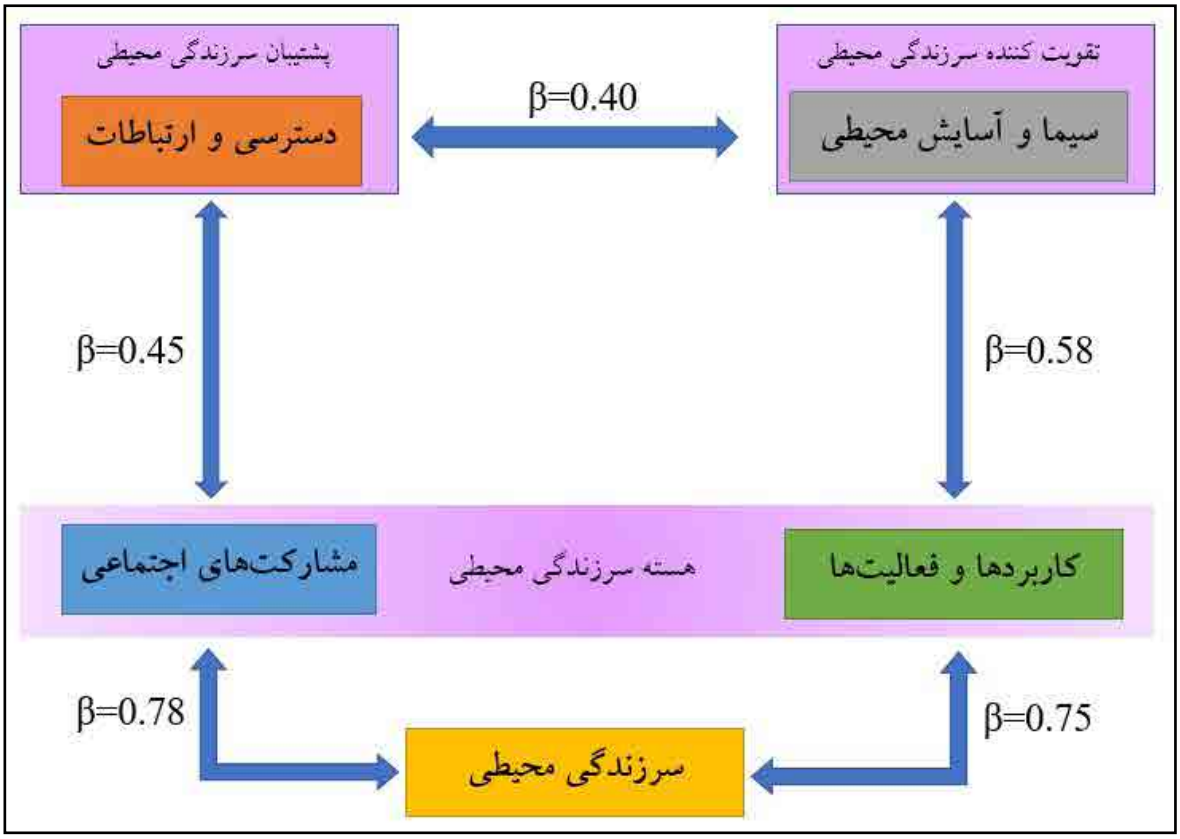
جدول ۶: تحلیل روایی سازه بر اساس مدل SEM (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 6: Construct validity analysis based on the SEM model (Authors, 2025).

تحلیل روایی سازه (Construct Validity)	معیارهای پذیرش: شاخص برازش تطبیقی (CFI) > 0.9 ریشهٔ میانگین مربعات خطا (RMSEA) < 0.08		
	شاخص	مقدار	تفسیر
	CFI	۰/۹۲	برازش خوب
	RMSEA	۰/۰۶	برازش قابل‌قبول
	بار عاملی (حداقل)	۰/۵۵	روایی مناسب

شـاخص CFI (Comparative Fit Index): یـک شـاخص «بـرازش تطبیقـی» در مـدل معـادلات سـاختاری اسـت کـه نشـان می‌دهـد مـدل پیشـنهادی چـه مقـدار بهتـر از مـدل پایـه (Baseline Model) اسـت کـه هیـچ رابطـه‌ای بیـن متغیرهـا فـرض نمی‌شـود.

RMSEA (Root Mean Square Error of Approximation) یـا «ریشـه میانگیـن مربعـات خطـای تقریـب» اسـت. ایـن شـاخص میـزان اختـلاف یـا خطـای تقریـب مـدل شـما بـا ماتریـس کوواریانـس واقعـی جامعـه را اندازه‌گیـری می‌کنـد. برخـلاف CFI کـه مـدل را بـا مـدل پایـه مقایسـه می‌کنـد، RMSEA بـه بررسـی میـزان سـنخیت داده‌هـا در درون سیسـتم خـود می‌پـردازد.

در نهایت، مدل مفهومی بر اساس تحلیل SEM و هم‌بستگی در شکل ۸ نشان داده شده است:



شکل ۸: مدل مفهومی الگویابی معیارهای سرزندگی محیطی مبتنی‌بر چارچوب پروژه برای فضای عمومی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 8: Conceptual model of environmental vitality criteria patterning based on the Project for Public Spaces (PPS) framework (Authors, 2025).

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی تأثیر تغییر کاربری ابنیه میراث صنعتی ایران بر سرزندگی فضایی، با تمرکز بر چهار معیار اصلی (دسترسی و ارتباطات، مشارکت‌های اجتماعی، سیما و آسایش محیطی و کاربردها و فعالیت‌ها) انجام گردید. با تحلیل شش پروژه کلیدی (کارخانه‌های چرم‌سازی، اقبال یزد، آرگو، شمس، موزه تار و پود و کارخانه نوآوری آزادی) و بهره‌گیری از نظرسنجی متخصصان معماری و شهرسازی، داده‌ها با استفاده از ابزارهای آماری و مدل‌سازی معادلات ساختاری (SEM) مورد ارزیابی قرار گرفت. هدف، ارائه الگویی جامع برای ارتقاءی سرزندگی فضایی از طریق تغییر کاربری پایدار بود که با رویکردهای بین‌المللی، از جمله پروژه برای فضای عمومی (PPS)، هم‌راستا باشد. این مطالعه نشان می‌دهد که تغییر کاربری این ابنیه می‌تواند به‌عنوان ابزاری مؤثر برای احیای فضاهای شهری عمل کند.

با استفاده از روش کیفی-کمی و ابزار SPSS، تحلیل‌ها نشان می‌دهد که تغییر کاربری ابنیه صنعتی تأثیر قابل‌توجهی بر سرزندگی محیطی، به‌ویژه از طریق تقویت تعاملات اجتماعی و تنوع کاربری‌ها، داشته است. میانگین درصد بهبود تجمیعی معیارها حاکی از آن است که مشارکت‌های اجتماعی با ۴۸/۲٪ و کاربردها و فعالیت‌ها با ۴۶/۱٪ بیشترین ارتقاء را داشته‌اند، در حالی‌که دسترسی و ارتباطات با ۴۰/۸٪ کمترین تأثیر را دارد. این یافته با تحلیل هم‌بستگی مورد تأیید است؛ چراکه هم‌بستگی قوی بین مشارکت‌های اجتماعی و کاربردها و فعالیت‌ها (r = ۰/۸۹) وجود دارد و بیانگر نقش‌محوری این دو معیار در ایجاد فضاهای پویا است. سیما و آسایش محیطی نیز با هم‌بستگی ۰/۸۵ با مشارکت و ۰/۸۲ با کاربردها، به‌عنوان یک تقویت‌کننده عمل کرده و جذابیت بصری را به تعاملات اجتماعی گره زده است.

مدل‌سازی SEM روابط علّی بین معیارها را عمیق‌تر بررسی می‌کند. ضرایب مسیر نشان می‌دهد که مشارکت‌های اجتماعی (β = ۰٫۷۸) و کاربردها و فعالیت‌ها (β = ۰٫۷۵) تأثیر مستقیم و قوی بر سرزندگی فضایی دارند، چرا که با پروژه‌هایی مانند کارخانه نوآوری آزادی که از کاربری‌های متنوع و رویدادمحور بهره می‌برد، هم‌راستاست. سیما و آسایش محیطی با تأثیر غیرمستقیم β = ۰٫۴۸ از طریق مشارکت و β = ۰٫۴۴ از طریق کاربردها، نقش مهمی در جذب کاربران و تشویق فعالیت‌ها ایفا می‌کند، همان‌طور که در کارخانه چرم‌سازی با طراحی جذاب دیده می‌شود. دسترسی و ارتباطات با ضرایب پایین‌تر β = ۰٫۳۲–۰٫۳۵ نقش پشتیبان دارد، اما محدودیت‌های زیرساختی، به‌ویژه در پروژه‌هایی مانند آرگو، این تأثیر را کاهش داده است.

تحلیل‌های تکمیلی، از جمله آزمون t جفت‌شده (p < ۰٫۰۰۱) و ANOVA– p = ۰٫۰۲–۰٫۰۴ برای برخی معیارها، تفاوت معنی‌دار قبل و بعد از تغییر کاربری را تأیید می‌کند و نشان می‌دهد که پروژه‌های موفق‌تر در معیارهای تعاملی عملکرد بهتری داشته‌اند. نمودارهای بصری، از جمله میله‌ای، این یافته‌ها را به‌صورت واضح نمایش می‌دهند، به‌طوری که پروژه‌هایی مانند موزه تار و پود در سیما و آسایش محیطی و دسترسی و ارتباطات و کارخانه نوآوری در مشارکت و کاربردها برجسته هستند.

یافته‌ها نشان می‌دهند که تغییر کاربری ابنیه صنعتی می‌تواند سرزندگی فضایی را از طریق ایجاد فضاهای چندمنظوره و اجتماع‌محور تقویت کند، به شرطی که بر تعاملات اجتماعی و تنوع کاربری‌ها تمرکز شود. طراحی جذاب محیطی و بهبود زیرساخت‌های دسترسی نیز نقش مکمل دارند و می‌توانند به موفقیت این پروژه‌ها کمک کنند. پروژه‌هایی مانند کارخانه نوآوری آزادی و چرم‌سازی با تأکید بر فعالیت‌های پویا و طراحی بصری، الگوهای موفقی را ارائه داده‌اند، در حالی‌که ضعف در زیرساخت‌های دسترسی در پروژه‌هایی مانند کارخانه آرگو، نیاز به سرمایه‌گذاری بیشتر را برجسته می‌کند. این پژوهش پیشنهاد می‌دهد که برنامه‌ریزان شهری با اجرای طرح‌های هدفمند، پتانسیل ابنیه صنعتی را به‌کار گیرند. تخصیص بودجه برای بهبود زیرساخت‌های دسترسی، مانند مسیرهای پیاده‌روی و حمل‌ونقل عمومی، در پروژه‌هایی مانند آرگو طی دو سال آینده ضروری است. توسعه کاربری‌های فرهنگی–تجاری، نظیر کافه‌ها و کارگاه‌های آموزشی، با مشارکت جامعه محلی در پروژه‌های مشابه چرم‌سازی توصیه می‌شود. تدوین سیاست‌های تشویقی برای سرمایه‌گذاری خصوصی در بازآفرینی صنعتی، همراه با ارزیابی سالانه اثرات زیست‌محیطی و اجتماعی، پایداری و موفقیت بلندمدت را تضمین می‌کند. طراحان باید بر اساس داده‌های استخراج‌شده از نمونه‌های بهره‌برداری‌شده در ایران و تحلیل‌های PPS، چارچوبی برای باززنده‌سازی میراث صنعتی تدوین کنند. کاربردها و فعالیت‌ها و مشارکت اجتماعی باید پایه طراحی قرار گیرند. سیما و آسایش محیطی به‌عنوان عوامل تقویت‌کننده و دسترسی و ارتباطات به‌عنوان پشتیبان طراحی استفاده شوند.

سپاسگزاری

بدین‌وسیله از تمامی افرادی که در تدوین و آماده‌سازی این مقاله یاری رسانده‌اند، صمیمانه قدردانی می‌گردد. تشکر ویژه از اساتید هیأت علمی و سایر عزیزانی که با تکمیل نمودن پرسش‌نامه‌ها، مسیر انجام این پژوهش را هموار ساختند. هم‌چنین، سپاس فراوان از داوران نشریه که با بررسی دقیق و ارائه نظرات سازنده، به ارتقای کیفیت علمی این مقاله کمک شایانی نمودند. بدون مشارکت و همراهی این عزیزان، ارائه این اثر امکان‌پذیر نبود.

درصد مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله ۶۰ درصد نویسندهٔ اول و ۴۰ درصد نویسندهٔ دوم مشارکت داشته‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع با هیچ دستگاه‌های اجرایی و حمایت کننده وجود ندارد.

پی‌نوشت

1. Project For Public Space
2. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)
3. International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)
4. The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCH)
5. International Union for Conservation of Nature (IUCN)
6. International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM)
7. Structural Equation Modeling

کتابنامه

- حناچی، پیروز، (۱۳۹۳). «تجربه‌ای در استفاده مجدد از میراث معماری صنعتی». نشریه صناعت، پایگاه خبری وزارت راه و شهرسازی: ۷-۸.
- (۲۰۱۱). دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر. سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری ایران. بازبینی‌شده در: ۲۰۱۱/۵/۱۹.
- صمدزاده‌یزدی، سپیده؛ انصاری، مجتبی؛ و بمانیان، محمدرضا، (۲۰۱۹). «ارزیابی تأثیر تغییر کاربری سازگار بر پایداری محیطی (نمونه موردی: میراث صنعتی ایران)». نقش جهان، ۹(۱): ۷۷-۶۷.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد، (۱۳۹۳). «چالش فناوری و شکوفایی در معماری معاصر کشورهای در حال توسعه». نقش جهان، ۴(۲): ۵۳-۴۳.

References

- Ashraf, A., (2016). "The Politics of Gift Exchange in Early Qajar Iran, 1785–1834". *Comparative Studies in Society and History,* 58(2): 550-576. https://doi.org/10.1017/S0010417516000177.

- Bhati, H. V. & Epstein, Y., (2023). "Protection of biocultural heritage in the Anthropocene: Towards reconciling natural, cultural, tangible and intangible heritage". *Journal of Environmental Law,* 35(3): 353-375. https://doi.org/10.1093/jel/eqad020.

- Bottero, M., D'Alpaos, C. & Oppio, A., (2019). "Ranking of adaptive reuse strategies for abandoned industrial heritage in vulnerable contexts: A multiple criteria decision aiding approach". *Sustainability,* 11(3): 785. https://doi.org/10.3390/su11030785.

- Cilliers, E. J. & Timmermans, W., (2014). "The importance of creative participatory planning in the public place-making process". *Environment and planning B: planning and design,* 41(3): 413-429. https://doi.org/10.1068/b39098.

- Creswell, J. W., (2014). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches* (4th ed.). Sage Publications.

- Cronin, S., (2009). "Re-interpreting modern Iran: tribe and state in the twentieth century". *Iranian Studies,* 42(3): 357-388. https://doi.org/10.1080/00210860902907297.

- Doulamis, A. D., Voulodimos, A., Doulamis, N. D., Soile, S. & Lampropoulos, A., (2017). "Transforming Intangible Folkloric Performing Arts into Tangible Choreographic Digital Objects: The Terpsichore Approach". *In VISIGRAPP* (5: VISAPP): 451-460. https://doi.org/10.5220/0006347304510460

- *Encyclopedia of the architectural history of Iranshahr*. (2011). "Cultural Heritage and Tourism Organization of Iran". Retrieved May 19, 2011. (In Persian).

- Edwards, J. A. & i Coit, J. C. L., (1996). "Mines and quarries: Industrial heritage tourism". *Annals of tourism research,* 23(2): 341-363.

- Foster, G., (2020). "Circular economy strategies for adaptive reuse of cultural heritage buildings to reduce environmental impacts". *Resources, Conservation and Recycling,* 152: 104507. https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2019.104507

- Garau, C. & Annunziata, A., (2022). "Public Open Spaces: connecting people, squares and streets by measuring the usability through the Villanova district in Cagliari, Italy". *Transportation Research Procedia,* 60: 314-321. https://doi.org/10.1016/j.trpro.2021.12.041.

- García de Jalón, S., Chiabai, A., Mc Tague, A., Artaza, N., de Ayala, A., Quiroga, S.& Taylor, T., (2020). "Providing access to urban green spaces: A participatory benefit-cost analysis in Spain". *International Journal of Environmental Research and Public Health,* 17(8): 2818. https://doi.org/10.3390/ijerph17082818

- Gharaati, F., Mahdavinejad, M., Nadolny, A. & Bazazzadeh, H., (2023). "Sustainable assessment of built heritage adaptive reuse practice: Iranian industrial heritage in the light of international charters". *The Historic Environment: Policy & Practice,* 14(4): 498-532. https://doi.org/10.1080/17567505.2023.2261328

- Görmar, F. & Harfst, J., (2019). "Path renewal or path dependence? The role of industrial culture in regional restructuring". *Urban Science,* 3(4): 106. https://doi.org/10.3390/urbansci3040106

- Halkos, G. E., Koundouri, P. C., Aslanidis, P. S. C. & Plataniotis, A., (2024). "Evaluating the tangible and intangible parameters of cultural heritage: an economic meta-analysis in a global context". *Discover Sustainability,* 5(1): 187. https://doi.org/10.1007/s43621-024-00398-w

- Hanachi, P., (2014). "An experience in adaptive reuse of industrial architectural heritage". *San'at Magazine, News Portal of the Ministry of Roads and Urban Development,* 7–8. (In Persian).

- Lakhtionova, E. S., (2023). "Theoretical Approaches to the Question of Defining the Concept of «Monument of Industrial Heritage» in the USSR". *History and Modern Perspectives,* 5(3): 30-36. https://doi.org/10.33693/2658-4654-2023-5-3-30-36.

- Mahdavinejad, M. J., (2014). "The challenge of technology and prosperity in contemporary architecture of developing countries". *Naqshejahan,* 4 (2): 43–53. (In Persian).

- Matos Silva, M. & Costa, J. P., (2016). "Flood adaptation measures applicable in the design of urban public spaces: Proposal for a conceptual framework". *Water,* 8(7): 284. https://doi.org/10.3390/w8070284

- Meng, F., Zhang, X. & Pang, Y., (2024). "Evaluation of Satisfaction with Spatial Reuse of Industrial Heritage in High-Density Urban Areas: A Case Study of the Core Area of Beijing's Central City". *Buildings,* 14(5): 1473. https://doi.org/10.3390/buildings14051473.

- Morris, M. D., (1963). "Towards a reinterpretation of nineteenth-century Indian economic history". *The Journal of Economic History,* 23(4): 606-618. https://doi.org/10.1017/S0022050700109271

- Nikolić, M., Drobnjak, B. & Kuletin Ćulafić, I., (202). "The possibilities of preservation, regeneration and presentation of industrial heritage: The case of Old Mint "AD" on Belgrade Riverfront". *Sustainability,* 12(13): 5264. https://doi.org/10.3390/su12135264.

- Niu, S., Lau, S. S. Y., Shen, Z. & Lau, S. S. Y., (2018). "Sustainability issues in the industrial heritage adaptive reuse: rethinking culture-led urban regeneration through Chinese case studies". *Journal of Housing and the Built Environment,* 33: 501-518. https://doi.org/10.1007/s10901-018-9614-5

- Pintossi, N., Kaya, D. I., Van Wesemael, P. & Roders, A. P., (2023). "Challenges of cultural heritage adaptive reuse: A stakeholders-based comparative study in three European cities". *Habitat International,* 136: 102807. https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2023.102807.

- Ram, H., (2000). "The immemorial Iranian nation? School textbooks and historical memory in post-revolutionary Iran". *Nations and Nationalism,* 6(1): 67-90. https://doi.org/10.1111/j.1354-5078.2000.00067.x.

- Samadzadehyazdi, S., Ansari, M., Mahdavinejad, M. & Bemaninan, M., (2023). "Significance of authenticity: learning from best practice of adaptive reuse in the industrial heritage of Iran". *International Journal of Architectural Heritage,* 14(3): 329-344. https://doi.org/10.1080/15583058.2018.1542466 (In Persian).

- Somoza-Medina, X. & Monteserín-Abella, O., (2021). "The sustainability of industrial heritage tourism far from the axes of economic development in Europe: Two case studies". *Sustainability,* 13(3): 1077. https://doi.org/10.3390/su13031077

- Tan, Y., Shen, L. Y. & Langston, C., (2014). "A fuzzy approach for adaptive reuse selection of industrial buildings in Hong Kong". *International Journal of Strategic Property Management,* 18(1): 66-76. https://doi.org/10.3846/1648715X.2013.864718

- Tuominen, I., Ballardini, R., Mähönen, J. & Pihlajarinne, T., (2023). "Protecting and accessing Indigenous peoples' digital cultural heritage through sustainable governance and IPR structures: The case of Sámi culture". *Arctic review on law and politics,* 14: 194-219. https://doi.org/10.23865/arctic.v14.5809

- Yan, M., Li, Q. & Zhang, J., (2023). "Rethinking Industrial Heritage Tourism Resources in the EU: a spatial perspective". *Land,* 12(8): 1510. https://doi.org/10.3390/land12081510.

- Yao, L., Gao, C., Zhuang, Y., Yang, H. & Wang, X., (2024). "Exploring the Spatiotemporal Dynamics and Simulating Heritage Corridors for Sustainable Development of Industrial Heritage in Foshan City, China". *Sustainability,* 16(13): 5605. https://doi.org/10.3390/su16135605.

- Zhang, R., Martí Casanovas, M., Bosch González, M. & Sun, S., (2024). "Revitalizing heritage: The role of urban morphology in creating public value in China's historic districts". *Land,* 13(11): 1919. https://doi.org/10.3390/land13111919

Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

Heritage Buffer Zone and its Contribution to Managing Changes in Rasht Municipality Square

Amir Mohammad Moazezi Mehr-e-Tehran[1], Amir Mahdi Yeilaghbeigi[2]

1. Department of Architectural and Urban Heritage Conservation, Faculty of Architecture and Urbanism, Imam Khomeini International University (IKIU), Qazvin, Iran (Corresponding Author).
Email: a.moazezi@arc.ikiu.ac.ir
2. Department of Architectural and Urban Heritage Conservation, Faculty of Architecture and Urbanism, Imam Khomeini International University (IKIU), Qazvin, Iran.

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2027.2609.6

Pp: 195 - 222

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/08/07
Revised: 2025/10/22
Accepted: 2025/10/06

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

Since the enactment of the first law directly related to heritage protection, the National Heritage Preservation Act of 1930, emphasis has been placed on the importance of buffer zones in preserving and enhancing the spatial-functional character and constructed meaning of heritage sites. However, changes in the vicinity of registered heritage sites often occur without due regard for heritage requirements and buffer zone regulations. This issue is evident in the case of Rasht Municipality Square, a nationally registered heritage site. Can this situation be regarded as a result of the ineffectiveness of heritage buffer zones in managing change adjacent to valuable heritage sites? To address this question, this study adopts a qualitative approach to examine the changes that have occurred within the property and buffer zone of Rasht Municipality Square in relation to the approved laws and regulations governing buffer zones. The findings indicate that the approved buffer zones have played a significant role in preserving the historical value of the square and in managing change. Nevertheless, substantive and procedural deficiencies remain in the concept and implementation of buffer zones, ranging from inadequate definitions to the absence of executive guidelines for broader categories beyond individual buildings, as well as the insufficiency and ambiguity of the regulations themselves. These challenges have hindered the full realization of the protective objectives of this legal instrument. In addition, institutional weaknesses within the heritage management system in the areas of monitoring and oversight, together with the neglect of existing buffer zone regulations by urban management authorities, have further exacerbated the problem. Based on this diagnostic analysis, the study proposes a qualitative model for the determination and definition of buffer zones, comprising four dimensions at a general (thematic) level, and offers recommendations for managing future change at a specific (case-study) level, with the aim of enhancing the effectiveness and contribution of heritage buffer zones in the protection of heritage sites.

Keywords: Buffer Zone, Municipality Square, Rasht, Prototype, Heritage.

Citations: Moazezi Mehr-e-Tehran, A. M. & Yeylaghbeigi, A. M., (2026). "Heritage Buffer Zone and its Contribution to Managing Changes in Rasht Municipality Square". *Athar*, 48(1): 195-222. https://doi.org/10.66224/Athar.2027.2609.6
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2027-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

The most important legal instrument for preventing this trend and preserving the cultural and historical assets under government protection is the registration of heritage sites on the national monuments list, together with the legal protections this status entails (Abbasi, 2020), followed by the designation of buffer zones and the formulation of their regulations, which, according to the law, fall under the responsibility of the Ministry of Cultural Heritage (The Parliament Research Center, 1988). Registration and buffer zone designation, as two complementary measures for protecting cultural heritage and historically valuable areas of the country (Spanji & Shafia, 2023), can effectively control and direct the alarming pace of change in the valuable urban areas of cities and villages across the country.

Nevertheless, numerous examples demonstrate that, despite national registration and the existence of approved protective buffer zones, changes have occurred that are inconsistent with heritage regulations and have caused damage to heritage properties. Rasht Municipality Square is one such example. Over the years, interventions in the square and its adjacent buildings have altered the historical authenticity of this heritage area. These interventions include the construction of the telecommunications building behind the municipality building; the construction of the Fatehi and Amirkabir shopping centers on the western side of the square; the construction of shopping centers on the southeastern side, such as the Heidari shopping center; the demolition of Enghelab Cinema; and the ongoing construction of a cinema complex in its place. As noted above, these changes have occurred, and continue to occur, within the registered area and buffer zone and in the vicinity of the area's valuable historical and cultural monuments, many of which have also been individually registered at the national level.

This raises an important question: how can such changes occur in a square with a registered area and buffer zone, and in the vicinity of its valuable historic buildings? Have these changes been carried out in compliance with approved heritage regulations, or have they violated them? Where does the problem lie? Investigating the reasons for these apparent violations and seeking answers to the above questions makes it possible to formulate the causes of such events and conditions more precisely. Through this inquiry, it becomes possible to assess whether the currently approved buffer zones are sufficient to manage change in the vicinity of valuable heritage monuments.

Discussion

Changes affecting the core area and buffer zone of Rasht Municipality Square are not confined to a specific period, nor are they limited to the years following the square's registration or the formal definition of its buffer zone. A brief review of several projects and programs that have shaped the current condition of the square shows that the changes that have taken place over time have, on the whole, not produced favorable outcomes from a heritage and conservation perspective. Although some of these changes occurred at a time when registration and heritage buffer zones did not yet have legal standing, a disregard for the heritage value of the area is nevertheless evident in the approach taken toward it. Other changes, despite the existence of approved documents and legal restrictions, have taken place without regard for heritage regulations, resulting in a decline in the values of the place.

The substantive and procedural causes of these actions and their consequences can be attributed to the following: the inadequate definition of the buffer zone in legal documents in general and in the present research context in particular; the secondary status accorded to heritage buffer zones, and their violation in urban plans and projects; disregard for modern heritage that contributes to the meaning of the place, leading to its destruction; insufficient attention to, and emphasis on, the principles of incremental development in heritage documents and regulations; and institutional weakness in managing change in accordance with heritage regulations.

In its current form, heritage zoning suffers from both substantive and procedural problems that have, in many cases, undermined the effectiveness of this legal instrument. One such problem is the inefficiency of the process of determining and defining zones, which results from the simplification of scale and hierarchy in zoning and its reduction to a quantitative category within the logic of existing laws and guidelines. It should be noted that physical criteria—especially height, which is in some ways the most important criterion in relation to changes within buffer zones and in defining measures for protecting the values of heritage and its setting—are not, by themselves, sufficient to guide change in a place effectively.

This inadequacy becomes even more apparent when the issue of buffer zone designation is raised at a scale larger than that of an individual building, such as hills, courtyards, urban complexes, and public spaces. Accordingly, it is necessary to consider other dimensions of place—namely function and meaning—alongside the physical dimension in the designation of buffer zones, and to adopt a more appropriate system of valuation and a more comprehensive framework for their definition. In this regard, any formula applied without qualitative knowledge of the place disrupts its proper functional capacities and undermines its semantic context. Therefore, in the case of urban spaces and historic squares such as Rasht Municipality Square, there is a need to define a mechanism for buffer zone designation that treats the square as a place and as an integrated whole.

Conclusion

Municipality Square, located in central Rasht, has undergone fundamental changes over the years. Most of these changes occurred after the square was registered as a national monument in 1977/78, despite restrictive regulations concerning the registered area and its protective and scenic buffer zones. Some of these cases also relate to the present period, following the approval and notification of the revised regulations for the square's area and buffer zone in 2012/13. In broad terms, the reason for this clear violation must be understood in relation to the dominance of a development-oriented perspective within the long-standing tension between development and conservation in the history of the square. Although buffer zone laws and regulations are intended to prevent such changes and guide them in a principled manner, in practice they have been overridden by the pressure of development and have merely witnessed unprincipled interventions. However, this issue should not be interpreted as evidence of the inefficiency of the buffer zone itself, nor should this legal instrument alone be expected to manage changes around a monument. This is because change is influenced not only by legal tools, but also by numerous other factors, such as institutions, executive bodies, urban

stakeholders, and similar actors. These factors become even more complex at scales larger than individual heritage buildings.

The legal authority of the country's heritage institution needs to be strengthened. This would help ensure that other executive bodies, especially urban and rural management authorities, comply with its decisions. In this way, they could function more effectively as the executive arm of the Ministry of Heritage in protecting the country's cultural assets.

The employment of conservation experts within urban management bodies is strongly recommended. Construction projects should be evaluated from the perspective of both conservation and development. It should be noted that the physical context contains capacities with which proposed designs may interfere, which they may damage, reinforce, or transform. The art of design lies in interpreting needs and relating them to the capacities embedded within the context.

Finally, it is essential that urban managers review and study global examples of buffer zone violations that have led to a decline in the heritage value of monuments and, in some cases, to the loss of their outstanding value and integrity before designing, approving, and implementing development projects in the vicinity of valuable monuments. Doing so can provide important lessons and help prevent the repetition of unsuccessful experiences.

Acknowledgments

The authors would like to thank the journal's reviewers for their careful review and valuable guidance.

Author Contributions

The first author contributed 60% and the second author 40% to the research and preparation of the article.

Conflict of Interest

The authors declare no conflict of interest.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

حریم میراثی و سهم آن در مدیریت تغییرات در میدان شهرداری رشت

امیرمحمد معززی مهرطهران[I]، امیرمهدی ییلاق بیگی[II]

I. گروه مرمت و احیاء بناهای تاریخی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: a.moazezi@arc.ikiu.ac.ir
II. گروه مرمت و احیاء بناهای تاریخی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.

اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2027.2609.6

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۲۲۲-۱۹۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴

فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی،
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

از نخستین قانونی که مستقیماً به موضوع میراث مربوط می‌شود (قانون حفظ آثار ملی، ۱۳۰۹هـ.ش.) تا امروز به اهمیت حریم در ابقاء و ارتقاء وضعیت کالبدی-کارکردی یک اثر میراثی و معنای برساختهٔ آن تأکید شده است. با این‌حال، تغییرات در پیرامون آثار ثبتی، گاهی بدون توجه به الزامات میراثی و ضوابط حریم انجام می‌شود. موضوعی که در میدان شهرداری رشت به‌عنوان یک اثر ثبت ملی نیز قابل شناسایی است. آیا این وضعیت را می‌توان محصول ناکارآمدی حرایم میراثی برای مدیریت تغییرات در مجاورت آثار با ارزش میراثی دانست؟ برای یافتن پاسخ، به روش کیفی، نسبت تغییراتِ حادث‌شده در عرصه و حریم میدان شهرداری رشت با قوانین و ضوابط مصوب حریم مورد مداقه قرار گرفت. یافته‌ها نشان می‌دهد حرایم مصوب، نقشی مؤثر در حفظ ارزش‌های تاریخی میدان و مدیریت تغییرات آن داشته است با این‌وجود نواقصی ماهوی و رویه‌ای در موضوع حریم و حریم‌گذاری -از نقص در تعریف تا فقدان دستورالعمل‌های اجرایی برای کلاسه‌های بزرگتر از تک‌بنا و ناکافی و تفسیرپذیربودن ضوابط- تحقق کامل اهداف حفاظتی این ابزار قانونی را با چالش مواجه کرده است، ضعف نهادی در دستگاه میراثی برای نظارت و پایش و کم‌توجهی به ضوابط کنونی حریم ازسوی نهادهای متولی مدیریت شهری نیز به تشدید شرایط انجامیده است. با اتکاء به آسیب‌شناسی انجام‌شده، پژوهش حاضر با ارائه مدلی کیفی در تعیین و تعریف حرایم -مشتمل‌بر چهار بُعد- در سطح عام (موضوعی) و طرح توصیه‌هایی برای مدیریت تغییرات آتی در سطح خاص (موضعی) تلاش کرده‌است اثر بخشی و سهم حرائم میراثی را در مسیر حفاظت آثار بهبود بخشد.

کلیدواژگان: حریم، میدان شهرداری، رشت، ضابطه، میراث.

ارجاع به مقاله: معززی‌مهرطهران، امیرمحمد؛ و ییلاق‌بیگی، امیرمهدی، (۱۴۰۵). «حریم میراثی و سهم آن در مدیریت تغییرات در میدان شهرداری رشت». اثر، ۴۸ (۱): ۲۲۲-۱۹۵.
https://doi.org/10.66224/Athar.2027.2609.6
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2027-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

اندیشه نگهداری بخش‌هایی از شهر در جهان برای سال‌ها فقط به عناصری منفرد بدون توجه به فضاها پیرامونی آن‌ها محدود بود، تا آن‌که این آگاهی حاصل شد که رها کردن محیط پیرامون بناهای با ارزش باعث می‌شود به تدریج ارزش‌های بصری، عملکردی و کالبدی میان اثر و محیط اطراف از دست برود (اشرف‌زاده، ۱۳۹۶). بر همین اساس امر حفاظت تنها به تک بناهای با ارزش محدود نماند و محدوده‌های پیرامونی بنا، فضاهای عمومی مجاور اثر و در نهایت بافت میراثی نیز وارد قلمرو این گفتمان شد (عباس‌زاده و میرزایی، ۱۳۹۲: ۳). با این وجود تغییراتی گسترده در نتیجه نوسازی‌های بی‌قاعده در بافت تاریخی شهرها، کماکان در جریان است و چشم‌اندازها به آثار تاریخی این مناطق را مخدوش یا مسدود می‌کند، به ارتباط کالبدی و عملکردی و هماهنگی آثار و زمینه‌شان صدمه می‌زند و فرصت بهره‌برداری از ارزش‌های آثار را کاهش می‌دهند (فرامرزی و انیسی، ۱۴۰۲: ۱۲۵). فقدان سازوکاری برای برنامه‌ریزی یکپارچه و کارآمد میراثی، در کنار غلبه توسعه بر حفاظت در مدیریت شهرها، سرعت این تغییرات را شدت بخشیده و عمق این چالش را برای دست‌اندرکاران حفاظت میراث از یک‌سو و برنامه‌ریزان شهری از سوی دیگر بیشتر کرده‌است (متقی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۹۸).

در این شرایط مهم‌ترین ابزار قانونی در جلوگیری از این روند و حفظ سرمایه‌های فرهنگی و تاریخی که در اختیار حاکمیت است، ثبت آثار در فهرست آثار ملی کشور و برخورداری از حمایت‌های قانونی متعدد آن (عباسی، ۱۳۹۸: ۹) و متعاقباً، تعیین حریم و ضوابط آن است که براساس بند ۱۲ ماده ۳ قانون اساسنامه سازمان میراث‌فرهنگی مصوب ۱۳۶۷هـ.ش. بر عهده وزارت میراث‌فرهنگی گذاشته شده است (مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی، ۱۳۶۷). ثبت آثار ملی و تعیین حریم به‌مثابه دو اقدام مکمل برای حفاظت از میراث‌فرهنگی و عرصه‌های با ارزش و تاریخی کشور (سپنجی و شفیعا، ۱۴۰۲)، می‌تواند به‌شکل مؤثری پیشرفت نگران‌کننده این روند تغییرات در بافت‌های با ارزش شهرها و روستاهای کشور را کنترل و هدایت کند. از آن‌جا که طبق نظرات کارشناسان میراث‌فرهنگی، اکثر آسیب‌های وارد شده به آثار و بناهای تاریخی ناشی از آسیب‌های وارد شده به حریم و محیط‌های پیرامون بناست (کاویان و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۸)؛ تعریف مرزهای مناسب برای حریم در رابطه با مدیریت مسائل حفاظتی اثر اهمیت فراوان دارد (فرامرزی و انیسی، ۱۴۰۲: ۱۳۱). با این وجود نمونه‌های فراوانی می‌توان ذکر کرد که با وجود ثبت بودن در فهرست آثار ملی و وجود حرایم مصوب حفاظتی تغییراتی را تجربه کرده‌اند که مطابق با ضوابط میراثی نبوده و آسیب‌هایی را برای اثر به‌همراه داشته است. میدان شهرداری رشت از آن جمله است.

این میدان در سال ۱۳۵۶هـ.ش. به شماره ۱۵۱۶ در فهرست آثار ملی ایران قرار گرفته و تا دهه ۸۰هـ.ش. فاقد حریم مصوب بوده است. در سال‌های نخستین دههٔ ۹۰هـ.ش. حریم مصوب سال ۸۱هـ.ش. مورد بازنگری قرار می‌گیرد و مجموعه‌ای از ضوابط و مقررات ساخت‌وساز برای این بخش از بافت تاریخی شهر وضع می‌شود که همین سند امروزه ملاک عمل مدیران شهری رشت است. با این وجود طی سال‌ها، مداخلاتی در عرصه میدان و بناهای مجاور آن رخ داده است که پای‌بندی به ضوابط این پهنه میراثی را مورد تأمل قرار می‌دهد. ساخت بنای مخابرات پشت ساختمان شهرداری؛ ساخت پاساژهای فاتحی و امیرکبیر در ضلع غربی میدان؛ ساخت پاساژهایی در ضلع جنوب‌شرقی میدان نظیر پاساژ حیدری؛ تخریب سینمای انقلاب و ساخت‌وساز در دست انجام پردیس سینمایی به‌جای آن، بخشی از این موارد را شامل می‌شود. این تغییرات همان‌گونه که اشاره شد در عرصه و حریم ثبت ملی و در مجاورت آثار با ارزش تاریخی و فرهنگی این پهنه که بسیاری از آن‌ها به‌صورت مجزا به ثبت ملی رسیده‌اند و دارای پرونده مستقل نیز هستند؛ رخ داده و در حال وقوع است. حال سؤال این است، چگونه می‌شود که چنین تغییراتی در میدانی با عرصه و حریم ثبتی و در مجاورت ابنیه با ارزش آن رخ می‌دهد؟ آیا این تغییرات با رعایت ضوابط میراثی مصوب و بدون نقض آن‌ها انجام شده است؟ مشکل کجاست؟

بررسی چرایی این نقض آشکار و جست‌وجوی پاسخ پرسش‌های فوق امکان ارائه صورت‌بندی مشخصی از علت یا علل چنین اتفاقات و شرایطی را فراهم می‌کند. از این مسیر می‌توان متوجه شد که آیا حرایم مصوب کنونی از کفایت لازم برای مدیریت تغییرات در مجاورت آثار با ارزش میراثی برخوردارند؟ پرسشی که خصوصاً در ارتباط

با آثاری از کلاسه‌های متفاوت با تک بناهای میراثی نظیر میدان شهرداری که جزء فضاها و ارسن‌های شهری با ارزش محسوب می‌شود، از اهمیتی دوچندان برخوردار است. تأمل در مسائل پیش‌گفته و یافتن پرسش‌های مطرح، فرصت ارائه راهکار یا راهکارهایی برای رفع نواقص احتمالی در رویه تعیین و تصویب حریم، هم‌چنین نظارت و حمایت از آن‌ها را مهیا می‌کند و مؤخره مناسبی را پیش روی این مطالعه قرار می‌دهد.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کاربردی است که مبتنی‌بر روش نمونه موردی به‌عنوان یکی از روش‌های پژوهش کیفی انجام شده است. در فرآیند کار، ضمن توصیف وضع موجود نمونه مطالعاتی، تحلیلی انتقادی انجام شده است تا امکان استقراء نیز فراهم آید. بررسی عمیق در موضع پژوهش باعث‌شده تا زمینه و شرایط خاص هر اثر ثبتی در میدان به‌مثابه اجزاء، به‌طور مستقل و در ارتباط با میدان، به‌عنوان یک کلِ واحد، بررسی شود و تأثیر تغییرات بر وضعیت کلی میدان تحلیل شود.

داده‌های اولیه مورد نیاز اعم از اطلاعات مربوط به کل موضع پژوهش و اجزاء تشکیل‌دهنده آن به دو روش اسنادی و پیمایشی گردآوری شده است. نقشه‌ها، اسناد ثبتی، طرح‌های توسعه و فرادست، هم‌چنین پیمایش میدانی، عکس‌برداری، برداشت دستی و ترسیم از جمله روش‌های استفاده‌شده برای حصول به داده‌های مورد نیاز است. در یک نیمرخ کلی، گردآوری داده‌ها، تحلیل کیفی، استقراء، تبیین و توسعه مدل و ارائه راهکار، فرآیندی است که در این مطالعه دنبال شده است.

دلیل انتخاب موضع پژوهش- میدان مرکزی و تاریخی رشت - نیز تنوع گونه‌های معماری در آن، مقیاس اثر، ثبت بودن آن در فهرست آثار ملی و تغییرات انجام‌شده و در حال انجام در عرصه و حریم اثر؛ و در نهایت وجود حریم مصوب است، که تنها به تعیین مرز بسنده نکرده و ضوابط و مقررات ساخت‌وساز نیز ارائه کرده است.

پیشینهٔ پژوهش

دو کلید واژه اصلی پژوهش حاضر یکی در ساحت نظری و مرتبط با مفهوم «حریم» و دیگری در ارتباط با موضع پژوهش یعنی «میدان شهرداری رشت و آثار ثبتی آن» است. بر این اساس پژوهش‌هایی که حول واژگان کلیدی مذکور انجام شده است، شناسایی و مورد تحلیل قرار گرفت. در ارتباط با موضوع حریم، مطالعات خوبی اما در تعداد اندک صورت گرفته است. با بررسی پیشینه نظری موضوعِ حریم، مشاهده می‌شود که بخش اعظم مطالعات، آسیب‌شناسی امر حریم و حریم‌گذاری را از منظرهای مختلف مورد توجه قرار داده‌اند؛ برای مثال گروهی از این مطالعات هم‌زمان با آن‌که حریم‌گذاری را امری مهم و الزامی برای حفاظت از اثر و بافت تاریخی معرفی می‌کنند اما ضوابط آن‌را در وضع کنونی محدودکننده و نیازمند تغییر می‌دانند تا به‌جای مواجه سلبی امکان مدیریت تغییر مهیا شود (عباس‌زاده و میرزایی، ۱۳۹۲؛ سپنجی و شفیعا، ۱۴۰۲)؛ در این مسیر نیز با اشاره به عدم وجود و رعایت مؤلفه‌هایی در تعیین حریم (البته با تمرکز بر حریم بصری)، مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها را برای این منظور پیشنهاد کرده و تعیین حرایم با اتکاء به این مؤلفه‌ها را ضروری برمی‌شمارند (فرامرزی و انیسی، ۱۴۰۲). گروهی از مطالعات نیز با تمرکز بر نمونه‌ای مطالعاتی، ضمن بررسی حریم مصوب موجود، نواقص این نوع حریم‌گذاری را در واقعیت مورد بحث و بررسی قرار داده و راهکارهایی را از مقیاس کلان تا خرد ارائه کرده‌اند (اشرف‌زاده، ۱۳۹۶). دسته‌ای از مطالعات نیز با اصل قرار دادن وجود تعارض میان منافع ذی‌مدخلان حرایم میراثی، به واکاوی علل تعارض پرداخته و رویه سلبی گفتمان حفاظت در تعریف حریم و وضع محدودیت‌ها را مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری تعارض و در نتیجه عدم رعایت ضوابط حریم برشمرده است (متقی و همکاران، ۱۳۹۹).

مبنای مفهومی حریم، ملزومات آن و ضوابط مترتب بر آن در تمام مطالعات داخلی، از دکترین‌های حفاظت (ICOMOS, 1964; ICOMOS, 2005; WHC, 2008; UNESCO, 2011) و اسناد راهنمای منتشر شده توسط نهادهای بین‌المللی میراثی (ICLAFI, 2006) اخذ شده است؛ و از سال ۱۳۰۹ تا ۱۳۹۹هـ.ش. (ابلاغ ضوابط ارتفاعی حریم بناهای ثبت شده در فهرست آثار ملی در محدوده املاک مجاور عرصه آثار) در قوانین و دستورالعمل‌های مختلف (مستقیم یا غیرمستقیم) تبلور یافته است تا مبنایی در اختیار دستگاه‌ها و کارگروه‌های متولی حریم قرار دهد.

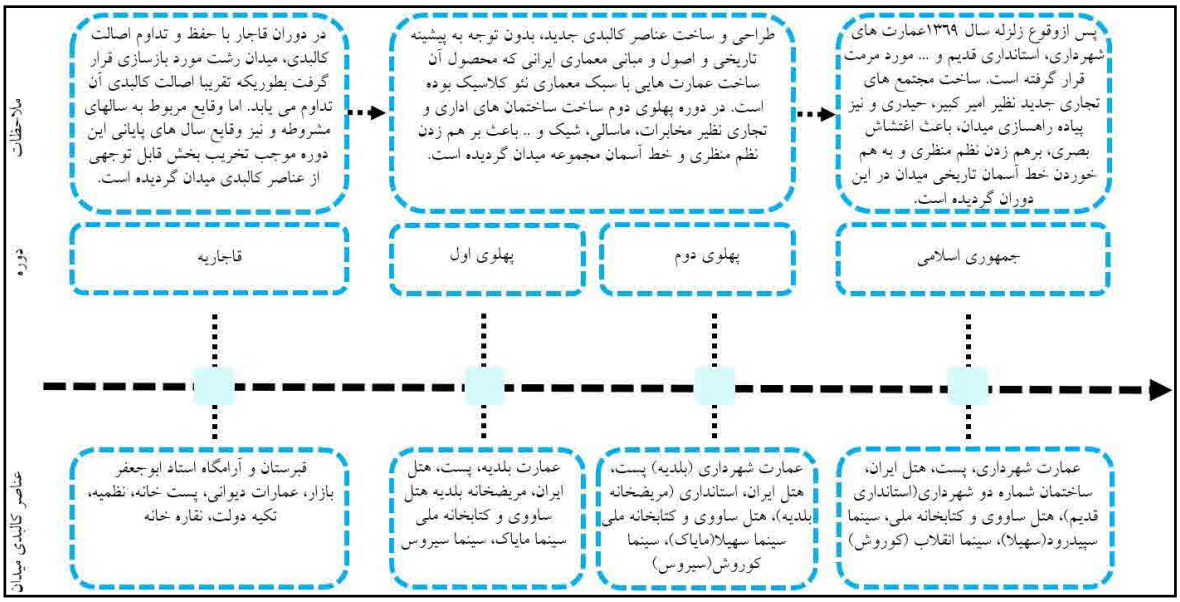
با توجه به این‌که مقاله حاضر مقوله حریم و اهمیت آن‌را در ایران خصوصاً میدان شهرداری رشت و مبتنی‌بر قوانین و دستورالعمل‌های داخلی مورد پژوهش قرار داده است، تعدادی منتخب از مطالعات برون‌مرزی بررسی شد تا ضمن دریافت درستی از وضعیت حریم‌گذاری در خارج از کشور، به انتظار جوامع دیگر از مقوله حریم در امر حفاظت نیز آگاهی حاصل شود. برخی از این مطالعات کماکان مبنای تعریف حریم برای حفاظت از تغییرات کالبدی را مؤلفه ارتفاعی ساخت‌وسازها می‌دانند (Li, Yuichi & Morris, 2014; Chizfahm Daneshmandian, Behzadfar & Jalilisadrabad, 2020) و بر مدیریت نظم ارتفاعی پیرامون آثار به دلیل حفظ انسجام اثر با پیرامون تأکید دارند. برخی دیگر اما با نقد رویه‌های کلاسیک تعیین حریم و نگاه تک‌بعدی و تک‌ارزشی، از حریم انتظاراتی فراتر از فریزکردن نواحی پیرامونی اثر تا شعاعی مشخص و حفظ وضع موجود آن دارند. این مطالعات با هدف «حمایت جامع» بستر، بر لزوم شناخت توأمان ارزش‌های ملموس و ناملموس برای تعریف درست حریم یک اثر می‌پردازند (Lv et al., 2022). اما در آخرین دستورالعمل اجرایی کنوانسیون میراث جهانی (۲۰۲۵) به‌تنها توجه به ابعاد مختلف در تعریف و تعیین حریم تصریح شده بلکه به‌کارگیری مکانیزم خاصی در تعیین حریم برای هر اثر نیز مورد تأکید قرار گرفته است (UNESCO, 2025).

در ارتباط با موضع پژوهش، میدان شهرداری رشت و آثار ثبتی آن مطالعات زیادی یافت نشد. در میان اندک تحقیقات مرتبط با میدان شهرداری، برخی از منابع با رویکرد توصیفی و تاریخی یا به معرفی و بازشناخت روند شکل‌گیری میدان پرداخته‌اند (رحیم‌نیا و ییلاق‌بیگی، ۱۴۰۳) و یا گونه‌شناسی بناهای مجاور میدان را به‌عنوان هدف دنبال کرده‌اند (زربافیان و همکاران، ۱۳۹۹)؛ «کیانی» و «پورعلی» (۱۳۹۱) نیز با مروری بر ویژگی‌های کالبدی، عملکردی و معنایی میدان، بازشنایی آن‌را به‌مثابه یک مکان مورد مداقه قرار داده‌اند. در مطالعاتی نیز میدان رشت صرفاً به‌عنوان موضع پژوهش در خدمت راستی‌آزمایی پرسش‌های نظری (حبیبی و سید برنجی، ۱۳۹۵؛ احمدی و مهرجو، ۱۳۹۸)؛ و یا بررسی برخی کیفیت‌های محیطی آن به‌مثابه یک فضای شهری قرار داشته است (عظیمی و همکاران، ۱۴۰۳؛ رحیمیان، ۱۴۰۲). اما مطالعه‌ای که در موضوع عرصه و حریم و از منظر میراثی، موضع میدان شهرداری رشت را مورد پژوهش قرار داده باشد و یا با نگاهی تحلیلی به نقد و بررسی تغییرات رخ‌داده در آن پرداخته باشد، تاکنون انجام نشده است.

نمونه مورد مطالعه (میدان شهرداری رشت)

میدان شهرداری رشت در بافت تاریخی مرکز شهر با دارا بودن پیشینهٔ طولانی، میدانی ارزشمند و با هویت بالای فرهنگی و تاریخی، یکی از غنی‌ترین عرصه‌های عمومی شهر رشت است. این میدان در طول تاریخ دچار تغییرات گسترده‌ای شده که نوعاً با تخریب عمارت‌های شاخص آن همراه بوده است. این تخریب‌ها به‌علت جنگ‌های طایفه‌ای و محلی، تغییر حکومت‌ها و تغییر نگرش‌های حاکمیتی به‌وجود آمده، اما تغییرات اساسی آن به سال‌های پایانی دورهٔ قاجار (پیروزی مشروطه‌خواهان) و به‌خصوص دورهٔ پهلوی اول مربوط می‌شود (رحیم‌نیا و ییلاق‌بیگی ۱۴۰۳: ۳۴)؛ به‌طوری که شیوه جدید معماری میدان را که هم‌زمان با طراحی و ساخت بناهای مهمی در پیرامون آن است باید محصول دهه نخست سدهٔ ۱۳ هـ.ش. دانست (زربافیان و همکاران، ۱۳۹۹). احداث باغچه، استخر آب و فواره در میدان در سال ۱۳۳۰هـ.ش. شکلی جدیدتر به میدان می‌بخشد (حبیبی و سید برنجی ۱۳۹۵: ۳۳۰). سیر روند تحولات کالبدی میدان شهرداری در شکل ۱ ارائه شده است.

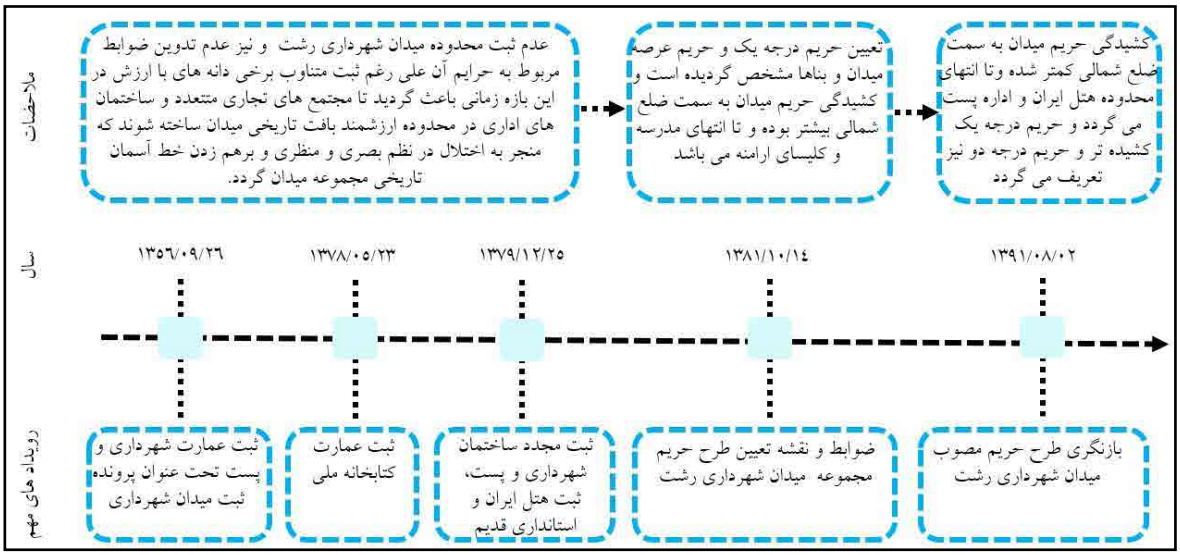
در سال ۱۳۵۶هـ.ش. میدان شهرداری رشت به‌شماره ۱۵۱۶ در فهرست آثار ملی ایران قرار می‌گیرد۲. این پرونده گرچه با عنوان میدان به ثبت رسیده است لکن در واقع هیچ عرصه و حریم روشنی از میدان در پرونده مشخص نشده است و بیشترین تمرکز بر معرفی و ثبت عمارت شهرداری و ساختمان پست صورت گرفته است. در سال‌های ۱۳۷۸ و ۱۳۷۹ هـ.ش. عمارت‌های واجد ارزش میدان به‌طور مستقل به ثبت می‌رسند و در سال ۱۳۸۱ هـ.ش. عرصه میدان ثبت و برای آن حرایم مختلف تعیین می‌شود. در سال ۱۳۹۱ هـ.ش. نیز عرصه و حریم میدان مورد بازنگری قرار می‌گیرد که تا به امروز ملاک عمل مدیران شهری رشت است (شکل ۲). طبق سند مذکور برای میدان شهرداری رشت سه حریم درجه یک میراث، درجه دو میراث و حریم محدوده استحفاظی در نظر گرفته



شکل ۱: نمودار خط زمانی سیر روند تحولات کالبدی میدان شهرداری (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 1: Timeline diagram of the physical developments of Municipality Square (Authors, 2025).

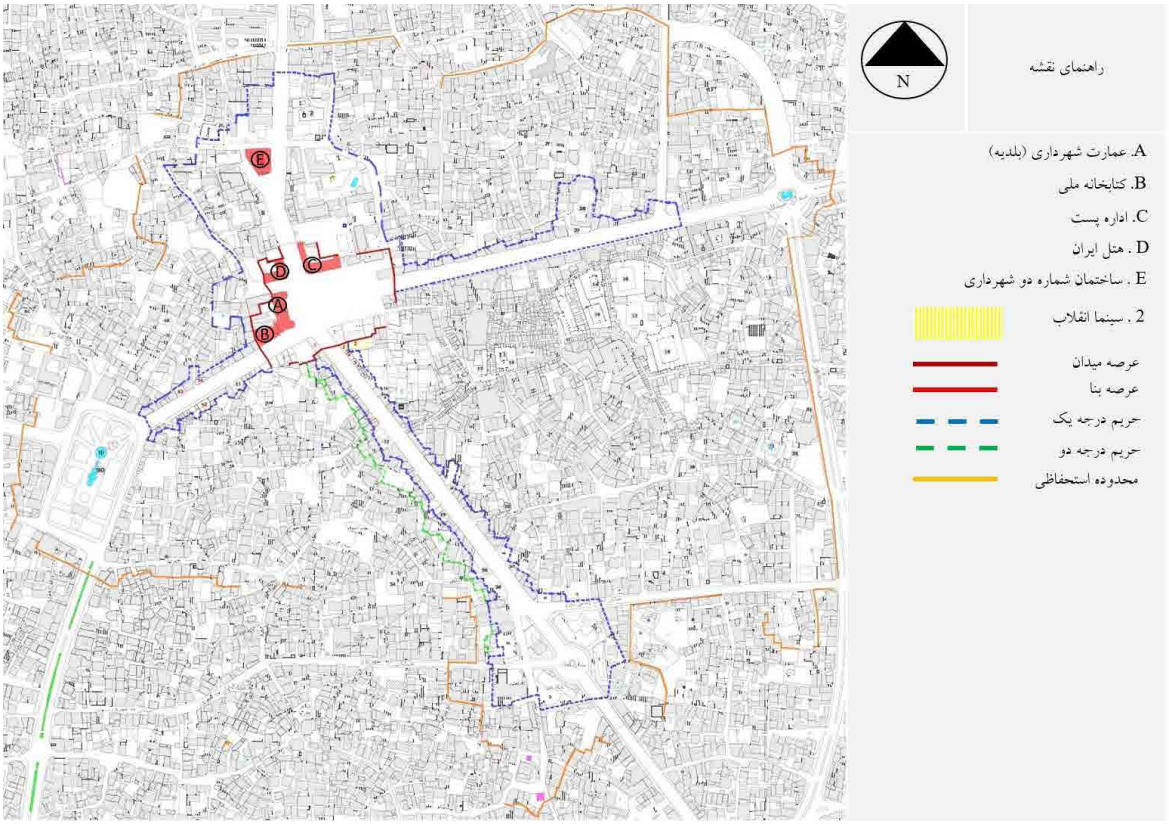
شده است (شکل ۳)؛ و در آن تصریح می‌شود که، «محدوده میدان شهرداری شهر رشت و خیابان‌های منتهی به آن (خیابان‌های امام خمینی، سعدی، اعلم‌الهدی، و شریعتی) به‌عنوان محدوده خاص تاریخی از اهمیت ویژه‌ای در چگونگی ساخت‌وساز و نگهداری و مرمت برخوردار است و ضوابط کمی آن برای رعایت کلیه دستگاه‌های اجرایی از این طریق ابلاغ می‌شود» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱).



شکل ۲: نمودار خط زمانی سیر روند ثبت میدان شهرداری، عناصر واقع در آن و تعیین و بازنگری حریم (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 2: Timeline diagram of the process of registering the municipality square, the elements located in it, and determining and reviewing the buffer zone. (Authors, 2025).

سند بازنگری حریم مصوب (۱۳۹۱) به‌عنوان سندی متأخر از حیث دربرداشتن نکات مهم در قالب ضوابط و مقررات ساخت‌وساز در عرصه، حریم درجه یک و مجاورت خیابان‌های اصلی منتهی به میدان حائز اهمیت است. در این سند رهنمودهایی قابل مدیریت و پایش در حوزه کالبدی (مشتمل بر تعیین بناهای ارزشمند و لزوم حفظ آن‌ها در وضع موجود، تعریف نظام ارتفاعی و هدایت ساخت‌وسازهای جدید، تعریف ضوابط مربوط به نما و بام از نظر الگوی بازشوها،



شکل ۳: بازترسیم طرح بازنگری حریم مصوب سال ۱۳۹۱ هـ.ش. میدان شهرداری رشت (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 3: Redrawing the buffer zone plan approved in 2012 (1391 SH) for Rasht Municipality Square (Authors, 2025).

مصالح، و رعایت خط آسمان، هم‌چنین، ارائه پیشنهادهایی در ارتباط با مبلمان شهری) و حوزه عملکردی (با تعریف و تحدید کاربری در پلاک‌های واقع در عرصه و حریم میدان و مجاور گذرهای اصلی) ارائه شده است.

یافته‌های تحقیق (تغییرات مرتبط با میدان در ادوار مختلف)

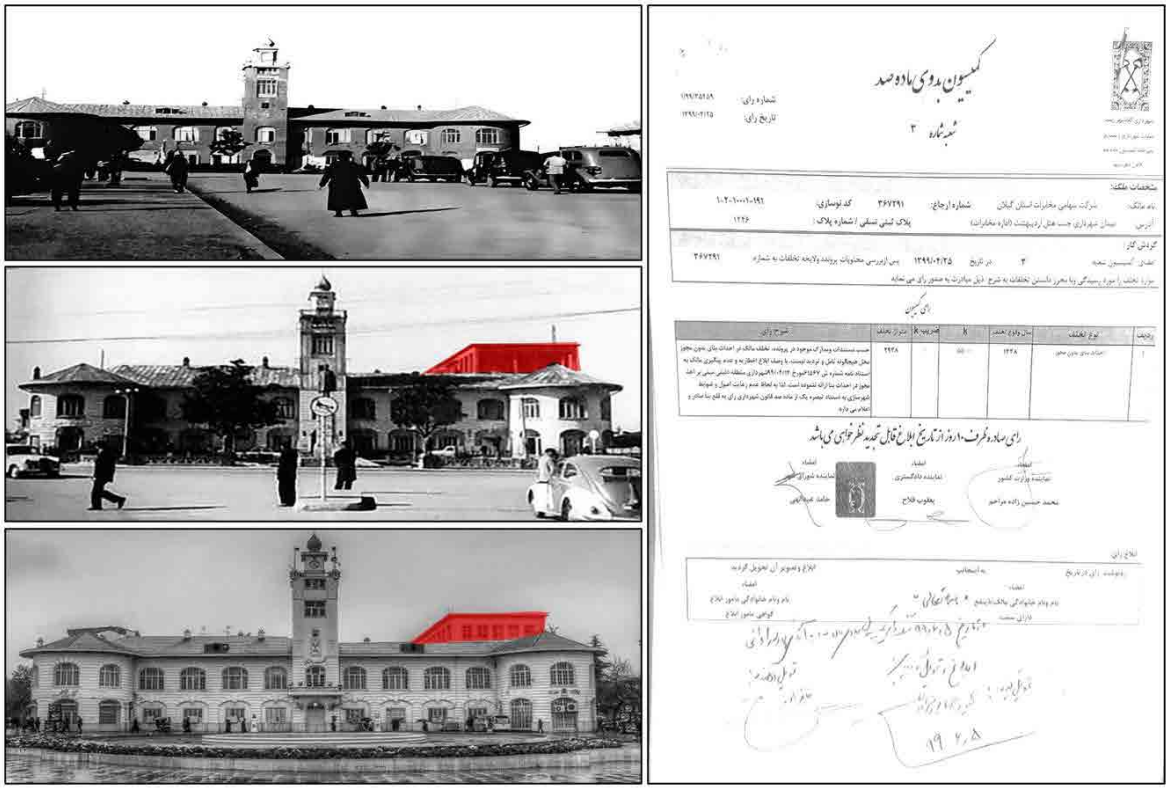
بررسی تغییرات مربوط به عرصه و حریم میدان، محدود به دوره‌ای خاص نیست و تنها به زمان پس از ثبت میدان و یا تعریف حریم مصوب برای آن اختصاص نمی‌یابد. محدود نکردن بازه زمانی تغییرات به این خاطر است که ضمن آسیب‌شناسی وضع موجود، بر اهمیت هر چه بیشتر حریم در حفظ ارزش‌های بستر میراثی تأکید شود. در ادامه مروری اجمالی بر چند پروژه و برنامه مؤثر بر وضعیت کنونی میدان (ساختمان مخابرات در ضلع غربی میدان، پاساژ امیرکبیر در خیابان علم‌الهدی، مجتمع تجاری شیک و حیدری در ضلع جنوبی میدان، پیاده‌راه سازی میدان، ساخت پردیس سینمایی به جای سینما انقلاب)[۳] بدون تقدم و تأخر زمانی احداث یا اجرای آن‌ها صورت گرفته است (جدول ۱).

جدول ۱: برخی از ساخت‌وسازها در میدان در ادوار مختلف (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Tab. 1: Some of the constructions in the square in different periods (Authors, 2025).

نام بنا	اشکوب	عملکرد	سال احداث	موقعیت در میدان
ساختمان مخابرات	۴	اداری	۱۳۳۸	ضلع غربی- پشت عمارت شهرداری
پاساژ شیک	۳	تجاری	۱۳۵۳	جنوب شرقی
پاساژ امیرکبیر	۷	تجاری	۱۳۶۵	ضلع غربی- جنب کتابخانه ملی
مجتمع حیدری	۳	تجاری	۱۳۹۱	ضلع جنوبی
پردیس سینمایی	۴	تجاری - فرهنگی	۱۴۰۱	ضلع جنوبی- خیابان امام (در حال ساخت)

الف) ساختمان مخابرات

طبق اسناد موجود ساخت این بنا به سال ۱۳۳۸هـ.ش. و پیش از تهیه و تصویب طرح جامع شهر بر می‌گردد[۴]. این ساختمان با ارتفاعی بیشتر از کاخ شهرداری خط آسمان بخش غربی میدان را مخدوش کرده است و از نظر بصری به بنای شاخص شهرداری آسیب زده است. این در حالی است که در اسناد مصوب تصریح شده است که «هرگونه اقدامی که منجر به تخریب و یا آسیب به عرصه و اعیان تاریخی اثر گردد، ممنوع است» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱: مورد ۱ ضوابط عرصه و اعیان آثار ثبتی) و در جای دیگری از همین سند آمده است «ابنیه ارزشمند ثبت‌شده در این محدوده از ضوابط آثار ثبت‌شده پیروی می‌کند» یعنی در حریم فنی و درجه یک آثار ساخت‌وساز ممنوع است. اما ساختمان مخابرات دقیقاً در حریم فنی کاخ شهرداری ساخته شده است و این موضوع را نقض کرده است. گرچه همان‌گونه که بیان شد ساخت این بنا به سال‌های پیش از سند حریم مصوب برمی‌گردد اما به هر حال از عوامل مخدوش کننده منظر کاخ و میدان شهرداری رشت است. و چون جزء ساختارهای غیر اصیل میدان به‌شمار می‌آید طبق سند مصوب حریم (۱۳۹۱) پس از طی عمر مفید باید تخریب شود[۵] (همان: مورد ۷ بخش ضوابط عرصه و اعیان آثار ثبتی).



شکل ۴: رأی کمیته ماده ۱۰۰ مبنی بر تخلف و لزوم قلع بنا (راست) (شهرداری رشت، ۱۳۹۹)؛ مخدوش شدن خط آسمان تاریخی غرب میدان و کاهش ارزش بصری عمارت شهرداری در ادوار مختف (چپ)

Fig. 4: Decision of the Article 100 Committee confirming the building violation and ordering the demolition of the unauthorized construction (right) (Rasht Municipality, 2020); progressive deterioration of the historic skyline along the western edge of the square and the consequent decline in the visual significance of the Municipal Building over time (left) (Authors, 2025).

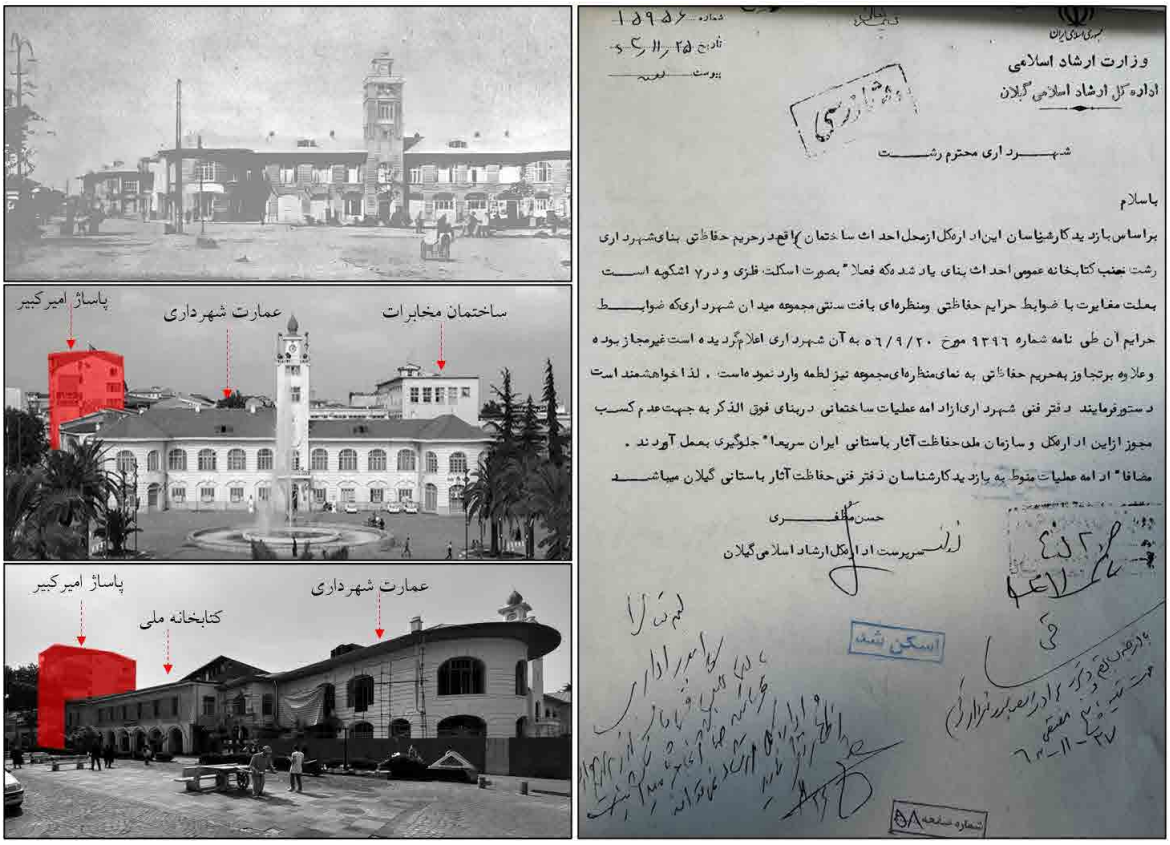
لازم به ذکر است که تخلف ساختمانی این پروژه براساس ضوابط شهرداری نیز محرز است (شکل ۴، راست) اما با عنایت به استناد مالک (سازمان مخابرات) به ساخت بنا پیش از طرح جامع شهر، رأی کمسیون ماده صد مبنی بر قلع‌وقمع بنا ملغی شده است.

ب) پاساژ امیرکبیر

اگر بپذیریم که اقدام صورت‌گرفته در ارتباط با ساختمان مخابرات به قبل از تصویب طرح‌های توسعه و حفاظت

شهر رشت برمی‌گردد و از این حیث می‌توان رخداد چنین مسئله‌ای را در نبود اسناد هادی پذیرفت؛ اما در مورد پاساژ امیرکبیر قضیه متفاوت است. این ساختمان واقع در خیابان اعلم‌الهدی است که در سال ۶۳ هـ.ش.، شهرداری رشت اجازه واچیدن ساختمان قدیمی و احداث ساختمانی جدید در پنج‌ونیم اشکوب را به آن داده است. لازم به ذکر است در فرم درخواست صدور پروانه به سال ۱۳۶۲ هـ.ش. ساختمان سه اشکوبه مورد تقاضا بوده است.[۶]

با این وجود پروانه پایان کار در ۷ طبقه (همکف و ۶ طبقه) و زیربنای ۷۰۰٪ صادر شده است. این اتفاق در حالی رخ داده است که نامه مورخ ۱۳۶۳/۱۱/۲۵ اداره کل ارشاد اسلامی گیلان به شهرداری رشت صراحتاً به تخلف ساختمانی در این پروژه و نقض ضوابط اشاره شده است و با اشاره به تجاوز آن به حریم حفاظتی ساختمان شهرداری و ایجاد لطمه به منظر ساختمان، آن‌را غیرمجاز خوانده و تا پیش از بررسی کارشناسان سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران، تقاضای توقف پروژه را داشته است (شکل ۵).



شکل ۵: نامه اداره‌کل ارشاد گیلان به شهرداری رشت (راست)؛ نقض حریم عمارت شهرداری (چپ) (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 5: Official letter from the Guilan General Office of Culture and Islamic Guidance to Rasht Municipality (right); violation of the buffer zone of the Municipal Building (left) (Authors, 2026).

ج) مجتمع‌های تجاری شیک و حیدری

دو مجموعه تجاری شیک و حیدری در سمت جنوبی و جنوبی شرقی میدان واقع شده‌اند. ساختمان شیک در دهه۵۰ شمسی از شهرداری مجوز احداث گرفته‌است. اما مجتمع حیدری جزء ساخت‌وسازهای متأخر میدان به‌شمار می‌آید. به‌طوری که فرآیند اخذ مجوز شهرداری در ارتباط با این ساختمان به نیمه نخست دهه ۹۰ شمسی برمی‌گردد. در این ساختارهای کالبدی، هیچ نشانی از مشخصه‌های واجد ارزشِ عناصر تاریخی میدان جای ندارد (شکل ۶). به‌همین خاطر در این بخش از میدان که عموماً محصول تغییرات کالبدی پنج دهه اخیر است، هیچ‌گونه ارتباط معناداری بین مؤلفه‌های کالبدی و معنایی و کارکردی مکان میدان به چشم نمی‌خورد.

طراحی فردگرایانه این توده‌ها، نه درگاه و آستانه‌ای را شکل می‌دهند و نه مرز و حدی را برای درون و برون تعیین می‌کنند. توده‌های ایجادشده، چنین نبوده که برای نگاهداری چیزهای درون میدان طراحی گردند بلکه به‌واقع بی‌ارتباط با مکان به‌وجود آمده‌اند (کیانی و پورعلی، ۱۳۹۱: ۷۰).

شکل ۶: نابسامانی جداره جنوبی میدان، عدم رعایت معماری اصیل میدان و لزوم ساماندهی کالبدی و بصری آن (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 6: Physical and visual deterioration of the southern frontage of the square, failure to preserve its authentic architectural character, and the need for comprehensive physical and visual rehabilitation (Authors, 2026).

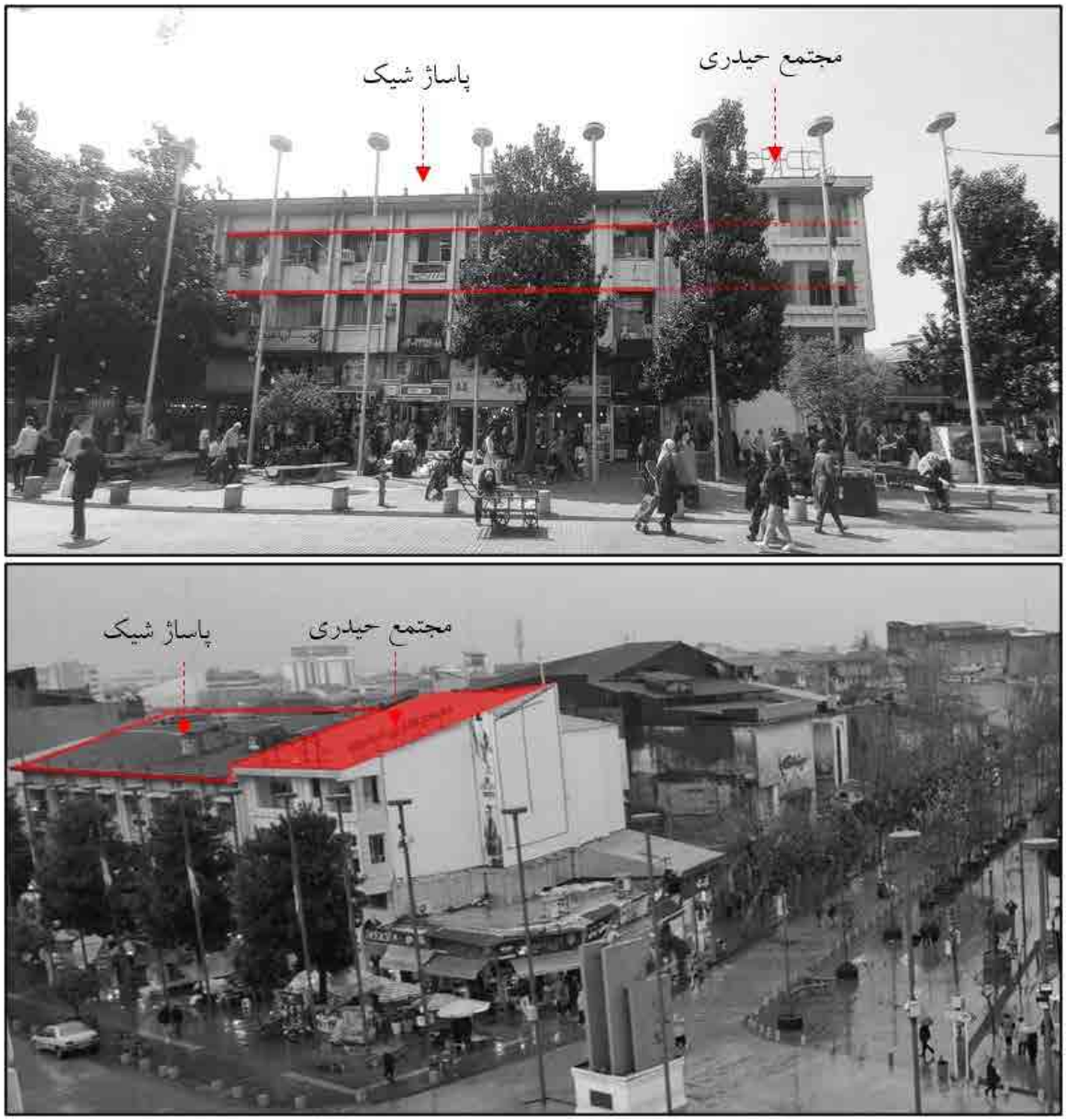
باید توجه داشت که بخش جنوب‌شرقی میدان که در نتیجه تغییرات کالبدی، ارزش و ارتباط معنادار خود با سایر بخش‌های میدان را از دست داده، به دلیل ارتباط مستقیمی که با مگا استراکچر بازار دارد نیز از اهمیتی خاص برخوردار است. چنان‌چه در سند بازنگری حریم مصوب میدان نیز این اهمیت تصریح شده است: «خیابان امام خمینی از سمت جنوب و خیابان شریعتی از سمت غرب متصل به بازار بزرگ و تاریخی شهر رشت بوده و مطابق ضوابط محدوده بافت تاریخی ضروری‌است هرگونه تغییرات کالبدی در این عرصه با هماهنگی اداره کل میراث‌فرهنگی استان صورت پذیرد» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱، مورد ۴ بخش راهنما)[۷].

در همین سند با تأکید بر این نکته که مداخلات کالبدی صورت گرفته در بدنه جنوب‌شرقی میدان غیراصولی بوده است به رعایت ضوابط حریم تأکید شده است: « خیابان شیک واقع در جنوب‌شرقی میدان که به محدوده بازار متصل می‌شود، از خیابان‌های تاریخی دورهٔ پهلوی اول بوده که به دلیل مداخلات غیراصولی انجام شده در احجام و نمای معماری، نیازمند حساسیت در حفاظت و اعاده وضعیت حتی‌الامکان وضعیت تاریخی خود می‌باشد. اداره کل میراث استان موظف است براساس اطلاعات موجود منضم به ضوابط حریم نظارت مقتضی در این خصوص معمول دارد» (همان: بند ۵-۲).

با وجود تصریح به ساخت‌وسازهای غیراصولی در این بخش، در جایی دیگر از سند حریم اما، ملاک تغییرات در این خیابان، پاساژ شیک تعیین شده و آمده است: «در ضلع روبه میدان در امتداد خیابان شیک، ارتفاع مجاز ساخت هم‌تراز با پاساژ شیک تعیین می‌شود. هم‌چنین احداث برجک با حداکثر ارتفاع ۲/۵ متر که در مجموع به ارتفاع ۱۳/۵ متر به مساحت ۲۵ تا ۳۰ مترمربع بر روی نبش ملک مذکور مجاز است» (همان: بند ۶ از ضوابط ساخت‌وساز در عرصه میدان). این که ملاکی عملیاتی برای تغییرات در این بخش از میدان تعریف‌شده قابل توجه است اما این‌که آیا این بنا -پاساژ شیک- می‌تواند چنین نقشی ایفاء کند و مبنایی برای هدایت تغییرات باشد، خود محل ابهام است. با وجود چنین ابهامی، همین ضابطه نیز در حین ساخت پاساژ حیدری و در نتیجه تخلفات ساختمانی این پروژه، نقض شده است! چنان‌چه امروز به‌تنها ارتفاع ساختمان حیدری از پاساژ شیک بلندتر است بلکه سطوح ارتفاعی طبقات نیز متفاوت است و به همین دلیل پیوستگی افقی میان این دو ساختمان شکل نگرفته است (شکل ۷).

نکته بسیار حائز اهمیت آن است که اداره کل میراث‌فرهنگی استان در بررسی تخلف پاساژ حیدری، علی‌رغم نقض ضابطه حریم (عدول از سقف ارتفاعی مبنا- ارتفاع پاساژ شیک)، تنها معیار بررسی برای صدور مجوز را ارتفاع ساختمان درنظر گرفته است[۸] و اساساً هیچ اعمال نظری به وجوه معماری بنا و رعایت ضوابط ساخت‌وساز

در عرصه و حریم میراثی نداشته است. مداخلات کالبدی غیراصولی فوق‌الذکر در شرایطی حاصل شده است که در سند بازنگری حریم میدان تصریح شده است که، «تغییرات کالبدی در محدوده میدان از حساسیت بالایی برخوردار است و انجام آن پس از تهیه طرح کامل همراه با جزئیات اجرایی علی‌الخصوص در پوسته بیرونی بنا و تصویب شورای فنی میراث‌فرهنگی استان امکان‌پذیر است» موضوعی که در تغییرات بخش جنوب‌شرقی میدان مغفول مانده یا با تأیید شورای فنی چنین مداخلاتی صورت گرفته است. در هر دو حالت نقض غرض مشهود است.



شکل ۷: عدم هم‌نشینی اصولی دو ساختمان حیدری و شیک- عدم رعایت خطوط هادی افقی و خط آسمان (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 7: Inappropriate contextual relationship between the Heidari and Shik buildings, characterized by the disruption of horizontal datum lines and the historic skyline (Authors, 2026).

د) پیاده‌راه‌سازی میدان

این اقدام که ذیل پروژه‌ای با عنوان «طرح پیاده‌راه‌سازی و ارتقاء کالبدی محدوده بافت مرکزی شهر رشت» در اواسط دهه ۹۰ هـ.ش. تصویب، طراحی و اجرا شد (فاصله سال‌های ۹۵- ۱۳۹۳)، میدان را که تا آن زمان در تسخیر حرکت سواره و اتومبیل بود به یک فضای شهری پیاده و انسان‌محور با هدف بهبود کیفی فضا، توسعه فرهنگی و

اقتصادی شهر و ارتقاء گردشگری تبدیل کرده است. گرچه به‌شکل کلی این اقدام همان‌گونه که در اهداف پروژه نیز تصریح شده، کیفیت فضایی این بخش از شهر را بهبود بخشیده و به حفظ و تداوم ارزش‌های میراثی این عرصه ثبتی کمک کرده‌است؛ اما در اجرا برخی از اقدامات، قابل نقد است. به‌طور مشخص و با توجه به موضوع این مقاله، اجرای تیرهای عمومی متعدد در فضا (گرچه گویی در نگاه طراحان آن، هدفی را -به‌طور مثال افزایش خوانایی و جهت‌یابی و تأکید بر محوری خاص- دنبال می‌کند) منجر به اغتشاش بصری در میدان و اختلال دید به جداره میدان به‌خصوص بناهای میراثی پیرامون آن شده است (شکل ۸).

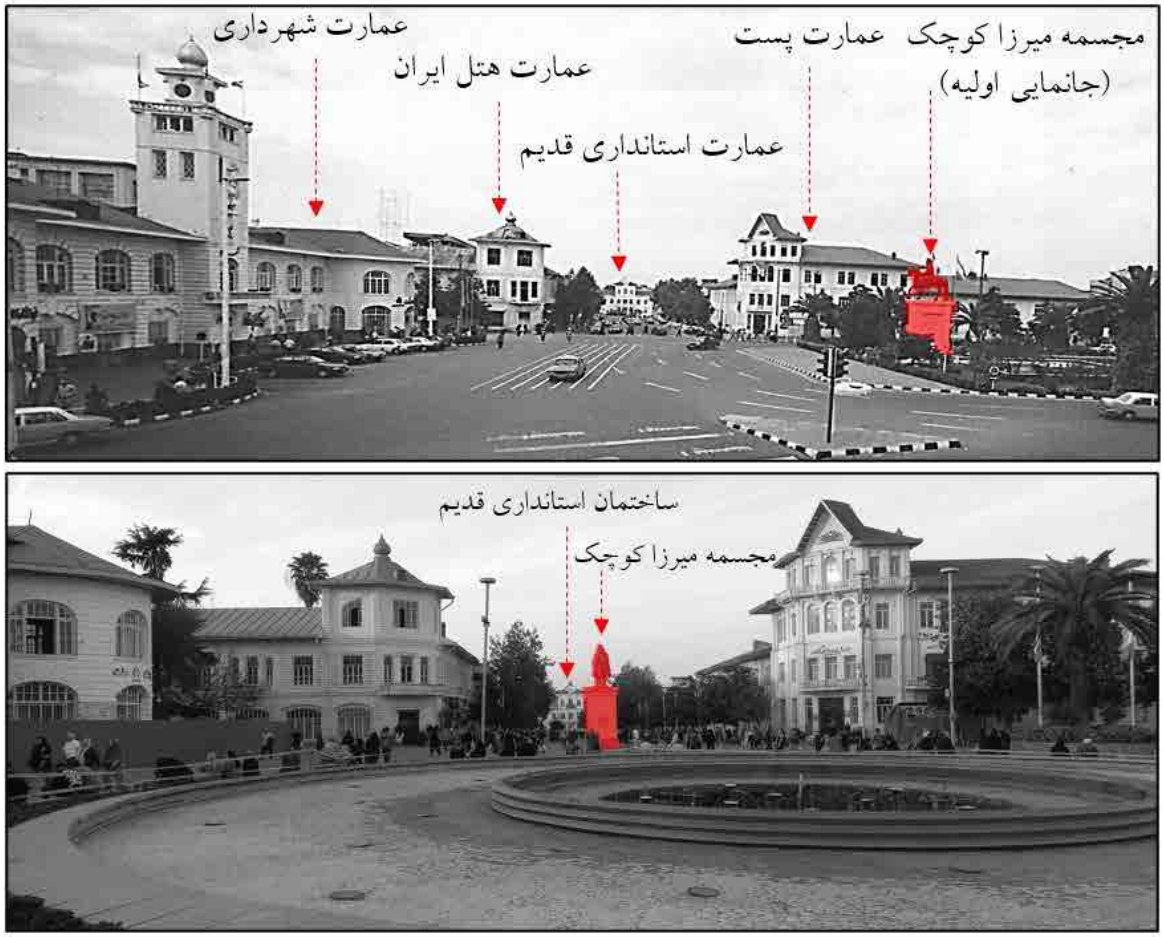
هم از نظر ارتفاع و هم تعداد، این تیرها، بیشترین اهمیت را به کاخ شهرداری داده است که این موضوع با جهت‌دهی دید به سمت این بنا (شکل ۸ پایین چپ) و اغتشاش بصری ایجاد شده برای سایر بناها قابل دریافت است.

شکل ۸: وضعیت تیرهای میدان و تأثیر بصری آن‌ها در ارتباط با جداره (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 8: The condition of utility poles within the square and their adverse visual impact on the historic building frontages (Authors, 2026).

جابه‌جایی و جانمایی مجسمه‌های میدان نیز محل بحث است چراکه راستای دید به عناصری را مختل کرده است که در انسجام عرصه با گستره بزرگتر ایفای نقش می‌کنند (شکل ۹).

این در حالی است که در سند مصوب حریم (۱۳۹۱) تأکید شده: «کلیه مبلمان شهری که موجب مخدوش‌شدن نمای بناهای ارزشمند و ثبتی گردیده باید جمع آوری شود». از طرف دیگر توجه غالب بر تغییر نقش میدان از محل عبوری به فضای مکث (که البته مواجهه کاملاً درستی با موضع طراحی است) و توسعه فعالیت‌های اجتماعی مختلف در عرصه باز میدان در این طرح، مانع تمرکز بر کاربری برنامه‌ریزی شده عناصر میدان به‌خصوص در گستره‌ای فراتر از پوسته شده است. موضوعی که می‌توانست به تثبیت و ابقاء عملکردهای مهم و تغییر مدیریت‌شده کاربری‌های میدان منجر شده و طبیعتاً از مداخلات غیراصولی کالبدی -هم‌چون تخریب سینما انقلاب- جلوگیری کند.



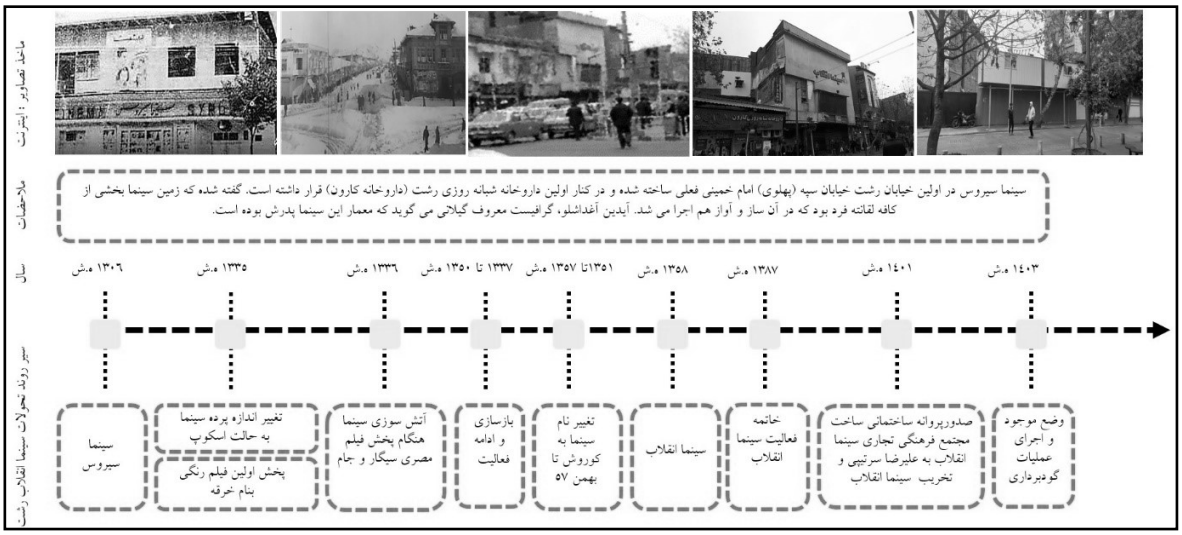
شکل ۹: اهمیت مبلمان شهری در تقویت یا تنزل ارزش‌های مکان میراثی، قرارگیری مجسمه میرزا کوچک‌خان دید به ساختمان استانداری، انسجام عرصه و حریم میدان دعوت‌کنندگی مسیر شمالی را مختل کرده است (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 9: The importance of urban furniture in enhancing or reducing the value of heritage places, The placement of the statue of Mirza Kochakh Khan has disturbed the view of the governor's building, the coherence of the arena and the buffer zone of the square, and the invitation of the northern route (Authors, 2026).

ی) پردیس سینمایی (تخریب سینما انقلاب)

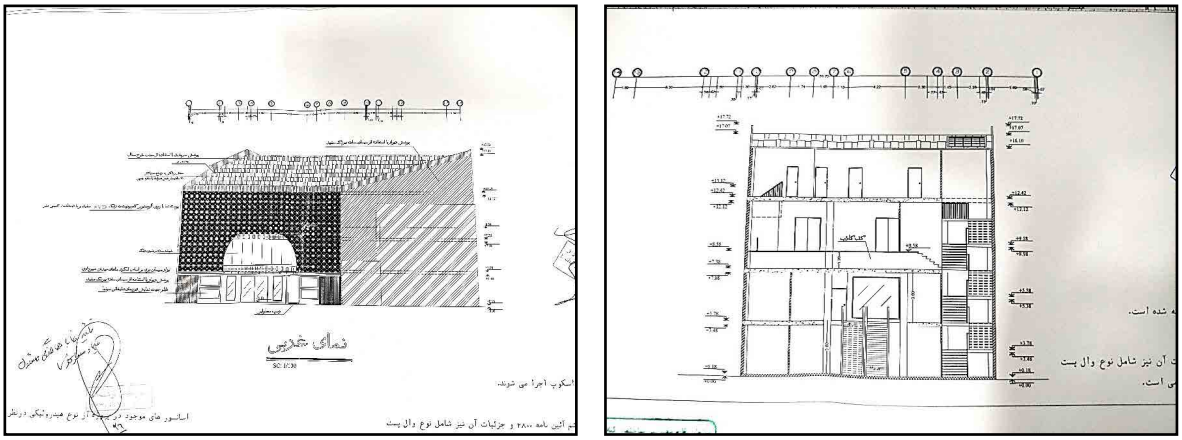
ازجمله دستاوردهای مدرن فرهنگی جنبش مشروطه گیلان، علاوه‌بر تأسیس و توسعه مطبوعات، تئاتر و سینما بود. در دورهٔ پهلوی اول فعالیت در این حوزه را می‌توان از وجوه غالب فعالیت‌های فرهنگی در گیلان یاد کرد (عظیمی، ۱۳۹۹: ۴۳۵)، که به ساخت ۱۰ سینما منجر شد. از میان این تعداد سینما، چهار مورد آن در ارتباط با موضع این پژوهش قرار دارند. دو مورد، سینماهای میرزا کوچک و سپیدرود است که هم‌چنان به فعالیت خود ادامه می‌دهند و در داخل عرصه ثبتی میدان واقع شده‌اند. مورد سوم، سینما آبشار است که متروک بوده و در مجاورت هتل ایران قرار دارد و در نهایت، سینما انقلاب که در حریم درجه یک میدان واقع شده است. سینما انقلاب در سال ۱۳۰۶ هـ.ش. بنا می‌شود. در زمینی که به خاندان فضل‌الله رضا تعلق داشت و ساختمان آن‌را سرکیس بالاسانیان می‌سازد. ابتدا نام آن سیروس بود و در دورهٔ پهلوی دوم (دهه پنجاه) نام آن به کوروش تغییر می‌یابد. پس از انقلاب به سینما انقلاب تغییر نام داده و تا سال ۱۳۸۷ هـ.ش. به فعالیت خود ادامه می‌دهد (کوچکی‌زاد، ۱۳۹۰: ۲۷-۲۹). امروزه از این بنا -که جزئی از میراث مدرن رشت و کشور بود- به‌موجب ساخت پردیس سینمایی نشانی باقی نمانده است. سیر روند تحولات مهم سینما انقلاب در شکل ۱۰ ارائه شده است.

اما پروژه ساختمانی جای‌گزین تحت عنوان پردیس سینمایی، طبق پروانه ساختمانی صادره در ۱۴۰۱/۱۲/۱۸، مجوز ساخت تا ارتفاع ۱۷/۰۲ متر از روی زمین دارد که طبق نامه مورخ ۹۸/۰۶/۱۶ توسط اداره کل میراث استان مورد



شکل ۱۰: نمودار خط زمانی سیر روند تحولات سینما انقلاب رشت (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Fig. 10: Timeline diagram of the evolution of Rasht Enghelab cinema (Authors, 2025).

تأیید قرار گرفته است (شهرداری رشت، ۱۴۰۱: صفحات ۲ و ۳). این درحالی است که در سند ضوابط حریم (۱۳۹۱) بند ششم ضوابط ساخت‌وساز در عرصه میدان آمده است: «در پلاک فعلی ساختمان حیدری از نبش میدان به سمت خیابان امام خمینی به طول ۴ باب مغازه موجود، حداکثر ارتفاع به میزان ۲ طبقه روی مغازه- ارتفاع ۱۱ متر- و در ادامه تا حد اتصال به ساختمان سینما انقلاب، به عمق مغازه‌های موجود، یک طبقه روی مغازه- ارتفاع ۸/۵ متر- و در مابقی عمق زمین به ارتفاع ۱۱ متر» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱: مورد ۶ ضوابط ساخت و ساز در عرصه میدان). در جای دیگری از همین سند آمده است «طراحی بدنه خیابان با ارتفاع مجاز ۸/۵ متر با احتساب کرسی‌چینی با تأکید بر یک طبقه روی واحد تجاری بوده و در صورت احداث نیم‌طبقه در واحد تجاری، نباید تأثیری در طراحی و ریتم نمای پوسته خارجی داشته باشد» (همان). اما در مورد پردیس سینمایی نه ارتفاع ۸/۵ و نه ارتفاع ۱۱ متر هیچ‌کدام رعایت نشده و با این وجود اداره کل میراث استان آن‌را تأیید کرده‌است (شکل ۱۱: راست).



شکل ۱۱: ارتفاع ۱۷/۰۲ متر در پروانه مصوب (راست)، مصالح ناسازگار نما (چپ) (شهرداری رشت، ۱۴۰۱).
Fig. 11: Height 17.02 meters in the approved permit (right), incompatible facade materials (left) (Rasht Municipality, 1401 Sh), (Authors, 2025).

در کنار نقض ضوابط ارتفاعی، در بررسی فرم، ترکیب‌بندی و مصالح نمای مصوب نیز مشاهده می‌شود که ضوابط حریم مصوب نادیده انگاشته شده است. چرا که بر خلاف توصیه اکید این سند بر الگوبرداری از نماهای

تاریخی محدوده در بخشی که آمده است، «در هنگام احداث و یا تجدید بنا در بدنه خیابان، شکل پنجره‌ها باید مطابق نمونه و الگوهای قدیم طراحی و به نحوه قرارگیری آن‌ها در ترکیب با بدنه هم‌جوار توجه گردد» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱). نه‌تنها در نمای طراحی‌شده، رد و نشانی از جداره‌های تاریخی عرصه و حریم دیده نمی‌شود بلکه در انتخاب مصالح نما نیز -در نتیجه استفاده از ورق سفید رنگ در مساحت بسیار زیاد و سهم اندکی شیشه- به هویت تاریخی بستر بی‌اعتنایی شده است.

در طراحی نما بهتر بود، یکی از دو راه زیر پیش گرفته شود؛ نخست نسبت‌های مصالح طرح کنونی معکوس می‌شد و سهم بیشتر نما به شیشه اختصاص داده می‌شد تا در این‌حالت خنثی بودن نما با اصول توسعه میان‌افزا سازگاری بیشتری پیدا می‌کرد (گرچه با ضوابط و مقررات مبحث ۱۹ نظام مهندسی می‌تواند در تعارض باشد)؛ دوم از مصالح هویت‌بخش بستر یعنی سیمان برای طراحی نما بهره گرفته می‌شد تا هم به نمای ساختمان قبلی یعنی سینما انقلاب نزدیک می‌شد و هم از ضابطه حریم مصوب تبعیت می‌کرد.

بحث و تحلیل

تغییرات رخ‌داده در میدان شهرداری در طی ادوار مختلف، در مجموع از منظر میراثی و اصول حفاظت، پیامدهای مطلوبی به‌همراه نداشته است. اگرچه بخشی از این تغییرات در دورانی رخ داده‌است که امر ثبت و حریم میراثی موضوعیت قانونی نداشته است لکن در مجموع نقض غرض در مواجهه با یک پهنه با ارزش میراثی مشهود است؛ تغییراتی نیز علی‌رغم وجود اسناد و موانع قانونی مصوب، بی‌توجه به ضوابط میراثی رخ داده که به تنزل نظام ارزش‌های مکان انجامیده است. علل ماهوی و رویه‌ای این اقدامات و پیامدها را می‌توان در قالب مواردی به شرح زیر دسته‌بندی و تبیین کرد:

- تعریف ناکافی حریم در اسناد قانونی به‌طور عام و در موضع پژوهش

طبق اصول و موازین علمی بین‌المللی حرایم مختلفی برای حفاظت از میراث تعریف می‌شود که هر حریم نوع ویژه‌ای از مراقبت و ضوابط خاص خود را از نظر ساخت‌وساز و دخل‌وتصرف دارد. براساس همین اهمیت و ضرورت نیز از سال ۱۳۷۵ هـ.ش.، کارگروه حرایم در سازمان میراث‌فرهنگی کشور تشکیل شده است؛ اما همان‌طور که سپنجی و شفیعا (۱۴۰۲) تصریح می‌کنند، کماکان مشکل تعیین و تصویب حریم در نتیجه عدم تعریف درست و کامل آن براساس نظام ارزشی بنا و بستر و الزامات حفاظتی آن به قوت خود باقی است و هم‌چنان در سراسر کشور فقدان برنامه‌ریزی مناسب در این زمینه احساس می‌شود. با رجوع به فحوای قوانین مربوط به حریم که از قانون حفظ آثار ملی یا قانون عتیقات مصوب ۱۳۰۹هـ.ش. به‌صورت غیرمستقیم، تا سند متأخر سال ۱۳۹۹ هـ.ش. با عنوان «ضوابط ارتفاعی حریم بناهای ثبت شده در فهرست آثار ملی در محدوده املاک مجاورعرصه آثار (ضوابط عمومی)» که به‌صورت مستقیم به این موضوع پرداخته است، ناکافی بودن تعریف حریم و رویکرد مواجهه با این مقوله قابل دریافت است. آن‌جایی که در روح قوانین، نگرش‌های کالبدی و در رأس آن حفظ یا مدیریت نظام ارتفاعی ابنیه پیرامون اثر غالب است و سایر مؤلفه‌های سازنده مکان در تعریف حریم حضور ندارند. در واقعیت و در عمل نیز همین روح حاکم است و اسناد مصوب حریم و ضوابط آن گریزی فراتر از بعد کالبدی مکان ندارند.

این در حالی است که در سند بازنگری حریم میدان شهرداری (۱۳۹۱) تلاش شده است تا بر این مشکل فائق آمده و فراتر از حفاظت حداقلی از اثر و پیرامون آن، تغییرات به‌شکل جامع‌تری هدایت و مدیریت شوند اما نقض همین ضوابط جایگاه و اثربخشی این ابزار قانونی را تنزل بخشیده است. برای مثال در بخش‌هایی از این سند ملاحظاتی در ارتباط با تداوم عملکرد یا جزئیات معماری بستر ارائه شده است اما در ساخت‌وسازهای شمال و جنوب میدان و اخیراً مجوز ساخت پردیس سینمایی رعایت نشده است که به اهمیت و اعتبار این ضوابط و به‌طور کلی اسناد مصوب حریم لطمه وارد می‌کند.

مسئله دیگری که نمود آن‌را می‌توان در موضع پژوهش نیز دید، ملاک عمل قرار گرفتن قوانین مربوط به ثبت و تعیین حریم تک بنا در ارتباط با ثبت و تعیین حریم میراث شهری است. فارغ از آن‌که در جامعیت و کفایت

همان اولی (یعنی ضوابط حریم تک بنا) نیز تردید وجود دارد، وقتی موضوع به گستره‌ها و نواحی شهری تعمیم می‌یابد قطعاً شناخت ارزش‌های برجسته مکان و سپس برآورد محدوده ضروری که آن ارزش را دربر داشته باشد (فرامرزی و انیسی، ۱۴۰۲: ۱۳۱) با فرمول تک‌بنا ممکن نیست، بلکه دشوارتر و پیچیده‌تر است. بر مبنای همین استدلال هم در گزارش نظارتی مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی تصریح شده است که، «باید در نظام ارزیابی تعیین حریم، واحد ارزیابی و مقایسه متفاوتی برای تعیین حریم آثاری با مقیاس بزرگتر از بنای تاریخی در هر استان در نظر گرفته شود» (سپنجی و شفیعا، ۱۴۰۲).

- اهمیت ثانوی موضوع حریم میراثی و نقض آن در طرح‌ها و پروژه‌های شهری

یکی از دلایل اصلی عدم توجه به حریم در توسعه‌های شهری، نبود طرح مصوب حریم برای آثار است. جالب است بدانیم که «تعداد حرایم مصوب از سال ۱۳۴۹ تا ۱۳۹۸ هـ.ش. حدود ۸/۸٪ آثار ملی است. یعنی با استمرار شرایط موجود، حدود ۵۶۸ سال لازم است تا کلیه آثار ثبتی موجود، دارای حریم مصوب شوند» (سپنجی و شفیعا، ۱۴۰۲)، که این وضعیت خطر بزرگی در راستای حفاظت از میراث‌فرهنگی است. این روند نمایان‌گر تأکید بر لایه اولیه حفاظت از میراث یعنی ثبت و رهاکردن سطوح لازم و تکمیلی آن یعنی حریم است. در موضع پژوهش نیز عملاً تا دهه ۸۰ هـ.ش. به‌تنها عرصه ثبتی به درستی تعریف نشده بود بلکه میدان فاقد حریم مصوب بوده است. طبیعتاً در نتیجه فقدان حریم مصوب و غلبه تمایل به توسعه نسبت به حفاظت در بدنه اجرایی مدیریت شهری، ارزش‌های میراثی در معرض تهدیدهای جدی قرار می‌گیرد. گرچه در شرایط وجود حریم مصوب نیز نمی‌توان از تهدیدهای احتمالی نگران نبود. چنان‌چه با نگاهی دقیق به بند سوم از بخش راهنمای سند مصوب حریم میدان می‌توان دریافت که گرچه در ابتدا به خاص بودن محدوده تاریخی میدان اشاره می‌شود لکن ترتیب نگارش این بخش از جمله، «... چگونگی ساخت‌وساز و نگهداری و مرمت ...» تلویحاً حکایت از اولویت مداخله کالبدی در میدان به نسبت حفظ وضع موجود، ابقاء، مرمت و ارتقاء کیفی آن دارد؛ در انتهای همین بخش نیز با اشاره به «ابلاغ ضوابط کمی»، عدم نگاه کیفی به موضع میدان و مواجهه کمی با آن مجدد مورد تأیید و تأکید قرار می‌گیرد.

- بی‌توجهی به میراث مدرنِ مؤثر در معنای مکان و تخریب آن‌ها

«شولتز» خاطر نشان می‌کند که محیط پیرامونی در صورتی می‌تواند به محیطی بامعنا مبدل شود که امکاناتی غنی در تعیین هویت ارزانی دارد (کیانی و پورعلی، ۱۳۹۱: ۶۱)؛ اما حذف دانه‌های تاریخی و یادآور خاطره در میدان نه‌تنها آن‌را از معنا تهی می‌کند بلکه جای‌گزینی ساختارهای کالبدی جدید به‌جای آن‌ها معنایی متفاوت و گاه در تضاد با صبغه تاریخی مکان می‌سازند که تضعیف و نابودی ارزش مکان را باعث می‌شود.

در همین راستا سینما انقلاب با وجود ارزش‌های عَرَضی که بر مؤلفه معنایی میدان مؤثر بوده است، با مجوز شهرداری و به بهانه ضوابط حریم مصوب تخریب می‌شود. چراکه در سند بازنگری حریم (۱۳۹۱) اساساً حفظ کالبد سینما مدنظر نبوده و صرفاً حفظ کاربری آن مورد توجه قرار گرفته است. اگرچه همین موضوع نیز الزامی تلقی نشده و اجازه تغییر کاربری و نظام ارتفاعی بنا به‌صراحت بیان می‌شود؛ آن‌جا که آمده است: «حفظ کاربری فرهنگی ساختمان سینما انقلاب ضروری بوده و تجدید و بازسازی این بنا با حفظ کاربری فرهنگی با ارتفاع موجود مجاز خواهد بود. در صورت تغییر کاربری از ضابطه ارتفاعی حریم درجه ۱ پیروی می‌کند» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱؛ بند اول از ضوابط محدودهٔ E۱).

باید توجه داشت که عناصر کالبدی به یادآوری مؤلفه معنایی و آن‌چه در مکان رخ داده است کمک می‌کنند و گاه خود باعث خلق و آفرینش آن شده‌اند (کیانی و پور علی، ۱۳۹۱: ۶۲). این نقش مهم حکم می‌کند که این عناصر بیش از آن‌که به مثابه عناصر صرفاً کالبدی منفرد نگریسته شوند، به‌عنوان عناصر مؤثر در برساخت مکان، حفظ شوند. حال درون مکان باشند یا برون مرز آن. حریم در این موضوع نقشی حیاتی دارد. اما حریم تعریف‌شده در پرونده ثبتی میدان هیچ محدودیتی برای تغییرات غیراصولی میدان ایجاد نکرده است و نتوانسته است مانع تخریب ساختمان سینما در وهله نخست و سپس جلوگیری از صدور مجوز ساخت بنایی با ارتفاع ۱۷/۰۲ به‌جای

آن شود. ایـن موضـوع گرچـه نمایان‌گـر ضعـف نهـاد میراثـی کشـور در حفاظـت از آثـار بـا ارزش ایـران اسـت امـا عـدم آگاهـی عمومـی و از آن مهم‌تـر بی‌توجهـی عامدانـه یـا سـهوی مدیریـت شـهری در حفـظ ارزش‌هـای شـهر، ساخت‌وساز غیراصولـی بخـش خصوصـی را ممکـن و تشـدید کـرده اسـت.

- توجه و تأکید اندک به اصول توسعه میان‌افزا در اسناد و ضوابط میراثی

ساخت‌وساز در بسترهای تاریخـی به‌ویـژه حرایـم آثـار بـا ارزش در صورت اخـذ مجـوز قانونـی، تابـع ضوابطـی خـاص در طراحـی هسـتند تـا از نظـر ظاهـری، ارتفاعـی و عملکـردی خدشـه‌ای بـه اعتبـار مکـان وارد نکننـد. در ایـن‌جـا چنـد بنـا در طـول تاریـخ از دوران پهلـوی دوم تاکنـون بـه مجموعـه میـدان افـزوده شـده اسـت. یـک دسـته از ایـن سـاختمان‌ها در بدنـه شمالـی میـدان و مجـاورت سـاختمان پسـت قـرار دارنـد کـه به‌تنهـا بـا عملکـرد و نقـش فعلـی میـدان سـازگاری ندارنـد بلکـه از نظـر کالبـدی نیـز بی‌تناسـب بـا هویـت تاریخـی میـدان هسـتند؛ چنان‌چـه در ضوابـط مصـوب حریـم میـدان نیـز (۱۳۹۱) بـه ایـن مسـئله اشـاره شـده اسـت کـه «سـاختمان‌های موجـود در ضلـع شـمال شـرقی میـدان- مجـاور عمـارت پسـت و بـه عمـق عرصـه ثبت‌شـده کـه هـم اکنـون دارای کاربـری انتظامـی و اداری اسـت بایـد در صـورت بازسـازی حداکثـر ارتفـاع هم‌تـراز بـا خطـوط یـال شـرقی اثـر ثبتـی (تـراز بازشـوها، سـقف و کـف طبقـات) در نظـر گرفتـه شـود» (اداره کل میراث‌فرهنگـی، صنایـع دسـتی و گردشـگری اسـتان گیـلان، ۱۳۹۱؛ بنـد ۴ از ضوابـط عرصـه میـدان).

شکل ۱۲: بی‌توجهی به زمینه تاریخی و حضور ساختمان‌های نامتناسب از نظر حجم، الگوی بازشوها، ارتفاع و مصالح (دید به شمال و شمال شرقی میدان) (نگارندگان، ۱۴۰۴).

Fig. 12: Neglecting the historical context and the presence of disproportionate buildings in terms of volume, pattern of openings, height and materials (view to the north and northeast of the square), (Authors, 2025).

دسـته دیگـر سـاختمان‌ها، در جنوب‌شـرقی میـدان قـرار دارنـد -سـاختمان‌های شـیک و حیـدری- کـه آن‌هـا نیـز بی‌تناسـب بـا الگـوی معمـاری اصیـل میـدان ایجـاد شـده‌اند. بـا ایـن وجـود در اسـناد هـادی و بالادسـتی، بـه مثابـه الگـو و شـاخصی بـرای تغییـرات در آن بخـش میـدان قلمـداد می‌شـوند! سـاختمان‌های ایـن بخـش میـدان -در مجـاورت خیابـان شـیک- بی‌عنایـت بـه عرصـه ثبتـی میـدان، سـازی ناکـوک بـا هویـت کالبـدی میـدان دارنـد. نـه در معمـاری، نـه در رنـگ و نـه مصالـح و کاربـری توجـه بـه هویـت زمینـه لحـاظ نشـده اسـت. یکـی از نشـانه‌های نقـض غـرض ایـن جـداره از میـدان بی‌توجهـی بـه پاکـت حجمـی معمـاری اصیـل میـدان (معمـاری پهلـوی) اسـت. نکتـه‌ای کـه بـه درسـتی در ضوابـط حریـم بـر آن تأکیـد شـده اسـت: «در احـداث سـاختمان توصیـه می‌شـود از شـکل بالکـن سـاختمان‌های قدیمـی موجـود در عرصـه بهـره گرفتـه شـود» (همـان؛ بنـد ۶ از ضوابـط سـاخت‌وساز در عرصـه میـدان).

هم‌چنیـن اسـت سـاختمان مخابـرات در مجـاورت عمـارت شـهرداری و حریـم منظـری آن کـه بی‌توجـه بـه زمینـه و هم‌جواری‌شـان بـا یـک اثـر میراثـی، بـه آن دهن‌کجـی می‌کننـد. بایـد توجـه داشـت کـه بنـای شـهرداری و بـرج سـاعت

آن، جهت‌گیری خاصی را برای میدان شهرداری تعریف کرده است. به‌نحوی که طبق گفته «زوکر» سایر عناصر کالبدی و فضایی میدان به سوی این عنصر مسلط میدان سازمان یافته‌اند (Zuker, 1959: 200). استقرار این بنا در بالای میدان و در محور طویل میدان نیز مؤید همین موضوع است.

با وجود چنین اهمیتی، ساختمان مخابرات و بعد از آن پاساژ امیرکبیر، هم خط آسمان این بنا و میدان را مخدوش کرده است و هم توجهات را از این بنا به‌عنوان عنصر منحصر به فرد ضلع غربی میدان منحرف می‌کند (تصویر ۴: چپ بالا).

- ضعف نهادی در مدیریت تغییرات هم‌راستا با ضوابط میراثی

یکی از عوامل مؤثر در مدیریت اصولی تغییرات براساس اسناد متأخر در گفتمان بین‌المللی حفاظت، تعامل میان‌بخشی و مدیریت کل‌نگر عرصه‌های زیستی است. در این راستا در توصیه‌نامه یونسکو (۲۰۱۱) ضمن تأکید بر اهمیت توجه به ذی‌مدخلان در فرآیند توسعه‌شهری، به‌حضور بی‌چون و چرای نگرش میراثی در ساختارهای مدیریت شهری اشاره شده است (UNESCO, 2011). موضوعی که کمک می‌کند تا علاوه‌بر تعامل بیشتر میان دستگاه‌های میراثی و مدیریتی شهر، ضوابط میراثی در پروانه‌های ساختمانی بیشتر به‌رسمیت شناخته شود و در فرآیند صدور مجوز از سوی شهرداری، حفاظت فدای توسعه نشود. چنان‌چه در رشت و در ارتباط با پروژه‌های مختلف هم‌چون پاساژهای حیدری و امیرکبیر و ساختمان مخابرات مشاهده می‌شود که تخطی در ساخت‌وساز مشهود است و علی‌رغم اعتراض نهادهای میراثی و هم‌چنین اذعان شهرداری، در نهایت و با وجود تخلفات صورت‌گرفته، پایان‌کار پروژه‌های مذکور مورد تأیید قرار می‌گیرد. گرچه تسری نگرش حفاظتی در مدیریت شهر به تعدیل مسائل پیش‌گفته و هدایت و مدیریت بهتر تغییرات منجر خواهد شد، اما نباید از ضعف ساختاری در تأمین منابع مالی مدیریت شهری نیز غافل شد. به‌عبارت دیگر علاوه‌بر تغییر نگرش و رویکرد در مدیریت کلان عرصه‌های زیستی باید زیرساخت‌های لازم قانونی و مالی مدیریت شهرها نیز تغییر و توسعه یابند.

از سوی دیگر، نهاد میراثی کشور با توجه به گستردگی موضوعات و مواضع میراثی، توان محدودی برای حفاظت و حراست از میراث کشور به تنهایی دارد. لذا تعریف و تدقیق ضوابط حرائم باید با مشارکت جدی دیگر نهادهای کشوری هم‌چون شهرداری‌ها دنبال و قانوناً تکلیف شود.

نتیجه‌گیری

میدان شهرداری که در بخش مرکزی شهر رشت واقع است، طی سال‌های مختلف دستخوش تغییرات اساسی شده است. ساخت‌وسازهای کالبدی بی‌تناسب با بستر و جای‌گزینی ساختمان‌های نامتناسب هم‌چون ساختمان مخابرات و پاساژ امیرکبیر، ساختمان‌های ضلع شمالی میدان و پاساژهای شیک و حیدری در جبهه جنوبی عرصه در مجاورت با بناهای شاخص میدان، و اخیراً نیز جای‌گزینی پردیس سینمایی به‌جای سینما انقلاب از جمله این تغییرات است که از دوران پهلوی تاکنون استمرار داشته است. غالب این تغییرات پس از ثبت میدان در سال ۱۳۵۶ هـ.ش. در فهرست آثار ملی و با وجود ضوابط محدودکننده عرصه‌های ثبتی و حرائم حفاظتی و منظری رخ داده است. برخی موارد نیز به زمان حال و پس از تصویب و ابلاغ سند بازنگری ضوابط عرصه و حریم میدان در سال ۱۳۹۱ هـ.ش. مرتبط است. چرایی این نقض آشکار را در یک صورت‌بندی کلان باید متاثر از غلبه نگرش توسعه در دوگانه توسعه و حفاظت در سرگذشت میدان دانست. قوانین و ضوابط حریم نیز گرچه در بطن خود با هدف جلوگیری از این تغییرات و هدایت اصولی آن‌ها تعریف می‌شوند اما در عمل مغلوب جریان توسعه شده و تغییرات غیراصولی را نظاره‌گر است. آیا این شرایط از ناکارآمدی حریم حکایت دارد؟ در پاسخ باید گفت، گرچه حریم نقش مهمی در حفاظت و حمایت از ارزش‌های تاریخی عرصه‌های با ارزش میراثی دارد اما نباید از این ابزار قانونی به تنهایی، انتظارِ مدیریتِ تغییرات در پیرامون یک اثر را داشت. چرا که تغییرات علاوه‌بر ابزارهای قانونی از عوامل متعدد دیگری نظیر نهادها، دستگاه‌های اجرایی، ذی‌نفعان شهری و امثالهم نیز تأثیر می‌پذیرد. عواملی که در مقیاس‌های گسترده‌تر از میراث معماری پیچیدگی بیشتری را به‌دنبال دارند.

با این وجود حریم‌گذاری میراثی در شکل کنونی خود مشکلاتی ماهوی و رویه‌ای دارد که ناکامی‌هایی را در موارد متعدد برای این ابزار حقوقی به‌دنبال داشته است. ناکارآمدی فرآیند تعیین و تعریف حریم در نتیجه ساده‌سازی مقوله ذی‌مقیاس و ذومراتب حریم و تبدیل آن به مقوله‌ای کمی در روح قوانین و دستورالعمل‌های موجود یکی از این مشکلات است. باید توجه داشت که معیارهای کالبدی و در رأس آن‌ها «ارتفاع»، که به نوعی مهم‌ترین معیار در ارتباط با تغییرات داخل حریم در تعریف ضوابط برای حفاظت از ارزش‌های اثر و بستر قرارگیری آن ارائه شده است (مصرح در آخرین ضابطه عمومی حریم مصوب ۱۳۹۹ شمسی) به‌تنهایی کارآمدی لازم برای هدایت تغییرات یک مکان را ندارد. این ناکارآمدی زمانی‌که تعیین حریم در مقیاس بزرگتر از بنا - نظیر تپه و محوطه، مجموعه‌ها و فضاهای شهری - مطرح شود، بیشتر خودنمایی می‌کند. بر همین اساس ضروری است در مقوله حریم در کنار بعد کالبدی، دیگر ابعاد برسازنده مکان یعنی کارکرد و معنا نیز مورد توجه قرار گیرد و نظام ارزش‌گذاری متناسب‌تر و چارچوبی کامل‌تر برای تعیین حریم در نظر باشد. در این راستا هر فرمولی که بدون شناخت کیفی مکان ارائه شود، به امکانات کارکردی مناسب مکان خلل وارد می‌سازد و بستر معنایی مکان را خدشه‌دار می‌کند. لذا در مورد کلاسه فضاهای شهری و میادین تاریخی هم‌چون میدان شهرداری رشت نیاز است تا سازوکاری برای تعیین حریم تعریف شود که میدان را به‌مثابه یک مکان و کلی یکپارچه در نظر بگیرد. در این نگاه مؤلفه‌های معنایی و کالبدی و کارکردی مکان‌ها، حوزه‌هایی شناختی را پیش می‌کشند که به‌نظر می‌رسد بازشناسی کیفی مکان‌ها به‌واسطه آن‌ها دست‌یافتنی‌تر باشد.

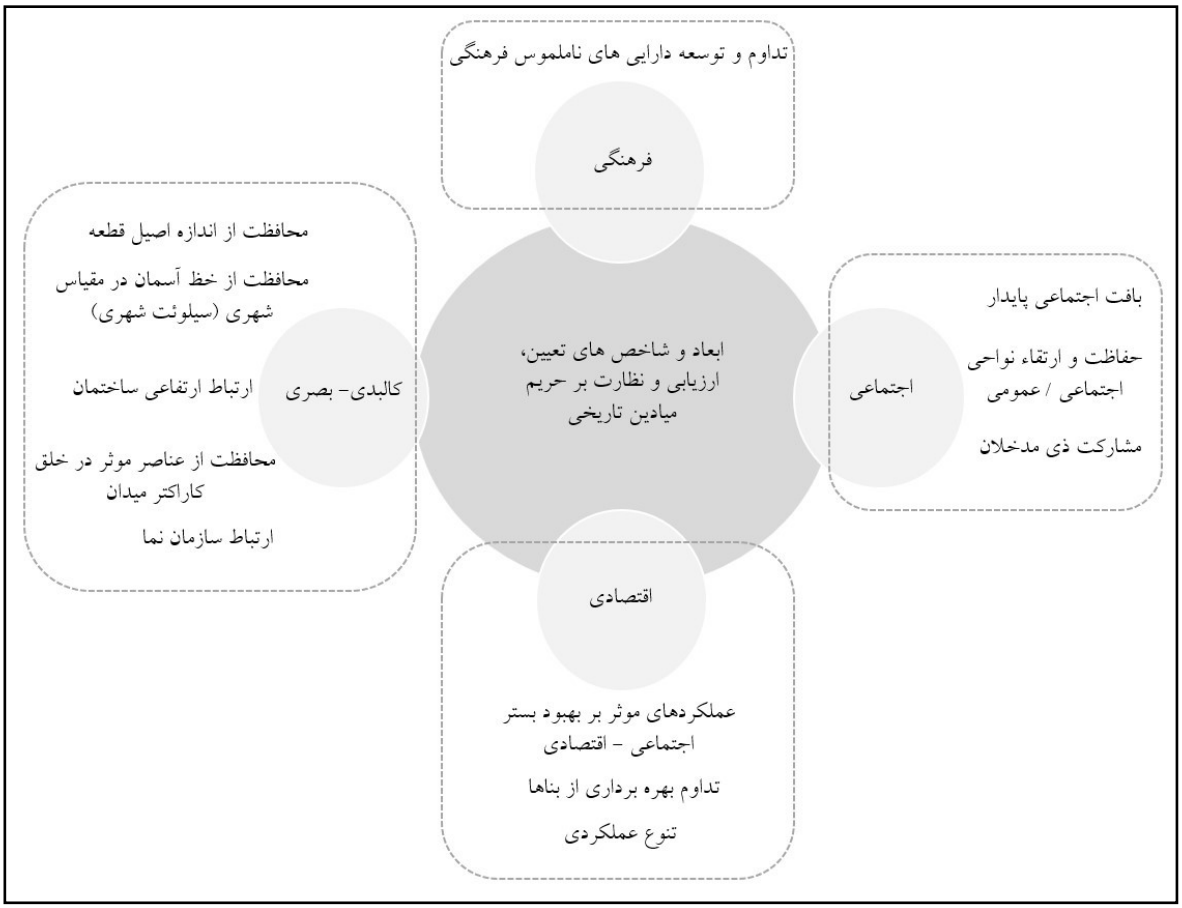
در کنار شناخت ماهوی فوق از مباحث رویه‌ای نیز در تعیین و ارزیابی حریم نباید غفلت ورزید چرا که عرصه حفاظت از میراث‌فرهنگی یکی از عرصه‌های بروز تعارض به‌شمار می‌رود. به‌خصوص تعارض میان ذی‌مدخلان امر که به شکل تعارض سیاست‌های حفاظت با منافع اجتماع محلی و یا تعارض استفاده از منابع و توسعه اقتصادی با حفاظت از میراث بروز می‌کند. تعارضاتی که ممکن است ناچیز و قابل حل و یا بسیار شدید و چالش‌برانگیز باشند.

بر مبنای بررسی و تحلیل صورت گرفته و نقد وضعیت کنونی، تعیین، ارزیابی و نظارت حریم در مقیاس فراتر از تک بنا با درنظر گرفتن مجموعه‌ای از شاخص‌ها در چهار بعد کالبدی- بصری، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی به شرح مدل زیر پیشنهاد می‌شود (تصویر ۱۳).

بر مبنای مدل پیشنهادی فوق، میدان به‌مثابه یک کل و سازمانی کالبدی- اجتماعی در نظر گرفته می‌شود و علاوه‌بر ملاحظات کالبدی مورد تأکید در اسناد و قوانین مصوب میراثیِ مرتبط با حریم، ارزش‌های ناملموس، ابعاد غیرکالبدی مکان و اتمسفر مؤثر بر معنای مکان نیز در تعریف حریم و ارزیابی و نظارت بر تغییرات آن مدنظر قرار می‌گیرد. در این‌حالت باید در فرآیندی لایه‌لایه نسبت به هر یک از ابعاد و مؤلفه‌های مذکور معرفت به‌دست آورد و از روی‌هم‌اندازی آن‌ها به محدوده مشترکی رسید که احتمالاً بهترین برازش برای مرز حریم خواهد بود.

با کاربست این مدل در چند نمونه عرصه شهریِ ثبت‌شده یا در حال ثبت، راستی‌آزمایی و تدقیق آن ممکن می‌شود و امکان تعمیم‌پذیری پیدا می‌کند. اما با توجه به سهم حریم در مدیریت تغییرات و میزان قابل توجه آثار ثبتی فاقد حریم (که حدود ۹۰ درصد آثار را شامل می‌شود)، می‌توان دو جریان مستمر و موازی را مفروض دانست. در جریان اول دو دسته از آثار که تاکنون ثبت ملی شده‌اند اما فاقد طرح حریم هستند، یکی آثاری که از قدمت بیشتری برخوردارند، آثار خاص و منحصربه‌فرد هریک از استان‌ها و دومی آثاری که داخل طرح‌های توسعه شهری قرار دارند، در اولویت، تعیین حریم شوند؛ در جریان سوم برای دیگر آثار ثبت‌شده، به‌صورت حرکتی جهادی، عطف به قانون تعیین حریم ابلاغی سال ۱۳۹۹ هـ.ش.، در گام اول و به شکل حداقلی حریم درجه یک تعیین و ضمن افزوده‌شدن به پرونده ثبتی آثار، در دستور کار نهادهای مدیریت شهری قرار گیرد.

برای تحقق این موضوع لازم است تا جایگاه نهاد میراثی کشور در موضوع حریم از نظر قانونی به گونه‌ای ارتقاء یابد که سایر دستگاه‌های اجرایی کشور به خصوص ارگان‌های مدیریتی شهرها و روستاها، خلاف نظر آن عمل نکرده و به‌منظور حفاظت اصولی از سرمایه‌های فرهنگی این کشور، به‌عنوان بازوی اجرایی وزارت میراث ایفای نقش کنند. هم‌چنان که اصول حاکم بر شورای عالی معماری و شهرسازی -بالاترین مرجع تصمیم‌گیری در موضوعات مرتبط با شهر و معماری- باید مؤید حفظ میراث باشد و از طرح‌های توسعه که ارزش‌های میراثی



تصویر ۱۳: معیارهای تعیین، ارزیابی و نظارت بر حرایم میراثی (نگارندگان، ۱۴۰۴؛ با اقتباس از: GÜNDOĞDU, 2023; World Heritage Centre, 2008).

Fig. 13: Criteria for determining, evaluating and monitoring heritage buffer zones (Authors, 2025; GÜNDOĞDU, 2023; World Heritage Centre, 2008).

شهرها و روستاها را تهدید می‌کند، جلوگیری کند. این اصول باید به‌گونه‌ای تعریف و اجرا شود که ورای افراد در نقش رئیس یا دبیر شورا ضمانت اجرایی داشته باشند.

در نهایت با اتکاء به ارزیابی آسیب‌شناسانه قابل تعمیم فوق‌الذکر در مقوله حریم و راهکارهای کلان مطرح‌شده، در راستای حفاظت از ارزش‌های موضع خاص پژوهش یعنی میدان شهرداری در عین هدایت امر توسعه در آن، موارد زیر پیشنهاد می‌شود:

- در نظر داشتن میدان شهرداری رشت به‌عنوان یک کلِ با ارزش که ورای اجزاء سازنده آن نقشی فراشهری و بعضاً فرا ملی دارد و باید «تمامیت» آن مورد حفاظت قرار گیرد؛
- تدقیق حریم میدان و آثار با ارزش آن به‌صورت اختصاصی و متأثر از مدل پیشنهادی مقاله؛ هم‌چنین تعریف مقررات و ضوابط الزام‌آور برای حفاظت و حمایت از محدوده و موجودیت اصیل آن؛
- تبیین ضوابط زمینه‌گرا و اصول میان‌افزا مرتبط با عرصه و حریم میدان و تعریف الزامات قانونی برای پای‌بندی کامل به آن؛
- پیرایش جداره ساختمان‌های ضلع جنوبی میدان (مجتمع تجاری حیدی و ...) که نظام ارتفاعی میدان را مختل کرده‌است و ارتقاء هماهنگی و تباین آن‌ها با زمینه از نظر حجم، رنگ، مصالح، پر و خالی، ارتفاع و... .
- ایجاد معماری زمینه‌گرا در محل ساختمان‌های جداره شمالی میدان متأثر از اصول طراحی میان‌افزا در بسترهای تاریخی و تعریف عملکردی هم‌بسته با نقش میدان به‌مثابه فضای شهری؛

- جلوگیری از تغییر روح میدان از فضای اجتماعی، فرهنگی و تفرجگاهی به فضایی با غلبه نقش تجاری -تفرجگاهی با حفاظت و ابقاء اتمسفر فرهنگی میدان از طریق تثبیت و تقویت عملکردهای فرهنگی پیرامونی مانند حفظ کالبدی سینماها و تئاترها و دیگر فضاهای فرهنگی میدان؛

- جلوگیری از تخریب بناهای عام و خاص واقع در حریم میدان و پرهیز از جای‌گزینی آن‌ها با ساختمان‌های بلندمرتبه؛ به‌طور خاص ممانعت از اجرای بنای بلندمرتبه به‌جای ساختمان ارزشمند سینما انقلاب (بازنگری پروانه ساختمانی ارائه شده). مدیریت شهری رشت باید اطمینان حاصل کند که اجرای پروژه‌های ساختمانی در حریم میدان به‌تنها از یکپارچگی کالبدی، بصری، و عملکردی میدان نمی‌کاهد بلکه به تداوم نقش میدان و ارزش‌های ملموس و ناملموس آن می‌افزاید؛

- مرور و مطالعه نمونه‌های جهانی نقض حریم که به کاهش ارزش میراثی آثار و بعضاً از بین رفتن ارزش برجسته و یکپارچگی آن‌ها منجر شده است توسط مدیران شهری پیش از طراحی و تصویب و اجرای پروژه‌های توسعه‌ای در مجاورت آثار با ارزش؛

- به‌کارگیری متخصصان حفاظت در بدنه مدیریت شهری و ارزیابی پروژه‌های ساختمانی از لنز حفاظت و توسعه توأمان. باید توجه داشت که بستر کالبدی همواره ظرفیت‌هایی را در بطن خود دارد که طرح‌های پیشنهادی می‌توانند با دخالت در آن، مکان را نابود یا تقویت و یا متحول کنند. هنر طراحی مستلزم تفسیر نیازهای طرح و ارتباط دادن آن با ظرفیت‌های نهفته در دل بستر طرح است.

سپاسگزاری
نویسندگان از داوران محترم مجله بابت بررسی دقیق و رهنمودهای عالمانه تشکر می‌کنند.

درصد مشارکت نویسندگان
نویسندۀ اول ۶۰٪ و نویسندۀ دوم ۴۰٪ در انجام پژوهش و تنظیم مقاله مشارکت داشته‌اند.

تعارض منافع
در این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع وجود ندارد.

پی‌نوشت
۱. ساختمان استانداری (شمارۀ ثبت: ۳۴۹۶؛ سال ۱۳۷۹)- اداره پست (شمارۀ ثبت: ۳۴۹۷؛ سال ۱۳۷۹)- شهرداری رشت (شمارۀ ثبت: ۳۴۹۸؛ سال ۱۳۷۹)- هتل ایران (شمارۀ ثبت: ۳۴۹۹؛ سال ۱۳۷۹)- کتابخانه ملی رشت (شمارۀ ثبت: ۲۳۶۸؛ سال ۱۳۷۸).

۲. در این پرونده تحت عنوان مجموعه میدان، ساختمان و کتابخانه شهرداری مورد اشاره قرار گرفته است.

۳. به این لیست می‌توان پروژه‌های دیگری نظیر پاساژ ماسالی که در شش طبقه در سال ۱۳۴۰ هـ.ش. احداث شده است و یا پاساژ فاتحی با چهار اشکوب که در ضلع غربی میدان به سال ۱۳۵۴ هـ.ش. ساخته شده است هم‌چنین پاساژ نفیس در پنج طبقه که در سال ۱۳۶۵ هـ.ش. جنب پاساژ ماسالی شکل گرفته نیز اضافه کرد، اما به دلیل آن‌که موارد مذکور در بدنه اصلی مقاله، امکان جمع بست تحلیلی معطوف به هدف مقاله را فراهم کرد، از مداقه بر این نمونه‌ها پرهیز شد تا حجم مطلب مقاله مدیریت شود.

۴. اولین طرح جامع رشت در سال ۱۳۴۵ هـ.ش. توسط مهندسین مشاور سردار افخمی تهیه و در تاریخ ۱۳۵۰/۰۲/۲۱ هـ.ش. در شورای عالی معماری و شهرسازی به تصویب رسید. طرح مذکور برای دو دوره پنج ساله و ۲۵ ساله تهیه شده بود (شرکت مهندسی طرح کاوش، ۱۳۸۶، ص ۱).

۵. «هرگونه ساخت‌وساز غیر اصیل در محدوده عرصه به‌گونه‌ای که با مصالح ناهمگون با بنا ساخته‌شده باشد، پس از طی عمر مفید بایستی تخریب گردد» (اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، ۱۳۹۱: مورد ۷ بخش ضوابط عرصه و اعیان آثار ثبتی).

۶. لازم به ذکر است قبل از احداث پاساژ امیر کبیر در سال ۵۴ هـ.ش. ساختمان پاساژ فاتحی به‌صورت ۴ اشکوب جنب ساختمان قدیمی در محل پاساژ امیر کبیر در خیابان شاه (علم‌الهدی فعلی) احداث گردید که باعث اختلال در نظم بصری میدان گردید. لذا با توجه به این موضوع که شدت اختلالات بصری پاساژ امیر کبیر به‌مراتب بیشتر بوده (۷ اشکوب) و نیز چسبیده به یک بنای ثبتی بوده و ساخت آن عملاً باعث حذف اختلالات بصری پاساژ فاتحی در موضع میدان شده است لذا از پرداختن به مطالب مربوط به بنای مذکور صرف‌نظر شده است.

۷. اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان گیلان. (۱۳۹۱). بازنگری حریم مصوب میدان شهرداری و تعیین ضوابط و مقررات ساخت‌وساز در حریم خیابان‌های منتهی به میدان و محدوده حوزه نفوذ بافت مرکزی شهر رشت.

۸ در بخشی از نامه مدیر محترم منطقه ۲ شهرداری رشت به مدیریت شهرسازی و معماری اداره کل راه و شهرسازی استان گیلان آمده است «...

برابر بررسی به‌عمل آمده، کد ارتفاعی، براساس نقشه‌های معماری پیشنهادی و برابر نامه اداره کل میراث استان به‌میزان ۱۱/۸۸ متر (هم‌کف ۵/۴۰، طبقات اول و دوم هر کدام ۳/۲۴ متر) مورد تأیید بوده ...».

۹. ساختمان شیک گرچه خود واجد ارزش‌های معمارانه تاریخی نیست لکن امروزه در سند حریم مصوب میدان، به‌عنوان معماری مرجع در خیابان شیک معرفی شده است.

کتابنامه

- احمدی، حسن؛ و مهرجو، مهرداد، (۱۳۹۸). «بررسی رابطه بین دلبستگی مکانی و وفاداری رفتاری با سرزندگی و امنیت در فضای شهری (مطالعه موردی: میدان شهرداری شهر رشت)». معماری و شهرسازی پایدار، ۷(۲):۸۳-۶۹.
- اداره کل میراث‌فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، (۱۳۸۱). «ضوابط و نقشه تعیین حریم مجموعه میدان شهرداری رشت».
- اداره کل میراث‌فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان گیلان، (۱۳۹۱). «بازنگری حریم مصوب میدان شهرداری و تعیین ضوابط و مقررات ساخت‌وساز در خیابان‌های منتهی به میدان و محدوده حوزه نفوذ بافت مرکزی شهر رشت».
- اشرف‌زاده، محبوبه، (۱۳۹۶). «بررسی آسیب‌های ناشی از عدم توجه به حریم آثار تاریخی (نمونه موردی: باغ دولت‌آباد یزد)». کنفرانس پژوهش‌های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران، فارس، شیراز.
- حبیبی، سید محسن؛ و سید برنجی، سیده کهربا، (۱۳۹۵). «رابطه بین خاطره‌انگیزی و مشارکت اجتماعی در بازآفرینی هویت شهری؛ نمونه موردی: میدان شهرداری رشت». معماری و شهرسازی آرمان شهر، ۹ (۱۷): ۳۲۹-۳۴۲.
- رحیم‌نیا، رضا؛ و ییلاق بیگی، امیرمهدی، (۱۴۰۳). «از میدان بزرگ تا میدان بلدیه؛ بازخوانی تحولات کالبدی-عملکردی در میدان اصلی شهر رشت». اثر، ۴۵ (۱۰۴): ۵۳-۲۹.
- رحیمیان، عباس، (۱۴۰۲). «بررسی مؤلفه‌های اجتماع‌پذیری در فضاهای شهری، نمونه موردی: میدان شهرداری رشت». دهمین کنفرانس مطالعات و تحقیقات نوین در مهندسی عمران، معماری و شهر آینده، مؤسسه آموزش عالی مهر اروند و آل طه.
- زربافیان، نادر؛ خادمی، سیدجواد؛ و کاظم‌زاده، مرضیه، (۱۳۹۹). «گونه‌شناسی بناهای تاریخی مجموعه تاریخی میدان شهرداری رشت». چهارمین کنفرانس بین المللی مطالعات نوین مهندسی عمران، معماری، شهرسازی و محیط زیست در قرن ۲۱، دانشگاه علمی و کاربردی سازمان همیاری شهرداری ها و مرکز توسعه وخلاقیت و نوآوری علوم نوین.
- سپنجی، محمد؛ و شفیعا، سعید، (۱۴۰۲). «گزارش نظارتی در مورد تعیین حریم آثار ملی بند «۱۲» ماده (۳) قانون اساسنامه سازمان میراث‌فرهنگی کشور مصوب ۱۳۶۷». ماهنامه گزارش‌های کارشناسی مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی، ۳۱(۸: شماره مسلسل ۱۹۳۶۴): ۱-۲۴.
- شرکت مهندسی طرح و کاوش، (۱۳۸۶). «طرح جامع شهر رشت». سازمان مسکن و شهرسازی استان گیلان.
- شهرداری رشت، (۱۳۹۹). «رأی کمسیون بدوی ماده صد در ارتباط با ساختمان مخابرات».
- شهرداری رشت، (۱۴۰۱). «پروانه ساختمانی سینما انقلاب». سامانه یکپارچه الکترونیکی شهرداری.
- عباس‌زاده، مظفر؛ و میرزایی، الهام، (۱۳۹۲). «بازنگری در ضوابط حریم آثار تاریخی، تلاشی برای دست‌یابی به حفاظت و توسعه پایدار در بافت‌های تاریخی شهری». همایش ملی معماری پایدار و توسعه شهری، بوکان.
- عباسی، بیژن، (۱۳۹۸). «ابعاد حقوقی ثبت آثار تاریخی در فهرست آثار ملی». پژوهش‌های نوین حقوق اداری، ۱(۱): ۳۰-۹.
- عظیمی، نیلوفر؛ هاشمی، سهیل؛ و رجب‌پور، محمد، (۱۴۰۳). «پیاده‌مداری با رویکرد بازآفرینی فرهنگ مبنا با هدف ارتقای کیفیت محیطی (نمونه موردی: میدان شهرداری رشت)». اولین همایش ملی سکونت‌گاه‌های انسانی ایران، مؤسسه جغرافیا دانشگاه تهران.

- عظیمی، ناصر، (۱۳۹۶). تاریخ گیلان از برآمدن سردار سپه تا سقوط رضا شاه. رشت: نشر فرهنگ ایلیا.
- فرامرزی، امیراحسان؛ و انیسی، علیرضا، (۱۴۰۲). «چارچوب تعیین حریم و ضوابط بصری برای آثار تاریخی واقع در بافت شهری، بررسی موردی: برج علاءالدوله، مسجد و مدرسه معیرالممالک و خانه‌های زند». نامه معماری و شهرسازی، ۱۶(۱۴): ۱۴۷-۱۲۵.
- کاویان، وحید؛ مالیان، عباس؛ و ملک، محمدرضا، (۱۳۹۷). «تحلیل آسیب‌پذیری حریم برای مستندنگاری میراث‌فرهنگی (بررسی موردی: برج طغرل)». معماری و شهرسازی پایدار، ۶(۲): ۱۰۹-۹۷.

- کوچکی‌زاد، کریم، (۱۳۹۰). سینما در گیلان. رشت: نشر فرهنگ ایلیا.
- کیانی، مصطفی؛ و پورعلی، مصطفی، (۱۳۹۱). «بازشناسی مکان (مطالعه موردی: میدان شهرداری رشت)». نامه معماری و شهرسازی، ۴(۸): ۷۴-۵۹.
- متقی، طاهره؛ رفیعیان، مجتبی؛ و صارمی، حمیدرضا، (۱۳۹۹). «واکاوی تعارض ذی‌نفعان در نواحی تاریخی شهری مورد پژوهی طرح حریم حفاظتی محلهٔ سنگلج تهران». مطالعات معماری ایران، ۹ (۱۷):۲۱۸-۱۹۷.
- مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی، (۱۳۶۷). «قانون اساسنامه سازمان میراث‌فرهنگی کشور».
- وزارت میراث‌فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی. (۱۳۹۹). «ضوابط ارتفاعی حریم بناهای ثبت شده در فهرست آثار ملی در محدودهٔ املاک مجاور عرصه آثار (ضوابط عمومی)».

References

- Abbaszadeh, M. & Mirzaei, E., (2013). “Reviewing the rules of the protection of historical monuments, an effort to achieve sustainable protection and development in historical urban contexts”. *National Conference on Sustainable Architecture and Urban Development,* Bukan. (in Persian).

- Abbasi, B., (2020). “The Legal Aspects of Registering the historical Monuments in the National Monuments List”. *The Journal of Modern Research on Administrative Law,* 1(1): 9-30. https://doi.org/10.22034/malr.2020.123084.1008 (in Persian).

- Ahmadi, H. & MehrJou, M., (2020). “Exploring the relationship between place Attachment and Behavioral Loyalty with Vitality and Security in Urban Spaces (Case Study: Shahrdari Square, Rasht City)”. *Journal of Sustainable Architecture and Urban Design,* 7(2): 69-83. https://doi.org/10.22061/jsaud.2020.5766.1561 (in Persian).

- Ashrafzadeh, M., (2017). “Investigation of damages caused by lack of attention to the privacy of historical monuments (case example: Dolatabad Garden, Yazd)”. *Conference on Islamic and Historical Architecture and Urban Planning Research in Iran*, Fars, Shiraz. (in Persian).

- Azimi, N., Hashemi, S. & Rajabpour, M., (2024). “Pedestrianization with a Culture-Based Re-creation Approach with the Aim of Improving Environmental Quality (Case Study: Rasht Municipality Square)”. *The First National Conference on Human Settlements of Iran. Institute of Geography,* University of Tehran. (in Persian).

- Azimi, N., (2017). *History of Gilan from the Rise of Sardar Sepah to the Fall of Reza Shah*. Rasht: Farhang Ilia Publishing House. (in Persian).

- Chizfahm Daneshmandian, M., Behzadfar, M. & Jalilisadrabad, S., (2020). “The efficiency of the visual buffer zone to preserve historical open spaces in Iran”. *Sustainable Cities and Society,* 52, 101856. https://doi.org/10.1016/j.scs.2019.101856

- Faramarzi, A. & Anisi, A, (2023). “A Framework for Determining Visual Buffer Zones Around

Urban Heritage Buildings: Case Study: Alaoddoleh Tomb-Tower, Moayyerolmamalek Mousqe and School & Zand Houses". *Journal of Architecture and Urban Planning,* 16(41): 125-147. https://doi.org/10.30480/aup.2023.4318.1942 (in Persian).

- General Directorate of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism of Gilan Province, (2002). "Rules and map for determining the boundary of the Rasht Municipality Square complex". (in Persian).

- General Directorate of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism of Gilan Province, (2012). "Review of the approved boundary of the Municipality Square and determination of the rules and regulations for construction on the streets leading to the square and the area of influence of the central fabric of Rasht city". (in Persian).

- GÜNDOĞDU, Y., (2023). "Assessing Change In Buffer Zones Surrounding World Heritage Sites: The Case Of HANLAR District In BURSA". *The Degree Of MASTER Of Architecture In Conservation Of Cultural Heritage In Architecture*. The Natural and Applied Sciences Of Middle East Technical University.

- Habibi, S. M. & SeyedBerenji, S. K., (2017). "Investigation of the Relation between Memorability and Social Collaboration in Regeneration of Urban Identity, Case Study: Shahrdari Square in Rasht". *Armanshahr Architecture & Urban Development,* 9(17): 329-342. (in Persian).

- ICLAFI, (2006). "The World Heritage Convention and the Buffer Zone". November 26 through December 1. Hiroshima, Japan.

- ICOMOS, (1964). "International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites". Venice, Italy.

- ICOMOS, (2005). "Vienna Memorandum on World Heritage and Contemporary Architecture: Managing the Historic Urban Landscape".

- Kavian, V., Malian, A. & Malek, M., (2018). "Analysis of Buffer Zone Vulnerability for Documentation of Cultural Heritage (Case Study: Toghrol Tower)". *Journal of Sustainable Architecture and Urban Design,* 6(2): 97-109. https://doi.org/10.22061/jsaud.2019.988 (in Persian).

- Kouchkizad, K., (2011). *Cinema in Gilan.* Rasht: Farhang Ilya Publishing House. (in Persian).

- Kiani, M. & Pourali, M., (2012). "Recognition Place: the Sample Rasht Shahrdari (city hall) Square". *Journal of Architecture and Urban Planning,* 4(8): 59-74. https://doi.org/10.30480/aup.2012.155 (in Persian).

- Lv, R., Liu, Y., Zhang, L. & Kong, D., (2022). "Urban Historic Heritage Buffer Zone Delineation: The Case of Shedian". *Herit Sci,* 10: 64. https://doi.org/10.1186/s40494-022-00702-9

- Li, Q., Yuichi, F. & Morris, M., (2014). "Study On The Buffer Zone Of A Cultural Heritage Site In An Urban Area: The Case Of Shenyang Imperial Palace In China". *WIT Press,* 191: 1115-1123. https://doi.org/10.2495/SC140942

- Mottaqi, T., Rafieian, M. & Saremi, H., (2022). "Stakeholder Conflict Analysis in Urban Historic Areas: Sangelaj Buffer Zone Plan in Tehran as a Case Study". *Journal of Iranian Architecture Studies,* 9(17): 197-218. https://doi.org/10.22052/9.17.197 (in Persian).

- Ministry of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts, (2019). Height regulations for the boundaries of buildings registered in the list of national monuments within the boundaries of

properties adjacent to the monuments area (general regulations). (in Persian).

- Rahimnia, R. & Yeilaghbeigi, A. M., (2024). "From Large Square (Meidān-e-Bözörg) to Baladīye Square (Meidān-e-Baladīyeh); Rereading physical-functional developments in the main square of Rasht city". *Athar*, 45(104): 29-53. https://doi.org/10.22034/45.1.27 (in Persian).

- Rahimian, A., (2022). "Investigating the components of sociability in urban spaces, a case study: Rasht Municipality Square". *The 10th Conference on Modern Studies and Research in Civil Engineering, Architecture, and the Future City*, Mehr Arvand and Al-Taha Institute of Higher Education. (in Persian).

- Rasht Municipality, (2010). Vote of the Preliminary Commission of Article One Hundred in connection with the telecommunications building. (in Persian).

- Rasht Municipality, (2012). "Construction permit for the Enghelab Cinema". *Integrated electronic system of the municipality*. (in Persian).

- Sepanji, M. & Shafia, S., (2023). "Monitoring report on determining the privacy of national monuments, paragraph 12 of article (3) of the statute of the National Cultural Heritage Organization, approved in 1981". *Monthly Journal of Expert Reports of the Research Center of the Islamic Consultative Assembly,* 31(8): 19364. (in Persian).

- Tarh and Kavash Consulting Engineers Company, (2007). "Rasht City Master Plan". Housing and Urban Development Organization of Gilan Province. (in Persian).

- The Parliament Research Center, (1988). Statute of the National Cultural Heritage Organization. (in Persian).

- UNESCO, (2011). Recommendation on the Historic Urban Landscape.

- World Heritage Centre, (2008). "World Heritage papers: 25, World Heritage and Buffer Zones". *International Expert Meeting on World Heritage and Buffer Zones,* Switzerland.

- Zarbafian, N., Khademi, S. J. & Kazemzadeh, M., (2019). "Typology of Historical Buildings in the Historical Complex of Rasht Municipality Square". *The Fourth International Conference on Modern Studies in Civil Engineering, Architecture, Urban Planning, and Environment in the 21st Century.* Scientific and Applied University of the Municipalities Cooperation Organization and the Center for Development, Creativity and Innovation of Modern Sciences. (in Persian).

- Zucker, P., (1959). *Town and square from the agora to the village green*. New York: Columbia University Press.

112

47 | 2026

Table of Contents

A Study of the Iconographic Patterns of Anāhitā: From Avestan Descriptions to Visual Representations 7-28
Neda Akhavan Aghdam

Re-identification of Falak-ol-Aflak Castle Based on Archaeological Excavations and Architectural Features 29-55
Ali Sajadi

A Historical and Architectural Chronology of the Mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna, Lorestan Province 57-88
Yadollah Heidari Baba Kamal, Sahra Saki, Sayed Ahmad Moosavi, Ali Shahriari

The Evolution of Worldview and the Epistemological Function of Wonders in the Islamic Tradition: A Comparative Study of the Works of Zakariya Qazvini and Shoja Heydari 89-113
Zeinab Akbar Molaei, Maryam Kolbadinejad, Mohammad Mortezaei

Review of the Balov Vineyards House: Architectural Analysis of Vineyard House-Gardens within the Agricultural Heritage Context ... 115-146
Shakila Soufi, Hosein Raie, Fatemeh Mehdizadeh Saraj

An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory 147-169
Zahra Mehdipour Moghaddam, Mehdi Mohammadzadeh

Pattern Recognition of Environmental Vitality Criteria based on the Project for Public Spaces Framework in the Adaptive Reuse of Iran's Industrial Heritage 171-193
Asem Sharbaf, Majid Ahmadnejad Karimi

Heritage Buffer Zone and its Contribution to Managing Changes in Rasht Municipality Square 195-222
Amir Mohammad Moazezi Mehr-e-Tehran, Amir Mahdi Yeilaghbeigi

Journal Athar

Owner and Publisher: **Research Institute of Cultural Heritage and Tourism**

Editor-in-Chief: **Alireza Anisi**

P. ISSN: **1024-1647**

E. ISSN: **2538-1830**

| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

Editorial Board (in alphabetical order):

Dr. Reza Abooi (Associate Professor, University of Yazd)

Dr. Alireza Anisi (Associate Professor, Research Institute of Architecture and Urban Fabric, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism)

Dr. Hossein Bahreini (Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran)

Dr. Hamideh Chubak (Associate Professor, Archaeology Research Institute, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism)

Dr. Behsheed Hosseini (Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Iran)

Dr. Morteza Hessari (Professor, Archaeology Research Institute, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism)

Dr. Samad Samaniyan (Professor, University of Art, Iran)

Dr. Mehdi Zandieh (Professor, Imam Khomeini International University)

International Editorial Board:

Prof. Leila Alwakil (Professor, University of Geneva)

Prof. Sussan Babaie (Professor of Islamic and Asian Art, Norma Jean Calderwood University)

Prof. Sheila Blair (Professor of Islamic and Asian Art, Norma Jean Calderwood University)

Prof. Jonathan Bloom (Professor of Islamic and Asian Art, Norma Jean Calderwood University, Boston College)

Prof. Abbas Daneshvari (Professor of Art History, Department of Art, California State University)

Prof. Robert Hillenbrand (Professor, Department of Islamic and Middle Eastern Studies, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh)

Prof. Carole Hillenbrand (Professor, Department of Islamic and Middle Eastern Studies, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh)

Prof. Lorenz Korn (Professor, Institute of Oriental Studies, University of Bamberg)

Prof. Pagona Maravelaki (Professor, Technical University of Crete, School of Architecture, Greece)

Executive Board:

Executive and Internal Manager: **Khalil-Ollah Beik-Mohammadi [طیبك]**

Journal Officer: **Malous Nazarian**

Secretariat: **Leila Nafisiniya**

System Support: **Nahid Feizi**

Logo and Emblem Designer: **Hassan Ghader**

Persian Language Editor: **Ahad Variji**

In collaboration with:

Iranian Archaeological Association (Anjoman-e Elmi-ye Bastan-shenasi-ye Iran)

Iranian Scientific Association for Museum, Conservation, and Restoration of Historical Artifacts (Anjoman-e Elmi-ye Muzeh, Hefazat va Marammat-e Asar-e Tarikhi-ye Iran)

Journal Website: **https://athar.richt.ir/**

Email: **atharmiras@gmail.com** | **athar@richt.ir**

Address: **No. 4, Unit 8, Vakil al-Dowleh Dead End, Bastion St., Imam Khomeini St., Tehran, Iran. Postal Code: 1113855468.**

Tel: +98 21 66964065

The published articles do not necessarily reflect the views of Athar Journal, and the responsibility for the content of the articles lies solely with the respected Authors.

Use of the materials and all images in the journal's articles is permitted with proper citation of the source.

ATHAR

Scientific Quarterly Journal of ATHAR

ISSN (P.): 1024-1647, (E.): 2538-1830

Website: **https://athar.richt.ir/**

Owner & Publisher: **The Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)**

Copyright © 2026 The Authors. Published by The Research Institute of Cultural Heritage and Tourism.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (**https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/**).
Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Writing Style for Articles in Athar Scientific Quarterly

Article Formatting Guidelines

The article text, along with all information (text, photos/images, maps, diagrams, tables, and charts), should be prepared in a maximum of 20 single-sided A4 pages (24 lines per page). For Persian text, use B-Mitra font, size 13, with 1.5 line spacing; Persian footnotes should be size 10. English content (references, etc.) should be in Times New Roman, size 12; English footnotes should be size 8.

It is emphasized that the total length of the Persian section of the article (abstract, introduction, body, conclusion, and references) must be between 5,000 and 8,000 words.

• First Page of the Article:

Full title of the article (the title must be fully descriptive of the article content).

Author(s) details: including full name(s), academic rank and position (degree, field of study, department, faculty, university or institute, city, country), ORCID code, address, phone number, and email.

Persian abstract: Maximum 300 words, including the article title and 3 to 5 keywords, formatted on a separate page. The Persian abstract should independently summarize the entire article, including: problem statement, objectives and necessity of the research, main research question and hypothesis, research method, key findings, and conclusion.

• Subsequent Pages of the Article:

- Introduction: should comprehensively present the problem statement, objectives and necessity of the research, main and secondary research questions and hypotheses, all within one page.

- Research method.

- Literature review.

- Article body: including theoretical foundations, studies and investigations, findings, and research conclusions.

- Discussion and analysis.

- Conclusion: should be logical and well-argued, summarizing the addressed issues and including answers to research questions and examination of hypotheses by presenting research findings without referring to others.

- Acknowledgments: gratitude for cooperation and guidance from those who contributed to preparing and writing the article.

- Observation Contribution: For articles with multiple authors, the percentage, role, and share of each author must be separately explained.

- Conflict of interest: Authors must disclose any conflicts of interest related to the article with other articles, organizations, or sponsors in compliance with publication ethics.

- Footnotes: Including English equivalents and necessary explanations of terms and article content, numbered sequentially in the text and listed as footnotes at the end of the article (avoid placing footnotes within the main text).

- Bibliography (References): arranged alphabetically by the authors' last names, including both Persian and Latin sources.

- Images, Charts, Diagrams, and Tables: Minimum and maximum necessary use of images, charts, and tables is important. All must be of suitable quality (images at 300 dpi in JPG format), source cited, and placed appropriately. The total number of photos/images, maps, diagrams, tables, and charts must not exceed 15 items.

- Table titles: placed at the top right with source indicated. If created by the author(s), the year must be included (e.g., Source: Author(s), 1400).

- Titles for images, charts, and diagrams: placed at the bottom right with source indicated. If created by the author(s), the year must be included (e.g., Source: Author(s), 1400).

Extended English Abstract (Mini-Article of 1500 English Words):

After final acceptance by reviewers, the journal office will request the extended English abstract as a separate Word file. It should include author details and a complete translation of the article summary (as a short article) within 1500 words, consisting of:

- Abstract (300 words): including problem statement, objectives and necessity of research, main research question and hypothesis, research method, main findings and conclusion.

- Introduction (400 words): comprehensive presentation of the problem statement, objectives, necessity, and main and secondary research questions and hypotheses.

- Article body (400 words).

- Conclusion (400 words).

All captions for images, tables, and diagrams, as well as all Persian sources used in the bibliography, must also be translated and submitted in English.

• Citation Style

The general citation structure for Athar Scientific Quarterly follows the APA style.

a) In-text citations (Persian and English):

Single author: (Author's last name, year: page), e.g., (Negahban, 2004: 27)

Two authors: (Authors' last names, year: page), e.g., (Negahban & Talaei, 2004: 27)

Three or more authors: (Author's last name et al., year: page), e.g., (Negahban et al., 2004: 27)

b) Persian and English bibliography:

- Books:

Author's last name, Author's first name(s) (Year), Title of the Book (italicized), volume, translator or editor, place of publication: publisher, edition.

Examples:

I) Single author:

- Eskalone, E., (2020), *Archaeology of Ancient Iranian Societies (in the third millennium BC)*, translated by Seyyed Mansour Seyed Sajjadi, second edition, Tehran, Samt.

II) Two or more authors:

Kavets, R. & Petak, R., (2020), *Hormuz in Yuan and Ming Period Sources*, translated by Mehrdad Vahdati, Tehran, University Publishing Center.

- Articles:

- Author's last name, Author's first name(s), (Year), "Title of the Article" (in quotation marks), Journal Title (italicized), place of publication, volume or year, issue number, page range, DOI or DOR.

Note: Including DOI or DOR code for articles is mandatory in this journal. If unavailable, authors must provide a hyperlink to the article's page on the journal's website only (hyperlinking to sites such as NoorMagz, MagIran, etc., is prohibited).

Examples:

I) Single author:

- Nasresfahani, S., (2020), "A Study of the Northeastern Human Figures of Ancient Iran and Central Asia in the Bronze Age from a Morphological Perspective". *Rahpooyeh Art/Visual Arts Journal,* 3(8): 37-46. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

II) Two or more authors:

- Nasresfahani, Samira & Taheri, Alireza, (2020), "A Study of the Northeastern Human Figures of Ancient Iran and Central Asia in the Bronze Age from a Morphological Perspective". *Rahpooyeh Art/Visual Arts Journal,* 3(8): 37-46. https://doi.org/10.22034/ra.2020.241729

RICHT

ATHAR

Scientific Quarterly Journal of ATHAR

ISSN (P.): 1024-1647, (E.): 2538-1830

Vol. 47 || No. 112 || 2026

112

A Study of the Iconographic Patterns of Anāhitā: From Avestan Descriptions to Visual Representations
Neda Akhavan Aghdam 7 - 28

Re-identification of Falak-ol-Aflak Castle Based on Archaeological Excavations and Architectural Features
Ali Sajadi 29 - 55

A Historical and Architectural Chronology of the Mausoleum of Imamzadeh Qasem and Zayd in Azna, Lorestan Province
Yadollah Heidari Baba Kamal, Sahra Saki, Sayed Ahmad Moosavi, Ali Shahriari 57 - 88

The Evolution of Worldview and the Epistemological Function of Wonders in the Islamic Tradition: A Comparative Study ...
Zeinab Akbar Molaei, Maryam Kolbadinejad, Mohammad Mortezaei 89 - 113

Review of the Balov Vineyards House: Architectural Analysis of Vineyard House-Gardens within the Agricultural Heritage...
Shakila Soufi, Hosein Raie, Fatemeh Mehdizadeh Saraj 115 - 146

An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory
Zahra Mehdipour Moghaddam, Mehdi Mohammadzadeh 147 - 169

Pattern Recognition of Environmental Vitality Criteria based on the Project for Public Spaces Framework in the Adaptive ...
Asem Sharbaf, Majid Ahmadnejad Karimi 171 - 193

Heritage Buffer Zone and its Contribution to Managing Changes in Rasht Municipality Square
Amir Mohammad Moazezi Mehr-e-Tehran, Amir Mahdi Yeilaghbeigi 195- 222