

تحلیل ویژگی‌های فرم و تزیین در زیرپاهای حنابندان دوره‌های قاجار و پهلوی در ایران

مهدی ارجمند اینالو*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۰

چکیده

آیین حنابندان از رسوم کهن فرهنگ عامه ایران است که با مفاهیم زیبایی‌شناسی، آیینی و اجتماعی درهم‌تنیده است. یکی از ابزارهای کمتر شناخته‌شده این آیین، «زیرپای حنابندان» است که کارکردی هم‌زمان کاربردی و نمادین دارد. پژوهش حاضر با هدف شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل ویژگی‌های فرمی و تزیینی این اشیا در دوره قاجار و پهلوی، به روش توصیفی تحلیلی و با رویکرد توسعه‌ای انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعات میدانی در موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌های خصوصی ده استان کشور و نیز منابع مکتوب تاریخی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد زیرپای حنابندان از نظر جنس به سه دسته سنگی، چوبی و فلزی تقسیم می‌شوند که هر یک دارای کیفیت‌های بصری و سطح مهارت فنی متفاوتی هستند. نمونه‌های سنگی ساده و کاربردی، نمونه‌های فلزی با تنوع نقوش اما مهارت متوسط و نمونه‌های چوبی ظریف و مثبت‌کاری شده‌اند. تحلیل نتایج نشان می‌دهد تفاوت در فرم و نقش این آثار نه تنها به ویژگی‌های فنی مواد اولیه بلکه به متغیرهای فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی جوامع تولیدکننده مرتبط است. این اشیا به‌مثابه بازتابی از ذوق عامه، باورهای آیینی و بازنمایی هویت زنانه در آیین ازدواج، بخشی از میراث مادی و معنوی ایران را تشکیل می‌دهند.

کلیدواژه‌ها:

حنابندان، هنر عامه، تزیینات آیینی، فرهنگ عامه ایران، هنر قاجار، صنایع دستی سنتی.

۱. مقدمه

در گذشته حنابندان در میان ایرانیان با آداب و رسوم خاص صورت می‌پذیرفت. اکنون نیز نشانه‌هایی از این سنت‌ها و آداب در برخی مناطق سنتی‌تر به چشم می‌آید. با این حال امروزه طرفداران حنا، که بیشتر جوانان هستند، آن را نه در مراسم، که بیشتر به‌عنوان جایگزینی برای تتو به کار می‌برند. استفاده از حنا در میان ایرانیان رواجی گسترده داشته است. این آیین با رویکردهای مختلف از جمله کارکرد آرایشی، طبی و مذهبی مورد اقبال بوده است. استفاده از حنا با آداب و اشیا مخصوص به خود جلوه می‌یابد. به نظر می‌رسد در جغرافیای پهناور و تنوع قومی ایرانیان، این اشیا و آداب تفاوت‌هایی دارند. ویژگی‌های آیینی متفاوت، سبب تغییر و تحول در شکل برگزاری مراسم حنابندان شده است. متناسب با این تغییرات، ابزار و امکانات مورد استفاده نیز تغییر یافته است. در بیشتر مناطق ایران، این اشیا پارچه‌هایی با تزیینات منحصر به فرد است، که به‌طور خاص برای هر جشنی تهیه می‌شود. یکی دیگر از اشیای مورد استفاده در این مراسم، زیرپای حنابندان است.

زیرپای حنابندان، کرسی‌ای منقوش است که در مراسم حنابندان زیر پا^۱ قرار می‌گیرد؛ بدین صورت که فرد روی صندلی یا چهارپایه می‌نشیند و کف هر دو پای خود را بر قوس‌های مقعری که بر آن زیرپا تعبیه شده است قرار می‌دهد. این اشیا از لحاظ شکل کلی و کاربرد، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. عمده اختلاف آن‌ها در جنس مواد و نقوش آن‌هاست. در تمام متونی که نگارنده دیده، از سنگ حنابندان یاد شده است که به نظر می‌رسد از نمونه‌های دیگر که با جنس (متریال) متفاوت ساخته شده‌اند، اطلاعی در دست نبوده است.^۲ با توجه به اینکه زیرپاهای سنگی، چوبی و فلزی از دوره قاجار یافت شده و همچنین منابع و آگاهی در این باره محدود است، تحقیق در این باره ضروری است.

نمونه‌های قاجاری و تا حدودی معاصر این اشیا هم از لحاظ تعداد موجود و در دسترس و هم از منظر کیفیت نقوش تزیینی، قابلیت مطالعه دارند. با وجود اینکه این اشیا شکلی منحصر به فرد و تزییناتی قابل توجه دارند، کمتر به آن‌ها پرداخته شده است. از طرفی این اشیا پیوندی عمیق با مفاهیم فرهنگ عامه دارند. این پژوهش در چارچوب یافته‌های مستند خود مبنی بر تعامل سه‌گانه جنس مواد اولیه، متغیرهای اقتصادی-اجتماعی و فرهنگ عامه در شکل‌گیری زیرپاهای حنابندان پرسش محوری «عوامل کلیدی مؤثر بر کیفیت هنری و ویژگی‌های تزیینی زیرپاهای حنابندان (سنگ، فلز، چوب)، در چارچوب تعامل این سه مؤلفه چگونه قابل تبیین است؟» را بررسی می‌نماید:

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش از لحاظ هدف توسعه‌ای و از منظر ماهیت و روش توصیفی تحلیلی است. شیوه جمع‌آوری مطالب متکی به متون تاریخی و معاصر است و در شناسایی انواع زیرپایی‌ها، تحقیقات میدانی است. نمونه‌هایی متعدد از زیرپاهای حنابندان در موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شود. از آنجاکه آداب و رسوم مربوط به حنابندان در ایران رو به فراموشی‌اند، استفاده از این اشیا نیز محدود شده است. جمع‌آوری تصاویر زیرپاها، نیاز به پژوهش‌های میدانی گسترده در سرتاسر جغرافیای پهناور ایران داشت. بر این اساس، جامعه آماری این تحقیق شامل کلیه زیرپاهای حنابندان تولیدشده در ایران است. نمونه آماری به روش هدفمند و براساس دسترس‌پذیری، مشتمل بر تمامی آثار (یا تصاویر و منابع مستند آن‌ها) متعلق به دوره قاجار و اوایل پهلوی است که از موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌داران خصوصی در ۱۰ نقطه از ایران (استان‌های فارس، یزد، کرمان، اصفهان، لرستان، اراک، تهران و مازندران) استخراج گردیده است (جدول ۱).

جدول ۱: انواع زیرپاهای حنابندان در ایران بر پایه مستندات میدانی و آرشیوی موجود

ردیف	استان	شهر	جنس	تعداد	دوره تاریخی	منبع
۱	فارس	شیراز	سنگ مرمر	۵	قاجار	مشاهده اثر، موزه تاریخ طبیعی شیراز، مجموعه خصوصی غفاری
۲	فارس	میمند	سنگ مرمر	۱	قاجار	مشاهده تصویر، موزه مردم‌شناسی
۳	فارس	کازرون	سنگ مرمر	۱	پهلوی	منبع مکتوب، فقیری (۱۳۹۳)
۴	فارس	آباد	چوب	۱	قاجار	مشاهده اثر، مجموعه خصوصی
۵	یزد	یزد	سنگ مرمر	۲	قاجار	مشاهده تصویر اثر، کتابخانه وزیری
۶	لرستان	خرم‌آباد	فلز	۱	قاجار	مشاهده تصویر اثر، مجموعه خصوصی
۷	کرمان	کرمان	فلز- مس	۱	قاجار	مشاهده تصویر اثر، مجموعه خصوصی
۸	مازندران	شهر نامشخص	سنگ مرمر	۱	قاجار	منبع مکتوب و تصویر، هانری رنه د آلمانی (۱۹۱۱)
۹	اصفهان	اصفهان	سنگ مرمر	۱	صفوی	منبع مکتوب، خوانساری (۱۳۴۹)
۱۰	اراک	اراک	سنگ مرمر	۱	قاجار	مشاهده تصویر، موزه مردم‌شناسی

اگرچه امکان دسترسی به تمام نمونه‌های موجود در کشور میسر نبود، یافته‌های حاضر نخستین مطالعه نظام‌مند در این زمینه محسوب می‌شود.

۲-۱. پیشینه تحقیق

در حوزه‌اشیای مربوط به فرهنگ عامه پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است. در این پژوهش‌ها بیشتر به شکل و تحلیل ساختار تزئین در فرم و شکل پرداخته شده است؛ از جمله مقاله «بررسی نقش سرمه‌دان در نقش‌پردازی دست‌بافت‌های کاربردی» که نویسنده اشکال مختلف سرمه‌دان را با نقشه‌های آن‌ها بر دست‌بافته‌ها تطبیق داده و بر این اساس تأثیرات و حضور آن‌ها را در فرهنگ عامه پررنگ کرده است (اسپنانی، ۱۴۰۳). همچنین پژوهش‌های فراوانی به مراسم عروسی و خانبدان در ایران پرداخته است. بیشتر این منابع در دانشنامه جهان اسلام ذیل واژه «حنا» ذکر شده است (دانشنامه جهان اسلام). در این پژوهش‌ها گهگاه به سنگ‌های خانبدان نیز اشاره شده است؛ اما پژوهشی که مستقل به معرفی و توضیح زیرپاهای خانبدان بپردازد، یافت نشد. باین‌حال قدیمی‌ترین اشاره به سنگ‌های خانبدان را در کتاب کلتوم ننه نوشته آقا جمال خوانساری (وفات ۱۲۵۱ق) می‌توان دید (خوانساری، ۱۳۴۹: ۴۹-۵۰؛ Khansari, 1881). هنری دآلمانی نیز در سفرنامه خود تصویری از یک سنگ خانبدان را ارائه کرده و توضیحاتی درباره آن داده است (d'Allemagne, 1911: 96). ماسه نیز به استفاده از این سنگ اشاره کرده و نوشته است: «... گاه به‌جای نقش، اشعاری بر این سنگ‌ها حکاکی شده بود» (Massé, 1938, vol. 1: 93). جدیدترین تحقیق درباره مراسم خانبدان، مربوط به مقاله «بررسی آیین خانبدان از دیرباز تا کنون» است. نویسندگان در این مقاله ۱۰ منطقه در ایران را بررسی کرده و ویژگی‌های مراسم خانبدان را در آن مناطق با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. در این تحقیق تصویری از سنگ خانبدان نیز ارائه شده است. (رفیع‌فر و کمالو، ۱۳۹۳). فقیری در کتاب عروسی در فارس نوشته است: نوک انگشتان دست و پای عروس را با نقش و نگار حنا می‌بندند. آنگاه پای عروس را روی سنگ مرمری که مخصوص همین کار ساخته شده است می‌گذارند تا حنا رنگ بگیرد. بعد از اتمام حنا بستن عروس، نوبت به اطرافیان می‌رسد (فقیری، ۱۳۹۳: ۱۵۵). پژوهشی دیگر با عنوان «The patterns of persian henna» به نقش‌ونگارهای حنا در نگاره‌های ایرانی پرداخته است. نویسنده به اصل نگاره‌های ایرانی دسترسی داشته و توانسته است با دقت در جزئیات، بخشی از نقش‌مایه‌های ایرانی حنا را در دوره‌های مختلف شناسایی و استخراج نماید (Jones, 2009). با وجود پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه آیین خانبدان، هیچ مطالعه‌ای به طبقه‌بندی و تحلیل تزئینات زیرپاهای خانبدان در ارتباط با جنس ماده و بستر اجتماعی نپرداخته است؛ بنابراین پژوهش حاضر این خلأ را پر می‌کند.

۲. حنا در تاریخ فرهنگ عامه

جان‌مایه اصلی استفاده از حنا، رابطه آن با آیین‌های شادی‌بخش،^۳ مذهبی و طبی است. براساس یک ضرب‌المثل ایرانی قدیمی «حنا قاصد عیش است» (فقیری، ۱۳۹۳: ۲۳). حنا عمدتاً برای نمایش و ابراز خوشحالی فردی و اجتماعی کاربرد داشته است. پیترو دل‌واله درباره سفر خود و همسرش به مالزندان ادعا می‌کند این رسم شرقی یعنی جمع شدن زنان و حنا گذاشتن در حین صحبت‌های دوستانه، نشانه شادی و نشاط است (دل‌واله، ۱۳۷۰: ۱۶۵-۱۶۶). حنا گذاشتن اما بیش از همه در مراسم ازدواج و با آیین خانبدان مرتبط شده است.

حنا در مناطق جنوب و جنوب شرق ایران می‌روید (زرگری، ۱۳۶۷، ج ۲: ۳۵۸). تاورنیه (۱۶۵۴/۱۰۶۱ق) نیز در عبورش از یزد و کرمان به حنا و سنت‌های آن اشاره کرده است (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۱۷۱). شاردن نیز در دوره صفوی به استفاده از حنا و پارچه‌هایی که بعد از خانبدان به دست و پا می‌بستند، اشاره کرده است (شاردن، ۱۳۷۵، ج ۳: ۳۱۴-۳۱۵ و ج ۴: ۱۳). کارلا سرنا در قرن ۱۹ میلادی استفاده ایرانیان از حنا در گرمابه‌های قدیمی را شرح داده است (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۵۴).

نشانه‌های استفاده از حنا در اشعار رودکی شاعر قرن سوم هجری موجود است: «لاله میان کشت بخندد همی ز دور / چون پنجه عروس به حنا شده خضیب» (نقیسی، ۱۳۳۶: ۴۹۲).

نشانه‌های تصویری قابل توجهی نیز در نگاره‌های ایرانی دوره‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار مشهود است (Jones, 2009). برای نمونه تک‌نگاره‌ای از هنرمندی ناشناس مربوط به دوره صفویه در موزه متروپولیتن موجود است که بانویی را در حال حنا گذاشتن بر دست و پایش نشان می‌دهد. از آنجاکه تصاویر مرقعات عهد صفوی به زندگی روزمره مردم اشاره دارد، ممکن است این تصویر نیز دلیلی بر استفاده روزمره از حنا باشد؛ به این معنا که استفاده از حنا نه ضرورتاً یک آیین جمعی که در پاره‌ای موارد رفتاری فردی و شخصی نیز بوده است.^۴

۱-۲. رسم حنابندان

حنا بستن در جشن‌های مختلف، معمولاً در حمام انجام می‌گرفت. حمام‌ها در گذشته عمومی بودند و این خود، عامل شکل‌گیری آدابی فرهنگی و اجتماعی در حمام بوده است. امروزه به دلیل استفاده افراد از حمام‌های خصوصی تقریباً رسوم مرتبط با حمام از میان رفته‌اند و نشانه آن را تنها در برخی روستاها و یا اشعار مرتبط با جشن‌ها می‌توان دید (رفیع فر و کمالو، ۱۳۹۳: ۲۷-۵۳). جشن حنابندان در بیشتر نقاط ایران مشابه است.^۵

۳. زیرپای حنابندان ابزار نگار بندی

۱-۳. نگار بندی (نگار بندان)

نگار بندی و نگار بندان به طور مستقیم و معناداری با حنا گذاشتن بر دست و پا و شاید کل بدن^۶ مرتبط است. حنابندان برای رنگ کردن پوست یا مو - که گاه جنبه درمانی دارد - به کار می‌رود و نگار بندان به طور خاص به هنر خلق طرح‌ها و نقش‌های حنا بر روی پوست گفته می‌شود.^۸

نگار بندی علاوه در ادبیات، در منابع تصویری نیز به چشم می‌آید. برخی مینیاتورها از دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار برجاست که طرح و نقش حنا را بر دست و پای بانوان^۹ نشان می‌دهد. نقش‌هایی که عمدتاً اسلیمی است (Jones, 2009).



تصویر ۱: زنی در حال حنا گذاشتن بر دست و پایش

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451308>)



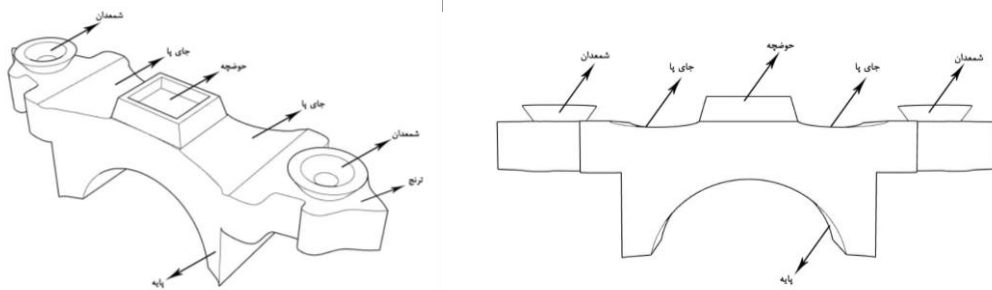
تصویر ۲: نگاره ایرانی (بانویی در حال مطالعه با دست‌هایی نگارکرده از حنا با طرح اسلیمی) (Jones, 2009: 7)



تصویر ۳: جزئیاتی از نگاره اردوی عشایری، برگی از خمسه نظامی، اثر میر سید علی (Harvard university art museum 1958.75)

۲-۳. زیرپای حنابندان

زیرپاهای حنابندان اشیایی هستند که هنگام حنا گذاشتن بر پا یا شاید دست به کار می‌رفته است. ساختار اصلی آن‌ها از یک شکل کلی پیروی می‌کند. مستطیلی با دو فرم ترنج‌گونه که در دو سوی آن قرار گرفته است. در وسط مستطیل، حوضچه‌ای کوچک جای گرفته که احتمالاً محلی برای نگهداری خمیر حنا یا آب بوده است. در دو سوی حوضچه، قوس‌هایی مقعر، برای قرارگیری کف پا تعبیه شده است. این شیء دو پایه نسبتاً ضخیم در زیر دارد که ارتفاع سطح مستطیل شکل را از کف زمین به بیش از ۱۰ سانتی‌متر می‌رساند (تصویر ۴).



تصویر ۴: طرح زیرپای حنابندان

کارکرد این اشیا از نظر آیینی ناظر بر باورهای عامیانه است. در باور عمومی، استفاده از این شیء در حنابندان، نماد استحکام و پایداری رابطه ازدواج بوده است. به همین منظور در پاره‌ای موارد این شیء پس از مراسم حنابندان، در خانه عروس و داماد برای سعادت‌مندی، خوش‌یمنی و حفظ پیوند زناشویی باقی می‌ماند. نظام باورهای مردمی همچنین برای این اشیا انرژی مثبت قائل بوده و توانایی جلوگیری چشم‌زخم برای آن متصور است. از منظر فرهنگی نیز این آثار نمونه‌ای از تلفیق عناصر طبیعی، هنر عامه و آیین‌های انسانی است و نشان‌دهنده نگاه نمادین فرهنگ عامه به اشیای روزمره است.

۳-۳. تقسیم‌بندی زیرپای حنابندان (نگاربندی)

در متن‌های مورد نظر، زیرپاهای حنابندان را با سنگ مرمر شناسایی کرده و آن‌ها را سنگ حنابندان نامیده‌اند. نمونه‌های موردی زیرپای حنابندان از منظر جنس (متریال)، تنها به سنگ مرمر خلاصه نمی‌شود و این اشیا متنوع‌ترند. با وجود مشابهت در شکل کلی این آثار، تنوع جنس منجر به تنوع فرم - هرچند اندک - نیز شده است. آثار یافت‌شده در سه گروه مختلف براساس جنس دسته‌بندی می‌شوند: گروه اول: سنگ (مرمر / آهکی)؛ گروه دوم: چوب؛ گروه سوم: فلز (مس).

۴. نمونه زیرپاهای حنابندان

۴-۱. سنگ حنابندان

در این اشیا، سنگ‌های مرمر با وجود نمونه‌هایی در اندازه‌های مختلف، الگوی طراحی همچنان ثابت است. این آثار به‌طور کلی از یک مستطیل طولانی با ترنج‌هایی پیوسته به آن تشکیل شده‌اند. در مرکز این ترکیب، حوضچه‌ای قرار دارد (به احتمال زیاد محلی مناسب برای نگهداری خمیر حنا یا شاید آب بوده است) که در دو سوی آن، جای پای به چشم می‌خورد. در برخی نمونه‌ها نیز دو شمعدان در دو طرف سنگ اصلی، بر روی بخش ترنج‌شکل تعبیه شده است. با وجود الگویی ثابت در طراحی شکل کلی این اشیا، تفاوت‌هایی در نقشی که بر آن‌ها حک شده است، نیز وجود دارد (تصویر ۵).



تصویر ۵: طرح سنگ حنابندان (d'Allemagne, 1911: 96)

جدول ۲: سنگ حنابندان یک (تصویر ۶)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۴۵	۹	۱۲	لوزی (یک هشت‌ضلعی نیز در آن ساخته شده است.)	در چهارگوشه لوزی چهار گل تقریباً همسان کار شده است. این گل‌ها شبیه گل کوبک یا از منظری دیگر شبیه گل لوتوس هستند. همین نقوش با اندازه‌های بزرگ‌تر در دو گوشه سنگ نیز حکاکی شده است. احتمالاً این گل‌ها می‌بایست هشت‌پر باشند. با این حال واضح است که نوعی درهم‌ریختگی در طرح و اجرای آن وجود دارد که نشان از معمولی بودن شیء دارد؛ شیئی که احتمالاً سازنده و سفارش‌دهنده آن از طبقه برجسته جامعه نبوده‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد که این اشیا از فرهنگ و شیوه عامه‌پسند در طراحی و اجرا پیروی می‌کنند و جزء آثار فاخر یا درباری هنر ایران محسوب نمی‌شوند.



تصویر ۶: سنگ حنابندان. مرمر سفید. مربوط به دوره قاجار (مجموعه خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۳: سنگ حنابندان دو (تصویر ۷)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۳۶	۷	۱۲	مستطیل	در این نمونه، علاوه بر حوضچه میانی، در دو سوی سنگ مرمر دو عدد شمعدان نیز تعبیه شده است. حوضچه میانی مستطیل شکل است. شمعدان‌ها، کاسه‌مانند و دایره‌وارند. این سنگ مرمر احتمالاً از منابع یزد تهیه شده است؛ زیرا جنس مواد آن نسبت به نمونه‌های دیگر چندان باکیفیت نبوده و رنگ آن به تیرگی گرایش دارد، و دیگر آنکه بافت متراکم نمونه‌های دیگر را ندارد. در این نمونه نقشی ویژه دیده نمی‌شود.



تصویر ۷: سنگ حنابندان (مجموعه خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۴: سنگ حنابندان سه (تصویر ۸)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۳۳	۷	۱۲	مستطیل	نمونه سوم چندان ظرافت ندارد. سنگ آن نیز از مرمر مرغوبی تهیه نشده است. در دو سوی ترنج‌گونه اثر، تزئینی اندک از گل کوبک یا لوتوس وجود دارد.



تصویر ۸: سنگ حنابندان (مجموعه خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۵: سنگ حنابندان چهار (تصویر ۹)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۲۸	۷	۱۱	مستطیل	همان‌طور که در تصویر مشخص است، نمونه چهارم فاقد هرگونه نقشی است. نکته قابل توجه در این اثر، ظرافت به‌کاررفته در ساخت آن است؛ بالینکه تزئینات ویژه‌ای نیز ندارد. سنگ مرمر به‌کاررفته در این اثر از کریستال ریز شیری‌رنگ تهیه شده است که احتمالاً از معادن نبریز فارس به دست آمده است.



تصویر ۹: سنگ حنابندان (مجموعه خصوصی آقای غفاری، شیراز)

سنگ‌های حنابندان در مجموعه آثار آقای غفاری همگی از الگویی یکسان و ثابت پیروی می‌کنند. اگرچه این آثار از نظر طول با یکدیگر تفاوت دارند، از لحاظ ارتفاع و عرض تقریباً ابعاد مشابهی دارند. این یکنواختی در ابعاد، ناشی از جنبه کاربردی این اشیاست. عرض و ارتفاع این سنگ‌ها به دلیل ضرورت قرارگیری مناسب جای پا و همچنین ارتفاع استاندارد که پا باید از سطح زمین داشته باشد، ثابت در نظر گرفته شده‌اند. گودی ایجاد شده روی سنگ‌های حنابندان نیز با گودی کف پا منطبق است. ارتفاع این سنگ‌ها نیز متناسب با ارتفاع یک پله استاندارد طراحی شده‌اند؛ به گونه‌ای که زانوها در حالت نشستن روی صندلی، در وضعیتی کاملاً راحت و بدون فشار قرار می‌گیرند. حنابند (نگار بند) نیز معمولاً روی زمین می‌نشینند و با استفاده از ابزار مخصوص، طرح مورد نظر را بر پای فرد اجرا می‌کنند. ترسیم نقش حنا روی بدن کاری زمان‌بر است. برای بهترین کیفیت رنگ حنا، باید زمانی طولانی پای منقوش ثابت باشد. این ارتفاع نه‌چندان بلند و نه‌چندان کوتاه، تعادلی مناسب برای انجام این کار فراهم می‌کند (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: سنگ‌های حنابندان (مجموعه خصوصی آقای غفاری، شیراز)

جدول ۶: زیرپای حنابندان (سنگی) (تصویر ۹)

ردیف	مأخذ	شکل	توضیحات نقش	ارزبایی کیفی
۱	مجموعه غفاری		گیاهی، گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۲	مجموعه غفاری		فاقد نقش	----
۳	مجموعه غفاری		گیاهی، گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۴	مجموعه غفاری		فاقد نقش	
۵	موزه کتابخانه وزیری یزد ۹۰۷.۸۳۳۴		گیاهی، گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۶	موزه مردم‌شناسی اراک		فاقد نقش	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.

براساس مشاهدات سنگ‌های حنابندان تزیینات زیادی ندارند. نقوش آن‌ها ساده و بیشتر هندسی و گاه گیاهی است. کیفیت ساخت این آثار نیز از لحاظ فنی چندان قابل توجه نیست. این موارد احتمالاً نشان‌دهنده طبقه اقتصادی-اجتماعی جامعه هدف آن آثار است. سادگی نقوش در

سنگ‌های حنابندان، می‌تواند نشان از اولویت‌دهی کارکرد آیینی - عملی نسبت به جنبه‌های تزئینی باشد. ازسوی دیگر، وجود نقش‌های هندسی و ساده به‌نوعی بیانگر همبستگی اجتماعی و پرهیز از فردگرایی در جامعه سنتی ایران دوره قاجار نیز تلقی می‌شود. چنان‌که پیر بوردیو این الگو را در تولیدات هنری جوامع سنتی - که ساختار طبقاتی دارند - قابل مشاهده می‌داند (Bourdieu, 1984: 177). بر پایه شواهد موجود، سنگ‌های حنابندان عمدتاً فاقد ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متعالی و ساختارهای هنری پیچیده متداول در هنرهای رسمی ادوار تاریخی ایران هستند. این آثار با گریز از الگوهای اشرافی و عدم انطباق با معیارهای هنر درباری، در زمره مصنوعات کاربردی - فرهنگی طبقه‌بندی می‌شوند. قراین نشان می‌دهد که این نمونه‌ها پیش از آنکه بازتاب‌دهنده جریان‌های هنری نخبگانی باشند، بازتابی ملموس فرهنگ مادی طبقات عامه در بازه زمانی قاجار تا اوایل پهلوی به شمار می‌روند.

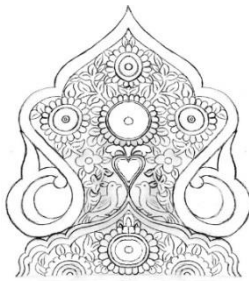
۲-۴. تخته حنابندان

تخته‌های حنابندان، زیرپایی‌هایی از جنس چوب‌اند. الگوی ساختاری آن‌ها تقریباً شبیه سنگ‌های حنابندان است. مستطیلی که دوسوی آن طرحی تریج‌شکل دارد و دو جای پا برای قرار گرفتن کف پا بر روی آن تعبیه شده است. تنها نمونه‌ای که نگارنده از دوره قاجار یافته، مربوط به مجموعه آقای مقامی است.^{۱۱} تخته‌های حنابندان را درست مانند سنگ‌های حنابندان به کار می‌بردند. محل اصلی استفاده از این آثار در حمام بوده و عموماً برای مراسم حنابندان و عروسی استفاده می‌شده است. برای بالا بردن سطح مقاومت چوب‌ها و حفظ آن‌ها در برابر آب و رطوبت داخل حمام، این آثار را با روغن کمان (سندروس) ضد آب می‌کردند؛ بدین ترتیب، تخته‌های حنابندان به راحتی آبریز شده و در حمام قابل استفاده می‌بود (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: تخته حنابندان قاجاری (مجموعه خصوصی محسن مقامی)

امروزه نمونه‌های این محصول عمدتاً در شهر آباد در استان فارس دیده می‌شود. نحوه استفاده از این محصول نیز به همان شیوه سنتی است و معمولاً در جهاز عروس نیز قرار می‌گیرد. شهر آباد در همین اواخر به‌عنوان شهر جهانی منبت معرفی و ثبت شده است. این شهر از گذشته تاکنون مرکز اصلی نوعی منبت چوب است که به منبت آباد یا منبت ریز شهرت دارد. هنرمندان این شهر تزئینات را با ظرافتی منحصر به فرد، روی چوب اجرا می‌کنند. نمونه‌های معاصر نیز از همان ساختار و تزئینات بهره می‌برند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۳: بازپایی نقوش تخته حنابندان (نگارنده)


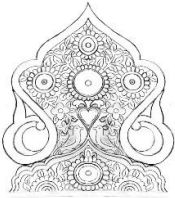


تصویر ۱۲: تخته حنابندان معاصر (مجموعه خصوصی آقای حجت عسگری)

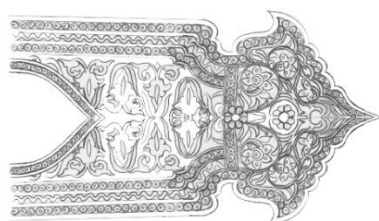
تخته‌های حنابندان قاجاری در مقایسه با نمونه‌های سنگی آن، از تزئینات پیچیده‌تر و ظرافت هنری بیشتری برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که حتی بخش زیرین اثر نیز با دقت منبت‌کاری و تزئین شده است. تزئینات این اثر کاملاً منطبق بر الگوهای تصویری رایج در دوره قاجار است. نقوش به‌کاررفته در آن، به‌طور دقیق از سبک‌های تزئینی درباری تبعیت نمی‌کند. در برخی موارد، تفاوت‌هایی در شیوه امتداد و اتصال نقوش اسلیمی مشاهده می‌شود.

وجود تزئینات فراوان، ظرافت در کنده‌کاری‌ها، و کیفیت بالای ساخت در نمونه‌های قاجاری، حاکی از تخصص هنرمندان و احتمالاً سفارش‌دهندگان متمول این آثار است. نقوش استفاده‌شده در این نمونه‌ها، عمدتاً ترکیبی از پرندگان و نقوش گیاهی را شامل می‌شود که یادآور سبک «گل و مرغ» در دوره قاجار است. همچنین، نظم هندسی حاکم بر تصاویر، از طریق کاربرد دایره‌های کوچک و بزرگ ایجاد شده است.

جدول ۷: زیرپای حنابندان (چوبی)

ردیف	مأخذ	شکل	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۱	مجموعه مقامی دوره قاجار ۱۰۰۹*۴۱			ترکیب گیاهی و حیوانی، پیروی از نقوش رایج در میان عامه مردم عهد قاجار	طرح پیچیده است. اجرا در نهایت ظرافت و دقت انجام شده است.

۳-۴. زیر پاهای فلزی حنابندان



تصویر ۱۵: تزیینات زیرپای مسی حنابندان (نگارنده)



تصویر ۱۴: زیرپای مسی حنابندان (مجموعه خصوصی علی آسیابانی)

نوع دیگر زیرپاهای حنابندان، که عمدتاً از فلز ساخته شده‌اند، از همان الگوی سنگ و تخت حنابندان پیروی می‌کنند و بیشتر در حمام و برای مراسم عروسی به کار می‌رفتند. با این تفاوت که قوس‌های محل جاگیری پا در نمونه‌های فلزی به‌ندرت مشاهده می‌شود. حوضچه‌های میانی برخلاف نمونه‌های سنگی و چوبی عمدتاً بادامی شکل و شبیه به چشم اجرا شده‌اند. تزییناتشان به‌صورت قلم‌زنی‌های کم‌عمق اجرا شده است. در نمونه‌های مسی تزیینات گیاهی، هندسی، حیوانی و انسانی به کار رفته است (تصویر ۱۴ و ۱۵).

جدول ۸: زیرپای حنابندان- فلزی (مسی)

ردیف	مأخذ	شکل	شکل حوضچه	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۱	مجموعه حمزه رحمانی و آسیابانی		بادامی		نقوش گیاهی - اسلیمی و ختایی	طرح پیچیده است. قلم‌زنی با کیفیت صورت گرفته است. روی این اثر جای پا در نظر گرفته نشده است. فرم بادامی حوضچه ممکن است نمادی از چشم‌زخم باشد که به آیین حنابندان نیز مرتبط است.
۲	مجموعه رحمانی راد و آسیابانی		فاقد حوضچه		نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی	نقوش ارجاع مستقیم به دوره قاجار دارد. تصویر پیکره‌های انسانی لباس طبقه برجسته قاجار را بر تن دارد. به نظر می‌رسد محل قرارگیری پا بر روی این اثر، دقیقاً در دو گوشه انتهای اثر و پیش از بخش تنج‌شکل است. جایی که پیکره تمام‌قد دو مرد کار شده است.

ردیف	مأخذ	شکل	شکل حوضچه	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۳	مجموعه رحمانی راد و آسیابانی		بادامی شکل		نقوش گیاهی و انسانی و حیوانی	نقوش ارجاع مستقیم به دوره قاجار دارد. در یک سو بانویی و در سوی دیگر تصویر شاهزاده‌ای است. به نظر می‌رسد پیکر و صورت شاهزاده‌ای قجری است که قلم‌زنی شده است.
۴	مجموعه رحمانی راد و آسیابانی		حوضچه وسط برجسته است. دو حوضچه بادامی شکل در قسمت‌های تریج شکل کار شده است.		نقوش اسلیمی و گل‌های ختایی در سراسر اثر قلم‌زنی شده است. در میان نقوش گیاهی، جانورانی نیز به صورت متقارن و به پیروی از سنت نقاشی و طراحی‌های فرش تصویر شده‌اند.	

۵. پراکندگی و کمیت در جغرافیای ایران

۵-۱. کمیت

از منظر تحلیل کمی، نمونه‌های سنگی با بیشترین فراوانی در مجموعه داده‌های مورد مطالعه شناسایی شدند. این یافته، مطابق با شواهد مستندشده در متون تاریخی و پژوهش‌های معاصر، از جایگاه برجسته سنگ به‌عنوان ماده اولیه در ساخت این آثار حکایت دارد. نمونه‌های سنگی عمدتاً از جنس سنگ مرمر سفید و شیری یا سنگ‌های آهکی هستند. دوام بالا در برابر رطوبت - با توجه به کاربرد اصلی این اشیا در فضاهای مرطوب مانند حمام‌ها - و مقاومت مکانیکی در برابر فشار ناشی از وزن افراد با اندام‌های متفاوت، از عوامل کلیدی توجیه‌کننده غلبه این نمونه‌ها بر سایر انواع است. افزون بر این، سادگی طراحی و فقدان تزینات پیچیده در فرایند ساخت، هزینه‌های تولید را به‌طور معناداری کاهش می‌داد و زمینه‌ساز کاربرد گسترده و عمومی این گونه در مقدار وسیع می‌شد.

در رتبه دوم فراوانی، نمونه‌های فلزی قرار دارند که عمدتاً از جنس مس تولید شده‌اند. اگرچه استفاده از این نمونه‌ها در محیط‌های مرطوب نظیر حمام‌ها - به دلیل آسیب‌پذیری فلز در برابر اکسیداسیون - با محدودیت‌هایی همراه بوده است (شواهد زنگ‌زدگی به‌صورت لایه‌های فیروزه‌ای‌رنگ در برخی نمونه‌ها مؤید این مسئله است) اما شمار قابل توجهی از آثار فلزی بازمانده از دوره قاجار، حاکی از تداوم کاربرد آن‌ها در بازه‌های زمانی خاص است.

در مقابل، نمونه‌های چوبی کمترین سهم را در مجموعه مورد مطالعه به خود اختصاص می‌دهند. با وجود سهولت فرم‌دهی چوب در مقایسه با سایر مواد، به نظر می‌رسد کمبود منابع چوبی در اکثر نواحی جغرافیایی ایران و همچنین مقاومت پایین این ماده در برابر رطوبت طولانی‌مدت - ویژگی اجتناب‌ناپذیر فضاهای حمام - از دلایل اصلی محدودیت استفاده از آن در ایران بوده است.

۵-۲. پراکنش جغرافیایی

داده‌های حاضر مبتنی بر بررسی نمونه‌های موجود در موزه‌های مردم‌شناسی، مجموعه‌های خصوصی و برخی مستندات مکتوب، گردآوری شده‌اند. (جدول ۱). امکان دسترسی به تمام نمونه‌های موجود در کشور میسر نبود، چراکه برخی نمونه‌های احتمالی در مناطق روستایی - به دلیل پراکندگی جمعیتی با محدودیت‌های میدانی - و همچنین احتمال عدم ثبت برخی آثار در آرشیو موزه‌ها به دلایل نامشخص، تکمیل داده‌ها در این حوزه را محدود می‌سازد. با این حال داده‌های موجود، نشان از گستردگی استفاده از این آثار در زندگی روزمره مردم ایران در دوره‌های پیشین دارد. در زیر نقشه پراکندگی این آثار به تصویر درآمده است.



نقشه ۱: پراکندگی زیرپاها در نقاط مختلف جغرافیایی ایران بر پایه جدول ۱

بر پایه تحلیل آمار، نمونه‌های سنگی (مشخص شده با رنگ خاکستری) بیشترین تراکم آماری را به خود اختصاص داده است. براساس جدول ۱ بیش از ۷۰ درصد از نمونه‌های یافت‌شده از سنگ ساخته شده‌اند. شواهد تاریخی حاکی از سابقه دیرینه تراش سنگ در استان‌های فارس و یزد. به‌ویژه با توجه به معادن غنی سنگ مرمر و سنگ آهک در این مناطق - به‌عنوان کانون‌های اصلی تولید این نمونه‌هاست. این امر مؤید آن است که تمرکز جغرافیایی تولید، نقش تعیین‌کننده‌ای در فراوانی و پراکندگی نمونه‌های سنگی داشته است.

در رتبه بعدی، نمونه‌های مسی (نمایش داده‌شده با رنگ قرمز) که تقریباً ۲۰ درصد از کل نمونه‌ها را شامل می‌شوند، قرار دارند که کانون‌های اصلی پراکندگی آن‌ها در مناطق مرکزی و غربی ایران، به‌ویژه استان‌های کرمان، لرستان و یزد، متمرکز است.

هم‌جواری این مناطق با معادن مس و همچنین کشف نمونه‌های متعدد فلزی در حفاری‌های باستان‌شناختی، گویای نقش این استان‌ها به‌عنوان مراکز اصلی تولید آثار فلزی در بازه‌های تاریخی مختلف است. آثار مسی اگرچه مقاومت پایین فلز در برابر رطوبت، کاربرد آن را در فضاهای مرطوبی مانند حمام محدود می‌ساخت، شواهد موجود از تداوم تولید این نمونه‌ها در دوره‌های متأخر حکایت دارد.

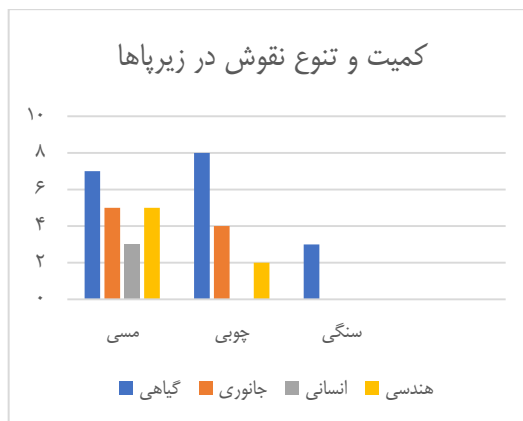
کمترین میزان پراکندگی به نمونه‌های چوبی اختصاص دارد که تنها مورد مستنددهی شده آن - متعلق به دوره قاجار - در شهر آباد (واقع در شمال استان فارس) شناسایی شده است. جالب آنکه این شهر تا به امروز به تولید نمونه‌های معاصر زیرپاهای چوبی - عمدتاً با کاربرد آیینی در تشریفات ازدواج - ادامه داده است. این امر را می‌توان پیوندی تاریخی با سنت منبت‌کاری ریز آباد دانست که به‌عنوان یک مؤلفه فرهنگی منحصربه‌فرد، عاملی برای تداوم تولید این آثار در جغرافیایی محدود - برخلاف الگوی کلی حذف تدریجی نمونه‌های چوبی از سایر مناطق - به شمار می‌رود.

۶. کمیت و تنوع تزئین

با توجه به اینکه در بیشتر متون مربوط به نمادهای فرهنگ عامه، زیرپاهای حنابندان را با نام سنگ حنابندان شناسایی و معرفی کرده‌اند، اما هم از لحاظ تنوع نقش و هم از نظر کیفیت اجرای فرم و تزئینات، نسبت به نمونه‌های دیگر رتبه‌ای پایین‌تر دارند و ضعیف‌ترینند. با این حال از نظر تنوع در اندازه طولی، گستره بیشتری را در بر می‌گیرند و فراوانی بیشتری نیز دارند. از نظر پراکنش جغرافیایی نیز بیش از نمونه‌های دیگر دیده شده و ذکر آن‌ها رفته است. بیشتر موزه‌های مردم‌شناسی در ایران یک نمونه سنگی را به نمایش گذاشته‌اند. ظاهراً نواحی مرکزی و جنوبی ایران محل ساخت و استفاده فراوان از این نمونه‌ها بوده است. فراوانی و سادگی نمونه‌های سنگی، این گمانه را که این آثار بیش از نمونه‌های دیگر در دسترس بوده و طبقه‌های اجتماعی پایین‌تر نیز از آن‌ها بهره می‌برده‌اند، تقویت می‌کند. از آنجاکه این اشیا در حمام به کار می‌رفته‌اند، به نظر می‌رسد که نمونه سنگی کارایی و دوام بیشتری داشته است.

نمونه چوبی، فقط در منطقه‌ای از استان فارس یعنی شهر آباد مشاهده شد. این نمونه‌ها ظرافت قابل توجهی در اجرا دارند. با این حال محدود بودن جغرافیایی استفاده و ساخت این نمونه‌ها، گمانه زنی درباره نقش اجتماعی آن‌ها در فرهنگ عمومی مردم ایران را دشوار می‌سازد. نمونه‌های فلزی که عمدتاً از مس ساخته شده‌اند، بیشترین تنوع نقش را دارند. نقوش این نمونه‌ها بیش از انواع دیگر به نقوش دوره قاجار شباهت دارند. با این حال ظرافت چندانی در شیوه قلم‌زنی و اجرای نقوش وجود ندارد. از لحاظ کیفیت درجه‌ای متوسط دارند. از لحاظ فراوانی نیز

نمونه‌های قابل قبولی در دسترس است. از منظر پراکنش جغرافیایی نیز بیشتر در مناطق کرمان و یزد ساخته می‌شدند و در نواحی مرکزی و غرب ایران به کار می‌رفتند.



نمودار ۱: کمیت و تنوع نقوش در زیرپایی‌ها

۷. تحلیل نقوش در زیرپاهای حنابندان در دوره قاجار

جدول ۹: طبقه‌بندی کلی براساس جنس اشیا و ویژگی‌های بصری نقوش

ردیف	جنس زیرپا	فراوانی	کیفیت هنری	نقوش غالب	ویژگی‌های سبکی
دسته اول	سنگ مرمر	زیاد	پایین، ناشیانه	گل لوتوس / کوکب	حجاری ساده، تأثیرپذیری از نقوش سنتی با اجرایی ضعیف، خطوط نامنظم
دسته دوم	چوب	کم	عالی، منبت ریز	گیاهی (اسلیمی)، پرندگان، دواير هندسی	ظرافت و ریزه‌کاری بالا، ترکیب نقوش طبیعت‌گرا و انتزاعی، تقارن و تعادل در طرح‌ها
دسته سوم	فلز (مس)	متوسط	متوسط، قلم‌زنی غیرحرفه‌ای	گیاهی، هندسی، حیوانی، انسانی (پوشش قاجاری)	تنوع موضوعی، تأثیرپذیری از نقوش قاجاری با جزئیات کمتر، اجرای عامه‌پسند

جدول ۱۰: تحلیل نمادین نقوش

ردیف	نقش	نمونه	ویژگی نمادین
دسته اول	گیاهی (اسلیمی) یا (گل لوتوس / کوکب)	سنگی، چوبی و فلزی	در نمونه سنگی: لوتوس نماد پاکی و تقدس (با توجه به کارکرد آیینی زیرپاهای حنابندان) اجرای ناشیانه ممکن است نشان‌دهنده ساخت محلی یا عدم دسترسی به هنرمندان حرفه‌ای باشد. در نمونه چوبی و فلزی: ادامه سنت نقوش ایرانی - اسلامی با تأکید بر طبیعت به‌عنوان نماد بهشت
دسته دوم	حیوانی	چوبی و فلزی	همچون نقوش ساسانی - اسلامی، پرندگان در میان اسلیمی‌ها ممکن است نشانه روح یا ارتباط زمین و آسمان باشد.
دسته سوم	انسانی	فلزی	بازتاب لباس و ظاهر مردم دوره قاجار، احتمالاً با هدف ثبت فرهنگ روزمره با تأکید بر هویت ملی. اجرای ساده نشان‌دهنده استفاده عمومی (غیردرباری) از این اشیا
دسته چهارم	هندسی	چوبی و فلزی	نظام‌مند کردن طرح حاشیه در نمونه چوبی: احتمالاً برای تقسیم‌بندی فضای کلی طرح در نمونه مسی: ممکن است نشانه حفاظتی باشد. مانند حوضچه‌های بادامی‌شکل که احتمالاً نماد چشم‌زخم باشند.

۷-۱. تحلیل نقوش مبتنی بر هنرهای سنتی ایران

در تاریخ ایران همواره هنر و صنایع دستی مترادف یکدیگر ارزیابی می‌شدند (Nasr, 1990: 67)؛ از این رو آثار صنایع دستی معمولاً کیفیتی خلاق را به نمایش می‌گذاشتند. عموماً در جوامع سنتی همانند ایران عهد قاجار، هنرهای کاربردی (صنایع دستی) «ارزش‌های استفاده» دارند، و توده مردم به دلیل نیازهای اجتماعی اقتصادی و فرهنگی این آثار را به کار می‌گیرند در حالی که در جوامع مدرن این صنایع بیشتر «ارزش‌های نمادین» دارند (سهیلی اصفهانی و صابر، ۱۴۰۱: ۱۳۰).

باین حال در بررسی نقوش هنرهای سنتی ایران، نمادگرایی نیز مشهود است. در زیرپاهای خانبدان، در میان اسلیمی‌ها عناصر جانوری نظیر پرندگان، خرگوش و شیر قابل مشاهده است. این ترکیب‌بندی، در چارچوب نمادگرایی هنرهای تزئینی ایران و جهان اسلام، بازتاب‌دهنده مفاهیم عمیق کیهان‌شناختی، از جمله پیوند نمادین میان زمین - عناصر گیاهی - و آسمان (پرندگان به عنوان واسطه معنوی) است. در سنت نگارگری ایرانی، به‌ویژه در شیوه گل و مرغ، پرندگان گاهی نماد تجسم روح، عروج معنوی و پیام‌آوران جهان غیب تفسیر شده‌اند (کنبای، ۱۳۸۹: ۷۴). این انگاره، تداوم باورهای پیشااسلامی، به‌ویژه دوران ساسانی را در هنر اسلامی آشکار می‌سازد. آرتور پوپ در تحلیل هنر قاجار، با اشاره به نقش پرندگان در مثبت‌کاری‌ها و قلم‌زنی‌ها این دوره، بر استمرار نمادگرایی ساسانی - اسلامی تأکید می‌کند و آن را نشانه‌ای از تلفیق خلاقانه سنت‌های باستانی با مفاهیم نوین اسلامی می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۳: ۲۳۱). از سوی دیگر، نمادگرایی جانورانی مانند خرگوش و شیر در این نقوش، واجد بار معنایی مرتبط با فرهنگ عامه است. نقش خرگوش، با توجه به زادآوری بالا، عموماً چون نماد باروری، برکت و افزایش نسل در نظر گرفته می‌شود (شیمل، ۱۳۸۰: ۱۵۶). در مقابل، شیر - به‌ویژه در بافتار مراسم عروسی - بر فرزند ذکور و قدرت مردانه دلالت دارد. این مفاهیم، با کارکرد آیینی خانبدان و برخی آداب آن هم‌خوانی دارد. چنان‌که هنگام خانبدان، کسی که حنا را به دست و پای عروس می‌بندد، باید سفیدبخت باشد. سفیدبختی نیز در اینجا تعریفی مشخص دارد؛ از جمله اینکه آن خانم نباید طلاق گرفته باشد و فرزند اولش هم باید پسر باشد. باین حال، باید به این نکته توجه داشت که بخشی از این نقوش ممکن است فارغ از بار نمادین، صرفاً بر پایه سلیقه زیباشناختی عامه یا الزامات تزئینی خلق شده باشند. به عبارت دیگر، تفسیر یک‌سویه این آثار به‌مثابه بازتاب‌دهنده نمادگرایی پیچیده، بدون در نظر گرفتن بافتار تولید و مصرف آن‌ها، می‌تواند به برداشتی ذات‌گرایانه از هنر مردمی بینجامد. این مسئله، لزوم رویکردی انتقادی به تحلیل نقش مایه‌های هنرهای تزئینی را آشکار می‌سازد.

۷-۲. تحلیل نقوش در زیرپایی‌های خانبدان

نقوش به‌کاررفته در زیرپاهای خانبدان، در سه سطح متفاوت - بسته به جنس مواد آن - صورت گرفته است: ۱. سنگ خانبدان: تزئینات محدود و هندسی؛ ۲. زیرپایی مس خانبدان: تزئینات زیاد و اجرای متوسط؛ ۳. تخته خانبدان: تزئینات زیاد و اجرای باکیفیت. سنگ‌ها عمدتاً مرمر هستند که در مناطق یافت شده، به‌وفور در دسترس بودند؛ چه‌بسا مواد اولیه در اندازه‌های سنگ خانبدان، تقریباً رایگان به دست می‌آمدند. شیوه ضعیف حجاری آن‌ها، مثلاً عدم توجه به زیر سنگ‌های حجاری شده که به‌صورت خشت - دالکی یا همان تراش‌نخورده (راف) رها شده‌اند، نشان از بازاری بودن و صرف کارکردگرایی دارد. فقدان نام صنعتگر - که در آن دوره بر آثار مختلف مشهود و رایج است - ارزش این محصولات را نه‌تنها از آثار برگزیده هنری بلکه از صنایع کاربردی تولیدشده در بازار به دست صنعتگری ماهر که رقم خود را بر آن می‌نگاشت نیز فرودست‌تر می‌نماید؛ چنان‌که برخی از روایت‌های شفاهی، ساخت این آثار را نه به صنعتگران ماهر بازار، بلکه به زنان خانه‌دار نسبت می‌دهند. الگوی ثابت در طراحی^{۱۱} این محصول طی سالیان متوالی، ممکن است از دیگر شواهد ارجحیت کاربرد بر دیگر مظاهر هنر و صنایع دستی ایران باشد. از این رو سنگ‌های خانبدان از منظر فرم کلی، سفیر کنش‌های آیینی مردم عامه و از منظر تزئینات و نقوش احتمالاً بیان‌کننده نظام طبقاتی جامعه، از دوره قاجار و اوایل پهلوی هستند. با توجه به یافته‌های تحقیق، به نظر می‌رسد در دوران معاصر نمونه‌های سنگی بازتولید نشده‌اند، که نشان از پایان کارکرد مصرفی، آیینی، اجتماعی و درنهایت اقتصادی آن‌هاست.

در برابر سنگ‌های خانبدان، زیرپایی‌های مسی در مناطقی که معادن مس وجود دارد، از تنوع تزئینی قابل قبولی برخوردارند؛ هرچند که اجرای این تزئینات از لحاظ فنی و کیفی در اندازه اکثر آثار و صنایع قلم‌زنی‌شده عهد قاجار نیستند. سبک قلم‌زنی، در این آثار معمولاً پرکار،

شلوغ، ترکیبی از طرح‌های مختلف و با برجستگی‌های بسیار اندک است. این نوع قلم‌زنی، نه مانند سبک اصفهان قوشه‌دار است و نه مانند سبک شیراز از نقوش باستانی بهره می‌برد. به نظر می‌رسد این نوع قلم‌زنی و این نوع نقوش، انتخابی محلی باشد و بر مبنای سلیقه عامه در کرمان یا یزد شکل گرفته باشد. باین‌حال براساس شواهد، تولید این آثار محدودتر از نمونه‌های سنگی بوده است و به نظر می‌رسد جامعه هدف آن بیشتر طبقه متوسط بوده است؛ زیرا هم از لحاظ جنس مواد اولیه و هم میزان نقش‌ونگار روی اثر، این نمونه‌ها از قیمت و کیفیت بالاتری برخوردارند. باین‌همه، در هیچ‌یک از نمونه‌های مشاهده‌شده، امضا و نام صنعتگر بر آن‌ها نوشته نشده است.

در این نمونه‌ها، الگوهای طراحی با تغییراتی اندک نسبت به نمونه‌های سنگی و دیگر نمونه‌های فلزی همراه است. از این منظر، این آثار در فرم و تزئین، متنوع‌تر و از لحاظ قیمت باارزش‌ترند. حتی امروزه که این آثار با عنوان اشیای قدیمی و عتیقه خریدوفروش می‌شوند، به نسبت نمونه‌های سنگی از اقبال و قیمت بالاتری برخوردارند.

با توجه به مشاهدات، به نظر می‌رسد که این نمونه‌ها نیز در دوران معاصر تولید نمی‌شوند و هم‌زمان با کم‌رنگ شدن کارکرد آیینی آن‌ها، تولید، عرضه و فروش آن‌ها نیز متوقف شده است. بر این اساس، این محصولات حامل بار فرهنگی - اجتماعی از عهد قاجارند و در دوره معاصر کارکردهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خود را از دست داده‌اند.

شاخص‌ترین نمونه از زیرپای‌های حنابندان، تخته حنابندان است. در این نوع آثار، تزئینات هم از منظر تعداد و تنوع، هم از لحاظ کیفیت اجرای تزئین با نمونه‌های درباری، هم‌ترازند. برتری نمونه‌های چوبی از نظر ظرافت و تنوع نقوش و همچنین کیفیت اجرای آن، افزون بر انعطاف‌پذیری چوب، مرهون سنت دیرپای مثبت‌کاری آباچه است، که نقوش آن متأثر از نقاشی مردمی ایران (با تجلی‌های منطقه‌ای) و وام‌گیرنده سنت‌های تصویری دوره‌های زند و قاجار می‌باشد. باین‌حال، این نقوش با نمونه‌های فلزی تمایز آشکاری دارند: نقوش تخته‌های حنابندان، اسلیمی‌های پیچیده‌تر را با تلفیق سنت‌های نقاشی گل و مرغ به کار می‌گیرد، درحالی‌که نمونه‌های فلزی به سنت تصویری پیکرنگاری درباری و نقاشی‌های رایج در آن دوران وفادارند.

اگرچه طراحی (دیزاین) تخته‌های حنابندان از سنت رایج در ساخت زیرپای‌های این دوره تبعیت می‌کند (که پیش‌تر تشریح گردید)، اما ظرفیت تحلیلی این آثار در جزئیاتی نهفته است که بیانگر بافتار اقتصادی - اجتماعی متمایز آن‌هاست. ظرافت طراحی به‌ویژه در بخش‌های زیرین و پایه‌ها، به کارگیری چوب‌های مرغوب نظیر گردو و توجه هنرمندانه به اجزای غیرکارکردی، همگی گویای هدفمندی ساخت این آثار برای بازار مصرف مرفه در اواخر دوره قاجار هستند.

کم‌شمار بودن آثار باقی‌مانده از تخته‌های حنابندان دوره قاجار (تنها یک نمونه مستند) را می‌توان با فناپذیری چوب در محیط مرطوب حمام‌ها توجیه کرد. باین‌حال، جالب توجه است که تنها زیرپای حنابندان که تا امروز به‌عنوان کالای فرهنگی تداوم‌یافته، همین نمونه‌های چوبی است که در قالب ملزومات جهیزیه عروسان در شمال استان فارس تولید و مصرف می‌شوند. این تداوم تولید - با حفظ تقریبی همان طراحی و نقوش دوره قاجار - نه‌تنها نشانگر انعطاف‌پذیری کارکردی این اشیاست، بلکه گویای تثبیت آن‌ها به‌عنوان نمادهای هویت سنتی در گذار از کاربرد اولیه به آیین‌های معاصر است.

۸. نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان داد که زیرپای‌های حنابندان، فراتر از یک ابزار آیینی، اسنادی فرهنگی از تعامل میان هنر مردمی، طبقه اجتماعی و محیط جغرافیایی در ایران هستند. این اشیای براساس مواد اولیه در سه گروه سنگی، چوبی و فلزی شناسایی شدند که هر یک بازتابی از شرایط اقتصادی، ذوق زیبایی‌شناختی و مهارت فنی سازندگان خود است. درحالی‌که نمونه‌های سنگی بیانگر سادگی و کارکردگرایی در میان طبقات عامه جامعه‌اند، نمونه‌های چوبی و فلزی جلوه‌ای از مهارت‌های هنری و تمایل به تزئینات ظریف‌تر را بازتاب می‌دهند.

از منظر نمادشناسی، نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی به‌کاررفته در این آثار، حامل مفاهیمی چون باروری، پاک‌ی، خوش‌بینی و حفاظت از عروس در برابر چشم‌زخم‌اند؛ مفاهیمی که ریشه در باورهای زنانه و آیین‌های گذار به ازدواج دارند. تداوم تولید نمونه‌های چوبی در آباچه نیز نشان‌دهنده پویایی فرهنگ مادی و تداوم سنت‌های بومی در بستر جامعه معاصر است.

بر این اساس، زیرپاهای حنابندان را می‌توان به‌عنوان «رسانه‌ای فرهنگی» دانست که در آن هنر عامه، مناسک اجتماعی و نمادگرایی آیینی درهم‌تنیده‌اند. تداوم مطالعات مردم‌نگارانه و آزمایشگاهی دربارهٔ منشأ مواد اولیه و معانی نمادین نقوش می‌تواند به شناخت عمیق‌تر از جایگاه هنرهای آیینی زنان در فرهنگ ایرانی بینجامد.

سپاسگزاری

- سپاس از سرکار خانم الهه شاپوریان که در بازبایی طرح‌ها همکاری نمودند.
- سپاس از سرکار خانم مطیع شیرازی که در تهیهٔ عکس‌ها همکاری فرمودند.
- سپاس از آقای نجفی که در یافتن نمونه‌های موجود در موزه‌های مردم‌شناسی همکاری نمودند.
- سپاس از آقای غفاری که مجموعهٔ خود را در شیراز بی‌دریغ در اختیار اینجانب قرار دادند.
- سپاس از آقایان حمزه رحمانی راد و علی آسیابانی که تصاویری را از مجموعهٔ شخصی خود ارسال کردند.
- سپاس از جناب آقای حجت عسگری و آقای محسن مقامی که تصاویری را از مجموعهٔ شخصی خود در آبداه ارسال کردند.
- سپاس از جناب آقای حسین صادقی که در تهیهٔ عکس‌ها از موزهٔ مردم‌شناسی اراک همکاری نمودند.
- سپاس از خانم دکتر مریم کامیار که در ویرایش مقاله عالمانه کمک نمودند.
- سپاس از سرکار خانم دشتی مسئول کتابخانهٔ وزیری یزد که تصاویر مربوط به آن مجموعه را ارسال کردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. احتمال استفاده از این ابزار برای حنابندی دست نیز وجود دارد. با این حال، قوس‌های روی این اشیا به‌جای قرارگیری پا شبیه‌تر است. از سوی دیگر در مساحبه با افراد سالخورده‌ای که خاطرهٔ استفاده از این ابزار را در یاد داشتند، معلوم شد که زیرپا لفظی مناسب‌تر برای این اشیاست.
۲. با توجه به فقدان نامی جامع برای تمام گونه‌های این اشیا، نگارنده اصطلاح «زیرپا» را برای آن‌ها در نظر گرفته است.
۳. در برخی از مناطق ایران به دست و پای فرد در حال احتضار نیز حنا می‌بستند که به‌نوعی به تسهیل مرگ او کمک می‌کردند و از سویی، نشانه‌ای از شادی دیدار معبود نیز قلمداد می‌گردید. البته این رسم در همهٔ نقاط کشور معمول نبوده است.
۴. در حاشیهٔ تصویر، بخشی از اشعار فردوسی نگاشته شده و مربوط به کتاب شاهنامه است. دست‌کم در ظاهر، تصویر و محتوای متن به یکدیگر مرتبط نیستند.

۵. برای آگاهی بیشتر در این باره ر.ک: فقیری، ۱۳۹۳؛ شکورزاده، ۱۳۶۳.

۶. نگار در ادبیات فارسی، معانی مختلفی دارد؛ گاهی به‌معنای معشوق، گاهی به‌معنای نقش و گاه به‌معنای رنگ یا آرایش است. نگار کردن می‌تواند بر هر بستری از جمله حک کردن بر روی گوه‌سنگ‌ها، ضرب کردن بر سکه‌ها، نقش کردن بر دیوار، کاغذ یا حتی بدن انسان صورت پذیرد؛ چنان که اسدی توسی می‌نویسد: «گران‌مایه مهر جهان کردگار / گرفت از نگین خدایی نگار» (دهخدا، ۱۳۷۳؛ ذیل واژهٔ نگار). در پاره‌ای اشعار فارسی به نقشی که از حنا بر دست و پای می‌گذارند، نیز اطلاق شده است: «بر دست حنا نهادم از بهر نگار / در خواب شدم نگارم از دست بشد» (مهستی گنجوی، ۱۳۴۷: ۴۷).

۷. «خورشیدروی باشد عنبر عذار باشد / از پای تا به فرقیش نقش‌ونگار باشد» (منوچهری دامغانی، ۱۳۴۷: قطعه ۱۷).

۸. این نقش‌ونگار، گاه فقط رنگ سرخ حنا را به نمایش می‌گذارد و در برخی موارد کاملاً سیاه است. حنا را گاه برای پرهیز از فرمز شدن مو و ریش‌ها با وسمه ترکیب می‌کردند که به آن ترکیب دوگانه «رنگ و حنا» می‌گفتند که هنوز هم در عطاری‌ها موجود است و به فروش می‌رسد (ایرانی‌کا، ذیل حنا). واژهٔ نگار بند نیز بر این اساس، احتمالاً به شخصی که طرح‌های اسلیمی و هندسی بر دست و پای عروس یا دیگران نقش می‌کرده است، اطلاق می‌شده: «تا پیشهٔ او شد نگاربندی / وهم و خرد و جان نگار دارد» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۸۴: قطعه ۶۵).

۹. با اینکه مردان و زنان هر دو - به‌ویژه در مراسم عروسی - از حنا استفاده می‌کردند. بعید است که نگاربندی یا ایجاد نقش بر بدن، برای مردان نیز مرسوم بوده باشد؛ یا اگر بوده چندان پسندیده شمرده نمی‌شده است. «در راه رهنراندند، وین هم‌رهان زن‌اندند / پای نگار کرده این راه را نشاید» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۳۴۲).

۱۰. از آنجاکه این نوع آثار، عمدتاً در حمام استفاده می‌شدند و همچنین دوام اندک چوب در گذر زمان، یافتن نمونه‌های چوبی عهد قاجار و قبل‌تر از آن بسیار دشوار است.

منابع

- اسپنانی، محمدعلی. (۱۴۰۳). بررسی نقش سرمایه‌دان در نقش‌پردازی دست‌بافت‌های کاربردی. ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۹ (۱)، پی‌پی ۶۴، ۸-۱.
- یوپ، ابراهام. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیشاتاریخ تا امروز. ترجمه نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تاورنیه، جان باتیست. (۱۳۳۶). سفرنامه تاورنیه. ترجمه ابوتراب نوری. اصفهان: نشر کتابخانه سنایی.
- خوانساری، محمد بن حسین آقاجمال. (۱۳۴۹). عقاید النساء مشهور به کلتوم ننه، در عقاید النساء و مرآت البلهاء: دو رساله انتقادی در فرهنگ توده. چاپ محمود کتیرائی. تهران: طهوری.
- دآلمانی، هانری زنه. (۱۳۷۸). از خراسان تا بختیاری. ترجمه غلامرضا سمعی. چ ۱. تهران: طاووس.
- دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). سفرنامه پیترو دلاواله: قسمت مربوط به ایران. ترجمه شعاع‌الدین شفا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۳. لغت‌نامه ۱۵ ج. تهران- ایران: روزنه.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین، و کمالو، خدیجه. (۱۳۹۳). بررسی آیین حنابندان از دیرباز تاکنون (مطالعه اسنادی ۱۰ منطقه در ایران). فرهنگ و ادبیات عامه، ۲ (۴)، ۲۷-۵۳.
- زرگری، علی. (۱۳۶۷). گیاهان دارویی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سرنای کارلا. (۱۳۶۲). سفرنامه مادام کارلا سرنای: آدم‌ها و آیین‌ها در ایران. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
- سهیلی اصفهانی، بهروز، و صابر، زینب. (۱۴۰۱). گسست صنایع‌دستی ایران از هنرهای زیبا در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار با تأکید بر دوگانه هنرهای زیبا-هنرهای کاربردی. هنرهای صنعتی ایران، ۵ (۲)، پی‌پی ۹، ۱۲۹-۱۴۰.
- شاردن، ژان. (۱۳۷۵). سیاحت‌نامه شاردن. ترجمه اقبال یغمایی. تهران: انتشارات توس.
- شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۶۳). عقاید و رسوم مردم خراسان. تهران: بی‌نا.
- شیمیل، آنه ماری. (۱۳۸۰). راز اعداد: نمادگرایی اعداد در فرهنگ اسلامی. ترجمه فاطمه توفیقی. قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
- فرورزافر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۵). تصحیح کلیات شمس جلال‌الدین محمد بن محمد مولوی یا دیوان کبیر. تهران: نشر راد.
- فقیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). عروسی در فارس. شیراز: انتشارات نوید.
- کنبای، شبیلا. (۱۳۸۹). نماد و اسطوره در نگارگری ایرانی. ترجمه فرهاد قابوسی. تهران: امیرکبیر.
- مسعود سعد سلمان. (۱۳۸۴). دیوان مسعود سلمان. به کوشش پرویز بابایی. تهران: نگاه.
- منوچهری دامغانی. (۱۳۴۷). دیوان منوچهری. به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی. چ ۳. تهران: انتشارات کتاب‌فروشی زوار.
- مهرستی گنجوی، طاهری شهاب، محمد، و فرامرزی، عبدالرحمن. (۱۳۴۷). دیوان مهرستی گنجوی. تهران: ابن سینا.
- نفیسی، سعید. (۱۳۳۶). محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by R. Nice.

Cambridge, MA : Harvard University Press.

d'Allemagne, H. R. (1911). *Du Khorassan au pays des Backhtiaris: trois mois de voyage en Perse*. Hachette.

<http://www.iranica.com/newsite/index.isc?Article=http://www.iranica.com/newsite/articles/v12f2/v12f2034.html>,
retrieved August 2, 2009

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451308>

Jones, C. Catherine (2009). *The Patterns of Persian Henna*.

Khansari, M. (1881). *Kitabi Kulsum naneh, ou, le Livre des dames de la Perse*, traduit et annoté par J. Thonnellier, Paris: Ernest Leroux Editeur.

Massé, H. (1938.) *Croyances et coutumes persanes*. (Vols. 1-2). G. P. Maisonneuve.

Nasr, H. (1990). *Art and Spirituality*. New Delhi : Delhi.

An Analysis of Formal and Decorative Features of Henna-Ceremony Footstool in the Qajar and Pahlavi Eras in Iran

Mehdi Arjmand Inaloo

Assistant Professor, Department of Arts, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran/
Mehdi.arjmand@saadi.shirazu.ac.ir

Received: 17/05/2025

Accepted: 11/07/2025

Introduction

The use of henna has been widespread among Iranians. This ritual has had diverse functions, including cosmetic, medicinal, and religious ones. The use of henna is manifested through its own specific rituals and objects. It appears that across the vast geography and ethnic diversity of Iran, these objects and rituals exhibit differences. Varied ritual characteristics have undergone changes and evolution in the way henna ceremonies were performed. Corresponding to these changes, the tools and equipment used have also transformed. In most regions of Iran, these objects are fabrics with unique decorations, especially prepared for each celebration. Another item used in these ceremonies is the henna-ceremony footstool. The henna ceremony footstool is an ornate bench used in henna ceremonies, placed under the feet. As one sits on a chair or stool, he/she places the soles of both feet on the concave arches designed as a footstool.

Materials and Methods

Henna ceremony footstools show little variation in the overall form and function. Their primary differences lie in the materials used and decorative patterns. In all texts reviewed by the author, only stone footstools were mentioned, implying a lack of awareness of the other types made from different materials. Given that stone, wood, and metal footstools existed in the Qajar period and the sources and knowledge about these objects were limited, research in this area is essential. Both the Qajar and, to some extent, the contemporary specimens of these objects are available for study in terms of the number and the quality of decorative patterns. Furthermore, these objects are deeply connected to the realm of popular culture. The present research, aiming to identify, classify, and analyze the formal and decorative features of these objects in the Qajar and Pahlavi periods, deployed a descriptive-analytic method with a developmental approach.

Numerous specimens of henna ceremony footstools were found in anthropological museums and private collections. Since the customs related to henna ceremonies in Iran were fading, the use of these objects has also become limited. Collecting the images of these footstools required extensive field research across the vast geography of Iran. Accordingly, the statistical population of this research included all henna ceremony footstools produced in Iran. The statistical sample, selected purposively based on accessibility, included all artifacts (or their documented images and sources) belonging to the Qajar and the early Pahlavi eras, which were extracted from anthropological museums and private collectors in ten locations across Iran (provinces of Fars, Yazd, Kerman, Isfahan, Lorestan, Arak, Tehran, and Mazandaran).

Within the framework of its documented findings regarding the triple interaction of raw material type, socio-economic variables, and popular culture in the formation of henna ceremony footstools, this research investigated the following central question: how could the key factors affecting the artistic quality and decorative features of henna ceremony footstools (stone, metal, wood) be explained within the framework of the interaction of these three materials?

مجله هنرهای سنتی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای سنتی ایران

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۴

بهار و تابستان ۱۴۰۴

Results and Findings

Based on the research findings, from a quantitative perspective, the highest frequency in the studied dataset belonged to stone samples. This finding, consistent with the evidence documented in historical texts and contemporary research, indicated the prominent position of stone as the primary material in the production of these artifacts. Metal samples, primarily made of copper, ranked second in frequency. Although the use of these samples in humid environments like bathhouses presented limitations, the significant number of surviving metal artifacts from the Qajar era indicated their continued use during specific time frames. In contrast, wooden samples had the smallest share in the studied collection.

The patterns used on henna ceremony footstools were executed at three different levels, depending on the material:

1. Stone Henna Footstool: Limited, geometric decorations.
2. Copper Henna Footstool: Numerous decorations, medium production quality.
3. Wooden Henna Board: Numerous decorations, high-quality production. These artifacts were primarily made from local marble at low cost. The simple, unsigned construction method, along with inattention to non-visible surfaces, suggested mass production and pure functionality. Evidence, including oral histories, raised the possibility of their production by non-specialists (such as housewives). The consistent design of these stones over time indicated the priority of popular ritual function over artistic aspects, presenting them as the evidence of ritual practices and perhaps a reflection of social hierarchy. In contrast, copper footstools from regions with copper mines exhibited greater decorative diversity, adorned with busy and local engravings (likely influenced by popular taste in regions like Kerman or Yazd). These artifacts were more expensive and probably targeted a middle-class clientele. The most distinctive samples were the wooden henna boards with delicate marquetry, influenced by the Abadeh marquetry traditions and Gol-o-Morgh (flower and bird) paintings. Their delicacy and use of high-quality wood indicated production for an affluent consumer market in the late Qajar period. Although historical samples were rare, the limited production of these boards in the north of Fars province continued as part of dowries, demonstrating their functional flexibility and symbolic traditional identity in contemporary ceremonies. Overall, these objects carry the socio-cultural weight of their period and had largely lost their primary function in contemporary era.

Conclusion

The results of this research have shown that henna ceremony footstools are not mere ritual tools, but they are the cultural documents of the interaction between popular arts, social classes, and the geographical environment in Iran. These objects were identified based on raw materials into three groups: stone, wood, and metal, each of which reflected the economic conditions, aesthetic taste, and the technical skills of their makers. While stone samples signified simplicity and functionality among the general public, wooden and metal samples reflected artistic skills as well as a tendency toward more refined decorations. From a semiotic perspective, the floral, animal, and human motifs used in these works conveyed meanings such as fertility, purity, auspiciousness, and the protection of the bride against the evil eye—concepts rooted in feminine beliefs and rites of passage to marriage. The continued production of wooden samples in Abadeh also indicated the dynamism of material culture and the continuity of indigenous traditions within contemporary society. Accordingly, henna ceremony footstools can be considered a ‘cultural medium’ in which popular arts, social rituals, and ritual symbolism are interwoven. Continued ethnographic and laboratory studies regarding the origin of raw materials and the symbolic meanings of their motifs can lead to a deeper understanding of the place of women’s ritual arts in Iranian culture.

Keywords: popular culture, henna, traditional arts, handicrafts, henna ceremony footstool.

References

- Alam, H. (2008). Encyclopedia Iranica article on Henna.
- Aspenani, M. A. (2024). A study of the role of the "Sorma-dan" (Kohl Container) in the Design of Functional Textiles. *Monthly Journal of Research in Art and Humanities*, 9(1), Serial No. 64, 1-8. [in Persian]
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Translated by R. Nice.
- Canby, S. R. (2010). *Symbol and myth in Persian painting*. Translated by Farhad Ghobadi. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Chardin, J. (1996). *Chardin's travelogue*. Translated by Eghbal Yaghmaei. Tehran: Toos Publications. [in Persian]
- d'Allemagne, H. R. (1911). *Du Khorassan au pays des Backhtiaris: Trois mois de voyage en Perse*. Hachette. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- d'Allemagne, H. R. (1999). *From Khorasan to Bakhtiari*. Translated by Gholamreza Samiei. 1st Edition. Tehran: Tavoos. [in Persian]
- Della Valle, P. (1991). *The travelogue of Pietro Della Valle: The Part Related to Iran*. Translated by Shoa'eddin Shafa. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]
- Faghiri, A. (2014). *Wedding customs in Fars*. Shiraz: Navid Publications. [in Persian]
- Foruzanfar, B. (1976). *Correction of "Kolliyat-e Shams" by Jalal al-Din Mohammad bin Mohammad Mowlavi, or "Divan-e Kabir"*. Tehran: Rad Publications. [in Persian]
- Jones, C. Catherine (2009). *The patterns of Persian henna*.
- Katiraei, Mahmoud. (1999). *From khash to khash*. Tehran: Sales Publications. [in Persian]
- Khansari, M. (1881). *Kitabi Kulsum naneh, ou, le Livre des dames de la Perse*, traduit et annoté par J. Thonnellier, Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Khansari, M. (1970). *Aqayed al-nesa' (Popularly known as Kolthoum Naneh)*, in *Aqayed al-nesa' and mer'at al-bolaha: Two Critical Treatises on Popular Culture*. Edited by Mahmoud Katiraei. Tehran: Tahouri. [in Persian]
- Ganjavi, M., Taheri, Sh. M., & Faramarzi, A. (1968). *Divan-e Mahsati Ganjavi*. Tehran: Ibn Sina. [in Persian]
- Manuchehri Damghani. (1968). *Divan-e Manuchehri*. Edited by Dr. Mohammad Dabirsiaghi. 3rd Edition. Tehran: Zavvar Publications. [in Persian]
- Massé, H. (1954). *Croyances et coutumes persanes*. Translated by Charles A. Messner as *Persian Beliefs and Customs*, New Haven.
- Mas'ud S. S. (2005). *Divan-e Mas'ud Sa'd Salman*. Edited by Parviz Babaei. Tehran: Negah. [in Persian]
- Nafisi, Sa'id. (1957). *Rudaki's living environment, life, and poems*. Tehran: Amir Kabir Publications. [in Persian]
- Nasr, H. (1990). *Art and spirituality*. New Delhi: Delhi
- Pope, A. U. (2008). *A survey of Persian art: From prehistoric times to the present*. Translated by Najaf Daryabandari. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]
- Rafifar, J., & Kamaloo, K. (2014). A study of the 'henna-bandan' ritual from the past to the present (A documented study of 10 regions in Iran). *Culture and Popular Literature*, 2(4), 27-53. [in Persian]
- Schimmel, A. (2001). *The mystery of numbers: Numerical symbolism in Islamic culture*. Translated by Fatemeh Tofighi. Qom: University of Religions and Denominations Press. [in Persian]
- Serena, C. (1983). *Madame Carla Serena's travelogue: People and customs in Iran*. Translated by Ali-Asghar Sa'idi. Tehran: No Publisher. [in Persian]
- Shahidi, J. et al. (1994). *Logat-nameh (Dehkhoda Dictionary)*. 15 Vols. Tehran, Iran: Rozaneh. [in Persian]
- Shakurzadeh, E. (1984). *Beliefs and customs of the people of Khorasan*. Tehran: No Publisher. [in Persian]

- Soheili Isfahani, B., & Saber, Z. (2022). The disconnection of Iranian handicrafts from fine arts in relation to the Qajar royal discourse, emphasizing the fine arts-applied arts dichotomy. *Iranian Crafts*, 5(2), 129-140. [in Persian]
- Tavernier, J.B. (1957). *Tavernier's travelogue*. Translated by Abutorab Nouri. Isfahan: Sanaei Library Press. [in Persian]
- Zargari, A. (1988). *Medicinal plants*. Tehran: University of Tehran Press. [in Persian]

صناعت
پرهیز از
ایرا

تحلیل ویژگی‌های فرم و
تزئین در زیرپاهای
حنابندان دوره‌های قاجار و
پهلوی در ایران، مهدی
ارجمند اینالو، ۷۲-۵۳