هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶، بهار و تابستان ۱۴۰۰ شاپا: ISSN 2645-7504

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

سردبیر: دکتر امیرحسین چیت‌سازیان

هیئت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر احمد اکبری، استاد دانشگاه کاشان
دکتر عباس اکبری، دانشیار دانشگاه کاشان
دکتر امیرحسین چیت‌سازیان، دانشیار دانشگاه کاشان
دکتر محمد خزایی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مارکوس ریتر، استاد دانشگاه وین کشور اتریش
دکتر سید سعید سید احمدی زاویه، دانشیار دانشگاه هنر
دکتر علیرضا طاهری، استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر هادی ندیمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی

داوران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر بیژن اربابی
دکتر رضا افهمی
دکتر احمد اکبری
دکتر میلاد باغ‌شیخی
دکتر علیرضا بهارلو
دکتر اصغر جوانی
دکتر جلیل جوکار
مهندس زهرا چیت‌سازیان
دکتر جواد حسین‌زاده ساداتی
دکتر آرزو خانپور

دکتر سعید خودداری
دکتر ابوالقاسم دادور
دکتر احمد دانایی‌نیا
دکتر محمدعلی رجبی
دکتر عباسعلی رضایی‌نیا
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر حسین سامانی
دکتر حسین ستار
دکتر سعید سیداحمدی زاویه
دکتر داوود شادلو

دکتر محمد شکیبادل
دکتر علیرضا شیخی
دکتر غلامرضا صالح علوی
دکتر محمدرضا عابد
مهندس ابوالفضل عرب‌بیگی
دکتر حسن عزیزی
دکتر محمدرضا غیاثیان
دکتر اصغر فهیمی‌فر
دکتر خشایار قاضی‌زاده
دکتر افسانه قانی

دکتر سید عبدالجابر قدرتیان کاشان
دکتر حمید کارگر
دکتر ولی‌الله کاووسی
دکتر مهدی کشاورز افشار
دکتر قباد کیان‌مهر
دکتر محمد مدهوشیان
دکتر لیلا مکوندی
دکتر مهدی مکی‌نژاد
دکتر سید محمدمهدی میرزاامینی
دکتر رضا نوری شادمهانی

مدیر داخلی: مهندس ابوالفضل عرب‌بیگی

مدیر هنری: دکتر محمدرضا غیاثیان

مجلهٔ علمی هنرهای صناعی ایران بر اساس مجوزهای کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به شمارهٔ ۳/۱۸/۵۴۸۰۵ مورخ ۱۳۹۵/۳/۲۲ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شمارهٔ ثبتی ۸۱۴۶۸ مورخ ۱۳۹۶/۱۲/۱۴ منتشر می‌گردد.

تصاویر، جداول و نمودارهای بدون استناد در هر مقاله، متعلق به نویسندهٔ آن مقاله است.

نسخهٔ الکترونیکی مقاله‌های این مجله با تصاویر رنگی در تارنمای نشریه قابل دریافت است.

ویراستار فارسی: معصومه عدالت‌پور

ویراستار انگلیسی: دکتر علیرضا بهارلو

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: «اردشیر میرزا، حاکم تهران»، ابوالحسن غفاری صنیع الملک، آبرنگ روی کاغذ، مجموعهٔ هاشم خسروانی، ۱۲۶۹ق.

نشانی دفتر نشریه: کاشان بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، نشریهٔ علمی هنرهای صناعی ایران.

کدپستی: ۸۷۳۱۷-۵۳۱۵۳

نمابر: ۰۳۱ ۵۵۹۱۳۱۳۲

پایگاه اینترنتی: hsi.kashanu.ac.ir

نشانی چاپخانه: استان اصفهان، کاشان، دروازه دولت، بازارچه سردار، پاساژ قاسمیه، طبقهٔ پایین، چاپخانهٔ قائم، تلفن: ۰۳۱۵۵۴۴۵۳۳۶

فهرست

۵ **مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌دیواری روز محشر در بقعهٔ لیچا گیلان و پردهٔ «روز محشر» اثر محمد مدبر**

زهرا مهدی‌پور مقدم، محمد خزایی، ابوالفضل عبداللهی‌فرد

۱۷ **جهانی شدن در تولید و آموزش هنرهای سنتی**

سمانه(ثمین) رستم‌بیگی

۲۷ **بررسی و شناسایی سبک بافت، نوع الیاف و مواد به‌کاررفته در گلابتون استفاده‌شده در قالی بشریت عیسی بهادری موجود در موزهٔ هنرستان هنرهای زیبا اصفهان**

نداسادات ملکوتی، مهدی ابراهیمی علویجه، محسن محمدی آچاچلویی

۴۵ **محمد بن ابی الحسن المقری، سفالگری متبحر اما ناشناس**

حسن رعیت‌مقدم آرانی

۵۷ **بررسی مضامین و نمادها در تزیینات کاشی‌کاری حمام‌های قاجار (نمونهٔ موردی: سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک)**

حمیدرضا فرشچی، محمد انصاری، محمدرضا عطایی همدانی

۷۳ **شناسایی ساختار بصری نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط ایلامی بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی**

حسین عابددوست

۸۵ **ویژگی نمادین ستارهٔ هشت‌پر و ارتباط آن با امام رضا(ع) به‌استناد علم اعداد (حروف ابجد)**

ناهید جعفری دهکردی، گلنار علی بابایی، خشایار قاضی‌زاده

۹۹ **بررسی نقوش شاخص سفال گناباد و معنای نمادین آن‌ها**

مهدی خداوردی، فتحعلی قشقایی‌فر، احمد سهرابی‌نیا

۱۱۵ **نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی**

سمیرا رویان

۱۲۹ **بررسی و مقایسهٔ تزیینات مسجدجامع زواره و مسجدجامع اردستان با توجه به سبک‌های معماری رازی و آذری**

سید محسن سجادی

۱۴۹ **صنایع‌دستی، حلقهٔ اتصال هویت و برند در صنعت بسته‌بندی**

احسان آرمان، فرهاد آل علی، میترا ذاکرین

۱۵۷ **مطالعهٔ تطبیقی نقوش و انواع سوزن‌دوزی در پوشاک زنان و مردان دربار قاجار**

زهرا حاجی قاسمی، مهران هوشیار، مهدی خانکه

۱۷۱ **بخش انگلیسی**

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243612.0

مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌دیواری روز محشر در بقعهٔ لیچا گیلان و پردهٔ «روز محشر» اثر محمد مدبر

زهرا مهدی‌پور مقدم*
محمد خزایی**
ابوالفضل عبداللهی‌فرد***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۶

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

آثار هنری با موضوعات دینی، همواره اشاعه‌دهندهٔ اعتقادات مذهبی و علاقهٔ شیعیان به اسلام و روایات قرآنی است؛ از جمله مضامین اخروی و معاد. روایاتی از روز قیامت، زنده شدن مردگان و حسابرسی به اعمال آن‌ها در روز محشر، از جمله موضوعاتی است که در قرآن کریم، بسیار به آن توجه شده است. در این بین، دیوارنگاره‌های بقاع و پرده‌نگاری‌های مذهبی، مهم‌ترین بستر برای بازنمایی تصویری این مضامین هستند. در این پژوهش تلاش شده تا براساس رویکرد تطبیقی ابعاد گوناگون این آثار بررسی شود تا اشتراکات و تفاوت‌های نقاشی دیواری بقعه و پردهٔ روز محشر محمد مدبر مشخص گردد. هدف، علاوه بر تأثیرگذاری مضامین دینی بر روح و جان آدمی، بیانگر نقش و حضور پررنگ قرآن کریم در زندگی مسلمانان است تا با دیدن تصاویری با مضمون اخروی، دریابند که اعمالشان بدون حسابرسی باقی نمی‌ماند. یافته‌های حاصل، به روش توصیفی‌تحلیل محتوا انجام شده‌اند و بیان می‌کنند علاوه بر تمایزات، تشابهات تصویری و تجسمی نیز بین این دو اثر وجود دارد که صرفاً به‌دلیل موضوع مشترک روز محشر نبوده، بلکه توجه به مضامین قرآنی و روایاتی که مورد پسند عامهٔ مردم و در راستای اعتقادات شیعی آنان بوده که با صراحت و سادگی در بیان مفهوم معنوی روز محشر، این‌گونه تصویرپردازی‌ها را موجب شده است.

کلیدواژه‌ها:
روز محشر، نقاشی‌دیواری، پردهٔ نقاشی، محمد مدبر، بقعهٔ لیچا.

* دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، گروه هنرهای اسلامی،دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ z.mehdypour@tabriziau.ac.ir
** استاد، گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ khazaiem@modares.ac.ir
*** استادیار، گروه هنر تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ a.aabdollahie@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

موضوع داوری اخروی (روز محشر)، همواره یکی از مضامین مورد توجه مسلمانان است. اینکه سرنوشت انسان چه خواهد شد و چگونه اعمال نیک و بد او مورد سنجش قرار خواهد گرفت، همواره در آموزه‌های اسلامی به‌ویژه آیات قرآن کریم، بیش از دیگر موضوعات مورد توجه بوده است. در این روز، اعمالِ انجام‌شدهٔ آدمیان در زندگی دنیوی آن‌ها سنجش و داوری می‌شود و به‌تناسب اعمال نیک و بد، چهره‌ها و حالت‌هایی به‌عنوان نماد اَعمال ظاهر می‌شود. «**وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْآزِفَةِ إِذِ الْقُلُوبُ لَدَى الْحَنَاجِرِ كَاظِمِينَ مَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ حَمِيمٍ وَلَا شَفِيعٍ يُطَاعُ**؛ آنان را به روز نزدیک هشدار بده؛ روزی که از [شدت وحشت] قلب‌ها خشم خود را فروخورده، به گلوگاه‌ها می‌رسند. ستمکاران هیچ خویشاوندی و شفیعی نخواهند داشت که فریادرسشان باشد» (غافر: ۱۸). «**يَسْئَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَانَ مُرْسَاهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّي لَا يُجَلِّيهَا لِوَقْتِهَا إِلَّا هُوَ ثَقُلَتْ فِي السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ لَا تَأْتِيكُمْ إِلَّا بَغْتَةً يَسْئَلُونَكَ كَأَنَّكَ حَفِيٌّ عَنْهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَاللَّهِ وَ لَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ**؛ دربارهٔ قیامت از تو می‌پرسند که در چه وقت واقع می‌شود؟ بگو: واقعه‌ای بس عظیم در آسمان‌ها و زمین است و فقط پروردگار می‌داند و جز او کسی وقتش را نمی‌داند و به‌طور ناگهان می‌آید» (اعراف: ۱۸۷). «در این زمان، ملکوت خداوند برقرار خواهد شد و جنگ، میان خدا و شیطان رخ می‌دهد و به پیروزی خداوند منجر می‌شود. در این حال است که نیکان به ملکوت آسمانی خواهند پیوست و بَدان به درکات جهنم» (پازوکی ۱۳۹۷، ۱۱۴).

با وجود تأکید و توجه بسیار قرآن و روایات اسلامی به موضوع معاد و روز محشر، در زمینهٔ هنری و نقاشی، به‌ندرت به این موضوع پرداخته شده است. مطالعات به‌عمل‌آمده نشان می‌دهد که هنر اسلامی به‌واسطهٔ نوع نگرش، از ترسیم مضامین اخروی پرهیز کرده است، لیکن در دورهٔ قاجار به‌شکل مستقل، شاهد ترسیم این مضامین در ابعاد بزرگ هستیم (رحمانی، محمودی، و حاج‌محمدحسینی ۱۳۹۶، ۱۰۳) و بارزترین جلوه‌های آن را در این عصر می‌توان دید. در واقع این مضامین، زمانی در میان عامهٔ مردم جای پیدا کرد که تعزیه به اجرا درآمد (شاد قزوینی ۱۳۸۹، ۱۵) و بدین ترتیب ارتباطی میان این موضوعات مذهبی و تعزیه ایجاد شد. از جمله مهم‌ترین نقاشی‌ها با مضمون اخروی، پردهٔ «روز محشر» اثر محمد مدبر، نقاش برجستهٔ مکتب قهوه‌خانه‌ای است؛ همچنین می‌توان به نقاشی دیواری روز محشر بر روی یکی از دیوارهای بقعهٔ لیچا در گیلان اثر نقاش، مشهدی آقاجان لاهیجانی، متعلق به دورهٔ قاجار اشاره کرد. در هر دو اثر، داوری، روز محشر و احوال بهشتیان و دوزخیان را در ابعاد بزرگ، یکی بر روی پرده برای نصب در مکانی متناسب با موضوع و دیگری، نقاشی بر روی سطح یکی از دیوارهای بقعه، به نمایش گذاشته‌اند.

بنابراین، در بررسی این آثار، پرسش زیر مطرح می‌شود:

اشتراکات و تفاوت‌های عناصر بصری و ساختاری در نقاشی دیواری بقعه و پردهٔ محمد مدبر چیست؟

در این پژوهش، که با رویکرد تطبیقی به روش توصیفی‌تحلیل محتوا و گردآوری اطلاعات بر مبنای کتابخانه‌ای انجام شده، نقاشی دیواری بقعهٔ لیچا و پردهٔ نقاشی محمد مدبر که از لحاظ موضوع مشترک‌اند، به‌لحاظ ساختاری و بصری بررسی گردیده است. با توجه به برخورداری این دو اثر از یک مضمون واحد، شناخت و بررسی تطبیقی عناصر در نقاشی‌دیواری و پردهٔ روز محشر، از اهداف اصلی پژوهش به شمار می‌آید.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ روز محشر، نقاشی دیواری بقعهٔ لیچا و پردهٔ نقاشی محمد مدبر مطالعاتی انجام شده است که در این راستا می‌توان به کتب و مقالاتی اشاره کرد؛ از جمله: «تصویرپردازی هنری در سورهٔ قیامت» (رفیعی و جدیدی ۱۳۹۳)، چهل مجلس (دیوارنگاره‌های زیارتگاه‌های گیلان) (عیسی‌زاده ۱۳۹۲)، «ظهور و انعکاس اعمال در قیامت» (حسینی ۱۳۸۹)، «نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان» (محمودی‌نژاد ۱۳۸۸)، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران (میرزایی‌مهر ۱۳۸۶)، «شباهت رستاخیز مهدی(ع) با رستاخیز آخرت» (الهی‌نژاد ۱۳۸۱).

در خصوص نقاشی‌دیواری بقاع و پردهٔ محمد مدبر نیز می‌توان به مقالاتی اشاره کرد؛ از جمله: «بررسی ترسیمات پیکرنما مضامین اخروی در هنر اسلامی ایران» (رحمانی، محمودی، و حاج‌محمدحسینی، ۱۳۹۶)، «بررسی دلایل بازتولید نقاشی‌دیواری‌های بقاع نقشین منطقه گیلان» (اخویان ۱۳۹۶)، «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعهٔ لیچا از گیلان» (شاد قزوینی ۱۳۸۹)، «بقاع متبرکه» (شایسته‌فر ۱۳۸۷)، «مقایسهٔ ساختاری پردهٔ روز محشر اثر محمد مدبر و فرسک داوری واپسین اثر میکل آنژ» (چاوری ۱۳۸۸).

بنابراین با بررسی کتب و مقالات نام‌برده مشخص شد که تاکنون هیچ پژوهشی در راستای مقایسهٔ تطبیقی صحنهٔ قیامت و روز محشر در نقاشی‌دیواری بقعهٔ لیچا گیلان و پردهٔ نقاشی اثر محمد مدبر صورت نگرفته است.

۲. روز محشر

بر اساس روایت قرآن کریم، سه روزِ ویژه به‌عنوان «اَیامُ الله» یعنی روزهایی که به خدا نسبت داده می‌شود، وجود دارد که عبارت‌اند از: روز قیامت مهدی(ع) ـقیامت صغریـ روز رجعت و روز قیامت یا محشر ـقیامت کبریـ روز قیامت، در آخرت که دورهٔ پس از این جهان مادی است، برپا می‌گردد. مسلمانان، آخرالزمان و آخرت را از یکدیگر متمایز دانسته و رخدادهای آخرالزمان را از نشانه‌های قیامت به شمار آورده‌اند (باغبانی آرانی ۱۳۹۶، ۷۱).

کلمهٔ محشر در لغت، جای گردآمدن مردم و روز رستاخیز (عمید ۱۳۸۹، ۹۲۱) معنی شده است که همواره در متون دینی به نام‌های داوری عظیم، واپسین داوری، داوری اخروی، روز قیامت، قیامت کبری، حسابرسی، یوم الحساب، یومُ البَعث، یومُ التغابُن، یومُ التَنادی، یومُ الدین، یومُ القَرار، یومُ الموعود و یومُ المَنشور (همان: ۱۰۸۷ـ۱۰۸۸) ذکر شده است. این روز و سنجش اعمال که جزءِ مفاهیم بنیادی در دین اسلام به شمار می‌آید، دومین اصل مهم اعتقادی یعنی ایمان به معاد و روز رستاخیز است که در قرآن کریم، با کلمهٔ «میزان» همراه بوده و بیانگر این مطلب است که رسیدگی به حساب خلایق در دادگاه الهی و سنجش اعمال در ترازوی عدالت صورت می‌گیرد. «**وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ**؛ و ترازوهای عدالت را در روز قیامت می‌نهیم و به هیچ‌کس ستمی نمی‌شود و اگر (اعمال خوب یا بد) هم‌وزن دانهٔ خردلی باشد، آن را برای وزن کردن می‌آوریم و کافی است که ما حسابگر باشیم» (انبیا: ۴۷). لذا قرآن کریم برای برپایی این روز، نشانه‌هایی را بیان می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. اجرای عدالت و رسیدگی به حساب خلایق در دادگاه الهی: «**ثُمَّ رُدُّوا إِلَى اللَّهِ مَوْلَاهُمُ الْحَقِّ أَلَا لَهُ الْحُكْمُ وَهُوَ أَسْرَعُ الْحَاسِبِينَ**؛ سپس همه به‌سوی خداوند، سرپرست و مولای بحقشان بازگردانده می‌شوند. آگاه باشید که حکم و داوری مخصوص اوست و او، سریع‌ترین حسابرسان است» (انعام: ۶۲).

۲. نفخهٔ صور[1] و زنده شدن انسان‌ها برای داوری و بهره‌مندی از جزا و پاداش الهی: «**وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيامٌ يَنْظُرُونَ**؛ و در صور[2] دمیده می‌شود، پس هرکه در آسمان‌ها و زمین است می‌میرد، مگر کسی را که خدا بخواهد، آنگاه بار دیگر در صور دمیده می‌شود، ناگاه همهٔ آنان بر پای ایستاده، مات و مبهوت به هر سو می‌نگرند که سرانجام کارشان چه خواهد شد» (زمر: ۶۸).

۳. برملا شدن باطن‌ها در روز داوری: «**وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ**؛ و هنگامی که نامه‌های اعمال را بگشایند» (تکویر: ۱۰). «**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ، ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ، وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ، تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ، أُولَئِكَ هُمُ الْكَفَرَةُ الْفَجَرَةُ**؛ در آن روز چهره‌هایی درخشان و نورانی است، خندان و خوشحال، و در آن روز چهره‌هایی است که بر آنان غبار نشسته، و سیاهی و تاریکی آنان را فرا گرفته است، آنان همه کافران بدکارند» (عبس: ۳۸ـ۴۲).

۴. رحمت و عذاب الهی: «**اللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ الْقِيامَةِ فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ**؛ خدا در روز قیامت دربارهٔ آنچه با یکدیگر در آن اختلاف می‌کردید، داوری خواهد کرد [تا مؤمنان با ورود به بهشت و ستیزه‌جویان با ورود به جهنم از هم مشخص و جدا شوند] (حج: ۶۹).

بنابراین با توجه به آیات فوق و همچنین آیات و روایات بسیار دیگر در این زمینه، درمی‌یابیم که حیات و زندگی این جهان پایانی دارد و روزی فرامی‌رسد که مرگ به سراغ همگان خواهد آمد و اجرای عدالت و تحقق آن که از مهم‌ترین رویدادهای روز قیامت ـروز محشر ـ است، به امر خداوند توسط فرشتگانی که مأمور شده‌اند تا اعمال آدمیان را با ترازوی عدالت بسنجند صورت می‌گیرد. البته در این روز، علاوه بر مردگانی که برای حسابرسی زنده شده‌اند، کسانی همچون حضرت محمد(ص) و اهل بیت ایشان نیز حضور دارند که به‌اعتبار آبرومندی و موقعیت خاصی که در پیشگاه حضرت حق دارند، برای شفاعت صالحان قیام می‌کنند و خداوند نیز شفاعت آنان را می‌پذیرد (نوری ۱۳۶۹، ۱۶).

۳. بقعهٔ لیچا در گیلان

بقعهٔ آقا سید محمد یُمنی بن امام موسی‌الکاظم(ع)، معروف به بقعهٔ لیچا، در روستای لیچا واقع در ۳ کیلومتری شمال شرقی شهر لشت‌نشا در استان گیلان قرار دارد. این بقعه متعلق به دورهٔ قاجار است و از جمله بقاع گیلان بوده که بر دیوارهای داخلی و خارجی و نیز ستون‌های آن، نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی کشیده شده است؛ البته به‌دلیل مرمت بنا و نیز به‌سبب رطوبت، تا کمر دیوار بقعه را با سنگ پوشانده‌اند و به همین

علت، بخشی از نقاشی‌دیواری ایوان و ستون‌های آن از بین رفته است. اکثر صحنه‌های نقاشی‌شده بر دیوارهای بقعه، نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی همچون معراج پیامبر(ص)، واقعهٔ کربلا و مضامین مرتبط با آن است که احترام و ارادت مردم منطقه به اهل بیت(ع) را نشان می‌دهد. در بین نقاشی‌های دیواری، بر دیوار خارجی پشت بقعه، تصاویری مشاهده می‌شود که پل صراط، روز محشر و قیامت (تصاویر ۱ و ۲) نقاشی شده است. دربارهٔ نقاش آن، اگرچه نوشتن نام هنرمند و تاریخ در نقاشی‌های بقاع، چندان مرسوم نبود، خوشبختانه هنرمند نقاشی‌های این بقعه، نام خود را بر کتیبه‌ای بالای سردر ورودی حرم در کنار یکی از نقاشی‌ها آورده است: «مشهدی آقاجان، ولد مرحوم استاد غلامحسین نقاش لاهیجانی به سال ۱۳۴۴ق» (شاد قزوینی ۱۳۸۹، ۱۶). مشهدی آقاجان از شاخص‌ترین نقاشان دیواری بوده است که این هنر را از پدر خود، غلامحسین آموخته است. او پیوسته، نام خود را همراه نام پدرش، در نقاشی‌هایش ذکر می‌کرد و پدر را استاد خود خطاب می‌نمود (شایسته‌فر ۱۳۸۷، ۲۰).

تصویر ۱: نقاشی‌دیواری، دیوار خارجی پشت بقعهٔ لیچا، گیلان، نقاش: مشهدی آقاجان لاهیجانی، ۱۳۴۴ق/۱۳۰۴ش

۴. محمد مدبر

محمد مدبر، نقاش ایرانی (۱۲۶۹ـ۱۳۴۵ش) از استادان و بنیان‌گذاران برجستهٔ مکتب نقاشی به‌شیوهٔ قهوه‌خانه‌ای بود که عموماً به موضوعات مذهبی در آثارش می‌پرداخت. وی از جمله هنرمندانی بود که نقاشی قهوه‌خانه‌ای را به اوج شکوفایی رساند (پاکباز ۱۳۸۴، ۲۰۲). وی آثار مذهبی متعددی مطابق موضوع‌های اصلی نقاشی قهوه‌خانه‌ای همچون وقایع کربلا و قصص قرآنی (همان، ۲۰۱) بر روی پرده به اجرا درآورده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: پردهٔ «روز محشر» به تاریخ ۱۳۱۵ش (تصویر ۳) که روایتی است از روز قیامت و زنده شدن مردگان و حسابرسی به اعمال انسان‌های نیک و بد و دیگری، مصیبت کربلا و وقایع مربوط به آن که در سال ۱۳۲۵ش تصویر شده است (چاواری ۱۳۸۸، ۱۶۱). در واقع نقاش، این مضامین را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می‌داشت، به تصویر کشیده است (پاکباز ۱۳۸۴، ۲۰۱).

تصویر ۲: پل صراط و روز محشر، بخشی از نقاشی‌دیواری بقعهٔ لیچا (عیسی‌زاده ۱۳۹۲، ۴۸)

تصویر ۳: پردهٔ روز محشر، محمد مدبر، رنگ روغن، ۱۳۱۵ش (محمدزاده ۱۳۹۰، ۱۰۳)

۵. بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در نقاشی‌دیواری روز محشر در بقعهٔ لیچا و پردهٔ روز محشر اثر محمد مدبر

در نقاشی‌دیواری بقعهٔ لیچا و پردهٔ نقاشی مدبر که هر دو حول محور زندگی پس از مرگ و قیامت ـ روز محشر ـ به تصویر کشیده شده‌اند، می‌توان از لحاظ بصری و تجسمی و به‌طور کلی از لحاظ ساختاری، مورد بررسی و سنجش قرار داد تا بتوان به ویژگی‌های مشترک و متمایز و در نهایت روابط و تأثیر و تأثرهای بین آن‌ها دست پیدا کرد. از جمله عناصر مشترک بین آن‌ها عبارت است از:

۵ـ۱. عناصر بصری

۵ـ۱ـ۱. حاضرین در صحنهٔ روز محشر

در نقاشی دیواری بقعه، فقط انسان‌هایی که برای حسابرسی اعمالشان زنده شده‌اند، در کنار فرشتهٔ عدالت به تصویر درآمده‌اند؛ آن‌ها با در دست داشتن نامهٔ اعمال خود از سمت راست تصویر وارد شده و پس از عبور از پل صراط، در میانهٔ نقاشی دیواری، نامهٔ اعمالشان توسط ترازوی عدل الهی مورد سنجش و داوری قرار می‌گیرد تا مشخص گردد چه کسانی به بهشت و چه کسانی به دوزخ رهسپار می‌شوند. درحالی‌که در پردهٔ مدبر، برخلاف نقاشی بقعه، با خیل عظیمی از پیکره‌ها روبه‌رو هستیم که از سمت چپ وارد قاب تصویر شده و به‌سمت راست، آنجایی که بهشت و دوزخ در دو مرتبهٔ بالا و پایین قرار گرفته‌اند، حرکت می‌کنند و در مسیر حرکت افراد در میانهٔ پرده، جایی که ترازوی عدالت قرار دارد، مورد قضاوت و داوری اعمال خود قرار می‌گیرند (تصاویر ۱، ۲ و ۳). همچنین در پردهٔ روز محشر، مدبر، نام هر دسته از افراد حاضر در این صحنه را به سیاق نقاشان مکتب قهوه‌خانه‌ای، با هدف صراحت بیان و اثرگذاری بیشتر بر مخاطب در کنارشان نوشته است برخلاف آنچه در نقاشی‌دیواری هیچ عنوانی در کنار افراد مشاهده نمی‌شود.

تصویر ۴: بخشی از نقاشی‌دیواری بقعهٔ لیچا

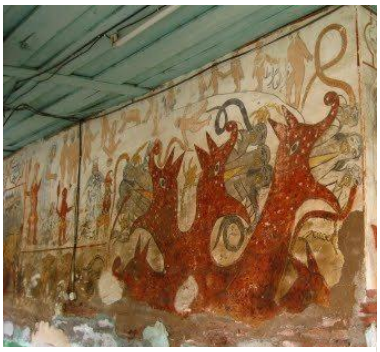
تصویر ۵: بخشی از پردهٔ نقاشی اثر محمد مدبر

نقاشِ دیواری بقعه برخلاف پردهٔ مدبر، چهره و اندام‌های افراد در روز محشر را بدون در نظر گرفتن اصول کالبدشناسی و آناتومی انسان، بر اساس احساس و جهان‌بینی ذهنی خویش به گونه‌ای کاملاً ابتدایی و خام‌دستانه تصویر کرده است تا مورد پسند سلیقهٔ عامه باشد. در خصوص پوشش پیکره‌ها، در نقاشی دیواری، به‌جز فرشتهٔ عدالت در مرکز تصویر، آن عده از مردگان که برای حسابرسی اعمالشان زنده شده‌اند، برهنه یا نیمه‌برهنه‌اند؛ زنان فقط چادری یا کفنی بر سر گذاشته ولی دست‌های بیرون‌آمدهٔ آن‌ها از زیر چادر نشان می‌دهد که تن‌پوشی بر تن ندارند (تصویر ۴)، درحالی‌که در پردهٔ مدبر، به‌لحاظ اعتقادات مذهبی حاکم بر زمانهٔ هنرمند و نیز محل نصب پرده در محل‌های عزاداری، دکان‌ها، زورخانه‌ها یا قهوه‌خانه‌ها، تمام پیکره‌های مقدس، پوشش رسمی بر تن دارند. همچنین مردگانی که برای سنجش و داوری زنده شده‌اند برخلاف نقاشی‌دیواری، کاملاً با کفن سفید پوشیده شده‌اند؛ البته فقط تعدادی از گناهکاران در دهان مار غاشیه در سمت راست پایین تصویر و نگهبانان دوزخی پایین کادر، نیم‌تنه‌ای بر تن دارند (تصویر ۵).

۵ـ۱ـ۲. موجود اژدهاوش (مار غاشیه)

بر اساس منابعی چون بحار الانوار، در جهنم مراتبی است که انسان‌ها برحسب شدت یا ضعف گناهانشان در آن عذاب داده می‌شوند. در آخرین طبقهٔ جهنم، طبقهٔ هفتم که محل عذاب بدعت‌گزاران است (محمدزاده ۱۳۹۰، ۱۰۵)، مار غاشیه چمبره زده و همراه با موجودات مخوف دیگری همچون عقرب جراره، گناهکاران را عذاب می‌دهد.

بنابراین مطابق متون دینی، این موجود اژدهاوش در نقاشی‌دیواری که دارای هفت‌سر بوده (البته به دلیل مرمت بنا و رطوبت، بخش‌هایی از نقاشی از بین رفته) (شاد قزوینی ۱۳۸۹، ۱۵ و ۱۷) همان مار غاشیه می‌باشد که در حال بلعیدن گنهکاران تصویر شده است. در این صحنه (تصویر ۶) انسان‌هایی در دهان مار غاشیه یا همان اژدهای هفت‌سر دیده می‌شوند که رنگ پوست بدنشان نسبت به افرادی که هنوز نامهٔ اعمالشان سنجیده نشده، تیره‌تر و چهره‌هایشان درهم‌فرورفته و هراسناک است؛ گویی فریادهای آن‌ها از شدت ترس و وحشت به گوش می‌رسد. همچنین در اطراف این مار غاشیه، مارهای باریک و کوچک زیادی دیده می‌شود که دورتادور گناهکاران را فراگرفته و به نیش زدن آنان مشغول‌اند. این صحنه در پردهٔ نقاشی محمد مدبر به‌گونه‌ای تصویر شده است که در اولین برخورد، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. (تصویر ۷). مار غاشیه با چندین سر که بخش اعظم آن در گوشهٔ سمت راست پایین تصویر در حال بلعیدن و عذاب بدکاران و گناهکاران است؛ همچنین در گوشهٔ سمت چپ پایین تصویر، سری دیگر از این مار یا اژدهای چندسر دیده می‌شود. البته در اینجا برخلاف نقاشی‌دیواری، نه‌تنها رنگ پوست افراد تیره نیست بلکه می‌توان گفت نگرانی و ترسی در چهرهٔ آن‌ها مشاهده نمی‌شود و فقط تلاش آن‌ها را برای بیرون کشیدن خود از دهان مار نظاره‌گریم. البته وجه وحشت‌آور در این بخش از پرده را می‌توان به شمایل و دهان باز مار غاشیه نسبت داد.



تصویر ۶: بخشی از نقاشی دیواری بقعهٔ لیچا

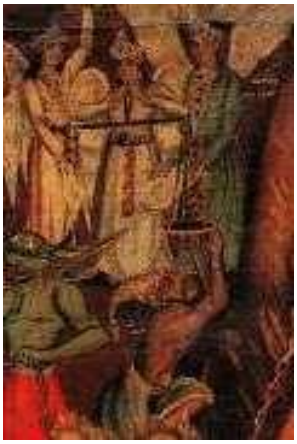
تصویر ۷: بخشی از پردهٔ محمد مدبر

۵ـ۱ـ۳. فرشته

در نقاشی‌دیواری، فقط یک فرشته و آن‌هم، فرشتهٔ عدالت تقریباً در مرکز تصویر در کنار دوزخ قرار دارد که چهره‌ای همانند نقاشی‌های کودکانه و ابتدایی دارد. با پوششی کاملاً سفیدرنگ، تاج بر سر با دو بال که با ترازوی عدل الهی در حال وزن کردن و سنجش اعمال افراد می‌باشد، اما در پردهٔ روز محشر، فرشتگان بسیاری مشاهده می‌شود که چهره‌هایی شبیه به زنان با لباس‌های قجری، تاج بر سر، با دو بال شبیه بال قو (چاواری ۱۳۸۸، ۱۷۲) دارند. همچنین در مقابل دوزخ، سه فرشته دیده می‌شود که فرشتهٔ میانی، فرشتهٔ عدالت بوده و در اینجا نیز همانند نمونهٔ فوق، ترازو در دست دارد و در دو سویش، فرشتهٔ گناه و ثواب قرار دارند. فرشتهٔ عدالت در صحنهٔ روز محشر اثر مدبر، پوششی همانند پوشش پیکره‌های نقوش برجستهٔ ساسانی بر تن دارد (همان، ۱۷۲).

نکتهٔ جالب توجه در هر دو تصویر، وجود شیطان در کنار فرشتهٔ عدالت می‌باشد که در هر دو صحنه، شیطان با پیکره‌ای تیره، نیمه‌برهنه یا پوشیده ترسیم شده است. با کلاه قیفی کج، ریش یا سبیل باریک، دست‌های خود را به‌سوی یکی از کفه‌های ترازو بلند کرده است، گویی قصد دارد توازن ترازو را بر هم بزند (تصاویر ۸ و ۹).

تصویر ۸: بخشی از نقاشی‌دیواری



تصویر ۹: بخشی از پردهٔ روز محشر

۵-۱-۴. ترازو

«**وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ**» (انبیاء: ۴۷). آیهٔ فوق بیانگر تأکید بر عدالت و سنجش است که در قرآن کریم، معادل این مسئله، کلمهٔ میزان به کار رفته است و هنرمندان، با نشان دادن فرشتهٔ عدالت که ترازویی در دست دارد، این مفهوم را به‌خوبی تصویر کرده‌اند. در واقع در روز محشر، پیامبری برای داوری انتخاب نشده، بلکه داوری و سنجش اعمال بر عهدهٔ فرشتهٔ عدالت و سایر فرشتگان خداوند است.

۵-۱-۵. تاج

بر اساس تصاویر ۸ و ۹، فرشتگان همواره با تاجی بر سر تصویر شده‌اند و شناخت آن‌ها از افراد دیگر در صحنه، از طریق تاج میسر می‌شود. در واقع وجود تاج بر سر آن‌ها، به‌معنی سلطنت معنوی ایشان بر این جهان و نظارت بر اعمال و کردار مردم و نیز برگزیده بودنشان از سوی خداوند است (اخویان ۱۳۹۶، ۷۵).

تصویر ۱۰: بخشی از نقاشی‌دیواری

تصویر ۱۱: بخشی از پردهٔ مدبر

۵-۱-۶. مأموران دوزخی

مطابق تصویر ۱۰، مأمور دوزخ با پوستی تیره که نیم‌تنه‌ای بر تن و گرزی در دست دارد مشاهده می‌شود که با ایستادن در کنار ترازو، با اشارهٔ دست خود به‌سمت دوزخ، گنهکاران را راهنمایی می‌کند. اما در پردهٔ روز محشر مدبر، مأموران دوزخی در شکل و قیافهٔ خاصی دیده می‌شوند، بدن‌های آن‌ها به رنگ سبز و قهوه‌ای با سرهایی شبیه به سر انسان، بینی عقابی، دو شاخ کوچک و بال‌های خفاش یا عقاب ترسیم شده‌اند (تصویر ۱۱). تنها وجه مشترک این دو صحنه، وظیفه و نقش مأموران دوزخ در فرستادن گنهکاران به دوزخ و عذاب آن‌هاست.

شایان ذکر است که علاوه بر عناصر نام‌برده، عناصر بصری دیگری نیز در پردهٔ روز محشر محمد مدبر وجود دارد که در نقاشی‌دیواری بقعه، هیچ اثری از این عناصر دیده نمی‌شود؛ از جمله: حضرت فاطمه(س) سوار بر شتر و فرشتگانی بر بالای سر حضرت که سری کودکانه دارند با دو بال و بدون بدن که ایشان را همراهی می‌کنند. در جلوی حضرت فاطمه(س)، شهدای سر بریده کربلا و در پایین پای ایشان، پیامبران الهی برای شفاعت از امت خویش حضور یافته‌اند. همچنین فرشتگانی که سرهای بریدهٔ یاران امام حسین(ع) را در دست دارند و پشت‌سر امام به صف ایستاده‌اند (تصاویر ۱۲ و ۱۳). نیز دو موجود با پوست تیره با گرزهایی آتشین در دست، در سمت چپ تصویر بر بالای یک جسد قرار گرفته‌اند که بدون شاخ و دارای گوش‌های بلند همانند دیوها نقاشی شده‌اند؛ گویی همان نکیر و منکر در روز محشرند.

تصویر ۱۲: حضرت فاطمه(س) و فرشتگان اطراف ایشان

تصویر ۱۳: فرشتگان پشت‌سر امام حسین(ع)

۵ـ۲. عناصر تجسمی

۵ـ۲ـ۱. رنگ و نور

در این دو اثر که همانند نقاشی ایرانی، پرسپکتیو ندارند، عنصر رنگ برای نشان دادن ویژگی ظاهری اشخاص حاضر در روز محشر بسیار حائز اهمیت است. همچنین در هیچ‌یک از تصاویر فوق، منبع نور مشخصی در صحنه حضور ندارد. در واقع نقاش دیواری بقعه بدون توجه به نور، سایه‌روشن، عمق‌نمایی و بدون در نظر گرفتن رنگ واقعی و طبیعی عناصر و پیکره‌ها، کاملاً بر اساس زیبایی‌شناسی حسی خود و استفاده از رنگ‌های خالص و درخشان به‌صورت تخت و یکدست، سطح دیوار را رنگ‌آمیزی کرده است. نقاش بیشتر از رنگ‌های قرمز، به‌خصوص قرمز اخرایی برای رنگ بدن مأمور دوزخ، مار غاشیه و همچنین لباس شیطان که بیانگر حزن و اندوه موضوع نقاشی بوده و نیز رنگ‌های تیره و سفید استفاده کرده است. البته برای رنگ سفید، معمولاً از سفیدی گچ دیوار استفاده شده است. «نقاش، هرچه روستایی‌تر، اثرش نیز شوریده‌تر، حسی‌تر، ذهنی‌تر، ذوقی‌تر و آزادتر، بدون قراردادهای ازپیش‌تعریف‌شده و رعایت نمادهای رنگی...» (میرزایی‌مهر ۱۳۸۷، ۶۴). اما در پردهٔ روز محشر اثر مدبر، تنوع رنگ بیشتری نسبت به نقاشی‌دیواری مشاهده می‌شود؛ انواع رنگ‌های قهوه‌ای، اکر، سبز تیره، قرمز و سفید، بنا به ویژگی افراد به کار برده شده‌اند و برخلاف نقاشی‌دیواری، رنگ‌آمیزی در اینجا دارای سایه‌روشن و حجم‌پردازی به‌شیوهٔ نقاشی اروپایی است.

تصویر ۱۴: بخشی از پردهٔ روز محشر مدبر

۵ـ۲ـ۲. بهشت

در نقاشی دیواری، تمام توجه نقاش بر نشان دادن گنهکاران و دوزخیانی بوده که با در دست داشتن نامهٔ اعمال خود و عبور از پل صراط، عذاب می‌شوند و اثری از بهشت و بهشتیان دیده نمی‌شود. حال‌آنکه این بخش در پردهٔ نقاشی مدبر به‌زیبایی ترسیم شده است. نقاش، صحنهٔ بهشت را با حضور ائمهٔ اطهار(ع) در بخش بالای سمت راست تصویر، با قاب‌بندی از سایر بخش‌های پرده جدا کرده است. این بهشت با دروازه‌ای آراسته از پرتره‌های متعدد و در داخل باغ و حوضی در میان آن تصویر شده که در انتهای باغ بهشت، کاخی به‌سبک اروپایی نیز نقاشی شده است (تصویر ۱۴).

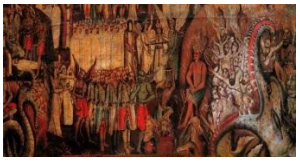
۵ـ۲ـ۳. دوزخ

همان گونه که در تصاویر مربوط به نقاشی دیواری بقعه مشاهده شد، عناصری چون پل صراط، صف کفن‌پوشان، ترازوی عدالت، فرشتهٔ عدالت، مأمور دوزخ، شیطان، مار غاشیه و... همگی بیانگر عذاب بدکاران در دوزخ و بلعیده شدنشان توسط مار غاشیه است که همین صحنه به شکل و فرم دیگری نیز در اثر مدبر دیده می‌شود. در واقع هدف نقاشان از نشان دادن این بخش از روز محشر، همانا اثرگذاری بیشتر بر روح و جان بیننده بوده تا همواره آگاه باشند که ذره‌ای از اعمال آن‌ها، بی‌حسابرسی و سنجش باقی نمی‌مانند.

جدول مقایسه‌ای ۱: تطبیق عناصر بصری در نقاشی‌دیواری روز محشر در بقعهٔ لیچا و پردهٔ روز محشر اثر مدبر (نگارندگان)

	مضمون مشابه	تصویر نقاشی‌دیواری بقعه	تصویر پرده اثر مدبر	مشخصات
۱	کفن‌پوشان			نقاشی‌دیواری: حرکت مردگانی برهنه یا نیمه‌برهنه زنده‌شده برای حسابرسی از سمت راست و عبور از پل صراط. پردهٔ محمد مدبر: ورود خیل عظیمی از پیکره‌های کفن‌پوش از سمت چپ و حرکت به‌سمت راست.
۲	مار غاشیه			در هر دو اثر، مار غاشیه همان موجود اژدهاوش چندسر یا هفت‌سر در طبقهٔ آخر دوزخ که گنهکاران را می‌بلعد.
۳	فرشتهٔ عدالت			نقاشی‌دیواری: چهره‌ای همانند نقاشی‌های کودکانه و ابتدایی در پوششی کاملاً سفیدرنگ، تاج بر سر با دو بال به‌همراه ترازوی عدل الهی. پردهٔ محمد مدبر: چهره‌ای شبیه به زنان، تاج بر سر، با دو بال و پوششی همانند پوشش پیکره‌های نقوش برجستهٔ ساسانی، به‌همراه فرشتهٔ گناه و ثواب در دو سویش. • در هر دو تصویر، کنار فرشتهٔ عدالت، شیطان دیده می‌شود که با دراز کردن دستش به‌سمت یکی از کفه‌های ترازو قصد بر هم زدن توازن را دارد.
۴	ترازو			در هر دو اثر برای عدالت و سنجش اعمال انسان‌ها و به دست فرشتهٔ عدالت انجام می‌شود.
۵	تاج			در هر دو تصویر بیانگر سلطنت معنوی ایشان بر این جهان و نظارت بر اعمال و کردار مردم و نیز برگزیده بودنشان از سوی خداوند است.
۶	مأموران دوزخ			نقاشی‌دیواری: با پوستی تیره و نیم‌تنه‌ای بر تن و گرزی در دست. پردهٔ محمد مدبر: بدن‌های آن‌ها به رنگ سبز و قهوه‌ای با سرهایی شبیه به سر انسان، بینی عقابی، دو شاخ کوچک و بال‌های خفاش یا عقاب. • وجه مشترک: فرستادن گنهکاران به دوزخ و عذاب آن‌ها.

جدول مقایسه‌ای ۲: تطبیق عناصر تجسمی در نقاشی‌دیواری روز محشر در بقعهٔ لیچا و پردهٔ روز محشر اثر مدبر (نگارندگان)

	مضمون مشابه	تصویر نقاشی‌دیواری بقعه	تصویر پرده اثر مدبر	مشخصات
۱	رنگ و نور			نقاشی‌دیواری: رنگ‌آمیزی تخت و یکدست با رنگ‌های قرمز، به‌خصوص قرمز اخرایی برای رنگ بدن مأمور دوزخ، مار غاشیه و همچنین لباس شیطان که بیانگر حزن و اندوه موضوع نقاشی بوده و نیز رنگ‌های تیره و سفید. پردهٔ محمد مدبر: انواع رنگ‌های قهوه‌ای، اکر، سبز تیره، قرمز و سفید بنا به ویژگی افراد. • هر دو اثر فاقد منبع نور مشخص و تنها تفاوت در حجم‌پردازی و سایه‌روشن در پردهٔ مدبر برخلاف نقاشی‌دیواری است.
۲	بهشت			نبودن تصویر بهشت در نقاشی‌دیواری. پردهٔ محمد مدبر: در بخش بالای سمت راست تصویر، با قاب‌بندی از سایر بخش‌های پرده جدا شده است. با دروازه‌ای آراسته از پرتره‌های متعدد و دارای باغ و حوضی که در انتهای باغ، کاخی به‌سبک اروپایی نقاشی شده است.
۳	دوزخ			نقاشی‌دیواری: پل صراط، صف کفن‌پوشان، ترازوی عدالت، فرشتهٔ عدالت، حرکت دست مأمور دوزخ به‌سمت مار غاشیه و دوزخ، شیطان، مار غاشیه. پردهٔ محمد مدبر: حضور نکیر و منکر در سمت چپ بر بالای جسد، مأموران دوزخی در ردیف جلو، شیطان در کنار ترازوی عدالت، مار غاشیه در حال بلعیدن گنهکاران.

۶. نتیجه

مطالعهٔ نقاشی‌دیواری بقعه و پردهٔ روز محشر اثر محمد مدبر، وجود مضامین مشابه و متفاوتی را در شیوه‌های بیان تصویری توسط هنرمند نشان می‌دهد. در واقع می‌توان گفت که آگاهی هنرمند از تعالیم قرآنی و اعتقادات مذهبی، سبب بروز ویژگی‌های مشترک، و آمال و علایق ملی، تأثیرات فرهنگی، اقلیمی و همچنین نوع نگرش‌های مسلط در زمانهٔ هنرمند، باعث ایجاد تفاوت‌هایی بین آن‌ها شده است. در هر دو اثر که بسیار دور از جو و فضای ذائقهٔ هنری درباری و متناسب با سلیقهٔ عوام به وجود آمده‌اند، سادگی و صراحت بیان تصویری به‌وضوح دیده می‌شود؛ به‌ویژه در نقاشی‌دیواری، به‌سهولت می‌توان به معنای اثر دست یافت و این صراحت بیان را می‌توان یکی از ویژگی‌های هنر غیردرباری و عامیانه به شمار آورد. در واقع نقاش این‌گونه آثار، از میان اصناف برخاسته و بنا به ایمان و علاقهٔ خود و از طریق تجربی، فن نقاشی‌دیواری و پرده‌نگاری با رنگ روغنی را آموخته است.

در روند بررسی تطبیقی بین نقاشی‌دیواری بقعهٔ لیچا و پردهٔ محمد مدبر با موضوع مشترک روز محشر، علاوه بر شباهت‌های بصری یا تجسمی، تفاوت‌هایی نیز داشته‌اند که سبب بروز اثری با ویژگی‌های خاص خود شده است؛ از جمله: تمامی افراد حاضر در صحنهٔ روز محشر اثر مدبر، دارای پوشش و تن‌پوش مناسبی هستند برخلاف نقاشی دیواری؛ زیرا موضوع پرده، محل نصب آن را معیّن می‌کرد که ممکن بود این پرده‌ها علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محل‌های عزاداری، دکان‌ها، زورخانه‌ها و... آویخته می‌شدند، لذا این پرده‌ها همانند نقاشی‌دیواری، مکان ثابتی نداشتند. از سوی دیگر به‌دلیل اینکه نقاش ِپرده، این موضوعات را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید. همچنین حضور پیامبر(ص)، حضرت فاطمه(س)، امام علی(ع) و سایر امامان و شهدای کربلا و اهل بیت ایشان در پردهٔ روز محشر مدبر، از دلایل پوشیدگی رسمی و مناسب پیکره‌هاست. اما در نقاشی دیواری بقعه، نقاش بدون در نظر گرفتن نوع معماری یا شخصیت مذهبی که در آن محل دفن شده، بنا به سلیقهٔ

خود و کاملاً آزادانه، گرداگرد دیوارها را از داخل و خارج بنا نقاشی می‌کرده است. در واقع این نوع نقاشی‌ها علاوه بر بار معنایی، برای بهبود بیماری، نذر بقعه نیز می‌شده‌اند.

از دیگر ویژگی‌های متمایز بین این دو تصویر، در پردهٔ روز محشر، مطابق شیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، برای صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب، نام اشخاص در کنار تصویرشان نوشته شده است. که این صراحت و سادگی در نقاشی دیواری به‌شکل بداهه‌گری، اجرای مستقیم موضوع بر روی دیوار بدون پیش‌طرح، طراحی و ترکیب‌بندی همچون هنر ابتدایی در نقوش و اشکال و عدم رعایت آناتومی طبیعی پیکره‌ها و نیز استفاده از رنگ‌های تند و خالص به‌صورت تخت و یکدست بدون رعایت سایه‌روشن و حجم‌پردازی و کاملاً به‌صورت دوبعدی به بیننده القا می‌شود. به‌طور کلی می‌توان بیان کرد که بقاع متبرکه و پرده‌های مذهبی، بهترین فضا و بستر برای خلق آثاری تأثیرگذار بر عوام بوده است. در واقع، حضور قرآن کریم در زندگی مسلمانان، وجود آیات و روایات بسیار دربارهٔ معاد و آخرت و حسابرسی اعمال، موجب رجوع هنرمندان به تصویر کردن روایات قرآنی شده است که هدفشان، مصور ساختن داستان‌ها و روایت‌های مورد پسند عامهٔ مردم، اثرگذاری بر روح و جان بیننده و تعمق در اعمال و احوال خود در زندگی این جهانی و پس از آن و نیز دریابند که ذره‌ای از اعمال انسان، بی‌حسابرسی باقی نمی‌ماند.

پی‌نوشت‌ها

۱. نفخهٔ صور: بادی که اسرافیل در روز رستاخیز در صور خود می‌دمد و مردگان زنده می‌شوند (عمید ۱۳۸۹، ۷۳۰).

۲. صور: بوق، شیپور، شاخی که در آن بدمند و آوازی از آن خارج شود (همان‌جا).

منابع

۱. قرآن کریم. ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: نشر قلم و اندیشه.

۲. اخویان، مهدی. ۱۳۹۶. «بررسی دلایل بازتولید نقاشی‌دیواری‌های بقاع نقشین منطقهٔ گیلان». فصلنامه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۴۲: ۷۱ـ۸۱.

۳. الهی‌نژاد، حسین. ۱۳۸۱. «شباهت رستاخیز مهدی(ع) با رستاخیز آخرت». مبلغان، ش. ۳۱: ۴۷ـ۵۹.

۴. باغبانی آرانی، جواد. ۱۳۹۶. «بررسی تطبیقی ارتباط آخرالزمان و موعود در قرآن و عهدین». فصلنامهٔ علمی‌ترویجی پژوهش‌های مهدوی، ش. ۲۳: ۷۱ـ۹۰.

۵. پازوکی، شهرام. ۱۳۹۷. حکمت مسیحی (مطالعه‌ای تطبیقی با حکمت‌مسیحی). تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

۶. پاکباز، رویین. ۱۳۸۴. نقاشی ایران. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۷. چاواری، سعید. ۱۳۸۸. «مقایسهٔ ساختاری پردهٔ "روز محشر" اثر محمد مدبر و فرسک "داوری واپسین" اثر میکل آنژ». فصلنامهٔ هنر، ش. ۸۱: ۱۶۰ـ۱۷۹.

۸. حسینی، سید جواد. ۱۳۸۹. «ظهور و انعکاس اعمال در قیامت (چهره‌ها و چشم‌های گریان و خندان (۱))». مبلغان، ش. ۱۲۷: ۶۴ـ۷۴.

۹. رحمانی، نجیبه، فتانه محمودی، و همایون حاج‌محمدحسینی. ۱۳۹۶. «بررسی ترسیمات پیکرنما مضامین اخروی در هنر اسلامی ایران». فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۴۳: ۱۰۳ـ۱۱۷.

۱۰. رفیعی، یدالله، و لیلا جدیدی. ۱۳۹۳. «تصویرپردازی هنری در سورهٔ قیامت». پژوهش‌های قرآنی در ادبیات. دانشگاه لرستان، ش. ۲: ۱ـ۲۶.

۱۱. شاد قزوینی، پریسا. ۱۳۸۹. «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعهٔ لیچا از گیلان». هنرهای تجسمی، ش. ۴۱: ۱۳ـ۲۲.

۱۲. شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۷. «بقاع متبرکه». کتاب ماه هنر، ش. ۱۱۷: ۶ـ۲۴.

۱۳. عمید، حسن. ۱۳۸۹. فرهنگ لغت جیبی عمید. تهران: راه رشد.

۱۴. عیسی‌زاده، پیمان. ۱۳۹۲. چهل مجلس (دیوارنگاره‌های زیارت‌گاه‌های گیلان). رشت: فرهنگ ایلیا با همکاری حوزهٔ هنری گیلان.

۱۵. محمدزاده، مهدی. ۱۳۹۰. «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزهٔ نقاشی مذهبی عصر قاجار». نقدنامهٔ هنر، ش. ۱: ۹۷ـ۱۰۷.
۱۶. محمودی‌نژاد، احمد. ۱۳۸۸. نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان. رشت: فرهنگ ایلیا.
۱۷. میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. ۱۳۸۷. نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۸. نوری، آیت‌الله حسین. ۱۳۶۹. «شفاعت روز قیامت». پاسدار اسلام، ش. ۱۰۶: ۱۶ـ۱۸.

جهانی شدن در تولید و آموزش هنرهای سنتی

سمانه (ثمین) رستم‌بیگی*

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243611.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۶

چکیده

جهان‌بینی جدید با ایدهٔ دهکدهٔ جهانی همهٔ تمدن‌ها را به‌سمت جهانی شدن سوق می‌دهد. آنچه اهمیت دارد تعامل میان ایدهٔ جهانی شدن و حفظ فرهنگ بومی و سنتی و هنرهای وابسته بدان با توجه به تغییرات پدیدآمده در نظام نوین آموزشی است. جهانی شدن بی‌شک تأثیرات مثبتی همچون همه‌فهمی مفاهیم موجود در فرهنگ و هنر و به‌نوعی گفت‌وگوی تمدن‌ها را در پی داشته است، لیکن حفظ هویت‌های بومی و ملی و نفاست آثار در حوزهٔ هنرها سنتی همواره از موضوعات چالش‌برانگیز در مسئلهٔ جهانی شدن است. از آنجا که پدیدهٔ جهانی شدن و تأثیرات آن در دنیای امروز امری گریزناپذیر است، شناخت همه‌جانبهٔ این پدیده و تأثیر آن بر هنرهای سنتی به‌منظور حفظ ارزش‌های موجود در هنرهای سنتی ضروری می‌نماید. این مقاله با این سؤال آغاز شد که پدیدهٔ جهانی شدن چه تأثیری بر تولید و آموزش هنرهای سنتی دارد، و به این نتیجه دست یافت که روند نظام مبتنی بر آموزش سنتی (نه کپی‌برداری از نظام سنتی) از مزیت‌های نسبی و مؤثر در برقراری ارتباط سازنده با مخاطبان و هدایت هنر متعهد برخوردار است و چنانچه جهانی شدن در برخورد با این هنرها صرفاً به‌معنای عام‌گرایی در نظر گرفته شود و درصدد برداشتن شاخصه‌های متمایزکنندهٔ این هنرها به فراخور ویژگی‌های بومی و فرهنگی عمل کند، نمی‌تواند در این حوزه کارآمد جلوه کند. لیکن تلفیق خاص‌گرایی و عام‌گرایی فرهنگی که از واکنش‌های فرهنگی به امر جهانی شدن است، می‌تواند هنرهای سنتی را در کنار حفظ ارزش‌های بومی، فراتر از مرزهای محدود به ویژگی‌های جغرافیایی قرار دهد. این پژوهش به روش اسنادی‌کتابخانه‌ای و با استفاده از شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها:

سنت، مدرنیته، تولید و آموزش هنر سنتی، جهانی شدن.

* استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ s.rostambeigi@art.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین چالش‌های عصر حاضر، به‌ویژه در عرصهٔ فرهنگ، صف‌بندی‌های سنت‌گرایانه و تجددطلبانه‌ای است که در طیف وسیع معانی‌اش، نه‌تنها مظاهر معنوی بلکه مادی را نیز در بر می‌گیرد، و از سویی پدیدهٔ جهانی شدن که به‌صورت هدف استراتژیک، آرمان شهر عصر حاضر را تصویر می‌کند، موجب شده است تا در عرصهٔ این چالش، مقولاتی همچون هویت‌های قومی و بومی یا ملی و مذهبی در برابر هجوم‌های سکولاریستی و جهان وطنی به انزوا رانده شوند. جهانی‌سازی، جهانی شدن، آزادسازی مالی، یکسان‌سازی فرهنگی از جمله اسامی و اصطلاحاتی است که در ذیل جهانی شدن یا مترادف آن قرار می‌گیرند. جهانی‌سازی با سازوکارِ دادوستد و بازرگانی به وابستگی تنگاتنگ و سیستماتیک اقتصادی کشورها نظر دارد و به‌تبع آن در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، تعلیم و تربیت، هنر و سایر روابط سیاسی میان ملت‌ها و دولت‌ها زیر چتر این نگرهٔ نئولیبرالیستی قرار گرفته‌اند. در این بین، آموزش و سیاق‌های متفاوت آن نیز از جمله دغدغه‌های هر دو طیف سنت‌گرا و تجددطلب بوده و آموزش هنر نیز همواره دل‌مشغولی اهل هنر است. در این پژوهش تلاش شده با تبیین اندیشهٔ جهانی شدن و نسبت‌های متعارض آن در حوزهٔ آموزش هنرهای سنتی، به ویژگی‌ها، تنگناها و خصلت‌های هریک از این دو حوزه (سنتی و جدید) پرداخته شود و در نهایت چالش اصلی آموزش هنر سنتی در عصر حاضر و در دورهٔ حاکمیت و غلبهٔ فراگیر جهان‌بینی نوین مطرح گردد. این مقاله ضمن تحلیل پیامدهای نظام جهانی شدن، به جایگاه و اهمیت نظام سنتی تعلیم و تربیت و ویژگی‌های آن که امکان تربیت هنرمندان خلاق را فراهم می‌سازد اشاره دارد.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

ـ پدیدهٔ جهانی شدن چه تأثیری بر تولید و آموزش هنرهای سنتی دارد؟

ـ وجوه تقابلی پدیدهٔ جهانی شدن با هنرهای سنتی در چیست؟

این پژوهش در راستای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا پدیدهٔ جهانی شدن را مطالعه و در ادامه با ذکر تعریف و ویژگی‌های هنر سنتی، تأثیرات جهانی شدن بر این نوع از هنر را بررسی کرده است. این مطالعه با استفاده از روش کتابخانه‌ای‌اسنادی و به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام شده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص پدیدهٔ جهانی شدن و تبیین ویژگی‌های آن، گروه‌های مختلفی از نظریه‌پردازان به مطالعه پرداختند. اما برجسته‌ترین و اساسی‌ترین نظریه‌های جهانی شدن شامل نظریه‌های افراطی‌گرایی، شک‌گرایی، نسبیت‌گرایی، بازسازی‌گرایی، فراساختارگرایی و نظریهٔ انتقال‌گرایی میشود که هریک از این‌ها موافقان و مخالفان خود را دارند. همچنین از منظری دیگر می‌توان نظریه‌های جهانی شدن را این‌چنین دسته‌بندی کرد: گروه اول شامل جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازان کلاسیکی چون سنسیمون[۱]، دورکیم[۲]، وبر[۳] و مارکس[۴] می‌گردد؛ گروه دوم شامل نظریه‌های اجتماعی (پارسونز[۵]، بل و...)، اقتصادی (والرشتین[۶] و...)، سیاسی (گیلپین[۷] و...) و فرهنگی (مک لوهان[۸]) می‌شود؛ گروه سوم شامل نظریه‌پردازانی مانند دیوید هاروی، آنتونی گیدنز و رونالد رابرتسن می‌شود که به‌طور مستقیم به فرایند جهانی شدن و آثار و پیامدهای آن اندیشیده‌اند.

۲. پدیدهٔ جهانی شدن

امروزه پدیدهٔ جهانی شدن با تکیه بر پارادایم مدرنیته (مدرن و پست‌مدرن) و همهٔ ابعاد خود در راستای تغییر هویت ملی و قومی و وجوه مختلف زندگی به‌خصوص با هدف سنت‌ستیزی، وارد حوزه‌های فرهنگی کشورهای شرقی و اسلامی شده است. اما مسئلهٔ دارای اهمیت چگونگی برخورد با این پدیده است. بدیهی است در دنیای امروز نمی‌توان درهای گستردهٔ ارتباطات را بسته نگه داشت و فقط در محدودهٔ فرهنگی خویش به حیات ادامه داد؛ ازاین‌رو باید دانست چگونه می‌توان میان این پدیده و ویژگی‌های سنتی و بومی فرهنگ خویش ایجاد ارتباط کرد و به‌نوعی ضمن هماهنگی و همخوانی با این پدیدهٔ جدید از مبانی فرهنگِ خودی، نه‌صرفاً به‌صورت پوسته‌ای ظاهری بلکه به‌شکلی حقیقی و واقعی صیانت نمود.

رولاند رابرتسون در کتاب خود با عنوان جهانی شدن چنین عنوان می‌کند که «جهانی شدن به‌معنای درهم شدن جهان و تبدیل آن به مکانی واحد است، اما این یگانه شدن به مفهوم وحدت و ادغام نیست بلکه به‌معنای یگانه شدن است؛ یعنی جهان از وضعیت در خود به وضعیت برای خود حرکت کند» (Robertson 1992, 34).

تعاریف متعددی از فرایند جهانی شدن شده است، اما می‌توان تعریف مربوط به کمیتهٔ بین‌المللی در سال ۱۹۹۵ را که دربرگیرندهٔ تمامی تعاریف است، به‌عنوان تعریف جامع ذکر نمود: «جهانی شدن عبارت است از درهم‌آمیزی اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست، فرهنگ و رفتارها از

طریق نفی مرزها و حذف پیوستگی‌های ملی و اقدام‌های دولتی» (مرقاتی ۱۳۸۲، ۷۱).

در کنار واژهٔ جهانی شدن، واژه‌های نسبتاً مترادف دیگری نیز وجود دارند که روشن ساختنِ نسبت و تفاوت آن‌ها با واژهٔ جهانی شدن بی‌فایده نخواهد بود. واژهٔ «جهانی کردن» یا «جهانی‌سازی»، گرچه به فرایندهای وابستگی و همگونی جهانی معطوف است، بر این دلالت دارد که قصد، برنامه و آگاهی معیّنی پشت این فرایندها نهفته است؛ به‌بیان دیگر، جهانی‌سازی دربرگیرندهٔ این معنا و مفهوم است که نیروهایی توانمند در قالب دولت ملت یا شرکت چندملیتی، در راستای علایق و منافع خود به کار همگون و یکدست‌سازی جهان پرداخته‌اند و به همین دلیل باید سخن از جهانی‌سازی گفت نه از جهانی شدن. ولی واژهٔ جهانی شدن متضمن این معناست که بسیاری از نیروهای جهانی‌ساز و همگونی‌آفرین، غیرشخصی و فراتر از کنترل و قصد هر فرد یا گروهی از افراد هستند (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۲۵). در این مقاله، با مفهوم جهانی شدن که به‌طور فراگیر و غیرشخصی بر فرایند تولید اثر هنری تأثیر می‌گذارد مواجهیم و در راستای درک این پدیده، نظرات رابرتسون بیشتر مورد توجه قرار گرفته است.

شاید بتوان دیدگاه رابرتسون را چنین توضیح داد که حرکت مشترک با نگاهی کل‌گرا و به‌منظور رسیدن به یک هدف واحد شرط است و در واقع انواع حرکت‌ها و تفاوت‌ها در نهایت به وحدت نمی‌رسند، بلکه او قائل به مسیرِ مشترک است و در واقع انتخاب مسیر از سوی همهٔ تمدن‌ها یکی می‌گردد که پدیدهٔ جهانی شدن پدیدار می‌شود. در همین راستا رابرتسون مفهوم دیگری را نیز بیان می‌کند که در واقع جهانی شدن همانا خاص شدن عام و عام شدن خاص است؛ یعنی برداشته شدن تمایزها و تفاوت‌های ایدئولوژیک که در هر تمدن ایجاد تفاوت‌های فرهنگی می‌نماید. در واقع رابرتسون معتقد به فرایند دووجهیِ «عام شدن خاص و خاص شدن عام» است. او همچنین اضافه می‌کند بنیادگرایی و اصل‌گرایی اکنون با پدیدهٔ جهانی شدن تبدیل به ملی‌گرایی شده و در واقع پدیدهٔ جهانی شدن می‌خواهد جهان‌گرایی را جایگزین نسبی‌گرایی کند. این جهان‌گرایی با خود، درهم فشرده شدن جهان و تراکم آگاهی در قبال آن به‌عنوان یک کل را به ارمغان می‌آورد (رابرتسون ۱۳۸۰، ۸۲).

نکتهٔ حائز اهمیت در تفکر رابرتسون این است که او در پدیدهٔ جهانی شدن همواره بر ملی‌گرایی، یعنی التزام به اندیشهٔ جامعهٔ ملی که یکی از اجزای اصلی جهانی شدن معاصر یعنی تبدیل به مکان واحد است، تأکید دارد. در واقع او معتقد است همان طور که جوامع ملی دارای وحدت‌اند، واحدهای بزرگ‌تر، از جمله جهان نیز واجد همین وحدت است و همین نگرش که جوامع ملی را به‌مثابهٔ واحدی مستقل به شمار می‌آورد، وجهی از فرهنگ جهانی است. او همچنین می‌افزاید ویژگی‌های فرهنگی و تأثیرپذیریِ جوامع به درجات متفاوت، نتیجهٔ هم‌کنشی با دیگر جوامع جهانی است و فرهنگ‌های ملی ضمن تعامل با فرهنگ‌های مهم دیگر ساخته شده‌اند. به همین ترتیب فرهنگ جهانی نیز خود تا حدودی از رهگذر تعامل بین جوامع ملی ساخته می‌شود. پس به نظر رابرتسون می‌بایست در موضوع «واکنش‌گزینی» دقت کرد، زیرا جوامع ملی ممکن است در پدیدهٔ جهانی شدن به‌مثابهٔ یک پارادیم، به‌صورت وجهی مثبت یا منفی عمل کنند. ازاین‌رو این واقعه ممکن است به‌سهم خود، بحث جهانی در مورد مسئلهٔ رابطه بین هویت ملی و تجدید ساختار ملی و مشارکت در فرایند جهانی شدن را بیش از پیش رونق دهد. و این مسئله به قرار داشتن تمام جوامع در تحت التزامِ نهادینه کردن رابطهٔ درون‌بودگی و برون‌بودگی تأکید دارد (قریب ۱۳۸۵، ۱۹۵).

از سوی دیگر، نظریهٔ نظام جهانی که والرشتاین ارائه می‌کند و در آن به مراتب پلکانی قائل است، نیز درصدد همگرایی و حرکت انسان صنعتی به‌سمت نقطه‌ای واحد است. وی در قالب نظری خود، «واگرایی» را که گوناگونی راه‌های تجدد و صورت‌های متفاوت آن است، تبدیل به همگرایی می‌کند (Wallerstein 1990, 62).

جامعه‌شناسان برجستهٔ کلاسیک نیز اگرچه نه به‌طور صریح، به‌طور ضمنی مروج این فکر بودند که یک «نظام ارزشی مرکزی» وجهی اساسی از یک «جامعهٔ ملی پویا»ست و هر جامعه در وجه بیرونی باید هویت جمعی خاص خود را داشته باشد. و اگر بتوان این امر را به‌شیوه‌ای درست اعمال کرد، دستیابی به یک «خانوادهٔ ملی» درست همان طور که نخبگان ژاپنی از تلفیق «گمین‌شافت» و «گزل‌شافت» ارائه‌شده توسط فردیناند تونیس[۹] بدان رسیده‌اند، محقق خواهد شد (رابرتسون ۱۳۸۰، ۱۷۱) و درست در همین راستا خواهد بود که فرهنگ بومی و تبلور آن در هنرهای سنتی قابل تعریف می‌گردد.

تعریفی که ترابیان در کتاب خود از منیت و آنیت ارائه می‌دهد نیز در همین راستاست. کسی که از تجربهٔ خویش سخن می‌گوید، به تجربه‌ای اشاره دارد که بر مبنای استنباط او از «خویشتنِ خود» معنی شده است. لفظ «خویشتن» را می‌توان به‌نوعی خودبینی و خودمحوری تعبیر کرد که در این صورت البته نوعی «فردگرایی» و به‌دنبال آن، عارضهٔ «بی‌اعتنایی به جمع» در آن اجتناب‌ناپذیر است. اما از جانب دیگر، این لفظ «خویشتن» می‌تواند با مفهومی کاملاً فرهنگی به کار آید، و در چنین حالتی، یک نوع ادراک حسی و ذوقی که از «ارتباط نامرئی» با هویت قومی

و سرزمینی یا حتی بین‌المللی او ریشه می‌گیرد، زمینه‌ساز مرزبندی خویش و بیگانه خواهد شد. نگرش نخست، پرورش‌دهندهٔ شخصیت‌هایی است که دچار «منیت» می‌شوند، و لذا با اوج گرفتنِ «کردار مستقلِ ناشی از منیت آنان» لاجرم رابطهٔ خویشانوندی قومی و سرزمینی خود را از هم گسسته خواهند یافت. نگرش دوم، پرورش‌دهندهٔ شخصیت‌هایی است که «آنیت» را میزان و محک ارزش‌گذاری‌ها می‌گیرند، و لذا در سمت‌گیری برای کردار مستقل می‌کوشند که تعالی انسانی خود را در تعلق و اتحاد با «همهٔ هستی»، یعنی آنچه در فلسفهٔ عموم شرقی‌ها «وحدت وجود» خوانده می‌شود، معنی کنند. این نگرش همان دیدگاهی است که هنرمند سنتی در خلق آثار خود مدنظر دارد. جالب اینجاست که رشد این دو گونه خصوصیت در افراد را می‌توان دقیقاً به‌عنوان عکس‌العمل شخصیت فرد در برابر نگرش جامعه به او نتیجه‌گیری کرد: وقتی انضباطِ سازمانیِ جامعه آن‌قدر اهمیت یابد که بر همهٔ ارزش‌های فردی رجحان داده شود، هویت فرد با منیت او قابل رؤیت می‌شود؛ اما وقتی حفظ ارزش‌های فرد مورد تأکید جامعه قرار می‌گیرد، هر فردی آرزومندِ آن می‌شود که ارزش‌های خودش را تا حد یکی شدن و همسویی با جامعه‌اش ترقی دهد، زیرا به‌موجب مستحیل شدن در هویت جامعه‌اش، می‌تواند به معنی والاتری از هویت خود دست یابد (ترابیان ۱۳۲۵، ج. ۲: ۶۲۴). در اینجاست که مفهوم حل‌شدگی در اثر و صرفاً خود اثر اهمیت می‌یابد و هنرمند سنتی در پی نشان دادن منیت خویش برنمی‌آید تا آنجا که حتی اثری بدون امضا را ارائه می‌دهد؛ چراکه اثر خود دارای هویتی مستقل شده و در مسیر خلق، تمام ارزش‌های والای انسانی را بر خود گرفته است و هنرمند با خلق آن در راستای فهم و نیاز جامعه تعهد خود را به انجام رسانده است.

در عصر حاضر و در دنیای جدید با وجود فاصله‌های مکانی بسیار و تأثیر محیط جغرافیایی بر تغییرات فرهنگی و نوع فرهنگ به‌واسطهٔ وجود رسانه‌های فراگیر مثل اینترنت و ماهواره؛ فرهنگ‌ها در حال حرکت به‌سوی نوعی هم‌شکلی هستند که از آن با عنوان جهانی شدن یاد می‌شود. رسانه‌ها با رسوخ و رخنه بر همهٔ جوامع بشری با پوشش ظاهرفریب و دل‌پسند، مسئولیت انتقال فرهنگ را به عهده گرفته‌اند و در واقع به همسان‌سازی فرهنگی می‌پردازند. این همسان‌سازی از برایند فرهنگ‌های گوناگون در عرصهٔ جهانی رخ می‌دهد و مشابه قوانین فیزیک است به‌طوری که همواره در یک سیستم، سیالات از قسمت پرفشار به‌سمت قسمت کم‌فشار حرکت می‌کنند تا به وضع تعادلی برسند. فرهنگ‌ها نیز مانند این سیالات از طرفی که قوی‌تر است به‌سمت فرهنگی که ضعیف‌تر است می‌رود و فرهنگ ضعیف را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد تا در سایشی دوجانبه به تعادل برسند که همان همانندسازی است البته به‌نفع طرف قوی‌تر (تاملینسون ۱۳۸۱، ۷۶). آگ برن[10] و نیم کوف[11] به این موضوع فرهنگ‌پذیری می‌گویند؛ ایشان در کتاب زمینهٔ جامعه‌شناسی می‌آورند: «اگر جریان جامعه‌پذیری عمیقاً صورت گیرد و دوام آورد، افراد جامعه از مشابهت‌های فراوانی برخوردار خواهند شد؛ به‌بیان دیگر اعضای جدید جامعه در جریان جامعه‌پذیری، رفته‌رفته در زندگی مشترک جامعهٔ خود سهیم می‌شوند، راه‌ورسم آن را می‌آموزند، خود را با آن سازگار می‌گردانند و سرانجام با سایر اعضا همانندی می‌یابند. به این ترتیب، همتایی اجتماعی یا مانندگردی فرهنگی یا فرهنگ‌پذیری رخ می‌نماید. و اما فرهنگ‌پذیری، جریانی است که فرد را عمیقاً و از جهات فراوان با فرهنگ جامعه همانند می‌کند، چنان‌که جامعه‌پذیری جریانی است که فرد را صرفاً با هنجارهای اجتماعی سازگار می‌گرداند» (آگ‌برن و نیم‌کوف ۱۳۸۲، ۸۳). شاید بتوان در یک جمله فرهنگ را انعکاس‌دهندهٔ ارزش‌ها، سنت‌ها و هنجارهای پایدار یک جامعه تلقی کرد. بنابراین جهانی شدن فرهنگ به‌معنای جهانی شدن ارزش‌ها، سنت‌ها و هنجارهای پایدار یک یا چند فرهنگ است (کاظمی ۱۳۸۱، ۴۶).

می‌توان واکنش‌های فرهنگی به فرایند جهانی شدن را در قالب سه دستهٔ کلی طبقه‌بندی کرد: خاص‌گرایی فرهنگی، آمیزش و تحول فرهنگی و همگونی فرهنگی[12] (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۸۴)؛ که در این میان، واکنش سنت‌گرایان تندرو به‌نوعی خاص‌گرایی فرهنگی است و در عین حال، برخورد با همگونی فرهنگی که باعث از میان رفتن تمایزهای فرهنگی و هویت‌های بومی می‌گردد و به‌نوعی تحمیل فرهنگ غربی است. لیکن سنت‌گرایان معتدل تا حدی بر آمیزش و تحول فرهنگی آگاهانه نظر دارند که می‌تواند در راستای تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بینافرهنگی دست به انتخاب درست با حفظ هویت‌های بومی و ملی بزند.

اختلاف دیدگاه‌ها و رویه‌ها در مسیر جهانی شدن و در برخورد با جهانی شدن به‌خصوص در زمینهٔ فرهنگ چنین می‌نماید که می‌بایست گزینشی درست از مفاهیم آن داشت و در واقع میان هویت ملی و وجوه سنتی آموزش ایجاد وفاق کرد. ازاین‌رو شاید به دیدگاه رابرتسون که همواره به مسئلهٔ جهانی شدن در کنار مسئلهٔ هویت ملی نگاه کرده است بتوان استناد کرد. با این وصف تفاوت‌هایی را در بررسی مقایسه‌ای و تطبیقی میان دو نظام آموزش سنتی و مدرن می‌توان شناسایی کرد که از مهم‌ترین آن‌ها بررسی رابطهٔ هنرمند با اثر هنری و نیز رابطهٔ هنرمند با مخاطبان است.

۳. رابطهٔ هنرمند با اثر هنری در هنرهای سنتی

یکی از دگرگونی‌های اساسی و مخرب جهانی شدن در دوران پست‌مدرن در زمینهٔ هنر است که همانا تجاری شدن و تجاری کردن مسئلهٔ هنر است که از نتایج جهانی شدن اقتصادی و همچنین جهانی شدن فرهنگی است. رابرت سی مورگان[۱۳] هنرپژوه معاصر در این زمینه چنین اظهار نظر می‌کند: «حرف من این است که هنرمند بودن در اساسی‌ترین مفهوم آن، در نهایت یعنی وظیفهٔ رهاسازی. چنین تفکری به این معناست که هنرمند بودن در مفهوم بین‌المللی فقط مسئلهٔ بازاریابی نشان تجاری شخص نیست، بلکه به‌معنای حفظ رابطهٔ اخلاقی خاصی با هنر است» (مورگان ۱۳۸۹، ۳۷). جایگاه هنر، هنرمند، مخاطب هنر، محتوای هنر، پیام هنر، مضامین و ساختارها و شیوه‌ها و مکتب‌های هنری از جمله حوزه‌های فرعی و اصلی ساحت هنر هستند که با مقولاتی همچون زیبایی‌شناسی، فلسفهٔ هنر و نقد هنر و سپس تجلی نهایی آن‌ها در قالب موزه‌ها، جشنواره‌ها و فستیوال‌ها به‌سمتی هدایت شده‌اند که امروزه موسیقی، سینما، تئاتر، هنرهای رسانه‌ای، نقاشی، تصویرسازی، گرافیک و... در نخستین گام تعاریف واحد، مبانی یکسان و ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ مشترکی را بر خود متصف می‌کنند. هرچند این ماجرا در آغاز و در مسیر به‌منزلهٔ بیان مشترک و مفاهمه‌ای میان فرهنگ‌ها مطرح بود و در عصر پست‌مدرن فرهنگ‌های غریبه از مناطق دورافتاده و ناشناخته پایشان به عرصه‌های نمایش جهانی گشوده شد و موجب رضایتمندی اهل آن فرهنگ و هنرمندانش شد، سؤال اصلی این است که امروز از هنر و فرهنگ آن ملت‌ها و اقوام چه مانده و هنر ایشان تا چه میزان به همان مبانی پایبند است؟ این امر آنجا مهم می‌نماید که یکی از خصلت‌های اصلی هنرهای سنتی پایبندی به اصول و تداوم و ثبات در مبانی اصلی آن است.

در بررسی هنرهای سنتی توجه به حضور و اهمیت چند عامل ضروری است: هدف هنرمند؛ مادهٔ خام هنری؛ محصول هنری (اثر هنری)؛ مخاطب هنری (بهره‌بردار).

در ساحت هنرهای سنتی و آموزش آن و با توجه به شناسایی چهار عامل نام‌برده، روابط فی‌مابین آن‌ها را می‌توان چنین تبیین نمود.

- هدف هنرمند سنتی از آفرینش اثر، هدفی رسالت‌گونه و متعهدانه است؛ تعهدی که هنرمند برای خود مشخص نمی‌کند بلکه بستر اعتقادی و ایمانی وی، آن را تبیین و تعیین می‌کند.
- در این ساحت، هنرمند هم در جایگاه آفریننده اثر و هم در جایگاه مخاطب قرار دارد. او خود هم مخاطب است.
- در ساحت هنرهای سنتی، مادهٔ خام هنری انتخاب دقیق می‌شود، نه تصادفی و نه با بی‌اهمیت شمردن؛ اگر مادهٔ مناسب یافت نشد، هنرمند ماده را استحاله داده و عوض می‌کند یعنی با رنگ یا فرم یا محتوایی که به آن می‌دهد، آن را به مادهٔ مناسبی که مدنظر دارد نزدیک‌تر می‌کند.
- در ساحت هنرهای سنتی، محصول هنری از چرخه خارج نمی‌شود و نمی‌رود در موزهٔ یا قفسه؛ محصول هنری همچنان در چرخه قرار دارد و مادامی که استفاده می‌شود ارزش دارد. ارزش آن را استفاده از آن مشخص می‌کند؛ حتی هنگامی که به موزه (یادگارخانه) سپرده می‌شود بازهم جنبهٔ کارکردی و آموزشی آن مدنظر است.

در همین خصوص، سید حسین نصر نیز معتقد است که اگر بخواهیم شاخصه‌ای برای هنر سنتی ورای هنر قدسی بیابیم، همانا عنصر سودمندی و کاربردی بودن در جریان زندگی است؛ هنر سنتی نه برای خود که برای زیبایی و فایده‌اش هنری کاربردی است. هنر هرگز جدای از زندگی، جدای از سود (utility) به‌معنای ژرف‌ترین معنای کلمه و نه به‌معنای سودانگاری (utilitarianism) نبوده است. هنر همواره در دل زندگی جا داشت و در تمدن‌های سنتی هنر، زندگی و زندگی همان هنر بوده است (جهانبگلو ۱۳۸۵، ۳۴۱).

۴. رابطهٔ هنرمند با مخاطبان در هنرهای سنتی

با توجه به دو مقولهٔ رابطهٔ هنرمند با اثر هنری و رابطهٔ هنرمند با مخاطبان در ساحت هنر سنتی، می‌توان چنین اذعان نمود که هنرمند هنرهای سنتی به دو شکل دست به آفرینش هنری می‌زند:

نخست تولید اثر برای کسانی که به‌لحاظ باور و درک و نیز نیاز و کاربرد با او (هنرمند) مفاهمه داشته و به‌واسطهٔ همین خصیصه‌ها اثری در این شکل، خاص و متعلق به فرهنگی مشخص است. ازاین‌رو تداوم فرم‌ها، محتواها و روابط عناصر هنری پیشین را در خود دارد و به همین علت آن را می‌توان از هنر سایر فرهنگ‌ها تمیز داد. در اینجا می‌توان به نظر کواراسومی اشاره کرد که مردم‌شناسی را از هنر جدا نمی‌داند و بر این موضوع تأکید دارد که با رویکرد مردم‌شناسانه راه رسیدن به حقیقت و هنر کوتاه‌تر است ازآن‌رو که در رویکرد مردم‌شناسانه و هنر عامیانه، حکمت ماورای طبیعی

سایهٔ گسترده افکنده است. پس از این، نباید مردم‌شناسی را از هنر جدا کرد بلکه باید دریافت که رویکرد مردم‌شناسانه، ما را بیش از رویکرد زیبایی‌شناسانه به حقیقت هنر نزدیک می‌کند (کوماراسوامی ۱۳۹۱، ۳۴). این همانا به‌معنای شناخت مخاطب عام و حفظ ویژگی‌های بومی است.

دوم، تولید اثر برای مخاطب، عام‌تر از شکل اول و در واقع فراتر از محدودهٔ جغرافیایی و بستر مشترک فرهنگی، که در آن پیام هنری بر نیاز و کاربرد رجحان دارد. پیام هنری می‌تواند از تجلی زیبایی در قالب تعادل و تقارن یا هارمونی و هماهنگی (خصلت‌های ناب) تا بازنمایی طبیعت یا روایت (خصلت‌های ثانوی) گسترده باشد. در این شکل از تولید، اثر هنری در نمود هر دو گروه از خصلت‌های پیش‌گفته (خصلت‌های ناب هنری یا ثانوی) تابع یک منطق یا تجربهٔ مشترک و درک و فهم جهانی است و مقولاتی موضوع این هنر هستند که از تابعیت یا وابستگی به قوم، ملیت یا حتی ایدئولوژی صِرف مبرا می‌گردند. این مقولات کمتر قید زمان و مکان بر آن‌ها حاکم است. اما باید در نظر داشت که در ساحت هنر سنتی، رابطهٔ این دو شکل، رابطهٔ خطی است و در آن، شکل نخست تولید، مقدمهٔ شکل دوم است؛ یعنی اینکه هنرمندی قادر به تولید آثار به شکل دوم است که از مرحلهٔ تولید در شکل اول گذشته و آن را تجربه کرده و در آن به کمال رسیده باشد. و تحقق این امر در ساحت هنر سنتی کاملاً وابسته به آموزش و نظام آموزشی است.

در جایی که هنرمند سنتی به‌عنوان یک آفرینندهٔ مستحیل در جامعه عمل می‌کند که خود را در جریان حرکت فرهنگیِ جامعه به‌عنوان عامل تأثیرگذار در پیشبرد حرکت رو به جلو و مترقی قرار می‌دهد. عدم نگاه و امضای شخصی این هنرمندان نیز نه به‌معنای حذف هویت فردی و بومی، بلکه به‌معنای همگامی با حرکت موجود در جامعه‌ای است که به آن باور و ایمان دارند. این امر همواره با تأکید بر هویت فردی که به‌موازات هویت ملی و بومی عمل می‌کند، همراه است که خود به غنای فرهنگی جامعه کمک می‌کند.

خصلت مهم دیگری که در هنرهای سنتی دیده می‌شود، وجود ایمان و باور قلبی در هنرمند به اثری است که می‌آفریند و میزان پایبندی‌اش به فرهنگ ملی و قومی خود. به‌عقیدهٔ حسین نصر، هنر سنتی از طریق ایده‌هایی که بیان می‌کند و هم ابزار و روش بیان ایده، کاملاً وابسته به سنت و برخاسته از سنت می‌باشد و سنت هم مرتبط با امر قدسی و معرفت قدسی است که زنجیروار به هم مرتبط‌اند و هنر قدسی خود بخشی از هنر سنتی می‌باشد و در درون آن قرار می‌گیرد (نصر ۱۳۸۳، ۲۰۹). هنر سنتی هم از معرفت قدسی جدایی‌ناپذیر است و هم بر اساس آن بنا شده و هم طریق جریان آن است. هنر سنتی در دل سنت است و هویتش را از آن می‌یابد و از طرفی سنت از امر قدسی برمی‌خیزد و هویتش بدان وابسته است. در واقع در بحث هنرهای سنتی خلق اثر همواره به‌منزلهٔ یک حرکت آیینی و اعتقادی مطرح می‌شود و در عین حال معرف فرهنگ، ملیت، قومیت و نوعی ناسیونالیزم است.

هنر سنتی که در دل آن هنر مقدس جای دارد، هنری است که در آن، خالق هنر یا هنرمند، به یاری فنون سنتی به ابزاری برای بیان پاره‌ای از نمادها یا ایده‌ها (به‌معنای افلاطونی کلمه) تبدیل می‌شود. نمادها و ایده‌هایی که فرافردی هستند و سرچشمهٔ صورت‌ها، قالب‌ها، نمادها و رنگ‌ها. در هنر سنتی نه روان فرد هنرمند که عالم مابعدالطبیعی و معنوی است که به هنرمند تعالی می‌بخشد و در واقع ریشهٔ تفاوت عمدهٔ هنرمند سنتی و هنرمند مدرن همین‌جاست (رحمتی ۱۳۸۴، ۲۳۵).

کوماراسوامی معتقد است که مبنای نمایش زیبایی در هنر سنّتی، کارکرد و نقش کاربردی آن است (کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۷۷) و ظهور مدرنیته علت نزول ماهیت هنر و کارکردهای حاصل از آن در عدم توجه به شأن و غایت هنر است (همان، ۱۰۹).

تحول در نوع نگاه به هنرهای سنتی در ایران، با تجددطلبی و نوسازی در حوزهٔ تعلیم و تربیت، و تفاوت‌های معرفت‌شناسی در زمینهٔ هنر و در مرحلهٔ بعد، روند تغییر در نوع آموزشِ آن، به‌صورتی رسمی و سازمان‌یافته از دورهٔ قاجار و با تأسیس دارالفنون آغاز می‌شود. نظام آموزش غربی و نگاه منتقدانه به مکتب‌خانه‌ها، جریانی را ایجاد کرد که نه‌تنها آموزش‌های عمومی را متحول کرد بلکه نظام‌های آموزش حرفه‌ای یعنی حرَف و فنون مختلف چه در بخش صنعت و چه در حوزهٔ هنر را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. در این میان، نظام آموزش هنر سنتی که به‌شیوهٔ استاد و شاگردی انجام می‌شد، بیش از پیش در این جریان، به آموزش جدید متحول و در مراحل بعدی به فراموشی سپرده شد. آنچه در این میان عاید هنرهای سنتی شد، به محاق رفتن پدیدهٔ خلاقیت و نوآوری مبتنی بر فرهنگ ملی و سنتی بود؛ چراکه الگوبرداری از نظام آموزش غربی، رابطهٔ معنوی استاد و شاگرد را از بین برده، گاه رابطه‌ای عاطفی و بوروکراتیک را جایگزین کرده و گاه نیز در برخی از نظام‌های آموزشی (همچون نظام آموزش اروپایی) نه‌تنها هیچ جایگزینی نداشته است بلکه نافی هرگونه ارتباط عاطفی و انسانی در جریان آموزش هنر بوده است. در این میان یکی از اهداف هنرهای سنتی که همانا مسئولیت معنوی و انسانی هنرمند در انتقال دانش‌ها و تجارب اکتسابی از پدران و نسل‌های پیشین به آیندگان

بوده است، به یک مسئولیت صرفاً اجتماعی و گاه تهی از هرگونه ریشه‌های فرهنگی، ملی و سنتی تبدیل شده است. بدین واسطه فرهنگ‌های ملی در ذیل و تابعیت پدیدهٔ فرهنگ جهانی و در معرض حذف تفاوت‌های موجود میان هنرهای سنتی و مدرن قرار گرفتند. این امر به‌گونه‌ای موجبات نابودی هنرهای ملی را نیز به‌تبع کم‌رنگ شدن هنرهای سنتی فراهم کرده و اگر در این بین، هنوز در مناطقی هنرهای ملی و سنتی مورد توجه قرار دارند، بیشتر به شکل و فرم ظاهری آن‌ها پرداخته شده و معنا و محتوای متعالی آن مورد توجه قرار نگرفته است. که این خود دلیلی است بر فراموش شدن ماهیت اصلی هنرهای سنتی، یعنی محتوا و معنای مستتر در کارکرد آن؛ چراکه هنرهای سنتی در کنار خاصیت کاربردی خود، در روند شکل‌گیری، از زمان انتخاب مواد و مصالح تا استفاده و شکل دادن و تولید محصول نهایی، همواره هنرمند مرتبط با خود را ملتزم به معنویت و هم‌راستایی با فرهنگ خویش کرده است. اما امروزه پدیدهٔ جهانی شدن که در پی عصر مدرن پا به عرصهٔ فرهنگ اجتماعی گذاشته، همواره در پی شکستن مرزها و ماهیت‌های جغرافیایی، فرهنگی، قومی و بومی است. درست به‌خلاف هنرهای سنتی که تمایزات فرهنگی و منطقه‌ای، عامل مهم تفاوت‌ها و ویژگی‌های آن‌هاست.

در حقیقت، جهانی شدن با هدف نگاه کل‌گرا سعی در حذف تمایزها و در واقع ویژگی‌های خاص منطقه‌ای دارد، درحالی‌که آفرینش اثر هنری و جریان تولید اثر را انگیزه‌ای منبعث از تمایل به بروز تصاویر ذهنی هنرمند که همانا نشان دادن تمایزهای فردی اوست می‌دانیم. اما این تمایزهای فردی از کجا نشئت می‌گیرد؟ آنچه مسلم است اولین، مهم‌ترین و پایدارترین منبع الهام و عامل تأثیرگذار بر روح و روان آدمی، محیط پیرامون اوست؛ محیطی که همواره تابعی از شرایط زمانی و مکانی است که این زمان و مکان خود به‌سبب متغیر بودن تأثیرات متفاوتی را بر روی افراد در شرایط زمانی و مکانی متفاوت دارد. این تأثیرات که منجر به نقش‌اندازی در ذهن هنرمند است در درون روح و ذهن هنرمند می‌نشیند و بازتاب این نقوش همانا تصاویر ذهنی هنرمند یا تخیل اوست. بنابراین آنچه در ذهن من به‌عنوان فردی که در قرن ۲۱ در کشوری آسیایی با پیشینه، فرهنگ و ناخودآگاه جمعی خاص خود نقش می‌بندد با فرد دیگری در کشوری اروپایی با همهٔ تفاوت‌های زمانی و مکانی که دربرگیرندهٔ شرایط خاص فرهنگی، اجتماعی و پیشینه و ناخودآگاه جمعی خاص دیگری است، متفاوت است. ازاین‌رو بازتاب نقش ذهن من، یعنی تصویری که توسط من آفریده می‌شود نیز متمایز از فرد مورد مثال ماست. پس این آفرینش، خود واجد تمایز است. پس چگونه می‌توان با پذیرش پدیدهٔ جهانی شدن، این تفاوت‌ها و دگرگونی‌ها را از میان برد و به یک وحدت رساند؟ آیا در حین این وحدت‌گرایی دروغین، آزادی روح آدمی و همانا اصالت وجودی هنر که همانا خلاقیت و نمود دادن تخیل و تصویر ذهنی شخصی است، از میان نمی‌رود؟ بی‌شک جهانی شدن در پی خود، حذف این تفاوت‌ها و در واقع تبدیل کردن منِ هنرمند به مای جامعهٔ هنری است که آن‌هم با هدفی که از سوی قدرتی مادی تعیین می‌گردد و نه هدفی که آیین و فرهنگ آن را وضع می‌کند. این نظام برای جامعه، تقاضای اثری بی‌امضا را دارد. اما اثری بی‌امضا، نه همچون آنچه ما در هنر نگارگری ایرانی و در کارگاه‌های گروهی با یک نگره و هدف که در پس آن هویتی یکسان وجود داشت شاهد آن بودیم، بلکه حذف امضایی را می‌خواهد که از بدنهٔ هنری آن، هویت را می‌ستاند؛ هویتی که در طول زمان و در یک گسترهٔ جغرافیایی خاص به وجود آمده، تغییر یافته و اکنون چیزی متفاوت از هویت دیگران است. اثر بی‌عنوان همان اثر بی‌امضاست. در ساحت سنتی اثر بی‌امضا، هنرمند را به انائیت می‌رساند و در اثر بی‌عنوان به منیت.

در هنرهای سنتی، هنگامی که از اثری بی‌امضا سخن می‌رانیم، می‌دانیم که آن اثر و هنرمندانِ آن از یک روح واحد و حاکم بر جامعه و از یک هویت آیینیِ واحدند، و به‌جهت فضای سنتی یعنی انتقال سینه‌به‌سینه (استاد و شاگردی) در همهٔ وجوه هنری، سیر متسلسل وحدت بر کل این بدنه حاکم است و نگاه به تصویر یا هنر موجود، نمی‌تواند یادآور پیشینهٔ آن نباشد. اما جهانی شدن به‌نوعی در ستیز با همهٔ پیشینه‌ها و تاریخچه‌هاست و صرفاً حضور در لحظهٔ حال است بی‌آنکه بخواهد بداند آنچه را هنرمند در جهت بروز درونیات خود هدایت کرده و از مسیر پرپیچ‌وتاب زمان و جریانات حاکم بر محیط پشت‌سر گذاشته است؛ چنان‌که اصرار بر تولید آثار بی‌عنوان، خود معرف سرگشتگی و سردرگمی در دوران مدرن است؛ نوعی زدودن رابطه و پیوستگی است؛ گسست هنرمند و اثر هنری است؛ به‌مانند یک پیام بی‌ریشهٔ رهاشده در هواست که وقتی منتقل می‌شود، مخاطب نمی‌داند که چه دریافت کرده! زیرا منبع پیام نیز نمی‌دانست و نمی‌داند و این همانا نقطهٔ مقابل نگرش سنتی است. ازاین‌رو نوع آموزش نیز در نگاه مدرن تغییر می‌یابد؛ آموزشی که در راستای برقراری ارتباط معنوی و عاطفی میان یک فرد به‌عنوان استاد و در واقع مراد و شاگرد یا همانا مرید شکل گرفت. و همچون سیروسلوک، قواعد، چهارچوب‌ها و شرایط خاص خود را طلب می‌کرد. امروزه همچون همهٔ ابعاد زندگی مدرن که سرعت همهٔ مسیرها را کوتاه و فشرده کرده، این مسیر نیز از روند پیشین جدا شده است. ازاین‌رو همه‌چیز در جهت سرعت بخشیدن و همگام شدن با جریان زندگی مدرن حرکت می‌کند. به همین سبب فقط پوستهٔ بیرونی هنر با مفهوم پیشین آن باقی است و

همچون یک بنای بی‌بنیاد به‌راحتی قابل فروریختن است. این فروریختن به‌معنای خالی شدن مداوم از هویت و پر شدن از ماهیت و هویتی ناآشناست. از آنجا که مدرنیته معرف فرهنگ عصر مدرن است، حتی در هویت‌بخشی نیز واجد سرعت و شتابِ شگفت‌آوری است؛ به همین دلیل در این عصر، جنبشی در کمتر از یک دهه، جایگزین جنبشی دیگر و سبکی جانشین سبکی دیگر می‌گردد درحالی‌که در هنر سنتی، گذشت زمان به تثبیت و افزایش غنای هویتی یک سبک، شیوه و اثر منجر می‌شود و نه تغییر و جایگزینی آن. هنر سنتی به‌سبب آنکه در ابتدا برای رفع نیاز بومی به وجود آمده و هنگامی که هنری با رفع نیاز در ارتباط باشد کارکردْ حرف نخست را در آن می‌زند، نمی‌تواند بدون هویتِ بومی خود، بیانگر وجه وجودی خود باشد؛ این همان نقطه‌ای است که استادِ هنرهای سنتی برای انتقال هنرش و آموزش آن، بدان تکیه می‌کند. در حقیقت، توجیه او به نسل بعدی‌اش به‌نوعی توضیح کارکرد آن با توجه به وجوه سیال و در حالِ حرکت و زنده و پویای اثر می‌باشد و نتیجهٔ آن پیدایش و دوامِ زبانی مشترک است. در برخورد با هنرهای سنتی همانا این زبان مشترک بسیار حائز اهمیت است. این زبان مشترک همچون یک نماد که در میان افراد خاصی در یک زمان و مکان معنادار است، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که در فضای هنرهای سنتی، این زمان تکرارپذیر است و این نماد در طول تاریخ از یک نسل به نسل دیگر انتقال می‌یابد. اما نباید سنت‌گرایی را درجا زدن معنی کرد، چراکه سنت‌ها در طی زمان تغییر کرده، تکامل یافته و نو می‌شوند. اما در طول زمان، همهٔ کدها و ویژگی‌های بومی را با خود همراه می‌کنند. هنگامی که از کدها صحبت می‌شود بحث از همان ناخودآگاه جمعی است که در طول زمان در یک تمدن و به‌همراه مردمان آن حرکت می‌کند و انتقال می‌یابد. این کدها همان هویت‌های بومی و به‌نوعی ملی هستند که یک ملت بدان‌ها شناخته می‌شود؛ بدین معنا که هنرهای سنتی می‌توانند با حفظ هویت ملی خود، در مسیری مشترک با هدف جهانی گام بردارند. اما این هنرها می‌بایست بیانگر و نشانگر هویت درونی خویش باشند و در جهتِ یافتن مشترکات هویتی با تمدن‌ها و فرهنگ‌های دیگر با رویکردی انسانی تلاش کنند تا بتوانند در مسیری حرکت کنند که یا در آن مشترکاتی وجود دارد یا مسیر به‌گونه‌ای است که امکان ایجاد مشترکات را به مسافران خویش در سفر جهانی خواهد داد.

در این میان، آموزش سنتی در ایران نیز دستخوش همین تغییرات قرار گرفته و به‌سمت آموزش مدرسه‌ای و آنگاه آکادمیک با همهٔ قراردادها و چهارچوب‌های مختص خود میل کرده است. در نظام آموزش فعلی ایران، جایی هم برای هنرهای سنتی در نظر گرفته شده است اما به‌شیوه‌های جدید.

شاید بتوان با تکیه بر نظر تونیس مبنی بر تفاوت میان ابزار و هدف تا آنجا که گاه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند چنین اضافه کرد که هنرهای سنتی نیز دچار همین کشمکش روزگار معاصر هستند؛ بدین معنا که هم هدف و هم ابزار تغییر کرده اما این تغییرات همسو و در یک مسیر اتفاق نیفتاده است و حتی در بخش تولید این هنرها گاه برخی با توجه به تغییر ابزار اصرار بر نگه داشتن هدف به همان شیوهٔ سده‌های گذشته دارند. چراکه هدفِ مورد نظر ایجاب می‌کند که ابزارها متناسب و مطلوب آن باشند و اگر این دو در یک راستا نباشند، تعارض پیش‌آمده کل بدنه را دچار نقصان می‌کند.

پس نمی‌توان این هنرها را که معنویت و شیوهٔ نیاکان را از نسلی به نسل دیگر با خود حمل کرده و انتقال داده و روح و هویت اصلی آن همین حلول و تجلی معنای قدسی است، با هنرهای دیگر همچون مدرن، به‌شیوه‌ای یکسان آموزش داد.

۵. نتیجه

از آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که پذیرش پدیدهٔ جهانی شدن با همهٔ ابعاد آن و با تکیه بر پدیدهٔ سرعت در عصر مدرن و پست‌مدرن که در معنابخشی و تجدید هویت‌های زودگذر همگان را شگفت‌زده می‌کند، نتایجی متفاوت برای کسانی در بر خواهد داشت که هدفشان حفظ هنرهای سنتی با ماهیت اصلی است؛ چراکه اساساً پدیده‌های مورد ذکر به قصد تغییر در شیوه و محصولات و ابزارهای زندگی وارد عصر حاضر شده‌اند و نمی‌توان بدون در نظر گرفتن تغییرات ساختاری آن‌ها تنها بدنه‌های سنتی را خالی از ماهیت و هویت‌های اصلی نگاه داشت و خوشحال از آن بود که در حفظ آن‌ها تلاش شده است. ازاین‌رو پاسداشت این هنرها به تلاشی همه‌جانبه چه در بخش هویت‌بخشی، چه در بخش آموزش، چه در زمینهٔ تولید و تبلیغ نیاز دارد و این تلاش مستلزم باور به مجموعه و مفهوم اصلی هنرهای سنتی است نه‌صرفاً شکل ظاهری آن. همین طور با توجه به اهمیت کیفی و محتوایی عناصری همچون هنرمند، اثر هنری، مادهٔ هنری و مخاطب در ساحت هنرهای سنتی، بدیهی است که حتی برای تولید آثاری با محتوای غنی و سوق دادن این آثار به‌سمت مضامین قدسی یا انسانی، لازم است که با پدیدهٔ

جهانی شدن برخوردی هوشمندانه داشت و صرفاً با تکیه به‌صورت‌های هنرهای سنتی به انهدام و اضمحلال میراث گذشتگان سرعت نبخشید؛ زیرا جهانی شدن در معنای عام‌گرا، ادغام و یکی شدن، تمایزها را حذف و فردیت را بر جمعیت رجحان می‌دهد.

مواردی که به‌صورت مؤکد می‌توان برای مرزبندی‌های آموزش هنر در ساحت سنتی و مدرن شناسایی کرد به شرح ذیل است:

الف. وحدت‌گرایی در برابر فردگرایی (فردگرایی، کثرت‌گرایی نیست)؛

ب. مضمون متکی به تجربهٔ نفسانی و در مقابل، مضمون برخاسته از باور جمعی و ملهم از آن است.

ج. در عالم مدرن مخاطب نامعلوم است ولی در هنر سنتی مخاطب همیشه عامِ معلوم است؛

د. عالم مدرن بر عقلانی شدن ابزارها در مقابل ارادهٔ طبیعی در انتخاب ابزارها تأکید دارد؛

ه. فضای عالم مدرن عمومی (غیرمتمایز) است اما فضای عالمِ سنتی اختصاصی (متمایز) است؛

و. عالم مدرن درصدد حذف تمایزهاست درحالی‌که در عالم سنتی تمایزها معنا دارند؛

ز. در ساحت پست‌مدرن تمایزها اهمیت دارند ولی با هدف اضمحلال از طریق ادغام، درحالی‌که در عالم سنتی، تمایزها ریشه در گذشته دارند و معرف هویت هستند.

شاید بتوان گفت اگر مفهوم حقیقی شعار جهانی شدن مدنظر باشد، این جهانی شدن صرفاً از مسیر سنت‌گرایی و ملی‌گرایی محقق خواهد شد. در واقع این همان گزینش سنت‌گرایان میانه‌رو است که نظر به تحول و آمیزش فرهنگی دارند و در راستای آن معتقدند می‌توان همگام با تغییرات جهانی شدن، با انتخابی آگاهانه و با حفظ ارزش‌های سنتی و بومی، در جهت افزایش درک مخاطبان غیربومی با توسل به استفاده از عنصر مشترک و قابل فهم و بازتعریف برخی از آن‌ها جهت نزدیک شدن به فهم جهانی گام برداشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825); فیلسوف و عالم اجتماعی و سیاسی و از پایه‌گذاران نهضت سوسیالیستی

2. David Émile Durkheim (1858-1917); جامعه‌شناس بزرگ قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم

3. Karl Emil Maximilian "Max" Weber (1893-1947); جامعه‌شناس، استاد اقتصاد سیاسی، تاریخ‌دان، حقوق‌دان و سیاستمدار آلمانی

۴. Karl Heinrich Marx (1818-1883); فیلسوف، اقتصاددان، تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس

۵. Talcott Parsons (1902-1979); جامعه‌شناس آمریکایی

6. Immanuel Maurice Wallerstein (1930-2019); جامعه‌شناس، مورخ اقتصادی و متفکر چپ‌گرای آمریکایی

7. Robert Gilpin (1930-2018); پژوهشگر اقتصاد سیاسی بین‌المللی

8. Marshal McLuhan (1911-1980)

۹. تونیس از نخستین دانشمندانی است که وضع جامعهٔ نوین را با توجه به انواع جدید ارتباطات، مطالعه و توجیه می‌کند. به‌عقیدهٔ او، علت تغییر و تحولاتی که در جوامع انسانی روی می‌دهد، بیش از هر چیز ناشی از روابط میان افراد است. او معتقد است که در دنیا دو نوع گروه انسانی وجود دارد: گروهی که اجتماع نامیده می‌شود و گروهی که به جامعه معروف است (نیک‌گهر ۱۳۴۹، ۴۳). دو اصل بنیادی زیربنای ارتباط اجتماعی (اشتراک و تجارت) است که دو شکل اجتماع (گمین‌شافت) و جامعه (گزل‌شافت) را فراهم می‌کند؛ به‌بیان دیگر، به‌باور تونیس دو نوع ارادهٔ طبیعی و ارادهٔ عقلانی سامان‌دهندهٔ گمین‌شافت (اجتماع) و گزل‌شافت (جامعه) هستند. نوعی اراده به نام ارادهٔ طبیعی (Wesenwille) وجود دارد که عاطفی و بیانگر کلیت راه‌ورسم زندگی است. سه شکل از ارادهٔ طبیعی (لذت، عادت و یادبود) به‌شکل گسترده با سه سطح از اجتماع (خویشاوندی، همسایگی و دوستی) متناظرند. نوع دیگر ارادهٔ عقلانی ((Kurwille، وسایل و هدف‌ها را در مجموعهٔ پراکنده از مبادلات به‌صورت ابزاری از هم جدا می‌کند. سه شکل از ارادهٔ عقلانی (آرزومندی، محاسبه و فکر) شالودهٔ نهادهای سیاسی، اقتصادی و علمی ویژهٔ گزل‌شافت را تشکیل می‌دهند. تونیس معتقد است که ارادهٔ طبیعی سبب پیوندهای عاطفی اجتماعی می‌شود و ارادهٔ عقلانی به پیوندهای غیرشخصی جامعه منجر می‌گردد. از یک سو، گمین‌شافت خودبه‌خود از ارادهٔ طبیعی همدردی انسانی با احساس‌های نیرومند همبستگی و تعلق به وجود می‌آید. از سوی دیگر، ارادهٔ عقلانی باعث شکل‌گیری ساختگی گزل‌شافت می‌شود تا به هدفی عمدتاً مبتنی بر محاسبات فکری دربارهٔ وسایل کارآمد برسد (لاو ۱۳۹۵، ۲۷۵ـ۲۷۶).

۱۰. ویلیام فیلدینگ آگ‌برن (William Fielding Ogburn؛ ۱۸۸۶ـ۱۹۵۹) فیلسوف و جامعه‌شناس آمریکایی.

۱۱. میر فرانسیس نیم‌کوف (Meyer Francis Nimkoff؛ ۱۹۰۴ـ۱۹۶۵) جامعه‌شناس.

۱۲. **خاصگرایی فرهنگی:** برخی نظریه‌پردازان مدعی هستند که واکنش فرهنگی در برابر فرایند جهانی شدن، در بیشتر موارد با مقاومت و حتی مقابلهٔ پرتنش همراه است که معمولاً در قالب توسل به عناصر هویت‌بخشی زبانی، دینی، قومی و نژادی نمود می‌یابد؛ به‌بیان دیگر فرایند جهانی شدن علاوه بر یکدست کردن جنبه‌هایی از زندگی در دنیای مدرن، تفاوت‌های فرهنگی و هویتی را نیز تقویت و احیا می‌کند. ازاین‌رو منتقدان تجدد، جهانی شدن را آغاز عصری جدید می‌دانند که با فرهنگی شدن زندگی و برجسته‌تر شدن هویت‌های گوناگون اجتماعی ویژگی می‌یابد. مدافعان تجدد هم در قالب مفاهیمی مانند ضدیت با دموکراسی، احیای قبیله‌گری و بنیادگرایی به این واقعیت اعتراف می‌کنند.

آمیزش و تحول فرهنگی: این نوع واکنش که معمولاً تحت عناوینی مانند روش پیوندی (Hybridization) تحولی (Transition) و غیردفاعی (Offensive) توصیف می‌شوند، بر این نکته دلالت دارند که نمی‌توان گفت در عصر جهانی شدن، فرهنگ‌ها یا باید به خلوص و ریشهٔ خود توسل جویند یا ادغام شوند؛ به‌عبارت دیگر دنیای پیچیده و متنوع فرهنگی صرفاً عرصهٔ تسلیم یا ستیز نیست، بلکه آن‌ها می‌توانند با متحول شدن و آمیزش با فرهنگ و هویت‌های دیگر به حیات خود ادامه دهند. در این رهیافت بر دادوستدهای بین فرهنگی و آمیزش فرهنگی برای ایجاد اشکال فرهنگی ترکیبی تأکید می‌شود.

همگونی فرهنگی: برخی نظریه‌پردازان عقیده دارند که فرایند جهانی شدن نوعی همگونی فرهنگی را به‌همراه می‌آورد و این همگونی فرهنگی در مسلط و جهانگیر شدن تجدد یا فرهنگ و تمدن غربی نمود می‌یابد. مثلاً نظریه‌پردازانی مانند گیدنز و رابرتسون جهانی شدن را گسترش تجدد از جامعه (غربی) به جهان و گسترش ویژگی‌های محوری تجدد در مقیاس جهانی می‌دانند. بنابراین همگونی فرهنگی عبارت از نوعی انفعال و استحاله است. در چنین واکنشی معمولاً فرهنگ‌ها در برابر جهانی شدن منفعل می‌شوند و حتی ضمن پذیرش فرهنگی که جهانی شدن اقتصادی حامل آن است (فرهنگ غربی)، ویژگی‌های خود را از دست می‌دهند (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۸۴).

13. Robert C. Morgan (1943); منتقد هنری آمریکایی

منابع

۱. آگ‌برن، ویلیام فیلدینگ، و میر فرانسیس نیم‌کوف. ۱۳۸۲. زمینهٔ جامعه‌شناسی. ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور. تهران: انتشارات گستره.

۲. تاملینسون، جان. ۱۳۸۱. جهانی شدن و فرهنگ. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳. ترابیان، محمدرضا. ۱۳۲۵. پرورش نسل خلاق در ایران. تهران: انتشارات مدرسه.

۴. جهانبگلو، رامین. ۱۳۸۵. در جستجوی امر قدسی (مصاحبهٔ جهانبگلو با سید حسین نصر). ترجمهٔ سید مصطفی شهرآیینی. تهران: انتشارات نی.

۵. رابرتسون، رولاند. ۱۳۸۰. جهانی شدن، تئوری‌های اجتماعی و فرهنگ جهانی. ترجمهٔ کمال پولادی. تهران: نشر ثالث.

۶. رحمتی، انشاالله. ۱۳۸۴. هنر و معنویت (مجموعه مقالات در زمینهٔ حکمت هنر). تهران: انتشارت فرهنگستان هنر.

۷. قریب، حسین. ۱۳۸۵. جهانی شدن و چالش‌های امنیت اقتصاد ایران. رسالهٔ دکتری. چاپ‌نشده دانشگاه عالی دفاع ملی.

۸. کاظمی، علی‌اصغر. ۱۳۸۱. «نقش فرهنگ در فرایند جهانی شدن»، در: مجموعه مقالات فرهنگ در عصر جهانی شدن، چالش‌ها و فرصت‌ها. گردآوری: محمد توحیدفام. چ۱، تهران: انتشارات روزنه.

۹. کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۹۱. استحالهٔ طبیعت در هنر. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۰. ـــــــ . ۱۳۸۹. هنر و نمادگرایی سنّتی. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ۱، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۱. گل محمدی، احمد. ۱۳۸۳. جهانی شدن فرهنگ، هویت. تهران: نشر نی.

۱۲. لاو، الکس. ۱۳۹۵. مفاهیم بنیادی نظریهٔ اجتماعی کلاسیک. ترجمهٔ فرهنگ ارشاد. تهران: نشر آگه.

۱۳. نیک‌گهر، عبدالحسین. ۱۳۴۹. «ارتباط جمعی، مفاهیم و تئوری‌ها». مجلهٔ تحقیقات روزنامه‌نگاری ۶ (۲۱).

۱۴. نصر، حسین. ۱۳۸۳. راز و رمز هنر دینی (مجموعه مقالات حسین نصر و علی لاریجانی). ویرایش مهدی فروزان. تهران: انتشارات سروش.

۱۵. مرقاتی، سید طه. ۱۳۸۲. جهان‌شمولی اسلام و جهانی‌سازی «مجموعه مقالات». نشر مجمع تقریب مذاهب اسلامی.

۱۶. مورگان، رابرت سی. ۱۳۸۹. هنر معاصر در عصر جهانی شدن. ترجمهٔ گلنار یارمحمد. تهران: نشر چشمه.

17. Robertson, R. (1992). Globality, Global culture and Images of world order, in H.Haferkamp and N.J.Smeler (eds), *Social Change and Modernity*. Berkeley: University of California Press.

18. Wallerstein, I. (1990). *Culture as the ideological battleground of the modern world- system in M*. Featherstone (ed.), Gl

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243617.0

بررسی و شناسایی سبک بافت، نوع الیاف و مواد به‌کاررفته در گلابتون استفاده‌شده در قالی بشریت عیسی بهادری موجود در موزهٔ هنرستان هنرهای زیبا اصفهان

نداسادات ملکوتی*
مهدی ابراهیمی علویجه**
محسن محمدی آچاچلویی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۱۸

چکیده

فرش دستباف سال‌های زیادی است به‌عنوان هنر کاربردی و تزیینی و اصیل ایرانی در زندگی مردم این خطه نقش و جایگاه ویژه دارد. ازاین‌رو در حال حاضر پژوهش در خصوص این شاخه از هنرهای سنتی، از وجوه مختلف صورت می‌پذیرد. در این بین، پژوهش‌های فن‌شناسانه در خصوص فرش دستباف نیز یکی از شاخه‌های تخصصی پژوهش در این حوزه است؛ به‌ویژه فن‌شناسی قالی‌های قدیمی و آنتیک یا آن گروه از فرش‌هایی که از لحاظ تکنیک بافت یا مواد اولیه حائز اهمیت و متفاوت هستند. به‌وسیلهٔ فن‌شناسی علمی می‌توان به تکنیک تولید و نوع مواد اولیهٔ به‌کاررفته در فرش دستباف پی برد. این مقوله به ما کمک می‌کند که با مددگیری از یافته‌های به‌دست‌آمده و ارائهٔ آن، در پیشبرد این هنر بکوشیم. پژوهش پیش رو با توجه به اهمیت قالی موسم به بشریت، به‌علاوهٔ کاربرد متفاوت الیاف گلابتون در قسمت گلیم‌باف قالی به‌منظور شناخت بهتر ساختار لیف گلابتون مورد نظر و آسیب‌های واردشده بر آن، با رویکرد بررسی فن‌شناسی گلابتون‌های به‌کاررفته در قالی بشریت متعلق به دوران پهلوی صورت گرفته است. در این راستا با معرفی کلی قالی بشریت، به بررسی تکنیک بافت و نحوهٔ تولید، ساختار و آسیب‌شناسی گلابتون‌های به‌کاررفته در این قالی با کمک روش‌های آزمایشگاهی از جمله تصویربرداری میکروسکوپی، EDS، طیف‌سنجی مادون قرمز و... پرداخته شده است. در نتیجه با استناد به داده‌های پژوهش می‌توان به دانش تولید گلابتون در دوران پهلوی پی برد؛ به‌علاوه با بررسی نوع و دلیل آسیب وارده به این الیاف می‌توان از وارد شدن آسیب به قالی یا حتی الیاف با شرایط مشابه جلوگیری کرد. و در نهایت به‌وسیلهٔ روش‌های آزمایشگاهی به‌کاررفته در این پژوهش، همچنین پژوهش‌های متناظر، می‌توان از روش‌های نوین و علمی در جهت شناخت بهتر و عمیق‌تر فرش دستباف یاری گرفت. از سوی دیگر با توجه به نوع کاربرد گلابتون در این قالی، می‌توان به نوآوری و خلق آثاری بدیع به‌کمک الیاف گلابتون پرداخت.

کلیدواژه‌ها:
فن‌شناسی، گلابتون، قالی، بشریت، پهلوی، هنرستان هنرهای زیبای اصفهان.

* کارشناسی‌ارشد، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ neda_70m@yahoo.com
** استادیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ Mehdi_19_60@yahoo.com
*** استادیار، گروه مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ m_mohammadi@yahoo.com

۱. مقدمه

سالیانی دراز است که فرش دستباف به‌عنوان هنری جدانشدنی در زندگی مردم دنیا به‌خصوص مردم ایران‌زمین حضور دارد که خود سبب اهمیت ویژهٔ این هنر از لحاظ وجوه مختلف شده است. همچنین در دهه‌های اخیر، پژوهش در خصوص این هنر بسیار پررونق بوده است. در این بین، پژوهش‌هایی که ریشهٔ علمی دارند می‌توانند در این حوزه اطلاعات قابل قبول و کاربردی ارائه دهند. پژوهش‌هایی که بر پایهٔ فن‌شناسی صورت می‌گیرد، یکی از انواع پژوهش‌هایی است که چندسالی است در حوزهٔ هنر به‌ویژه هنرهای دستی انجام می‌شود. فرش دستباف نیز یکی از رشته‌های هنرهای دستی است که به‌لحاظ ساختار و تنوع، پژوهش‌هایی بر پایهٔ علوم فن‌شناسی در آن شایان اهمیت است. پژوهش پیش رو با توجه به اهمیت قالی بشریت اثر عیسی بهادری که اکنون در موزهٔ هنرستان هنرهای زیبای اصفهان قرار دارد، همچنین مواد اولیهٔ متفاوت در بافت آن، به بررسی فن‌شناسانه و سبک بافت گلابتون به‌کاررفته در آن پرداخته است. هدف از انجام این پژوهش، تکنیک بافت و نحوهٔ تولید، ساختار و آسیب‌شناسی الیاف گلابتون مورد استفاده در قالی بشریت است. اهمیت انجام این پژوهش را ابتدا می‌توان در راستای معرفی روش‌های علمی و نوین در حوزهٔ مطالعات تخصصی در فرش دستباف دانست؛ به‌علاوه انجام این پژوهش می‌تواند ما را در جهت شناخت بهتر و عمیق‌تر فرش دستباف یاری کند. از سوی دیگر با توجه به نوع کاربرد گلابتون در این قالی، می‌توان به نوآوری و خلق آثاری بدیع به‌کمک الیاف گلابتون پرداخت. این پژوهش از نظر روش تحقیق در دسته پژوهش‌های کاربردی قرار دارد و برای دستیابی به اطلاعات مورد نیاز پژوهش، از روش آزمایشگاهی استفاده شده است و اطلاعات مورد نیاز برای انجام پژوهش از طریق مطالعات میدانی، کتابخانه‌ای و عمدهٔ آن به‌صورت آزمایشگاهی به دست آمد. در این بین، نمونهٔ مورد نظر برای انجام پژوهش به‌صورت هدفمند انتخاب شد. در انجام این پژوهش به‌منظور دستیابی به اهداف، در مرحلهٔ اول، مورد مطالعاتی که قالی بشریت بود، از لحاظ ظاهری و فنی بررسی شد. پس از آن، نوع بافت گلابتون به‌کاررفته در قالی تبیین گردید. در بخش اصلی مقاله مطالعات آزمایشگاهی آغاز شد و نوع الیاف به‌کاررفته در گلابتون و اطراف آن، همچنین ساختار و آسیب‌های وارد بر قسمت فلزی گلابتون شناسایی شد. در نهایت در بخش آخر پژوهش، نتایج حاصل از آن به‌صورت اجمالی بیان و به سؤالات اصلی پژوهش پاسخ داده شد. پس از انجام پژوهش می‌توان با تکیه بر نتایج به‌دست‌آمده ابتدا با کمک روش‌های نو و علمی استفاده‌شده در این پژوهش در جهت شناخت فرش استفاده کرد. از سوی دیگر با توجه به نوع کاربرد گلابتون در این قالی، می‌توان به نوآوری و خلق آثاری بدیع با کمک الیاف گلابتون پرداخت.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. نحوهٔ تولید الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

۲. ساختار الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

۳. تکنیک بافت لیف گلابتون در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

۴. آسیب‌های واردشده بر لیف گلابتون به چه صورت هستند؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

به‌منظور انجام پژوهش نیاز به مطالعهٔ منابع مکتوب و قابل استناد معتبر است. در راستای انجام این پژوهش، پژوهشگر با منابعی مواجه شد که در مورد مطالب مرتبط با پژوهش، دارای اطلاعاتی بودند؛ از جمله:

ملول (۱۳۸۴) در قسمتی از کتاب خود با عنوان بهارستان، دریچه‌ای به قالی ایران، با پرداختن به قالی‌های زربفت صفوی، اشارهٔ مختصری نیز به‌شکل ظاهری الیاف گلابتون این دوره و میزان کاربرد طلا و نقره در آن داشته است. در کتاب سیری در صنایع دستی ایران (فنایی ۱۳۸۷)، به هنرهای صناعی ایران و حرفه‌های مرتبط با آن پرداخته شده است؛ در قسمتی از این کتاب، فنایی به حرفهٔ گلابتون‌سازی و مختصری از ساخت گلابتون اشاره می‌کند. صادقیان (۱۳۸۷) در کتاب طلای بدون زر (گذری بر زری‌بافی ایران)، به تاریخچهٔ دست‌بافته‌های زربفت و انواع آن اشاره دارد؛ همچنین در قسمتی از کتاب خود به‌تفصیل به روش ساخت الیاف گلابتون پرداخته است. در مقاله‌ای با عنوان «گلابتون‌سازی، هنری فراموش‌شده»، ریاحی دهنوی (۱۳۸۳) پس از بیان تاریخچهٔ استفاده از گلابتون، به نحوهٔ ساخت آن به‌تفصیل می‌پردازد. روح‌فر (۱۳۷۸) در مقالهٔ «زری‌بافی در دورهٔ صفوی»، به این رویکرد و تاریخچهٔ این هنر در دوران صفویان می‌پردازد؛ همچنین در مقالهٔ خود، اشارهٔ مختصری به الیاف گلابتون دارد و عناصر عمدهٔ تشکیل‌دهندهٔ آن را نقره و پس از آن طلا معرفی می‌کند. مایکل فرانس (۱۹۹۹) در پژوهش خود با عنوان «سجاده‌های

کرکی ایران»، به بیان فن‌شناسی و ساختارشناسی الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی‌های گروه سالتینگ متعلق به دوران صفوی پرداخته است. کریمی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان فن‌شناسی، آسیب‌شناسی و ارائهٔ طرح حفاظت قالی زربافت سالتینگ دورهٔ صفویه در موزهٔ فرش تهران، فن‌شناسی از یک نمونه قالی زربفت دورهٔ صفوی ارائه داده است. در این راستا وی در بخشی از پایان‌نامه‌اش به فن‌شناسی و آسیب‌شناسی الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی مورد مطالعهٔ خود پرداخته است. ملکوتی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان بررسی قالی‌های پولونزی و بافت یك نمونه از آن، با بررسی قالی زربفت پولونز متعلق به دوران صفوی به بازبافی یک نمونه از قالی‌های این دسته پرداخته است. وی در بخشی از پایان‌نامه‌اش به بررسی الیاف گلابتون متعلق به دوران صفوی اشاره دارد. امینی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان بررسی حفاظت فرش‌های موزه‌ای در ابعاد کوچک با مطالعهٔ موردی نمونه فرش لهستانی واقع در موزهٔ فرش، به بررسی نحوهٔ حفاظت قالی پولونزی موجود در موزهٔ فرش ایران پرداخته است. ملکوتی (۱۳۹۹) در کتاب قالی‌های زربفت صفوی به بررسی قالی‌های زربفت متعلق به دوران صفویان، همچنین گلابتون‌های مورد استفاده در آن دوران پرداخته است. لادن مؤید (۱۳۸۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان بررسی اثرات زیان‌بخش حشره کش‌ها بر الیاف فلزی پارچه‌های تاریخی، با معرفی کلی الیاف فلزی، به روند آسیب‌زا و تأثیرگذاری انواع حشره‌کش‌ها بر ساختار الیاف گلابتون پرداخته است. صامتی (۱۳۷۴) در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی خود با عنوان ش‌ناخت و بررسی آسیب‌های وارده بر تزیینات فلزی به‌کاررفته در بافته‌ها؛ مرمت و حفاظت یك نمونه پارچهٔ زربفت قدیمی، با توجه به ساختار الیاف گلابتون، به موارد آسیب‌رسان به الیاف گلابتون مورد استفاده در پارچه پرداخته است. ارباب‌زاده بروجنی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان بررسی فن‌شناسانهٔ الیاف فلزی گلابتون و اهمیت آن در کیفیت الیاف در درازمدت در بافته‌های تاریخی، با بررسی فن‌شناسانهٔ الیاف گلابتون مورد استفاده در پارچه‌ها به کیفیت و سلامت این الیاف در گذر زمان اشاره دارد.

در مقالهٔ پیش رو، پژوهشگران با توجه به اهمیت و جایگاه الیاف گلابتون در صنایع دستی و دستبافته‌های ایرانی کوشیده‌اند برای نخستین بار، به بررسی فن‌شناسانهٔ الیاف گلابتون متعلق به دوران پهلوی و به‌کاررفته‌شده در قالی موسوم به بشریت موجود در موزهٔ هنرستان هنرهای زیبای اصفهان بپردازند.

۱ـ۳. روش بررسی

به‌منظور دستیابی به اهداف مورد نظر در این پژوهش، پژوهشگران روند کلی انجام پژوهش را بر اساس هدف، طبق ساختار پژوهش‌های تحقیق و توسعه‌ای پیش برده و با توجه به داده‌ها و اطلاعات مورد نیاز پژوهش، روش آزمایشگاهی را دنبال کردند که طی این فرایند، لیف داخلی گلابتون مورد نظر، لیف به‌کاررفته در اطراف گلابتون، همچنین نوارهای فلزی گلابتون مورد بررسی قرار گرفت. برای انجام این بررسی‌ها از روش‌های طیف‌سنجی مادون قرمز، تصویربرداری میکروسکوپی، تصویربرداری لوپ دیجیتال، آنالیز به روش EDS، انحلال و سوزاندن الیاف استفاده شد. اطلاعات دیگر پژوهش از جمله اطلاعات مربوط به قالی بشریت از طریق مشاهده و بررسی‌های میدانی گردآوری شد و اطلاعات مورد نیاز در خصوص ساخت گلابتون به‌علاوهٔ اطلاعات کلی در خصوص تولیدات فرش در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان به روش کتابخانه‌ای گردآوری گردید. در نهایت، داده‌ها از طریق آنالیز و تطبیقشان با پژوهش‌های گذشته مورد مطالعه قرار گرفت و نتایج مورد نظر حاصل شد.

۲. معرفی مورد مطالعاتی

موزهٔ هنرستان هنرهای زیبای اصفهان که در سال ۱۳۱۵ تأسیس و مدیریت آن به عیسی بهادری واگذار شد، گنجینه‌ای است از آثار تولیدشده در هنرستان. قالی‌های نفیس طراحی‌شده توسط عیسی بهادری را که بین دههٔ ۳۰ تا ۸۰ تولید شد، می‌توان حسن شهرت هنرستان دانست، زیرا بخش عمده‌ای از تولیدات این مجموعه را به خود اختصاص داده‌اند. صحنهٔ موزهٔ هنرستان، نمایش‌دهندهٔ ۶ نمونه از این دسته قالی‌ها می‌باشد و گنجینهٔ موزه نگهدارندهٔ حدود ۳۰ مورد از آن‌هاست. یکی از قالی‌های مشهور این مجموعه قالی موسوم به بشریت است. شهرت این قالی به‌اندازه‌ای است که متخصصان حوزهٔ فرش ایران، آن را به‌عنوان نماد آثار عیسی بهادری می‌دانند. اولین قالی با طرح و عنوان بشریت در سال ۱۳۵۴ در هنرستان بافته شد و پس از طی سال‌ها تعداد ۷ قالی با طرح بشریت توسط هنرستان تولید شد. از این تعداد، ۵ نمونه عیناً مشابه با قالی اصلی، یک نمونه با رنگ زمینهٔ متفاوت و یک مورد با تغییر جزئی در طرح قالی و اضافه شدن لچک به طرح اصلی بافته شد. از بین قالی‌ها با طرح بشریت، فقط یک نمونه دارای گلیم‌باف تزیین‌شده با الیاف زینتی است.

۲ـ۱. قالی بشریت

۲ـ۱ـ۱. توصیف ظاهری قالی بشریت

وجه شهرت قالی بشریت به‌دلیل طراحی شگفت‌انگیز آن توسط عیسی بهادری است. در طرح فرش بشریت، پیکر انسان در سه وضعیت یا دوره شامل جنینی، بالندگی و مرگ با نقوش ختایی نشان داده شده است. زمینهٔ این قالی به‌مثابهٔ بستر یا بوم یک اثر هنری عمل کرده است. پیوند میان نام بشریت که در خود قالی نیز بافته شده است و سه مرحله زندگی آدمی در آغاز عجیب به نظر می‌رسد. اما با دقت در جزئیات طراحی این قالی می‌توان به وجه تسمیهٔ آن پی برد. قالی بشریت درباره انسان به مفهوم مادی آن نمی‌تواند باشد بلکه مفهومی عمیق‌تر را تداعی می‌کند. شکل عجیب ترنج این قالی، حاوی مفهوم زایش، برآمدن و شکفتن دارد. قاب زیر ترنج نیز به بال‌های پرواز بیشباهت نیست و مشابه شکل پرنده‌ای است که از روبه‌رو تصویر شده است (مظفری‌زاده ۱۳۹۲، ۶۱). در طراحی قالی بشریت پیکره‌هایی با نقوش گردان ختایی ایجاد شده‌اند و پیکرهای زن و مرد با اندکی دقت قابل تشخیص است. در این طرح، پیکرهٔ انسان در سه دورهٔ جنینی، بالندگی و مرگ نشان داده شده است. همچنین دوران تکامل زندگی انسان در مرکز قالی به‌عنوان اشرف مخلوقات و مرکز هستی ترسیم شده است. چنان‌که خداوند فرموده است هرچه را در آسمان و زمین است، برای انسان آفرید و مسخّر او کرد: «**أَلَمْ تَرَوْا أَنَّ اللَّهَ سَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ**» (لقمان: ۲۰) (معادی ۱۳۹۴، ۳۸).

تصویر ۱: قالی موسوم به بشریت موجود در موزهٔ هنرستان هنرهای زیبای اصفهان (نگارندگان)

۲ـ۱ـ۲. بررسی فنی قالی مورد مطالعه

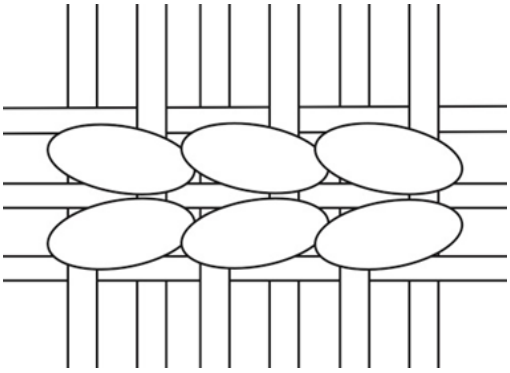
جدول ۱: مشخصات فنی قالی مورد مطالعه (بشریت)

ردیف	عنوان	توضیحات	ردیف	عنوان	توضیحات
۱	نوع طرح	ترنج‌دار	۹	جنس تار	ابریشم
۲	طراح	عیسی بهادری	۱۰	جنس پود	پنبه
۳	ابعاد	۱۴۹×۲۳۹ سانتی‌متر	۱۱	جنس پرز	کرک
۴	رج‌شمار	۷۰ رج در ۶/۵ سانتی‌متر مربع	۱۲	تعداد پود	دو پود (یک پود ضخیم و یک پود نازک)
۵	محل بافت	هنرستان هنرهای زیبای اصفهان	۱۳	نوع شیرازه	موازی، متصل، تک‌رنگ
۶	تاریخ بافت	۱۳۵۴	۱۴	نوع رنگ	گیاهی
۷	سبک بافت	تمام لول	۱۵	تعداد رنگ	۱۳
۸	نوع گره	نامتقارن (فارسی)	۱۶	نوع گلیم‌باف	کرباس، حاوی گره تزیینی دو گره و قایقی از جنس گلابتون
۱۷	مواد اولیهٔ به‌کاررفته در قسمت کرباس‌باف	ابریشم همراه با گلابتون در قسمت گره تزیینی			

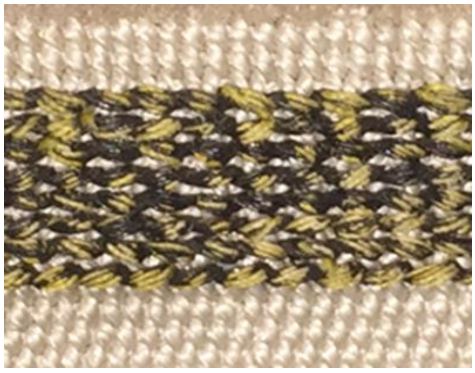
(نگارندگان / آرشیو موزهٔ هنرستان هنرهای زیبا)

۲ـ۲. بررسی نوع بافت لیف مورد بررسی در قالی بشریت

طبق بررسی‌های انجام‌شده روی گره تزیینی به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف قالی مورد نظر، همان طور که در تصویر مشخص است، می‌توان گفت گره تزیینی از نوع گره قایقی رفت‌وبرگشت است. در گره قایقی به‌شیوهٔ رفت‌وبرگشت، لیف از روی جفت تار عبور کرده به پشت بافته قرار می‌گیرد سپس جفت تار را دور زده به روی بافته و از داخل حلقهٔ ایجادشده عبور می‌کند و در جای خود نه زیاد کشیده و نه زیاد شل قرار می‌گیرد. این عمل تا پایان عرض بافته ادامه پیدا می‌کند، سپس پود عبور داده می‌شود و بعد در جهت مخالف رج قبلی به همین روش برمی‌گردد. این نوع گره در قالی در قسمت گلیم‌باف به دفعات تا عرض یك سانتی‌متر انجام می‌شود و جنبهٔ تزیینی دارد.



تصویر ۲: شمای گرافیکی گره تزیینی به‌کاررفته در گلیم‌باف (نگارندگان)



تصویر ۳: گره تزیینی به‌کاررفته در گلیم‌باف (نگارندگان)

۲ـ۳. فن‌شناسی لیف به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف قالی بشریت

به‌منظور شناسایی و بررسی الیاف به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف قالی بشریت، قسمتی به‌اندازهٔ ۴ سانتی‌متر و وزن ۰/۰۸۵ گرم از لیف به‌کاررفته در قسمت بافت تزیینی قایقی، همچنین قسمتی از لیف استفاده‌شده در بافت کرباس قالی به‌اندازهٔ ۱۰ سانتی‌متر و وزن ۰/۲۰ گرم، از این بخش جدا شد و به روش‌های آزمایشگاهی از جمله تصویربرداری میکروسکوپی، لوپ دیجیتال طیف‌سنجی مادون قرمز، سوزاندن و استفاده از اسیدهای حلّال مورد بررسی قرار گرفت؛ در ادامه به ویژگی‌های این الیاف به‌تفصیل پرداخته خواهد شد.

۲ـ۳ـ۱. تصویربرداری لیف توسط لوپ دیجیتال

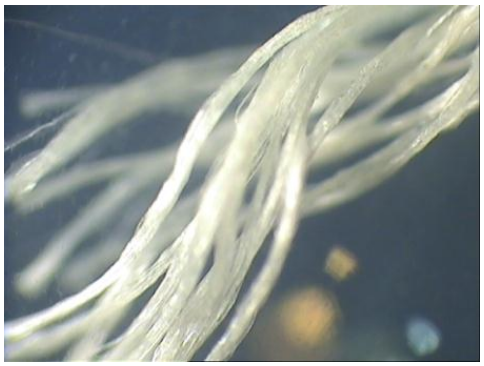
به‌منظور دست یافتن به تصاویر قابل قبول برای شناسایی نوع لیف به‌کاررفته در قسمت کرباس قالی، مقطع طولی بخشی از لیف در دسترس توسط لوپ دیجیتال با دو بزرگ‌نمایی ۱۰۰ و ۶۰ برابر تصویربرداری شد. در این تصویر، نوع پیچش الیاف به‌صورت واضح مشخص است که نخ تاب S دارد. همچنین تاب منظم و یکنواختی در طول نخ مشهود است که نشان‌دهندهٔ کیفیت خوب نخ به‌کاررفته از نظر فرایند ریسندگی می‌باشد.

تصویر ۴: تصویربرداری با بزرگ‌نمایی ۱۰۰ برابر توسط لوپ دیجیتال (نگارندگان)

تصویر ۵: تصویربرداری با بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر توسط لوپ دیجیتال (نگارندگان)

۲.۳.۲. تصویربرداری از لیف توسط میکروسکوپ نوری

لیف متعلق به قسمت گلیم‌باف قالی برای شناسایی، پس از آماده‌سازی توسط میکروسکوپ الکترونی نوری، با بزرگ‌نمایی ۲۰۰ و ۴۰۰ برابر، از مقطع طولی لیف تصویربرداری شد. مقایسهٔ این تصاویر و تصاویر موجود از نمونه الیاف ابریشمی، تا حدودی امکان ابریشمی بودن لیف را مورد تأیید قرار دارد.

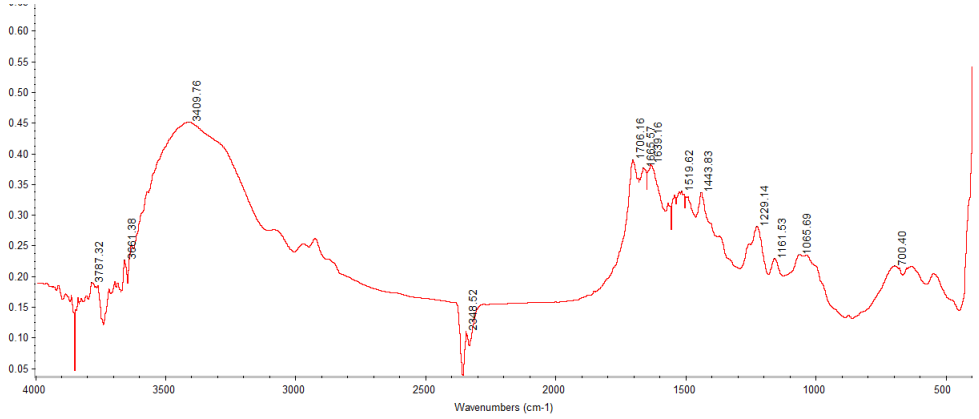


تصویر ۶: تصویر میکروسکوپ الکترونی با بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر از لیف به‌کاررفته در گلیم‌باف (نگارندگان)

تصویر ۷: تصویر میکروسکوپ الکترونی با بزرگ‌نمایی ۴۰۰ برابر از لیف به‌کاررفته در گلیم‌باف (نگارندگان)

۴.۳.۲. شناسایی لیف توسط طیف‌سنجی مادون قرمز

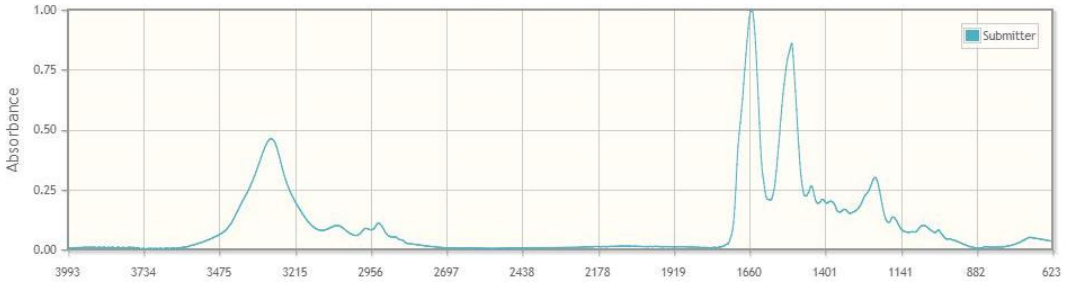
برای شناسایی دقیق و اظهار نظر نهایی در خصوص نوع لیف به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف قالی بشریت، قسمتی از لیف توسط دستگاه طیف‌سنجی مادون قرمز[۱] آزمایش شد. نتیجهٔ این آزمایش در ادامه به‌صورت پیک آورده شده است. به‌منظور طیف‌سنجی مادون قرمز، قسمتی از لیف مورد نظر جدا و همراه با پودر «KBR» تا حدی ساییده شد که لیف در پودر حل شود. پس از این مرحله پودر را درون دستگاه ساخت قرص، تحت فشار قرار داده و در نهایت پس از ایجاد قرص مورد نظر، آن را دستگاه طیف سنج قرار داده و آزمایش انجام شد. در این مرحله پیک مورد نظر به دست آمد.



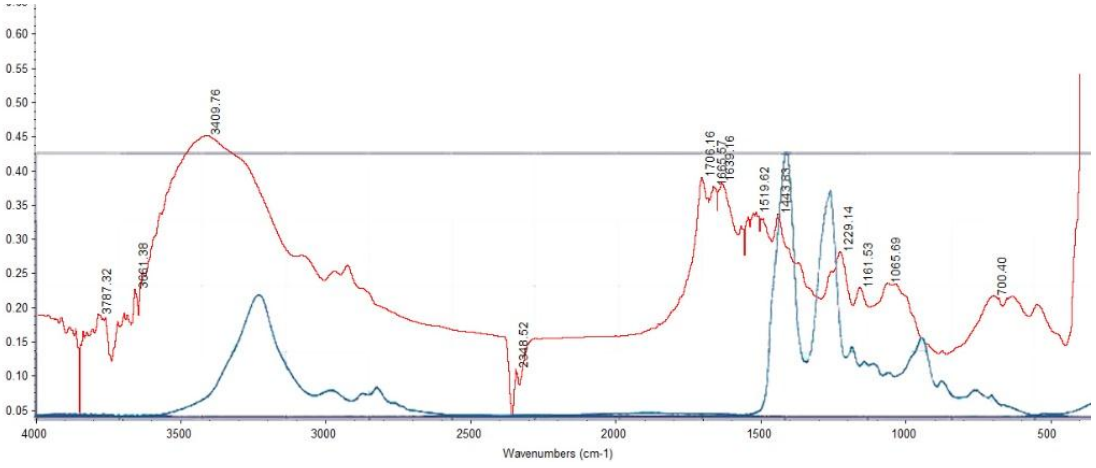
نمودار ۱: پیک به‌دست‌آمده از لیف به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف قالی (نگارندگان)

در این طیف، جذب پهن در ۳۴۰۹ cm^{-1} از گروه‌های هیدروکسیل در مولکول‌های آب ناشی شده است (Zhang and Wyeth 2010). ولی شانهٔ موجود در حوالی ۳۲۹۰ را می‌توان مربوط به ارتعاش کششی NH در گروه‌های پپتیدی دانست (Sionkowska and Planecka 2011). ضعیف بودن این نوار جذبی احتمالاً به‌دلیل جذب بالای هیدروکسیل در مولکول‌های آب رخ داده است که به‌شکل رطوبت جذب الیاف شده‌اند. با توجه به مطالعات انجام‌شدهٔ پیشین می‌توان نوارهای جذبی گروه‌های متیل و متیلن (۲۸۵۰ ــ ۲۹۵۰ cm^{-1})، آمید I (۱۶۳۹ ــ ۱۶۹۵ cm^{-1})، آمید II (۱۵۱۹ cm^{-1})، آمید III (۱۲۲۹ cm^{-1})، CH کششی (۱۴۴۳ cm^{-1})، گروه C—O—C (۱۱۶۱ cm^{-1}) و ارتعاش کششی C—O مربوط به اتصال گلایسین/ آلانین (۱۰۶۵ cm^{-1}) را در طیف حاصل مشاهده کرد (Zhang and Wyeth 2010; Sionkowska and Planecka 2011;

Ling et al. 2011; Nadiger and Shukla 2015). البته هرچند در طیف‌های مربوط به الیاف جدید، جذب آمید II در ناحیهٔ ۱۵۳۴ـــ۱۵۴۲ معمولاً دیده می‌شود، شیفت این نوار جذبی پس از گذر زمان تا میزان 40^{-1} cm دیده شده و نوار ۱۵۱۹ مربوط به آمید II در فیبروئین دانسته شده است؛ همچنین نوارهای ۱۴۴۳ و ۱۰۶۵ ناشی از سرسین هستند که به‌دلیل مقادیر کربوکسیلیک اسید و هیدروکسیل آلکیل در زنجیره‌های جانبی آمینو اسید سریسین ایجاد می‌شوند (Zhang and Wyeth 2010). با توجه به این موارد، نمونهٔ مورد آزمایش را می‌توان ابریشم دانست. به‌علاوه مقایسهٔ این طیف با طیف شاهد ابریشم در تصویر ۸ و همچنین نمودار مقایسهٔ ۲، نشان‌دهندهٔ تشابه بالای نوارهای جذبی موجود است (http://irug.org/jcamp-details?id=374). این امر نیز ابریشم بودن نمونهٔ مورد آزمایش را تأیید می‌کند.



تصویر ۸: رسم توضیحی طیف مادون قرمز شاهد از ابریشم (http://irug.org/jcamp-details?id=374)



نمودار ۲: نمودار مقایسهٔ طیف مادون قرمز ابریشم و نمونهٔ شاهد از ابریشم (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۵. شناسایی لیف توسط عمل سوزاندن

به‌منظور شناخت دقیق‌تر لیف مورد نظر، قسمتی از لیف را شعله‌ور کردیم. طی این فرایند، لیف قبل از داخل شدن به شعله و در نزدیکی آن تغییر رنگ یا حالتی نداشت اما با کم شدن فاصله با شعله، پس از تغییر رنگ آتش گرفت. طی سوختن مشاهده شد که لیف جمع و متورم شد و بدون دود به سوختن ادامه داد و کمی بعد دود کم و سفیدرنگی از لیف خارج شد و در نهایت خاکستر شد. خاکستر به‌جامانده از سوختن لیف مورد نظر حالت پود داشت.

۲ـ۳ـ۶. شناسایی لیف توسط اسید

با توجه به نتایج آزمایش‌های قبلی، این احتمال که لیف مورد نظر از نوع ابریشم باشد تقویت شد؛ به همین منظور برای بازشناسی بهتر لیف از اسید کلریدریک، همچنین اسید سولفوریک ۶۰ درصد که حلال مناسب برای شناخت الیاف است استفاده شد. به این منظور، قسمتی از لیف داخل لولهٔ آزمایشگاهیِ حاوی اسید سولفوریک و قسمتی دیگر داخل لولهٔ آزمایش حاوی اسید کلریدریک گرم‌شده انداخته و مشاهده شد که لیف به‌سرعت تغییر رنگ داد و پس از آن فوری در اسید حل گردید.

با توجه به پیک به‌دست‌آمده از لیف به‌کاررفته در قسمت گلیم‌باف و تطبیق آن با پیک‌هایی که از لیف ابریشم تهیه شده و در پژوهش‌های پیشین به آن اشاره شده است (تصویر ۹)، همچنین تصاویر میکروسکوپی به‌دست‌آمده از لیف، روش سوزاندن و انحلال لیف، این نتیجه حاصل شد که جنس لیف به‌کاررفته در کرباس قالی، ابریشم بوده است.

تصاویر ۹ و ۱۰: تصویر تهیه‌شده از گلابتون توسط لوپ دیجیتال (نگارندگان)

۳. ریخت‌شناسی لیف به‌کاررفته در گره قایقی

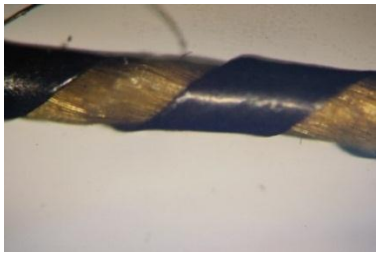
به‌منظور ریخت‌شناسی لیف به‌کاررفته در قسمت بافت گره قایقی، قسمتی به‌اندازهٔ ۳ سانتی‌متر از لیف جدا گردید و سپس توسط لوپ دیجیتال و میکروسکوپ نوری- انعکاسی تصویربرداری شد.

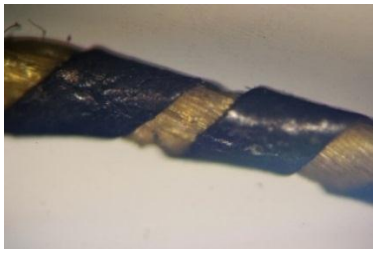
۱-۳. تصاویر به‌دست‌آمده توسط لوپ دیجیتال

برای شناسایی ظاهری لیف گلابتون به‌کاررفته در قسمت گره تزیینی قالی بشریت، قسمت جداشده از گلابتون توسط لوپ دیجیتال[۲] با بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر تصویربرداری شد (تصاویر ۹ و ۱۰).

۲-۳. تصاویر به‌دست‌آمده توسط میکروسکوپ نوری- انعکاسی

تصویربرداری به روش میکروسکوپ نوری، روش دیگر تصویربرداری برای شناسایی بهتر ظاهری الیاف گلابتون مورد نظر پژوهش بود؛ بدین منظور لیف گلابتون با این نوع میکروسکوپ و با بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر تصویربرداری شد (تصاویر ۱۱ و ۱۲). با توجه به تصاویر به‌دست‌آمده توسط لوپ دیجیتال و میکروسکوپ نوری- انعکاسی، نحوهٔ پیچش نوار فلزی به دور لیف ابریشمی مشخص شد. بر اساس این تصاویر چنان‌که در شمای گرافیکی تصویر ۱۳ آمده، نوارهای تخت فلزی به دور یک مغزی که در این لیف از جنس ابریشم است، پیچیده شده است.





تصاویر ۱۱ و ۱۲: تصویر تهیه‌شده از گلابتون توسط میکروسکوپ نوری- انعکاسی (نگارندگان)

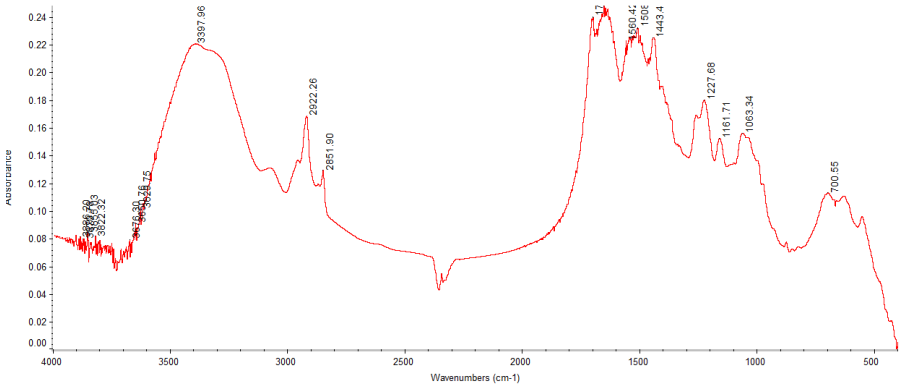
تصویر ۱۳: شمای گرافیکی از نحوهٔ پیچش نوار فلزی به دور مغزی (Balazsy and Dinah 2004, 129)

۴. فن‌شناسی لیف داخلی گلابتون

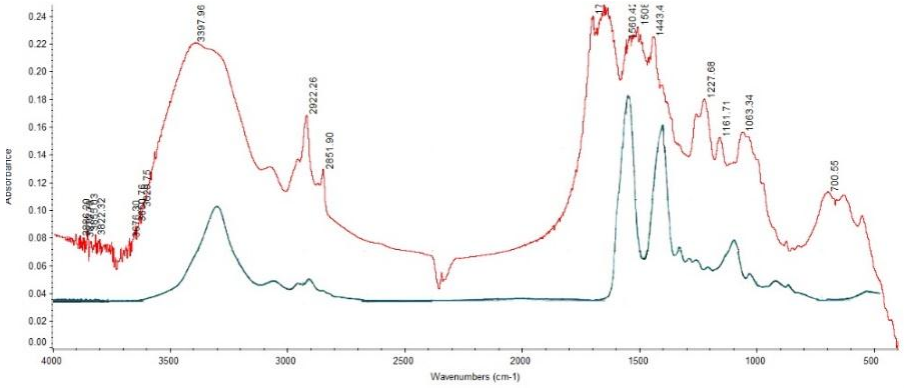
به‌منظور شناسایی لیف داخلی گلابتون، به‌دلیل محدودیت دسترسی به نمونهٔ بیشتر و ناچیز بودن نمونه‌مانند لیف قبلی از روش طیف‌سنجی مادون قرمز (مانند روش نمونهٔ قبل) استفاده شد که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۱-۴. بررسی لیف میانی گلابتون با طیف‌سنجی مادون قرمز

چنان‌که در نمودار ۳ مشخص است، در این طیف نیز مانند نمونهٔ قبلی، نوارهای جذبی شاخص آمید II در فیبروئین و جذب‌های مربوط به سریسین دیده می‌شود؛ همچنین تطابق خوبی با طیف شاهد ابریشم (نمودار ۴) دارد.



نمودار ۳: پیک به‌دست‌آمده از طیف‌سنجی مادون قرمز لیف داخلی گلابتون (نگارندگان)



نمودار ۴: نمودار مقایسهٔ طیف مادون قرمز ابریشم و نمونه شاهد از ابریشم (نگارندگان)

۲.۴. شناسایی لیف درونی گلابتون به روش انحلال و سوزاندن

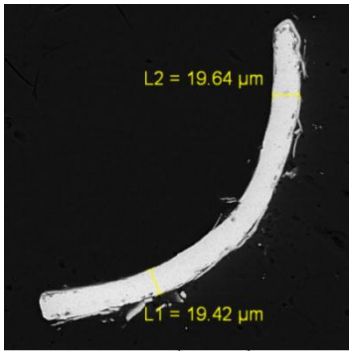
پس از انجام طیف مادون قرمز لیف داخلی گلابتون و تقویت احتمال ابریشم بودن آن، به‌منظور شناسایی بهتر لیف داخلی، از روش سوزاندن و انحلال توسط اسید سولفوریک ۶۰ درصد و اسید کلریدریک گرم استفاده شد. مشاهدات انجام‌شده از طریق این آزمایش‌ها نیز مانند آزمایش‌های انجام‌شده در بخش لیف به‌کاررفته در قسمت کرباس‌باف قالی، نتیجهٔ یکسان داشت و لیف در اسید سولفوریک و اسید کلریدریک به‌سرعت تغییر رنگ داد و حل شد. همچنین لیف در هنگام سوختن حالت پفکی و جمع‌شده داشت و دود حاصل به‌صورت کم و سفیدرنگ بود و خاکستر به‌جامانده حالت پودری داشت. پس از انجام آزمایش‌های فوق می‌توان گفت که لیف داخلی گلابتون نیز از جنس ابریشم بوده است.

با توجه به نتیجهٔ حاصل‌شده از طیف‌سنجی مادون قرمز لیف میانی گلابتون، همچنین آزمایش‌های انحلال و سوزاندن لیف، این نتیجه محرز شد که لیف داخلی گلابتون از جنس ابریشم است.

۵. تعیین قطر نوار فلزی به‌کاررفته در ساخت گلابتون

برای اندازه‌گیری قطر نوار فلزی گلابتون، همچنین عناصر سازنده و آسیب‌های واردشده بر آن، نوار فلزی می‌بایست با میکروسکوپ الکترونی تصویربرداری می‌شد. به این منظور، ۳ میلی‌متر از نوار فلزی گلابتون جدا شد و از طرف عرض نوار در مایع رزین مونت گردید و پس از آن با میکروسکوپ الکترونی تصویربرداری شد.

طبق تصویر ۱۴ که با بزرگ‌نمایی ۴۰۰ برابر توسط میکروسکوپ الکترونی آزمایشگاه متالوژی رازی تهیه شده، قطر نوار در دو مقطع بالا و پایین نوار مشخص شده است. همان طور که در تصویر



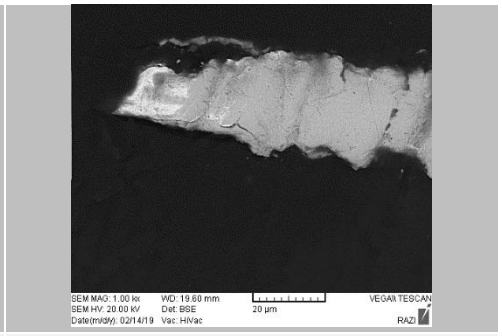
تصویر ۱۴: تصویر مقطع عرضی نوار گلابتون (نگارندگان)

مشخص است، قطر قسمت بالایی نوار به‌اندازهٔ ۱۹/۶۴ میکرون معادل ۰/۰۱۹۶۴ میلی‌متر و قطر قسمت پایینی نوار به‌اندازهٔ ۱۹/۴۲ میکرون معادل ۰/۰۱۹۴۲ میلی‌متر است که می‌توان گفت قطر این نوار به‌طور میانگین برابر ۱۹/۵۳ میکرون معادل ۰/۰۱۹۵۳ میلی‌متر است.

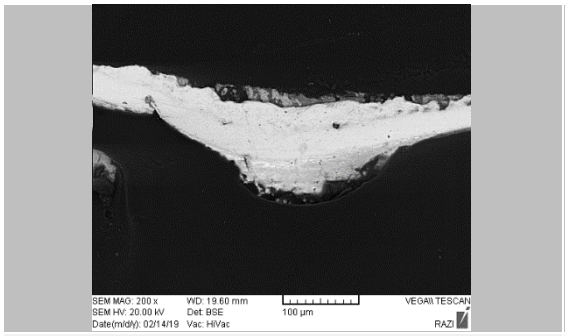
۶. تعیین عناصر به‌کاررفته در ساخت نوار فلزی به‌کاررفته در ساخت گلابتون

به‌منظور شناسایی عناصر سازندهٔ نوار فلزی گلابتون مانند مورد قبلی، پس از تهیهٔ مونت از مقطع عرضی و تخت نوار فلزی، توسط آزمایشگاه متالوژی رازی با بزرگ‌نمایی‌های ۱۰۰۰ و ۲۰۰۰ برابر تصویربرداری الکترونی و بالک بدنه شد (جدول ۱) و عناصر آنالیز و نتیجهٔ حاصل از آن در (جدول ۲) ارائه گردید.

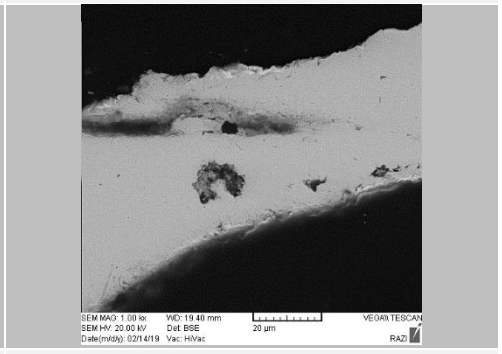
جدول ۱: تصاویر میکروسکوپی الکترونی از نوار فلزی گلابتون



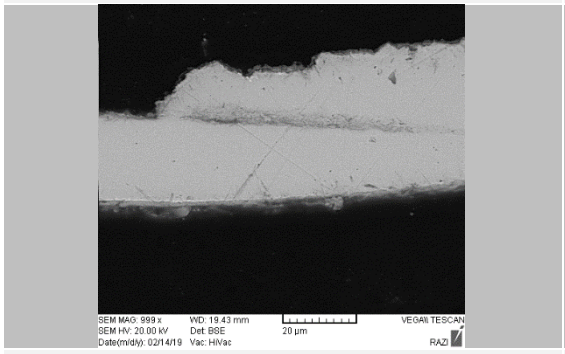
تصویر ۱۴: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون



تصویر ۱۵: تصویر با بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون



تصویر ۱۶: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون



تصویر ۱۷: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون

(آزمایشگاه رازی/ نگارندگان)

با توجه به تصاویر فوق و بالک بدنهٔ تهیه‌شده توسط آزمایشگاه متالوژی رازی، عناصر تشکیل‌دهندهٔ قسمت فلزی گلابتون در جدول ۲ ارائه شد.

جدول ۲: عناصر تشکیل‌دهندهٔ نوار فلزی به‌کاررفته در گلابتون

Element	Series	unn. C [wt.-%]	norm. C [wt.-%]	Atom. C [at.-%]
Sulfur	K series	0.11	0.10	0.34
Copper	K series	0.20	0.19	0.33
Arsenic	K series	0.21	0.20	0.29
Silver	L series	104.39	97.67	98.03
Tin	L series	0.01	0.01	0.01
Antimony	L series	0.01	0.01	0.01
Gold	L series	1.88	1.76	0.97
Lead	L series	0.04	0.03	0.02
Bismuth	L series	0.04	0.04	0.02
Total:		106.9 %		

(آزمایشگاه رازی/نگارندگان)

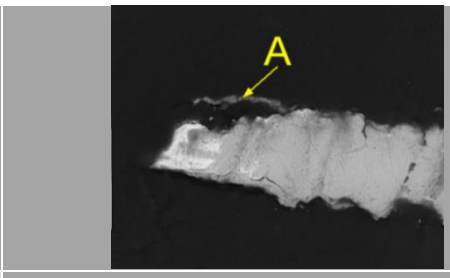
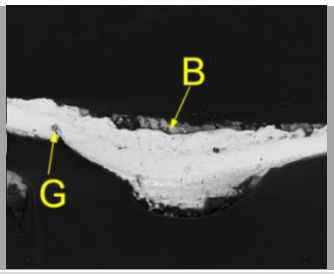
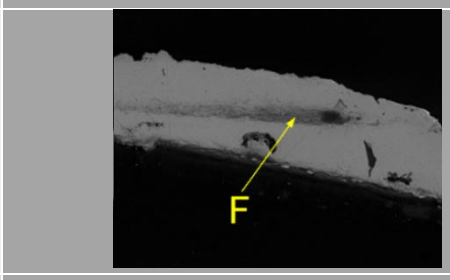
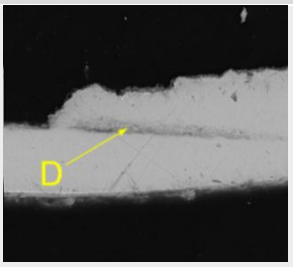
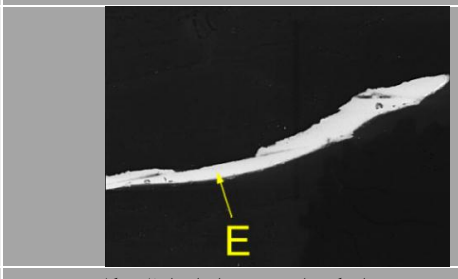
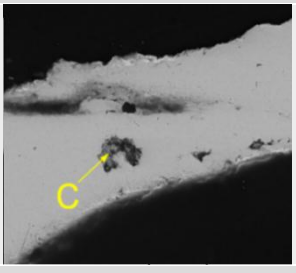
بر اساس جدول ۱ و ۲، این نتیجه حاصل شد که عمدهٔ عنصر تشکیل‌دهندهٔ نوار فلز به‌کاررفته در ساخت گلابتون، نقره بوده و پس از عنصر طلا بیشترین درصد تشکیل‌دهندهٔ نوار فلزی را به خود اختصاص داده است. پس از آن به‌ترتیب آرسنیک، مس و سولفور در جایگاه بعدی قرار دارند. عناصر سرب، بیسموت، قلع و آنتیموان درصد ناچیزی از فلز مورد نظر را تشکیل داده‌اند که می‌توان گفت این عناصر به‌صورت ناخالصی‌های نقره و طلا در نوار فلزی حضور دارند.

۷. تشخیص آسیب‌های نوار فلزی گلابتون

برای شناسایی آسیب‌های واردشده بر فلزات نیز یکی از روش‌های مورد استفاده، تصویربرداری EDS توسط میکروسکوپ الکترونی از قسمت‌های بدنه و خوردگی‌های به‌وجودآمده روی فلزات است. برای شناسایی نوع خوردگی و آسیب‌های واردشده بر نوار فلزی لیف گلابتون نیز از روش تصویربرداری EDS استفاده شد که آنالیز حاصل از آن، عناصر موجود در نواحی خوردگی را نشان داده شده است (جدول ۳ و ۴).

برای این کار ابتدا یک قسمت از نوار فلزی گلابتون به طول ۳ میلی‌متر در محلول رزین و اپوکسی مونت گردید و پس از آن توسط میکروسکوپ با بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر تصویربرداری شد؛ نواحی دارای خوردگی بر روی تصویر مشخص شد و پس از ارسال به آزمایشگاه رازی این نواحی با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر و توسط تصویربرداری EDS میکروسکوپ الکترونی تصویربرداری و آنالیز گردید (جدول ۳)

جدول ۳: تصاویر میکروسکوپ الکترونی از نواحی آسیب‌دیدهٔ نوار فلزی گلابتون

	
تصویر ۱۸: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون	تصویر ۱۹: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون
	
تصویر ۲۰: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون	تصویر ۲۱: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون
	
تصویر ۲۲: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون	تصویر ۲۳: تصویر با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از نوار فلزی گلابتون

(آزمایشگاه رازی/نگارندگان)

طبق آنالیزهای انجام‌شده روی نواحی دارای خوردگی و آسیب‌دیدهٔ نوار فلزی گلابتون، عناصر موجود در این نواحی در جدول ۴ مشخص شد.

جدول ۴: عناصر تشکیل‌دهندهٔ مناطق آسیب‌دیدهٔ نوار فلزی گلابتون

A.spx_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Sulfur K series 10.39 12.62 31.96 Chlorine K series 1.31 1.59 3.64 Copper K series 0.17 0.21 0.27 Arsenic K series 0.06 0.08 0.08 Silver L series 68.71 83.45 62.82 Tin L series 0.12 0.15 0.10 Antimony L series 1.13 1.37 0.91 Gold L series 0.23 0.28 0.12 Lead L series 0.10 0.12 0.05 Bismuth L series 0.11 0.13 0.05 - % Total: 82.3	B.spx_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Sulfur K series 10.59 13.16 33.38 Chlorine K series 0.86 1.07 2.45 Copper K series 0.02 0.02 0.03 Silver L series 67.85 84.31 63.57 Tin L series 0.01 0.01 0.01 Antimony L series 0.01 0.01 0.01 Gold L series 0.04 0.04 0.02 Lead L series 0.05 0.06 0.02 Bismuth L series 1.06 1.31 0.51 % Total: 80.5
نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت A	عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت B
C_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Carbon K series 10.42 9.15 43.03 Sulfur K series 8.26 7.25 12.77 Chlorine K series 0.52 0.46 0.73 Copper K series 0.01 0.01 0.01 Arsenic K series 0.02 0.02 0.01 Silver L series 93.97 82.57 43.22 Tin L series 0.01 0.01 0.00 Antimony L series 0.52 0.46 0.21 Gold L series 0.02 0.02 0.01 Lead L series 0.03 0.03 0.01 Bismuth L series 0.03 0.03 0.01 % Total: 113.8	D_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Carbon K series 7.89 7.20 40.92 Sulfur K series 0.10 0.09 0.20 Chlorine K series 0.21 0.19 0.37 Copper K series 0.02 0.02 0.02 Arsenic K series 0.04 0.04 0.04 Silver L series 101.14 92.26 58.39 Tin L series 0.01 0.01 0.01 Antimony L series 0.01 0.01 0.01 Gold L series 0.05 0.04 0.01 Lead L series 0.07 0.06 0.02 Bismuth L series 0.08 0.07 0.02 % Total: 109.6
نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت C	نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت D
E_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Sulfur K series 0.00 0.00 0.00 Copper K series 0.30 0.27 0.46 Arsenic K series 0.38 0.35 0.50 Silver L series 109.93 99.06 98.80 Tin L series 0.20 0.18 0.17 Antimony L series 0.00 0.00 0.00 Gold L series 0.01 0.01 0.00 Lead L series 0.13 0.12 0.06 Bismuth L series 0.01 0.01 0.01 % Total: 111.0	F_Spectra: G2 Element Series unn. C norm. C Atom. C [%_at] [%_wt] [%_wt] Carbon K series 17.06 17.63 58.43 Oxygen K series 5.07 5.24 13.04 Sulfur K series 0.09 0.09 0.11 Chlorine K series 0.00 0.00 0.00 Copper K series 0.01 0.01 0.01 Arsenic K series 0.02 0.02 0.01 Silver L series 74.41 76.90 28.37 Tin L series 0.01 0.01 0.00 Antimony L series 0.01 0.01 0.00 Gold L series 0.02 0.02 0.00 Lead L series 0.03 0.03 0.01 Bismuth L series 0.03 0.03 0.01 % Total: 96.8
نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت E	نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت F

G_Spectra: G2

Element	Series	unn. C [%_at]	norm. C [%_wt]	Atom. C [%_wt]
Carbon	K series	14.26	12.13	54.45
Sulfur	K series	1.63	1.38	2.33
Copper	K series	0.01	0.01	0.01
Arsenic	K series	0.02	0.01	0.01
Silver	L series	101.29	86.10	43.05
Tin	L series	0.36	0.31	0.14
Antimony	L series	0.01	0.01	0.00
Gold	L series	0.02	0.01	0.00
Lead	L series	0.02	0.02	0.01
Bismuth	L series	0.03	0.02	0.01

% Total: 117.6

نمودار عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت G

(آزمایشگاه رازی/نگارندگان)

بر اساس جدول ۴، در هریک از نقاط آسیب‌دیدهٔ مشخص‌شده، عناصری متفاوت و شاخص دیده می‌شود که هریک می‌تواند بیانگر نوع آسیب واردشده بر نوار گلابتون باشد. در جدول ۵، نقاط آسیب‌دیده و عناصر مشاهده در آن به‌تفکیک بیان شده است.

جدول ۵: عناصر موجود در قسمت‌های آسیب‌دیده

ردیف	نواحی آسیب دیده	عناصر / درصد									
		Sulfur سولفور	Chlorine کلر	Copper مس	Arsenic آرسنیک	Tin قلع	Antimony آنتیموان	Lead سرب	Bismuth بیسموت	Carbon کربن	Oxygen اکسیژن
۱	A	۱۰/۳۹	۱/۳۱	۰/۱۷	۰/۰۶	۰/۱۲	۱/۱۳	۰/۱۰	۰/۱۱	-	-
۲	B	۱۰/۵۹	۰/۸۶	۰/۰۲	-	۰/۰۱	۰/۰۱	۰/۰۵	۱/۰۶	-	-
۳	C	۸/۲۶	۰/۵۲	۰/۰۱	۰/۰۲	۰/۰۱	۰/۵۲	۰/۰۳	۰/۰۳	۱۰/۴۲	-
۴	D	۰/۱۰	۰/۲۱	۰/۰۲	۰/۰۴	۰/۰۱	۰/۰۱	۰/۰۷	۰/۰۸	۷/۸۹	-
۵	E	-	-	۰/۳۰	۰/۳۸	۰/۲۰	-	۰/۱۳	۰/۰۱	-	-
۶	F	۰/۰۹	-	۰/۰۱	۰/۰۲	۰/۰۱	۰/۰۱	۰/۰۳	۰/۰۳	۱۷/۰۶	۵/۰۷
۷	G	۱/۶۳	-	۰/۰۱	۰/۰۲	۰/۳۶	۰/۰۱	۰/۰۲	۰/۰۳	۱۴/۲۶	-

(آزمایشگاه رازی/نگارندگان)

همان طور که در تصاویر دیده می‌شود، نقاط A و B و E مربوط به نواحی لبه هستند که در نقاط A و B تفاوت رنگی نسبت به نقطهٔ E مشهود است. در واقع نقاط A و B دچار آسیب‌های بیشتری نسبت به نقطهٔ E بودند. مقایسهٔ نتایج آنالیز این نقاط نشان‌دهندهٔ مقادیر بالای سولفور در نقاط A و B نسبت به نقطه E است. این مسئله تخریب بیشتر این دو نقطه را تصدیق می‌کند، زیرا سولفور عاملی بالقوه در خوردگی نقره به شمار می‌رود (Hillman et al. 2007). منشأ این عامل را نیز می‌توان آلودگی اتمسفری دانست؛ زیرا هوای اصفهان در بسیاری از مواقع

سال میزان بالایی آلودگی ناشی از سوخت‌های فسیلی دارد و با توجه به عدم سولفور بالای هوا این تأثیر بر الیاف مورد بررسی چندان عجیب نیست. عدم شناسایی سولفور در نقطهٔ E نیز این امر را تأیید می‌کند، زیرا در این نقطه آسیب بسیار کمتری دیده می‌شود. در سایر نقاط نیز که مربوط به بخش‌های داخلی هستند می‌توان رابطهٔ خوبی بین شدت تغییر در تصاویر با میزان سولفور مشاهده کرد بدین معنی که میزان بالاتر سولفور در نقاطی که تغییرات بیشتری رخ داده است دیده می‌شود. البته میزان این امر در نقاط داخلی نسبت به نواحی لبه کمتر است. در نتیجه می‌توان تأثیر سولفور اتمسفری را به‌شکل بهتری درک کرد، زیرا در نواحی لبه‌ها تأثیر بیشتری داشته است. به‌طور کلی تخریب اتمسفری نقره پیش از این به‌شکل گسترده‌ای مورد مطالعه قرار گرفته است (Watanabe et al. 2006a; 2006; Martina et al. 2013; Minzari et al. 2011). دو عامل سولفور و کلر نقشی اساسی در خوردگی اتمسفری نقره دارند (Sanders et al. 2015)؛ که با توجه به میزان کم کلر در نمونه‌های مورد مطالعه، تأثیر اصلی بر فلز نقره را می‌توان ناشی از سولفور در اتمسفر دانست.

۸. مراحل ساخت گلابتون

برای شناخت بهتر الیاف گلابتون و درک مطالب ذکرشده در طول پژوهش، در ادامهٔ پژوهش، روش رایج ساخت گلابتون بیان خواهد شد. متأسفانه گلابتون‌سازی به‌صورت سنتی در ایران فقط در اصفهان و توسط استاد عباسعلی فولادگر انجام می‌شد که با درگذشت استاد، این هنر نیز تقریباً رو به فراموشی گذاشته شد. مراحل گلابتون‌سازی به‌صورت خلاصه به شرح زیر است:

الف. دراین مرحله ابتدا نقره را ذوب کرده و سپس درون قالب مورد نظر می‌ریزند. به این منظور به‌ازای هر ۱۰۰۰ گرم نقره، ۲/۵ گرم مس خالص به آن اضافه می‌کنند. پس از قالب‌گیری، نقره را به‌صورت مفتولی با طول ۲۵ سانتی‌متر و قطر ۲/۵ سانتی‌متر درمی‌آورند. سپس توسط سوهان شیارهایی روی سطح مفتول به‌منظور سهولت در پیچیدن طلا روی مفتول ایجاد می‌کنند.

ب. در این قسمت، شمش‌های طلای ۲۴ عیار توسط ضربات چکش روی سندان به ورقه‌های نازک طلا به قطر ۰/۰۴ میلی‌متر درمی‌آید که برای افزایش مقاومت طلا در مقابل ضربات چکش، پس از هر ضربه ورقهٔ طلا را حرارت می‌دهند.

ج. ورقهٔ طلای آماده‌شده را توسط نخ پنبه‌ای دور مفتول نقره‌ای می‌پیچند و درون زغال قرار می‌دهند تا جایی که نخ‌های پنبه‌ای سوخته و به خاکستر تبدیل شود. سپس پس از خروج مفتول از آتش به‌وسیلهٔ سنگ یشم به‌آرامی بر روی مفتول حرکت می‌دهند تا طلا بهتر روی مفتول بچسبد.

د. در این مرحله، مفتول را به‌دفعات حرارت می‌دهند و درحالی‌که هنوز مفتول گرم است آن را چکش می‌زنند تا طول مفتول زیاد و قطر آن کم شود. در این قسمت طول مفتول به ۲ متر و قطر آن به ۱ سانتی‌متر می‌رسد.

ه. در این مرحله نیز از قطر مفتول کاسته و به طول آن اضافه می‌شود. با این تفاوت که در این مرحله مفتول به‌صورت سرد و با فشار و کشش به طولش اضافه می‌شود. به این مرحله حدیده‌کشی می‌گویند.

و. در این بخش که یکی از حساس‌ترین مراحل ساخت گلابتون است، مراحل اولیهٔ ضخیم‌کشی تا قطر یک میلی‌متر می‌رسد و پس از آن، مرحلهٔ باریک‌کشی که همان تکرار مرحلهٔ حدیده‌کشی است، انجام می‌شود؛ با این تفاوت که در این مرحله قطر مفتول کمتر شده و نیاز به فشار زیادی نیست. حدیده‌کشی تا زمانی که قطر مفتول به ۰/۰۸ میلی‌متر درآید ادامه دارد. در این مرحله برای روان شدن عمل کشش از روغن طبیعی استفاده می‌شود (در ضخیم‌کشی از پیه یا دنبه و در باریک‌کشی از موم عسل استفاده می‌شود)؛ همچنین به‌دلیل شکننده شدن مفتول در این مرحله مفتول را توسط حرارت نرم می‌کنند.

ز. در این مرحله مفتول را دور یک لولهٔ مسی پیچیده سپس درون لوله را زغال افروخته می‌ریزند. پس از باز کردن مفتول از لولهٔ مسی، آن را از بین دو غلطک عبور می‌دهند تا نواری به قطر ۱/۵ میلی‌متر به دست آید. در این مرحله نوار به نقده تبدیل می‌شود که قابلیت دوخت بر روی پارچه و تور را دارد.

ح. در این مرحله نوار توسط دستگاهی، به دور ابریشم پیچیده می‌شود تا به نخ گلابتون تبدیل شود. بنا به مورد مصرف گلابتون ابریشم می‌تواند یک‌لا یا دولا انتخاب شود (صادقیان ۱۳۸۷، ۵۰ـ۵۱).

۹. نتیجه

با بررسی انجام‌شده دربارهٔ فن شناسایی قالی بشریت و توجه ویژه به سبک بافت گلیم‌باف قالی، همچنین با استناد به داده‌های به‌دست‌آمده از مواد اولیهٔ به‌کاررفته در این قسمت از قالی، با تأکید بر الیاف فلزی مورد استفاده در قسمت گره تزیینی گلیم‌باف موسوم به گلابتون در راستای دستیابی به اهداف پژوهش (از طریق روش‌های آزمایشگاهی نظیر تصویربرداری‌های میکروسکوپی و لوپ دیجیتال، طیف‌سنجی مادون قرمز، تصویربرداری EDS و بالک بدنه) و نیز اطلاعات به‌دست‌آمده در خصوص فن‌شناسی قالی بشریت توسط مشاهده و مطالعهٔ مستندات و مدارک موزهٔ هنرستان هنرهای زیبا از بافت قالی بشریت، نتایج این پژوهش حاصل شد. این نتایج موجب شد تا ابهامات پژوهشگران در خصوص ساختار و شناخت الیاف گلابتون برطرف گردد؛ همچنین کمک کرد تا علل و نوع آسیب‌های واردشده بر این الیاف شناخته شود. نتایج حاصل گویای این مطلب است که قالی مورد بررسی، بافته‌شده با الیاف کرک بر چله‌های ابریشمی است و گلیم‌باف آن از جنس ابریشم و با گره‌های تزیینی گلابتون از جنس نقرهٔ پیچیده‌شده دور الیاف ابریشمی است. همچنین محرز شد که بیشترین آسیب‌های واردشده بر قسمت فلزی لیف گلابتون در اثر مجاورت با هوا و آلودگی‌های موجود در محیط رخ داده است. در ادامه برای درک سریع‌تر مطالب، همچنین بیان مختصر و انتقال مطالب و داده‌ها، همچنین پاسخ صریح به پرسش‌های پژوهش، ابتدا پرسش‌ها به‌صورت اجمالی پاسخ داده شده و در نهایت در جدولی اطلاعات به‌دست‌آمده از پژوهش به‌صورت کلیدی بیان شده است.

ـ نحوهٔ تولید الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

طبق تصاویر میکروسکوپی، همچنین آنالیز ساختاری در خصوص الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی بشریت، و با توجه به نحوهٔ عمومی ساخت و تولید الیاف گلابتون که در قسمت پایانی مقاله به آن پرداخته شده، این موضوع مسجل گردید که الیاف گلابتون مورد بررسی نیز مانند گذشته به همان روش تولید شده است (بخش ۸ مقاله).

ـ ساختار الیاف گلابتون به‌کاررفته در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

طبق آزمایش‌های صورت‌گرفته در خصوص شناخت الیاف داخلی گلابتون از طریق طیف‌سنجی مادون قرمز، سوزاندن و همچنین انحلال لیف، این نتیجه حاصل شد که لیف داخلی گلابتون از جنس ابریشم است. به‌علاوه در خصوص ساختار نوار فلزی گلابتون که این نوارها به‌صورت نوار پیچیده‌شده دور الیاف ابریشمی است (تصاویر ۱۲ و ۱۳). با توجه به آنالیزهای انجام‌شده (جدول ۲) عمده عناصر تشکیل‌دهندهٔ قسمت فلزی گلابتون مورد بررسی را عنصر نقره، طلا، مس، آرسنیک و قلع تشکیل می‌دهد که درصد بالای نقره در ساختار نوار فلزی نشان می‌دهد که نوار فلزی گلابتون ساخته‌شده از نقره است و دیگر عناصر موجود در ساختار برای فرم‌گیری بهتر و زمان استخراج نقره به آن افزوده و با آن ترکیب شده است. همچنین با توجه به طیف‌سنجی مادون قرمز و مقایسهٔ آن با نمونهٔ شاهد (نمودار ۳ و ۴) محرز گردید که لیف میانی گلابتون از جنس ابریشم بوده است.

ـ تکنیک بافت لیف گلابتون در قالی بشریت به چه صورت بوده است؟

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در پژوهش و همان طور که در تصاویر ۲ و ۳ نیز آمده، در قالی مزبور، الیاف گلابتون در دو سر گلیم‌باف فرش و به‌صورت گره تزیینی جناقی استفاده شده است.

ـ آسیب‌های واردشده بر لیف گلابتون به چه صورت هستند؟

پس از تصویربرداری میکروسکوپی از لیف فلزی گلابتون که لایهٔ رویی گلابتون را تشکیل می‌دهد و شناسایی مناطق آسیب‌دیده از طریق تصاویر میکروسکوپی و سپس انجام EDS و بالک بدنه از قسمت‌های آسیب‌دیده، مشخص شد که آسیب‌های واردشده از نوع تخریب ناشی از مجاورت با آلودگی هوا و وجود عنصر سولفور در هوا بوده است.

به‌منظور سهولت در مطالعهٔ نتایج پژوهش، جدول ۶ به‌صورت اجمالی از دستاوردهای پژوهش تهیه شده است.

جدول ۶: چکیدهٔ سؤالات و پاسخ‌های پژوهش

عنوان	توضیحات	عنوان	توضیحات
مورد مطالعه	الیاف به‌کاررفته در گلیم‌باف موجود در قالی بشریت	**قدمت قالی**	متعلق به سال ۱۳۵۴
محل تولید قالی	هنرستان هنرهای زیبای اصفهان	**ابعاد قالی**	۲۳۹×۱۴۹ سانتی‌متر
رج‌شمار قالی	۷۰ گره در ۶/۵ سانتی‌متر مربع	**جنس تار، پود، پرز**	ابریشم، پنبه، کرک
تعداد پود	۲	**نوع شیرازه**	متصل، موازی، تک‌رنگ
نوع گره	نامتقارن	**سبک بافت**	تمام لول
نوع گلیم‌باف	کرباس، حاوی گره تزیینی دو گره و قایقی از جنس گلابتون	**نوع لیف مورد استفاده در گلیم‌باف**	ابریشم و گلابتون
نوع لیف	گلابتون	**جنس الیاف مرکزی گلابتون**	ابریشم
محل استفاده	گلیم‌باف قالی	**قطر فلز گلابتون**	۰/۰۱۹۵۳ میلی‌متر
ابعاد گلیم‌باف	هر دو طرف عرضی قالی ۱۰×۱۴۹ سانتی‌متر	**نوع کاربرد (تکنیک بافت)**	گره تزیینی جناقی
عناصر موجود در قسمت آسیب‌دیدهٔ گلابتون	بیشترین عناصر موجود در قسمت‌های آسیب‌دیده شامل سولفور، کلر و آنتیموان است.	**آسیب‌های واردشده به گلابتون**	تخریب ناشی از مجاورت با آلودگی هوا و وجود عنصر سولفور در هوا
قدمت گلابتون	با توجه به تاریخ بافت قالی، همچنین نوع ترکیب فلز گلابتون و نوع خوردگی، می‌توان قدمت گلابتون را حدود ۵۰ سال تخمین زد	**ساختار گلابتون**	نوار فلزی پیچیده‌شده به دور الیاف
جنس الیاف مجاور گلابتون	ابریشم S تاب	**عناصر فلزی گلابتون**	بیشترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ فلز گلابتون شامل نقره، طلا، مس، آرسنیک، قلع

(نگارندگان)

پی‌نوشت‌ها

1. FTIR
2. DINO

منابع

۱. ارباب‌زاده بروجنی، الهه. ۱۳۹۰. بررسی فن‌شناسانهٔ الیاف فلزی گلابتون و اهمیت در کیفیت الیاف در درازمدت در بافته‌های تاریخی. پایان‌نامهٔ کارشناسی. دانشگاه هنر اصفهان.

۲. امینی، سرور. ۱۳۹۰. بررسی حفاظت فرش‌های موزه‌ای در ابعاد کوچک (نمونهٔ موردی: فرش لهستانی موزهٔ فرش)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

۳. روح‌فر، زهره. ۱۳۷۸. «نگاهی به تاریخ پوشاک: زری‌بافی در دورهٔ صفوی (ارتباط هنر نقاشی با نقوش پارچه‌های زربفت)». کتاب ماه هنر، ش. ۱۷ و ۱۸: ۷۳ـ۷۶.
۴. ریاحی دهنوی، بتول. ۱۳۸۳. «گلابتون‌سازی هنری فراموش‌شده». نشریه هنر ایران.
۵. صامتی، مریم. ۱۳۷۴. اسیدزدایی و لکه‌بری در بافته‌های قدیمی و بررسی مقاومت فیزیکی آن‌ها، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اصفهان.
۶. طرح بشریت، دانشگاه هنر اصفهان.
۷. فرانس، مایکل. ۱۹۹۹. «سجاده‌های کرکی ایران». نشریه جی، ون، همر، بوداپست.
۸. فنایی، زهرا. ۱۳۸۷، سیری در صنایع دستی ایران. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
۹. کریمی، مینا. ۱۳۹۶. فن‌شناسی، آسیب‌شناسی و ارائهٔ طرح حفاظت قالی زربفت سالتینگ دورهٔ صفویه در موزهٔ فرش تهران. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اصفهان.
۱۰. مظفری‌زاده، محمد. ۱۳۹۲. «اهمیت موضوع در روش طراحی عیسی بهادری». نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۱۱. معادی، عظمت. ۱۳۹۴. پژوهشی در داستان آفرینش انسان (آدم و حوا) و ارائهٔ طرحی جدید با الهام از قالی بشریت عیسی بهادری. پایان‌نامهٔ کارشناسی. دانشگاه هنر اصفهان.
۱۲. ملکوتی، نداسادات. ۱۳۹۵. بررسی قالی پولونزی و بافت یک نمونه از آن. پایان‌نامهٔ کارشناسی. دانشگاه هنر اصفهان.
۱۳. ملکوتی، نداسادات، ایمان زکریایی کرمانی، و مهدی ابراهیمی علویجه. ۱۳۹۹. قالی‌های زربفت صفوی. تهران: جمال هنر.
۱۴. ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. بهارستان (دریچه‌ای به قالی ایران). تهران: زرین و سیمین.
۱۵. مؤید، لادن. ۱۳۸۲. بررسی اثرات زیان‌بخش حشره کش‌ها و موش کش‌ها بر الیاف فلزی پارچه‌های تاریخی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اصفهان.
16. Balazsy, Timar, and Eastop Dinah. 2004. *Chemical principles of textile conservation*, Oxford.
17. Hillman, C., J. Arnold, S. Binfield, and J. Seppi. 2007. *Silver and sulfur: case studies, physics and possible solutions*. SMTA Inter. October.
18. Ling, S., Z. Qi, D. P. Knight, Z. Shao, and X. Chen. 2011. "Synchrotron FTIR microspectroscopy of single natural silk fibers". *Biomacromolecules* 12 (9), 3344-3349.
19. Martina, I., R. Wiesinger, and M. Schreiner. 2013. "Micro-Raman investigations of early stage silver corrosion products occurring in sulfur containing atmospheres". *Journal of Raman Spectroscopy* 44 (5), 770-775.
20. Minzari, D., M. S. Jellesen, P. Møller, and R. Ambat. 2011. "Morphological study of silver corrosion in highly aggressive sulfur environments". *Engineering failure analysis* 18 (8), 2126-2136.
21. Nadiger, V. G., and S. R. Shukla. 2015. "Antimicrobial activity of silk treated with Aloe-Vera". *Fibers and Polymers* 16 (5), 1012-1019.
22. Sanders, C. E., D. Verreault, G. S. Frankel, and H. C. Allen. 2015. "The role of sulfur in the atmospheric corrosion of silver". *Journal of the Electrochemical Society* 162 (12), C630.
23. Sionkowska, A., and A. Planecka. 2011. "The influence of UV radiation on silk fibroin". *Polymer degradation and stability* 96 (4), 523-528.
24. Watanabe, M., A. Hokazono, T. Handa, T. Ichino, and N. Kuwaki. 2006. "Corrosion of copper and silver plates by volcanic gases". *Corrosion science* 48 (11), 3759-3766.
25. Watanabe, M., S. Shinozaki, E. Toyoda, K. Asakura, T. Ichino, N. Kuwaki, and T. Tanaka. 2006. "Corrosion products formed on silver after a one-month exposure to urban atmospheres". *Corrosion* 62 (3), 243-250.
26. Zhang, X., and P. Wyeth. 2010. "Using FTIR spectroscopy to detect sericin on historic silk". *Science China Chemistry* 53 (3), 626-631.

27. http://irug.org/jcamp_details?id=374 بازبینی در ۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۰

محمد بن ابی الحسن المقری، سفالگری متبحر اما ناشناس

حسن رعیت‌مقدم آرانی*

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243640.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۳۰

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

از میان شیوه‌ها و فنون به‌کاررفته در تزیین سفالینه‌ها، زرین‌فام، زیباترین و باشکوه‌ترین روش بوده است. در سده‌های ششم و هفتم هجری، کاشان یکی از مراکز اصلی تولید سفال زرین‌فام شناخته می‌شد و آثار فاخر تولیدشده در این شهر، هم‌اکنون زینت‌بخش بسیاری از موزه‌ها و مجموعه‌های ایران و جهان است. با بررسی آثار رقم‌دار شناخته‌شده از سفالگران و کاشی‌سازان کاشانی در سده‌های ششم و هفتم هجری، با سلسله‌ای از روابط خانوادگی مواجه می‌شویم که گویای انتقال سینه‌به‌سینهٔ این هنر است. از خاندان‌ها و هنرمندان مشهوری که در زمینهٔ هنر زرین‌فام سبک کاشان فعالیت داشته‌اند، خانواده‌های ابوطاهر، ابوزید و الحسینی نام برده شده‌اند و محققان و پژوهشگران متعدد، در مورد آن‌ها قلم‌فرسایی کرده‌اند. محمد بن ابی الحسن المقری، یکی از هنرمندان سبک زرین‌فام کاشان با شش اثر رقم‌دار است. پژوهش حاضر مبتنی بر روش توصیفی‌تحلیلی است و با بهره‌گیری از منابع و اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و هدف آن، معرفی و شناسایی ویژگی‌های آثار رقم‌دار المقری است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که المقری از هنرمندان سفالگر در آن عصر بوده و انتساب عناوین دیگر همچون حامی هنرمند به وی، بی‌پایه و اساس است. همچنین به‌دلیل شیوهٔ خاص وی در تلفیق تکنیک مینایی و زرین‌فام، یکی از هنرمندان بی‌همتا در زمانهٔ خود بوده است.

کلیدواژه‌ها:
المقری، زرین‌فام، مینایی، سبک کاشان.

* دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ hassanrayat.moghadam@gmail.com

۱. مقدمه

از رقم‌های یافته‌شده روی سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی، تاکنون اسامی تعدادی از سفالگران و هنرمندان کاشی‌ساز که در کاشان فعالیت داشته‌اند، به دست آمده است. با توجه به ادله و شواهد موجود، تعدادی از این افراد به‌طور قطع در حرفهٔ کاشی‌سازی و سفالگری مشغول بوده و جزو هنرمندان سفالگر دورهٔ سلجوقی محسوب می‌شوند. هنرمندانی هستند که تاکنون با یک رقمِ ثبت‌شده به این انتساب قطعی نائل شده‌اند. افرادی هم هستند که با وجود آثار و رقم‌های متعدد، نمی‌توان ایشان را جزو هنرمندان کاشی‌ساز به شمار آورد. از جمله رقم‌هایی که قطعی بودن آن‌ها به‌عنوان رقم هنرمند کاشی‌ساز محرز نشده، رقم «محمد بن ابی الحسن المقری» است. بعضی پژوهشگران بر این اعتقادند که المقری حامی هنرمند یا سفارش‌دهندهٔ اثر بوده است و برخی نیز او را هنرمند کاشی‌ساز می‌نامند. تشکیک آرا در خصوص رقم المقری، امروزه به قوّت خود باقی است؛ ازاین‌رو در این مقاله سعی شده با مطابقت آثار رقم‌دار المقری با ویژگی‌های سفال زرین‌فام سبک کاشان، اصالت کاشانی بودن این هنرمند اثبات و ویژگی خاص سبک کاری وی بازشناسایی شود. همچنین با شناسایی اشخاص هم‌نام و هم‌عصر وی، سعی شده رد و نشانی از اصل و نسب المقری یافت گردد. در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای، اطلاعات مورد نیاز از منابع مکتوب، سایت‌های معتبر و موزه‌ها، جمع‌آوری شده و سپس با تحلیل منابع و بررسی تصاویر یافت‌شده، به‌شیوهٔ توصیفی و تحلیلی، آثار این هنرمند و اصل و نسب وی مورد بررسی قرار گرفته است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

پیش از این، در خصوص خاندان المقری، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است اما پژوهشگران در خلال موضوعات اصلی خود، گریزی به معرفی، اصل و نسب و جایگاه اجتماعی این خانواده زده‌اند؛ چنان‌که آرتور آپهام پوپ[1] (۱۹۳۶) در مقاله‌ای با عنوان «امضای یک ظرف مینایی کاشان»[2] به معرفی یک ظرف مینایی دورهٔ سلجوقی تولید کاشان پرداخته و المقری را به‌عنوان هنرمند این اثر معرفی کرده است. ولی او در کتاب سیری در هنر ایران و در بخش بررسی شجره‌نامهٔ خاندان‌های کاشی‌کار کاشان در دورهٔ سلجوقی، نامی از خاندان این هنرمند نیاورده و فقط به تصویری از یک کاسه با رقم المقری اکتفا کرده است. الیور واتسون[3] (۱۳۸۲) در کتاب سفال زرین‌فام ایرانی، خاندان المقری را خانواده‌ای مستقل معرفی کرده است ولی اعتبار این خانواده را بسته به آن دانسته که این نام متعلق به یک استاد کاشی‌کار باشد، نه نام یک مشتری یا حامی سفالگر. وی همچنین اشاره به کاسه‌ای کرده که دارای امضایی از المقری بوده اما این کاسه هیچگاه دیده نشده و محل نگهداری این اثر، نامعلوم است. همچنین اعتمادالسلطنه (۱۳۶۲) در کتاب مطلع الشمس و در توصیف کاشی‌های حرم مطهر امام رضا(ع)، از المقری به‌عنوان بانی قسمتی از کاشی‌ها نام برده است. ایمانپور و صیامیان گرجی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی، کتیبه‌های سنجری»، به بررسی کاشی‌های ازاره‌ای اطراف حرم حضرت امام رضا(ع)، معروف به کتیبه‌های سنجری پرداخته و اسامی زیادی را از این کاشی‌ها استخراج کرده است. در قسمتی از این کاشی‌کاری‌ها، کاشی‌کاری نفیس و برجسته‌ای به خط ثلث است که کتیبه‌ای با رقم المقری در آن دیده می‌شود. این مؤلفان، معتقدند که سازندهٔ این کاشی‌های نفیس، خاندان ابی‌طاهر بوده‌اند و نام المقری به‌عنوان بانی این کاشی‌ها ثبت شده است. عبدالله قوچانی (۱۳۹۷) در کتاب احادیث کاشی‌های زرین‌فام حرم مطهر امام رضا اظهار داشته که المقری همان ابوزید است. در واقع باید گفت هیچ‌یک از این منابع، اظهار نظر قطعی و ناظر بر دلیلی متقن، مبتنی بر اصل و نسب المقری و جایگاه واقعی او را بیان نکرده‌اند.

۲. خاندان‌های کاشی‌ساز کاشانی (سبک کاشان)

از میان شیوه‌ها و فنون به‌کاررفته در تزیین سفالینه‌ها، زرین‌فام، زیباترین و باشکوه‌ترین روش است. این شیوهٔ تزیینی چون رازی پنهان و به‌صورت موروثی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است (واتسون ۱۳۸۲، ۲۵۵). در سده‌های ششم و هفتم هجری شهرهایی چون گرگان، ری، ساوه، سلطان‌آباد و به‌طور ویژه کاشان، از مراکز اصلی تولید سفال زرین‌فام بوده‌اند (کیانی و کریمی ۱۳۶۴، ۴۴). یاقوت حموی نویسندهٔ کتاب معجم البلدان، شهر کاشان را با کاشی‌های زرین‌فام و مینایی معرفی کرده است[4] (حموی ۱۳۷۶ق، ۲۹۶). همچنین ابوالقاسم عبدالله کاشانی در بخشی از رسالهٔ عرایس الجواهر و نفایس الاطایب در باب چگونگی ساخت مینای زرین‌فام، سخن به میان آورده است؛ وی خود سفالگر نبوده اما در خانواده‌ای کاشانی که پدر و جدش همگی سفالگر بودند زیسته است (کاشانی ۱۳۴۵، ۶ و ۷).

واضح است که کاشان در سده‌های میانه یکی از مراکز عمده و مهم تولید سفال‌های زرین‌فام بوده است. با استناد به آثار رقم‌دار شناخته‌شده از سفالگران و کاشی‌سازان کاشانی در سده‌های ششم و هفتم هجری، با سلسله‌ای از روابط خانوادگی برخورد می‌کنیم که گویای انتقال سینه‌به‌سینهٔ این هنر است (واتسون ۱۳۸۲، ۲۵۵). از جمله خاندان‌های مشهوری که در زمینهٔ هنر زرین‌فام فعالیت داشتند، خانواده‌های ابوطاهر، ابوزید، الحسینی و خانوادهٔ المقری را می‌توان نام برد (همان، ۲۵۶). ابوطاهر در صنعت کاشی‌سازی مهارت و استادی خاصی داشته و آثار او، شامل محراب‌ها، کاشی‌های ستاره‌ای و صلیبی و خشتی است. در پایان کتاب ابوالقاسم عبدالله کاشانی، در مورد شجره‌نامهٔ خاندان ابوطاهر، جدولی آمده است (کاشانی ۱۳۴۵، ۳۷۵) که به شناخت اعضای سفالگر آن کمک می‌کند.

ابوزید آثار بسیاری را امضا کرده که به‌شیوهٔ زرین‌فام سبک کاشان آراسته شده‌اند. مهم‌ترین آثار ابوزید، کاشی مزار امام رضا(ع) و حضرت معصومه(س) است که آن‌ها را با همکاری محمد بن ابی طاهر انجام داده است. در خصوص ابوزید و آثارش، شیلا بلر[۵] شرح حال و فهرستی از کارهای این هنرمند را به چاپ رسانده است. مجموع آثار ابوزید در طول چهار دهه، شامل ۲۴ عدد شیء امضاشده و تاریخ‌دار است که خلق آن‌ها توسط ابوزید مسلّم است. به هر حال، ابوزید یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان سفالگر در سدهٔ میانه بوده است (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۰۵).

از سفالگران معروف دیگری که خانواده‌ای به نام آن‌ها ثبت نشده، ولی در سدهٔ هفتم هجری، آثاری از سبک زرین‌فام کاشان برجای گذاشته‌اند، حسن بن عربشاه را می‌توان نام برد. او از هنرمندان صاحب سبک و معروف در زمینهٔ کاشی زرین‌فام سبک کاشان است و کاشی محراب مسجد میدان کاشان، امضای او را دارد (واتسون ۱۳۸۲، ۲۶۲). خانوادهٔ دیگری به نام خانوادهٔ الحسینی با دو فرد با نام‌های علی بن احمد بن علی الحسینی و حسن بن علی احمد بابویه نیز شناخته شده است که مهم‌ترین اثر علی بن احمد، محرابی در امامزاده یحیی و محرابی محفوظ در موزهٔ متروپولیتن، اثر حسن بن علی احمد است (همان، ۲۵۹).

هم‌زمان با خاندان‌ها و هنرمندان ذکرشده، امضایی با رقم محمد بن ابوالحسن المقری روی چند کاسه مشاهده می‌کنیم. شاید محمد بن الحسن المقری، هنرمند ماهری بوده که به‌دلیل تعداد اندک آثارش، مهارت وی به‌درستی شناسایی نشده است. ظاهراً علت مشخصی در خصوص ظاهر شدن امضای این هنرمند وجود ندارد (همان، ۱۴۱). دربارهٔ المقری و خانواده‌اش، اطلاعات کافی در دست نبوده و به تعدادی حدس و گمان محدود شده است.

۳. در جست‌وجوی نسب المقری

کلمهٔ المقری را می‌توان به دو صورت تلفظ کرد که از لحاظ نوشتاری، مشابه نوشته می‌شوند: المُقْری (al-Muqri) و المَقَّری (al-Maqarri). مُقْری (Muqri) در لغت یعنی خواننده، کسی که تعلیم قرآن بدهد (معین ۱۳۸۱، ج. ۲: ۱۷۹۷)؛ نیز به تعلیم‌دهندهٔ قرآن به اطفال، خوانندهٔ قرآن، قاری قرآن و کسی که به یکی از علوم قرآنی مسلط باشد اطلاق می‌گردد (دهخدا ۱۳۳۴، ج. ۴۹: ۹۲۶). تفاوت مُقری و قاری در این است که قاری فقط خوانندهٔ قرآن است ولی مُقری، صاحب علوم قرآنی است. با این تفاسیر می‌توان به این نتیجه رسید که کسی که نام وی، پسوند نسب مُقری یا المُقری دارد، می‌تواند قاری یا عالم به علوم قرآنی باشد.

برای درک این موضوع می‌توان به افرادی با نسب خانوادگی یا شهرت مُقری در سده‌های چهارم تا دهم هجری رجوع کرد تا شخصیت و هویت اجتماعی آن‌ها را با شخص مُقری مورد نظر این پژوهش مطابقت داد؛ از جمله شخصی با نام «قطب‌الدین ابوجعفر محمد بن علی بن حسن المُقری النیشابوری» که از عالمان علوم قرآنی و کلام سده‌های پنجم و ششم هجری و صاحب دو کتاب التعلیق و الحدود در علم کلام بوده است (سیاوشی و محمدی ۱۳۹۴، ۲۱۵). قطب‌الدین ابوجعفر، نسب خانوادگی المُقری داشته و به‌سبب این نسب، او را به‌عنوان یک عالم بزرگ دینی می‌شناسند. افرادی هم بوده‌اند که چنین پسوندی در نسب خانوادگی خود نداشته‌اند ولیکن به مُقری مشهور بوده‌اند؛ برای مثال شخصی به نام «ابن مهران ابوبکر احمد بن حسین بن مهران نیشابوری» (۲۹۵ـ۳۸۱ق) که مُقری مشهور خراسان و اولین معلم قرائات ده‌گانه[۶] بوده است (https://lib.eshia.ir/23022/4/1835).

در خصوص افرادی دیگر با پسوند المُقری، در سده‌های مختلف و با مناصب متفاوت، در کتاب تاریخ بیهق[۷] اطلاعات مفیدی ثبت شده است. ابن فندق، مؤلف این کتاب، در ذکر خاندان‌های معروف بیهق[۸] و در ذیل خاندان عزیزیان، از قومی نام برده که ایشان را عزیز می‌خواندند. مشهورترین آن‌ها «ابو محمد بن علی بن احمد بن عبدالله بن عزیز المقری» بوده است (ابن فندق ۱۳۶۱، ۱۱۹). در حال حاضر نیز خاندان عزیزیان، از خاندان‌های بزرگ و مشهور مشهد هستند و با خاندان واعظ طبسی نسبت خانوادگی دارند (حجت‌الاسلام مقری، امام‌جمعهٔ سابق

نیشابور. ارتباط شخصی. ۵ اسفند ۱۳۹۹). همچنین «ابوحامد احمد بن علی الحسین المقری البیهقی» که وی را متولد خسروجرد[۹] می‌داند، راوی احادیث پیامبر(ص) و از مقربان جد پدری ابن فندق بوده است (ابن فندق ۱۳۶۱، ۱۶۸). شخص مطرح دیگری که ابن فندق به ذکر نام او همت گماشته، «محمد بن علی بن حیدر الأحنف الاخرینی المقری»، خطاط و نساخ مشهور شهر بیهق بوده است (همان، ۲۷۶).

ذکر چند نکته در اینجا لازم است. افرادی که پسوند المُقری دارند غالباً موطن ایشان از بلاد خراسان، مثل سبزوار، نیشابور و... بوده است، همچنان که در حال حاضر نیز افرادی با پسوند خانوادگی مُقری در شهرهایی مثل نیشابور و مشهد وجود دارند.[۱۰] همچنین افرادی که پسوند المُقری دارند، صرفاً عالمان به علم قرآن نبوده‌اند و ممکن است حرفه‌ای غیر از عالمان قرآنی داشته باشند (جدول ۱).

جدول ۱: مشخصات برخی افراد با نسب المقری (نگارنده)

نسب	نام	کنیه	نام پدر	جد	لقب	شهرت	شغل
قطب‌الدین ابوجعفر محمد بن علی بن حسن المُقری النیشابوری	محمد	ابوجعفر	علی	حسن	مقری	قطب‌الدین	عالم
ابن مهران ابوبکر احمد بن حسین بن مهران نیشابوری	احمد	ابوبکر	حسین	مهران	مقری	ابن مهران	عالم
ابو محمد بن علی بن احمد بن عبدالله بن عزیز المقری	علی	ابومحمد	احمد	عبدالله	شیخ القراء	عزیز	عالم
ابوحامد احمد بن علی الحسین المقری البیهقی	احمد	علی	حسین	حامد	المقری	البیهقی	راوی حدیث
محمد بن علی بن حیدر الأحنف الاخرینی المقری	محمد		علی	حیدر	المقری	الاخرینی	نساخ

اما در تلفظ المَقَّری (al-Maqarri)، در علوم فقه و حدیث به شخص معروفی با نام «شهاب‌الدین ابوالعباس احمد بن محمد بن احمد بن عبدالرحمان بن محمد المَقَّری» برمی‌خوریم که در تلمسان[۱۱] زاده شده و در قاهره درگذشته است. او حافظ قرآن، ادیب و عالم به علوم فقه و حدیث و تفسیر و کلام بوده است. او به خاندان اهل علم و مَقَّری‌الاصل تعلق داشته است. مقره (Maqarre)، قریه‌ای است در کشور مغرب کنونی و نزدیک تلمسان که خانوادهٔ شهاب‌الدین، پیش از تولد وی از آنجا به تلمسان نقل مکان کرده بودند. او کتابی در علم کلام به نام نفح الطیب[۱۲] دارد (روغنی ۱۳۸۵، ۱۰۲). شخص دیگری نیز با پسوند المَقَّری، شناسایی شده که «احمد بن محمد بن علی الفیومی المَقَّری» نام داشته و از لغویون بوده که در مصر متولد شده و در سال ۷۷۰ق از دنیا رفته است (https://fa.wikifeqh.ir). به این ترتیب می‌توان گفت تلفظ المَقَّری، به شهر مقره منتسب است که فرد در آن زاده شده یا اهل آنجا بوده است. همچنان که به‌طور مثال فردی با نام «الشریف ابوالقاسم علی الحرانی» محدث، مفسر و قاری قرآن بوده و در شهر حران از شهرهای سوریه اقامت داشته است[۱۳] (ابن فندق ۱۳۶۱، ۵۱). بنابراین حرانی در انتهای نسب این شخص، اشاره به محل زادگاه وی دارد نه معانی دیگر حرّان. افراد زیادی با چنین اسامی خانوادگی‌ای در کتاب تاریخ بیهق معرفی شده‌اند که انتهای نسب ایشان، شهر محل تولد یا اقامتشان بوده و این شیوه‌ای رایج در آن عصر بوده است.

۴. آثار المقری در سبک کاشان

از مجموعه‌های مختلف، تاکنون شش اثر با رقم المقری به دست آمده که پنج عدد از آن‌ها، ظرف کاسه‌ای و یک اثر، کوزه‌شکل بوده است. از این آثار، سه اثر زرین‌فام، یک اثر بدون لعاب و دو اثر، ترکیبی از مینایی و زرین‌فام هستند. هر سه اثر زرین‌فام، دارای رقم محمد بن ابوالحسن المقری هستند که به‌وضوح قابل خوانش است. در دو ظرف دیگر، رقم مقری دیده می‌شود. به‌جز دو کاسه‌ای که ترکیب مینایی و زرین‌فام هستند، در بقیهٔ ظروف، سبک زرین‌فام کاشان قابل ردیابی است. از ویژگی‌های شاخص سبک کاشان، تأکید بر نقش‌اندازی پیوستهٔ تمام سطح است (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۲۳)؛ چنان‌که این ویژگی را در ظروف محفوظ در موزهٔ ملی ایران و هنر اسلامی قطر می‌توان مشاهده کرد (تصاویر ۱ و ۲).

جفت پیکره‌ای در حال گفت‌وگو در تصویر (۱)، نقشی رایج بر کاسه‌های آثار زرین‌فام سبک کاشان بوده است (همان، ج. ۴: ۱۸۱۷) که در آثار هنرمندان سفالگر سدهٔ ششم و هجری همچون ابوزید و روی کاشی‌ها و ظروف سفالین، قابل ردیابی است (تصویر ۳). جفتِ پیکره در قسمت داخلی کاسه محفوظ در موزهٔ ملی ایران (تصویر ۱)، بر اصالت سبک کاشانی این ظرف تأکید دارد. از ویژگی‌های دیگر سبک کاشان، نقش پرندگانی با کاکل‌های گره‌دار برجسته شبیه چکاوک شاخ‌دار و اردک‌های کوچک فربه است (همان، ج. ۴: ۱۸۲۶). این شاخصهٔ بارز سبک کاشان (تصویر ۴) را در یک بشقاب زرین‌فام محفوظ در موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۵) که به‌صورت نواری پهن، با اسپیرال‌های دایره‌وار از این نوع پرندگان سبک کاشان، پُر شده است (Ettinghausen 1936, 44). داخل کاسه‌ای دیگر از المقری که در سال

۶۰۰ هجری قمری ساخته شده و در موزهٔ هنر اسلامی قطر محفوظ است، همان اردک‌های فربه در حال پرواز ترسیم شده‌اند (تصویر ۲). از مقایسهٔ این کاسه با ظرف موزهٔ فیلادلفیا، در منشأ کاشانی این ظرف، تردیدی باقی نمی‌ماند.

تصویر ۱: کاسهٔ زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم محمد بن ابا الحسن المقری، محل نگهداری: موزهٔ ملی ایران (قوچانی ۱۳۹۷، ۳۸)

تصویر ۲: کاسهٔ زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم محمد بن ابا الحسن المقری، محل نگهداری: موزهٔ هنر اسلامی قطر (قوچانی ۱۳۹۷، ۴۱)

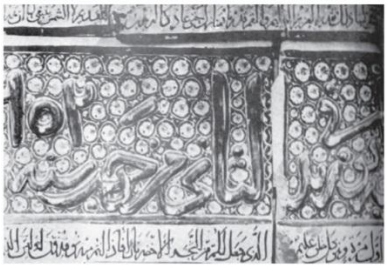
تصویر ۳: کاشی زرین‌فام، کاشان، سال ۶۰۷ق، رقم ابوزید، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای اسلامی بوستون (Blair 2008, 161)

تصویر ۴: پرندگان سفالینه‌های منقوش زرین‌فام (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۲۷)

تصویر ۵: بشقاب زرین‌فام، کاشان، سال ۶۰۸ق. محل نگهداری: موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا (https://www.penn.museum/collections/object/185989)

تصویر ۶: کاسهٔ زرین‌فام، کاشان، سال ۶۰۳ق، رقم محمد بن ابا الحسن المقری، محل نگهداری: مجموعه هاروی ب. پلاتنیک (Pancaroglu 2007, 146)

تصویر ۷: کاشی زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم حسن بن عرب‌شاه، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (www.vam.ac.uk)



تصویر ۸: کاشی زرین‌فام، کاشان، سال ۶۰۲ق، رقم محمد بن ابوطاهر، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (www.vam.ac.uk)

سبک کاشان در یک ظرف کاسه‌ای دیگر با رقم المقری که در مجموعهٔ‌هاروی ب. پلاتنیک در شیکاگو نگهداری می‌شود، قابل مشاهده است (تصویر ۶). نقش دو پرندهٔ ایستاده در کف ظرف، شبیه همان پرندگانی است که در کاشی محرابی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن با رقم حسن عرب‌شاه دیده می‌شود (تصویر ۷). همچنین برگ‌هایی که در بیرون کاسه به‌صورت یک نوار پهن و میان دو کتیبهٔ بالایی و پایینی ظرف و داخل اسپیرال‌ها ترسیم شده‌اند، مشابه نقشی است که در یک حاشیهٔ باریک از کاشی‌های ضریح حضرت معصومه(س) وجود دارد (Ettinghausen 1936, 45) و امضای محمد بن ابوطاهر را دارد (تصویر ۸). بنابراین در اصالت منشأ کاشانی این ظرف هم شکی باقی نمی‌ماند. علاوه بر این کاسه، در موزهٔ لوور، کوزه‌ای سفالین محفوظ است که تاریخ ۶۱۲ق و رقم مقری را دارد (تصویر ۹). تصاویر برجستهٔ پرندگانی که روی این کوزه حک شده‌اند، شبیه نقش پرندگان سبک کاشان است که پیش‌تر از آن‌ها یاد شد.

از بین شش ظرف نام‌برده، دو کاسه به‌لحاظ تکنیکی و طراحی، متفاوت از بقیهٔ ظروف هستند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). در این ظروف، تکنیک‌های مینایی و زرین‌فام به‌طور هم‌زمان استفاده شده است. در قسمت داخلی هر دو ظرف، مقامی بلندپایه سوار بر اسب نشان داده شده است. روی یکی از کاسه‌ها، تصویر عبارت «کتبه مقری» دیده می‌شود (تصویر ۱۰) و در کاسهٔ دیگر (تصویر ۱۱)، تصویری از امضای محمد بن ابوالحسن المقری توسط فردریش زاره[۱۴] شناسایی شده است (pope 1936, 146). بیرون هر دو ظرف، شیوه‌ای از کتیبه‌نویسی خطوط به کار رفته است که در دیگر آثار مینایی دیده نمی‌شود (تصویر ۱۲). در این شیوه که احتمالاً تقلیدی از خطوط برجستهٔ کتیبه‌های زرین‌فام محراب‌ها می‌باشد، خط با رنگ مشکی دورگیری شده و داخل آن با لعاب فیروزه‌ای پر شده که از لحاظ ارتفاع حروف، شبیه خط ثلث است. در بیرون یکی از کاسه‌ها، شعری به زبان عربی منتسب به حضرت علی(ع) نوشته شده[۱۵] که شاید بدین سبب بتوان گفت که سازندهٔ این ظرف، مذهب شیعه داشته است. در هر دو کاسه و زیر کتیبهٔ لبهٔ ظرف، یک جفت اسپیرال متقارن دیده می‌شود که انتهای اسپیرال‌ها به اسلیمی ختم می‌شود و دورتادور ظرف تکرار شده‌اند (تصویر ۱۳).

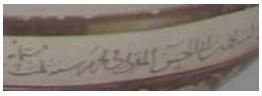
تصویر ۹: کوزهٔ سفالی، سال ۶۱۲ق، رقم مقری، محل نگهداری: موزهٔ لوور (قوچانی ۱۳۹۷، ۴۵)

تصویر ۱۰: کاسهٔ مینایی و زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم مقری، محل نگهداری: مجموعه هاروی ب. پلاتنیک (Pancaroglu 2007: 148)

تصویر ۱۱: کاسهٔ مینایی و زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم محمد بن ابالحسن المقری، محل نگهداری: اف. ام. گونتر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۴: ۷۰۵)

تصویر ۱۲: بخشی از کاسهٔ مینایی و زرین‌فام، کاشان قرن هفتم هجری، رقم مقری، محل نگهداری: مجموعه هاروی ب. پلاتنیک (Pancaroglu 2007, 149)

جدول ۲: آثار المقری در یک نگاه (نگارنده)

شماره	نوع	تکنیک	محل نگهداری	ارتفاع × قطر دهانه (cm)	تاریخ (ق)	تصویر
۱	کاسه	زرین‌فام و مینایی	مجموعه هاروی ب. پلاتنیک	-	بدون تاریخ	
	متن کتیبهٔ روبه‌رو: تعلم قوام الخط یا ذا التادب فما الخط الا زینة المتأدب کتبه مقری					
۲	کاسه	زرین‌فام و مینایی	مجموعه اف ام گونتر	-	بدون تاریخ	
۳	کاسه	زرین‌فام	مجموعه هاروی ب. پلاتنیک		۶۰۳	
	متن کتیبهٔ روبه‌رو: کتبه محمد بن ابی الحسن المقری فی محرم سنة ثلث و ستمائه					
۴	کاسه	زرین‌فام	موزهٔ ملی ایران	-	۶۰۸	
	متن کتیبهٔ روبه‌رو: کتبه محمد بن ابوالحسن المقری فی شهور سنة ثمانی و ستمائه					
۵	کاسه	زرین‌فام	موزهٔ ملی قطر		۶۰۰	
	متن کتیبهٔ روبه‌رو: کتبه محمد بن ابوالحسن المقری فی شهور سنة ستمائه					
۶	کوزه	بدون لعاب	موزهٔ لوور		۶۱۲	
	متن کتیبهٔ روبه‌رو: عمل مقری					

۵. ویژگی‌های سبک المقری

با بررسی رقم‌هایی که روی ظروف زرین‌فام متعلق به دورهٔ پیش از مغول ثبت شده، فقط امضای ابوزید بیش از یک بار آمده است و او را تنها تولیدکنندهٔ شناخته‌شدهٔ کاشی می‌دانستند که به‌طور قطع، در زمینهٔ ظروف هم شهرت داشته است (واتسون ۱۳۸۲، ۱۴۴). دیگر هنرمندان و سفالگران کاشانی آن عصر، فقط روی کاشی امضا نموده‌اند و نمونه‌ای از امضای آن‌ها روی ظروف دیده نمی‌شود. اما با بررسی رقم‌های آثار المقری روی ظروف (جدول ۲) می‌توان این هنرمند را هم‌پایهٔ ابوزید شمرد و از وی به‌عنوان سفالگری که مشخصاً روی ظروف هم رقم نموده است نام برد. بدین ترتیب، المقری را می‌توان سفالگر نامید زیرا وی در ساخت ظروف مهارت داشته است و شاید بتوان او را به‌دلیل به کار بردن همزمان دو تکنیک زرین‌فام و مینایی، در سفالگری نابغه دانست (تصاویر ۱۰ و ۱۱). به‌کارگیری چنین تکنیکی، در ظروف ساخته‌شده توسط ابوزید دیده نمی‌شود. البته قابل ذکر است که ابوزید در تکنیک‌های مینایی و زراندود[۱۶] متبحر بوده و آثاری از وی به جا مانده است (تصویر ۱۳). تا پیش از این آثار، در کاشی‌ها و ظروف زرین‌فام به‌جز رنگ طلایی و طیف‌های طلایی، استفاده از رنگ‌های دیگر محدود به رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای می‌شده است که کاشی‌سازان این دو رنگ را یا به‌صورت لکه‌های تصادفی، روی قسمتی از کاشی‌ها و ظروف قرار می‌دادند یا به‌شیوهٔ زیر لعابی، اسپیرال‌هایی را ترسیم می‌کردند (تصویر ۱۴). اما در دو کاسه‌ای که رقم المقری دارند، مشاهده می‌شود که هنرمند به‌صورت آگاهانه و با طرحی ازپیش‌تعیین‌شده، خطوط ظریف زرین‌فام و سطوح رنگی لعاب مینایی را هم‌زمان به کار برده که در نوع خود بی‌نظیر است (تصاویر ۱۰ و ۱۱). حتی کتیبه‌های بیرونی هر دو ظرف یادشده، از لحاظ نوع خط و رنگ‌آمیزی ممتاز هستند که در آثار هنرمند هم‌عصر او یعنی ابوزید دیده نمی‌شود. این ویژگی نوشتن خطوط به‌صورت دورگیری و پرشدن با رنگ فیروزه‌ای، می‌تواند از ویژگی‌های منحصربه‌فرد سبک این هنرمند باشد. این شیوهٔ کتیبه‌نویسی را در ظرف دیگری که در مجموعهٔ خلیلی محفوظ است می‌توان دید (تصویر ۱۵). این ظرف که دارای خطی با شیوهٔ کتیبه‌نویسی است، از ظروف دیگر متفاوت است و به‌شیوهٔ خط‌نگاشتهٔ المقری، شباهت بسیاری دارد. شاید بتوان این ظرف بدون رقم را به‌دلیل همین شباهت در کتیبه‌نگاری، به المقری نسبت داد.

تصویر ۱۳: کاسهٔ مینایی و زراندود، کاشان، قرن هفتم هجری، رقم ابوزید، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن (www.metmuseum.org)

تصویر ۱۴: کاشی زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن (www.metmuseum.org)

تصویر ۱۵: کاسهٔ مینایی و زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، محل نگهداری: موزهٔ کویت (Watson 2004: 364)

یک کاشی منحصربه‌فرد در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون وجود دارد که کتیبه‌ای مرتبط با داستانی از شاهنامه[۱۷] را دارد (تصویر ۱۶) و بر کاشی نوشته شده: «رفتن ایرانیان از دژ فرود»[۱۸]. این قطعه کاشی شکسته، مینایی و زرین‌فام است. در این کاشی، یک پرچم‌دار، نوارهای در حال اهتزاز را که یکی از مشخصه‌های درفش آن روزگار است، بالا نگه داشته است. سه سلحشور دارای کلاهخود، گروه را هدایت می‌کنند و جلوتر قرار گرفته‌اند. یکی از آن‌ها که در وسط قرار گرفته، مشخصاً پادشاه است زیرا نماد مقام بالا را که گرزی مرصع با سر اژدهاست، حمل می‌کند. سوار پشت‌سر، دهنهٔ اسب‌های هیجان‌زده را با مهارت در دست دارد. پس از آن‌ها، دو پرچم‌دار با بیرق‌های کتیبه‌دار بسته‌شده می‌آیند که سوار بر الاغ‌های رم‌کرده و خشمگین، دهل‌زنان نقش شده‌اند. این کاشی شکسته، نشان از دستاوردی استثنایی دارد که تاکنون، حتی تکه‌ای ناقص شبیه به آن شناسایی نشده است. ساخت این کاشی، باید بسیار گران بوده باشد و فقط برای کاخ یا شخصیتی بسیار مهم می‌توانسته ساخته شده باشد (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۳۰).

نقوش طراحی‌شده روی این کاشی، شامل تعدادی از شاخص‌ترین ویژگی‌های سبک زرین‌فام کاشان است. به‌هم‌پیوستن نقش در تمام قسمت‌ها، متراکم بودن اردک‌های کوچک و برگ‌های رگ‌دار و خال‌دار، همچنین نقش مردان ریش‌دار موجود در این کاشی را می‌توان در کاشی زرین‌فام ستاره‌ای موزهٔ قاهره مشاهده کرد (تصویر ۱۷) که به سبک کاشان است (همان، ج. ۴: ۱۸۲۹). این کاشی، شبیه یک نگارگری است؛ ترسیم قوی رنگ‌های غنی و جزئیات جالب توجه، از ویژگی‌های آن است. پرداخت سازوبرگ سر اسب، یال خشن، برگ خال‌دار و اردک‌ها و مارپیچ‌های ظریف در این کاشی در مقایسه و شباهت با کاسه‌ای که رقم المقری دارد (تصویر ۱۱) قابل توجه است. در هر دوی آن‌ها، آبی بنفش‌فام یکسانی به کار گرفته شده و حتی سبز روشن در کاشی موزهٔ بوستون، منحصربه‌فرد است و در هیچ نمونه‌ای به کار نرفته است. در بالای کاشی، برگی اسلیمی قلم‌گیری شده (تصویر ۱۸) که مشابه به چند برگی است که روی بدنهٔ خارجی کاسه‌ای با رقم المقری (تصویر ۱۲) و روی ردای سوارکار در کاشی زرین‌فام موزهٔ قاهره است (تصویر ۱۱). همچنین سر اسب ترسیم‌شده روی کاشی بوستون، بسیار شبیه به سر اسبی است که داخل کاسه‌ای با رقم المقری وجود دارد و حلقهٔ ترسیم‌شده روی دهانهٔ اسب و همچنین خطوط یال اسب در هر دو اثر یکی است (تصاویر ۱۹ و ۲۰). این تشابهات سبکی و تصویری، گویای آن است که این سبک ترکیب مینایی و زرین‌فام موفقیتی ویژه بوده که در کاشی بوستون به اوج خود رسیده است. می‌توان گفت که به‌احتمال زیاد، سازندهٔ این کاشی زیبا و دو ظرف مینایی و زرین‌فام، احتمالاً یک نفر بوده زیرا تشابهات تصویری و تکنیکی هر دو اثر، همانند است.

تصویر ۱۶: کاشی مینایی و زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری،
محل نگهداری: موزهٔ هنرهای اسلامی بوستون (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹: ۷۰۶)

تصویر ۱۷: کاشی زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری،
محل نگهداری: موزهٔ ملی قاهره (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹: ۷۲۲)

تصویر ۱۸: بخشی از کاشی مینایی و زرین‌فام، کاشان، قرن هفتم هجری، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای اسلامی بوستون (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹: ۷۰۶)

تصویر ۱۹: بخشی از کاشی مینایی و زرین‌فام کاشان، قرن هفتم هجری، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای اسلامی بوستون (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹: ۷۰۵)

تصویر ۲۰: بخشی از کاسهٔ مینایی و زرین‌فام کاشان، قرن هفتم هجری، رقم محمد بن ابا الحسن المقری، محل نگهداری: اف. ام. گونتر (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ج. ۹: ۷۰۵)

۶. نتیجه

این ادعا که المقری می‌تواند سفارش‌دهندهٔ اثر باشد، اساساً برداشتی اشتباه از دو رقم متفاوت است که یکی با عنوان محمد بن علی المقری در حرم امام رضا(ع) ثبت شده و دیگری با عنوان محمد بن ابوالحسن المقری روی آثار سفالین ثبت شده است. رقم اول به‌احتمال زیاد، حامی هنرمند است که مورد بحث این پژوهش نبوده اما در رقم محمد ابی الحسن المقری با توجه به تعدد آثاری که از این رقم در مقام سازندهٔ اثر یافت شده، صاحب این رقم می‌تواند به‌عنوان هنرمندی سفالگر شناخته شود. از طرفی به‌دلیل سبک خاص تکنیکی این هنرمند در ترکیب مینایی و زرین‌فام و استقلال و صراحت او در رقم زدن روی ظروف، المقری می‌تواند یک هنرمند مستقل به شمار آید و این برداشت که احیاناً المقری همان ابوزید است، توجیه نادرستی به نظر می‌رسد. همچنین می‌توان المقری را به‌دلیل همین سبک ویژهٔ او که یک گام جلوتر از ظروف فاخر مینایی است، هنرمندی چیره‌دست دانست که احتمالاً همتایی نداشته است. اما چرایی اینکه با وجود چنین توان تکنیکی بالا، ناشناس باقی مانده، جای تحقیق و مطالعه دارد. شاید با پیدا شدن قطعهٔ گم‌شدهٔ کاشی ستاره‌ای موزهٔ بوستون، ابهامات مطرح‌شده برطرف شوند. بنابراین می‌توان وی را هم‌پایهٔ ابوزید دانست چراکه این دو هنرمند، تنها هنرمندان شناخته‌شده‌ای هستند که در سده‌های ششم و هفتم هجری روی ظروف سفالین رقم زده‌اند. اما در مورد چگونگی تلفظ نام مقری، نمی‌توان نظری قطعی داد ولیکن تلفظ این نام، نمی‌تواند از دو حالت خارج باشد. اگر وی را المُقری بنامیم، وی می‌تواند از اهالی سرزمین خراسان باشد که به مرکز سرامیک آن عصر یعنی کاشان مهاجرت کرده است و اگر وی را المَقَّری بنامیم یعنی این هنرمند می‌تواند مهاجری باشد که از شمال آفریقا و احیاناً سوریهٔ امروزی به‌سمت ایران و کاشان آمده باشد. از نظر نویسندهٔ این نوشتار، شاید حالت دوم به واقعیت نزدیک‌تر باشد چراکه قرابت‌های بسیاری بین سبک زرین‌فام رقهٔ سوریه و سبک کاشان وجود دارد که در اوضاع و احوال مکانی و زمانی آن عصر، این قرابت فقط با رفت‌وآمد هنرمندان ممکن بوده است. همچنین برای اثبات بیشتر این احتمال، می‌توان به نظریهٔ مهاجرت شیعیان از فسطاط به ایران پس از سقوط فاطمیون و روی کار آمدن ایوبیان اشاره کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Arthur Upham Pope
2. A signed kashan mina'i bowl
3. Oliver Watson

۴. و منهما یجلب الغضائر القاشانی و العامة بقول القاشی.

5. MUQARNAS, A Brief of Abu Zayd, Vol. 25, 2008, p.155-176.

۶. قرائات عشر به قرائت‌های منسوب به ده قاری مشهور اطلاق می‌شود.

۷. تاریخ بیهق یا تاریخ ابن فُنْدُق کتابی تاریخی به فارسی، نوشتهٔ ظهیرالدین ابوالحسن علی بن ابی القاسم زید بیهقی معروف به ابن فُنْدُق، دربرگیرندهٔ تاریخ و جغرافیا و احوال عالمان و خاندان‌های مشهور نواحی خاوری و شمال خاوری ایران‌زمین و شهرهایی چون بیهق، سبزوار، نیشابور و... و چگونگی رویدادهای

این مناطق در زمان استیلای صفاریان، سامانیان، غزنویان و سلجوقیان است.

۸. حدود سبزوار فعلی.

۹. روستایی از توابع بخش مرکزی شهرستان سبزوار در استان خراسان رضوی است.

۱۰. برای مثال امام‌جمعهٔ پیشین شهر نیشابور، حجت‌الاسلام اسماعیل مقری بوده است و بستگان وی اهل شهر نیشابور هستند.

۱۱. از شهرهای مراکش امروزی در آفریقا.

۱۲. از جمله کتاب‌هایی که تاریخ مسلمانان آندلس را به تصویر کشیده است. اثر نه تاریخ محض است و نه فرهنگنامه‌ای تاریخی، بلکه دایرةالمعارف‌گونه‌ای است در تاریخ، ادب و جغرافیای آندلس و شرح احوال بزرگان آن از آغاز عصر اسلامی تا سقوط غرناطه.

۱۳. و کان شغله اقراء القران اشریف فی بلده حرّان من بلاد شام.

14. Fredrich sarre

۱۵. تعلم قوام الخط یاذا التادب/ فما الخط الا زینة المتأدب.

۱۶. برای اطلاعات بیشتر نک: یزدانی و دیگران ۱۳۹۷: ۱۶۱ـ۱۷۸.

۱۷. احتمالاً یکی از اولین تصویرگری‌های شاهنامه روی کاشی.

۱۸. فرود نام فرزند جوان و دلاور سیاوش از همسر دیگرش «جریره» و دژبان مرزی توران‌زمین بود.

منابع

۱. ابن فندق (ابوالحسن علی بن زید بیهقی). ۱۳۶۱. تاریخ بیهق. تهران: انتشارات فروغی.

۲. اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان. ۱۳۶۲. مطلع الشمس. تهران: انتشارات پیشگام.

۳. ایمانپور، محمد تقی، و زهیر صیامیان گرجی. ۱۳۸۹. «بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی کتیبه‌های سنجری». مطالعات تاریخ اسلام، ش. ۴: ۱۶ـ۳۵.

۴. پوپ، آپهام، و فیلیس اکرمن. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران. ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. حموی، یاقوت. ۱۳۷۶ق. معجم البلدان. بیروت: دار صادر.

۶. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۳۴. لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۷. روغنی، شهره. ۱۳۸۵. «مقری و نفخ الطیب». تاریخ و تمدن اسلامی، ش. ۴: ۱۰۱ـ۱۲۰.

۸. سیاوشی، کرم، و جواد محمدی. ۱۳۹۴. «امالی‌نویسی در تاریخ شیعه». فصلنامه شیعه‌شناسی ۱۳ (۴۹): ۲۰۷ـ۲۲۴.

۹. قوچانی، عبدالله. ۱۳۹۷. احادیث کاشی‌های زرین‌فام حرم مطهر امام رضا. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

۱۰. کاشانی، ابوالقاسم عبدالله. ۱۳۴۵. عرایس الجواهر و نفایس الاطایب. به‌کوشش ایرج افشار. انجمن آثار ملی ایران.

۱۱. کیانی، محمدیوسف، و فاطمه کریمی. ۱۳۶۴. هنر سفالگری دورهٔ اسلامی. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

۱۲. معین، محمد. ۱۳۸۱. فرهنگ دو جلدی معین. تهران: انتشارات ادنا.

۱۳. واتسون، الیور. ۱۳۸۲. سفال زرین‌فام ایرانی. ترجمهٔ شکوه ذاکری. تهران: انتشارات سروش.

۱۴. یزدانی، ملیکا و دیگران. ۱۳۹۶. «شناخت فنون ساخت و اجرای لایهٔ زراندود در سفال مینایی». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران ۷ (۱۴): ۱۶۱ـ۱۷۸.

15. Blair, Sheila S. 2008. "A brief biography of Abu Zayd" In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World* XXV. 155-176.

16. Ettinghausen.Richard.1936. "Evidence for the identificathen of kashn pottery". *Ars islamica3*.pp 44-76.

17. Pancaroglu, Oya. 2007. *Perpetual Glory. The art institute of Chicago*. Chicago: Illinois

18. Pope, A upham. 1936. "A signed kashan mina-i bowl". *The Burlington magazine* (69) 403: 144-147.

19. Watson, Oliver 2004. *Cermic from islamiclands*. Thamas and High Hodson ltd.

20. https://lib.eshia.ir/23022/4/1835

21. www.metmuseum.org

22. www.vam.ac.uk

23. www.penn.museum
24. https://fa.wikifeqh.ir

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.111684

بررسی مضامین و نمادها در تزیینات کاشی‌کاری حمام‌های قاجار (نمونهٔ موردی: سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک)

حمیدرضا فرشچی*
محمد انصاری**
محمدرضا عطایی همدانی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۶

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

حمام چهارفصل اراک یکی از زیباترین آثار تزیینات کاشی‌کاری ایران در دورهٔ قاجار است. این حمام به‌واسطهٔ تنوع نقوش، به‌ویژه در کاشی‌کاری‌های سربینه[1]، به‌لحاظ طرح و مضامین نگاره‌ها اثری منحصربه‌فرد به شمار می‌رود. طرح‌ها و نگاره‌های این حمام می‌تواند تصویری گویا از خصوصیات هنرهای تزیینی دوران قاجار و باورها و فرهنگ آن زمان ارائه دهد. بدین ترتیب می‌توان با بررسی این نقوش، پشتوانه‌های فرهنگی آن‌ها را تبیین نمود. نمونهٔ مورد بررسی از جمله بناهای باارزشی است که کمتر مورد نظر پژوهشگران واقع شده و علاوه بر معناشناسی نگاره‌های قاجاری، معرفی این بنا از اهداف پژوهش حاضر است. نگرش کلی حاکم بر پژوهش حاضر از نوع تفسیری بوده و راهبرد آن موردپژوهی است، روش پژوهش حاضر توصیفی‌تحلیلی و ابزار گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی است. مورد پژوهش به‌طور خاص تزیینات سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک و نقوش به‌کاررفته از آن شامل نقوش هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی می‌باشد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد نقوش و تزیینات به‌کاررفته دارای چهار سطح معنی شامل تصویرسازی تقلیدی (از مناظر و کارت‌پستال‌های غربی)، مضامین سیاسی، مفاهیم اساطیری و معانی مذهبی می‌شود.

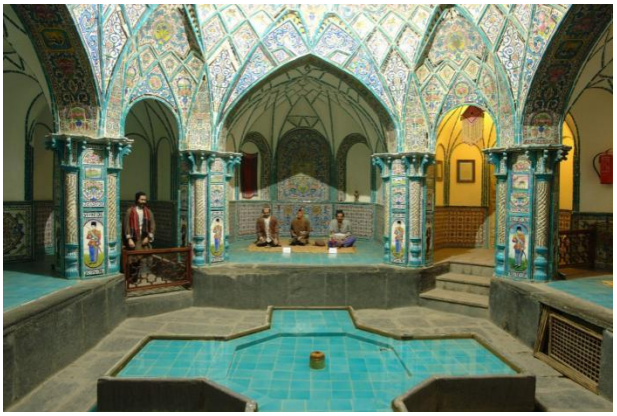
کلیدواژه‌ها:

حمام چهارفصل، کاشی هفت‌رنگ، کاشی‌کاری قاجاری، نمادها.

* استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ farshchi46@kashanu.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد معماری، دانشگاه علامه فیض کاشانی، کاشان، ایران/ ansari25j@gmail.com
*** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان، کاشان، ایران/ m.ataeehamedani@iaukashan.ac.ir

۱. مقدمه

گرمابه[1]ها یا حمام‌ها از جمله بناهای ارزشمند برجای‌مانده است که با جنبه‌های گوناگون از زندگی یک جامعه ارتباط داشته‌اند و علاوه بر اثرگذاری بر آن، متأثر از آن نیز بوده است. اکثر حمام‌های سنتی دورهٔ قاجار شامل کارکردهای متنوعی بوده که عامل شکل‌دهندهٔ هویت آن‌هاست. حمام‌ها علاوه بر فعالیت‌های بهداشتی دارای کارکردهای اجتماعی دیگری نیز بوده است؛ همچون سرگرمی، گفت‌وگو، صرف نوشیدنی و چای در کنار اقوام یا دوستان، استراحت و کشیدن قلیان و گاهی لذت از موسیقی در مراسم‌های متنوع (خسروی ۱۳۹۸، ۱۱). حمام‌ها معمولاً در مرکز محله و جزئی جدانشدنی از بافت تاریخی شهرهای ایران بوده‌اند. در بنای حمام‌ها همچون اکثر آثار معماری سنتی اسلامی ایران، نمای بیرونی پرتزیین دیده نمی‌شوند، اما فضای داخلی آن‌ها دارای جزئیات و تزیینات زیبا و باشکوهی هستند؛ این نشانگر تفکر توجه به درون و نیز ذوق و سلیقه سازندگان آن‌ها بوده است (عزتی، زارعی، و نوری ۱۳۹۷، ۲). حمام چهارفصل اراک در نزدیکی محلهٔ حاج محمدابراهیم قرار دارد. این بنا مربوط به اواخر دورهٔ قاجار است و توسط حاج محمدابراهیم خوانساری (۱۲۳۲ــ۱۲۹۷) در زمان احمدشاه قاجار بنا نهاده شده است (صدیق ۱۳۷۲، ۶۱). این بنا حدود ۱۶۰۰ مترمربع مساحت دارد و از چهار بخش مجزای مردانه، زنانه، حمام ویژهٔ اقلیت‌های دینی و حمام خصوصی تشکیل شده است. قسمت عمدهٔ کاشی‌کاری‌شده در این حمام، در قسمت سربینهٔ[2] مردانهٔ آن می‌باشد و پلان این قسمت به‌شکل هشت‌ضلعی نامنظم است که چهار ضلع آن بزرگ و چهار ضلع دیگر کوچک‌تر است. سربینهٔ مردانهٔ حمام به هشت رواق، صحن و رخت‌کن به‌شکل قرینه تقسیم شده است. این سربینه با کاشی‌های هفت‌رنگ[3] و با طرح‌های متنوع تزیین شده و تمام سطوح داخل آن نیز با کاشی و نگاره‌های مختلفی نظیر اسلیمی و ختایی مزین شده است. گنبد اصلی سربینه بر روی هشت ستون اصلی قرار دارد و این ستون‌ها نیز به‌شکل هنرمندانه‌ای کاشی‌کاری شده و دارای پیچک‌های بسیار زیباست. از دیگر ویژگی‌های معماری سربینه علاوه بر قرینه‌سازی و رسمی‌بندی‌های آن، کاشی‌کاری‌های قالبی و پیچکی است و تمام سطح سربینهٔ مردانه به‌وسیلهٔ همین کاشی‌ها تزیین شده است. طرح‌های اسلیمی نظیر گل‌وبوته، درختان سرو، صنوبر و انگور و نیز منظره‌های طبیعی مثل چشمه‌های آب، رودخانه و گیاهان وحشی که در میان آن‌ها پرندگانی مثل کبوتر و قرقاول در حالت نشسته یا در حال پرواز دیده می‌شوند، از جمله نقوش زیبای کاشی‌کاری این حمام است (خسروی ۱۳۹۸، ۷). پژوهش حاضر ضمن معرفی و دسته‌بندی نقوش سعی در کشف ارتباط مضامین نقوش با مفاهیم مذهبی، اساطیری، حکومتی و تقلیدی (از مناظر و کارت‌پستال‌های اروپایی) دارد (تصویر ۱).



تصویر ۱: نمای داخلی سربینهٔ مردانهٔ کاشی‌کاری و نقوش به‌کاررفته در حمام چهارفصل (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. طرح‌ها، نقوش و آرایه‌های به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل چیست و شامل چه مفاهیم و مضامینی است؟

۲. منشأ شکل‌گیری و مفهوم نگاره‌های به‌کاررفته در فضای سربینه چیست؟

۱ـ۲. روش تحقیق

نگرش کلی حاکم بر تحقیق از نوع برساختی‌تفسیری می‌باشد؛ بدین منظور حساسیت نظری از طریق مطالعهٔ مراجع معناشناختی نگاره‌های دوران قاجار استفاده شده و با مشاهدات میدانی در انطباق قرار گرفته است. روش‌شناسی تحقیق از نوع کیفی است. راهبرد اصلی پژوهش موردپژوهی بوده و روش پژوهش حاضر به‌شیوهٔ تحقیق توصیفی‌تحلیلی است. نمونهٔ موردی، بنای تاریخی حمام چهارفصل اراک است که با بررسی منابع از اصالت نگاره‌های آن اطمینان حاصل شده است. روش گردآوری داده‌ها در مراحل گوناگون پژوهش شامل مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و نیز مشاهدات میدانی است. مشاهدهٔ میدانی به‌صورت مشاهدهٔ مستقیم و برداشت‌های میدانی از فضای سربینهٔ مردانهٔ حمام و تصویربرداری از نگاره‌ها و کاشی‌کاری‌های آن انجام شده و در بخش مطالعات کتابخانه‌ای، از منابع مختلفی برای جمع‌آوری اطلاعات در باب حمام‌ها، کاشی‌کاری‌ها و

مفاهیم نقوش مرتبط با دوران قاجار استفاده شده است. همچنین منابع مطالعاتی گوناگونی که نمونهٔ موردی را معرفی کرده یا به آن اشاره‌ای داشته، مورد توجه قرار گرفته است. این منابع عبارت‌اند از: منابع موجود در کتابخانه‌ها، اسناد و مدارک سازمان میراث‌فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان مرکزی شامل آرشیو عکس سازمان، ثبت اطلاعات مشاهده‌شده به‌صورت عکس و تصویر یا منابع مشابه دیگر. در این پژوهش، توصیف و تحلیل به‌گونه‌ای است که با همگرا کردن مفاهیم کسب‌شده از مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی، تفسیری منطقی حاصل از دو نوع اطلاعات یادشده محقق گردد. روش کار بدین صورت بوده که در ابتدا از طریق مطالعات میدانی، از طرح‌ها و آرایه‌ها عکس‌برداری شده است و سپس برای گویاتر شدن هویت و مفاهیم هریک از نقوش و نگاره‌ها از طریق گفت‌وگو با افراد مطلع و کارشناس[۴] از میراث‌فرهنگی شهر اراک و نیز مطالعهٔ طرح‌ها در مکتوبات مختلف مرتبط با کاشی‌کاری و فرهنگ تصوری آرایه‌ها و نمادها، محتوا و سرمنشأ آن‌ها مشخص گردیده است. همچنین با توجه به محل قرارگیری این نقوش در فضای سربینه، اطلاعات جمع‌آوری و در ادامه با بررسی منابع مطالعاتی مربوط، طرح‌واره‌ها و نقوش بر اساس مضامین و مفاهیمی مانند محتوای تاریخی یا اساطیری، مذهبی یا حکومتی و محل استفاده از آن‌ها دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند.

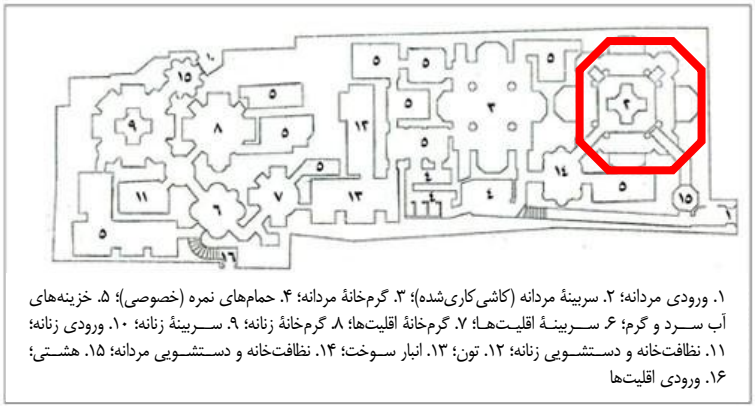
۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های این تحقیق شامل دو دسته منابع مرتبط با موضوع و منابع مرتبط با نمونهٔ موردی و بسترِ آن است. تاکنون پژوهش‌های بسیاری با موضوع بررسی نقوش و کاشی‌کاری دورهٔ قاجار انجام شده است؛ از جمله می‌توان به کتاب هادی سیف (۱۳۷۶) با عنوان نقاشی روی کاشی اشاره کرد؛ او در کتاب خویش به هنر نقاشی روی کاشی و نیز تاریخچهٔ آن پرداخته و معتقد است کاشی از جمله مصالح نقش‌پذیر در تجلی ذوق و هنر کاشی‌نگاران بوده که طی قرون متمادی به یادگار مانده است و با بررسی و مطالعهٔ نقوش روی کاشی‌ها می‌توان به باورها و فرهنگ جامعهٔ ایشان نزدیک شد. همچنین محمدرضا ریاضی با همکاری اکرم کبیری (۱۳۹۵) در کتاب کاشی‌کاری قاجاری با توضیح مختصر تاریخچهٔ کاشی و کاشی‌کاری در ایران به معرفی انواع کاشی و نگارگری در دورهٔ قاجار پرداخته و کاشی‌کاری را یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ایرانیان مرتبط با معماری دانسته است و از دلایل کاربرد آن در بناهای مختلف، علل حفاظتی، کارکردی و زیباشناختی می‌داند. علاوه بر کتب نام‌برده، مقالات مختلفی با موضوع کاشی و نقوش آن تدوین شده است؛ از جمله مقالهٔ کاظم افرادی (۱۳۹۴) در مورد نقوش سردر بناهای عمومی دورهٔ قاجار که بیشتر به تحلیل گفتمانی و تاریخی آن‌ها پرداخته‌اند. همچنین مطالعاتی مختلف در زمینهٔ حمام‌های تاریخی و تزیینات آن‌ها انجام شده است؛ از جمله مقالهٔ حسین زمرشیدی (۱۳۸۲) با عنوان «هنر ساروج‌بری و تزیینات در حمام‌های عمومی قدیم». اما در این تحقیقات بیشتر بر وجه تکنیک اجرایی یا زیباشناختی تزیینات معماری حمام‌ها توجه شده و در مورد منشأ شکل‌گیری اشکال و تزیینات به‌خصوص نقوش کاشی‌کاری در حمام‌ها بحث نشده است. در خصوص نمونهٔ موردی، می‌توان به مقالهٔ منوچهر حمزه‌لو (۱۳۸۲) با عنوان «حمام چهارفصل اراک» در ماهنامهٔ هنر اشاره کرد که در آن تاریخچه و وجه تسمیهٔ بنا ذکر شده و به‌صورت توصیفی اندام‌های کالبدی بنا معرفی شده است. همچنین حسن سجادزاده و علی علایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ عناصر معماری حمام گپ (بزرگ) خرم‌آباد و حمام چهارفصل اراک» به بررسی تطبیقی اندام‌های کالبدی دو نمونه حمام ـکه یکی از آن‌ها مصداق پژوهش حاضر استـ پرداخته‌اند. مرتبط‌ترین تحقیق دربارهٔ پژوهش حاضر مقالهٔ «بررسی عناصر گرافیکی نقوش تزیینی کاشی‌کاری‌های حمام چهارفصل» نوشتهٔ محدثه جیریائی شراهی و دیگران (۱۳۹۸) است؛ در این مقاله با نگاهی گرافیکی به ریتم، تقارن، توازن و دیگر اصول تصویرسازی به نقوش بنا توجه شده است. در پژوهش پیش رو سعی در تفسیر رابطهٔ نقوش با مضامین مختلف و دسته‌بندی آن‌ها شده است که از این بابت با مقالهٔ یادشده تفاوت دارد.

۲. تاریخ و معماری حمام چهارفصل

بنای حمام چهارفصل اراک یکی از زیباترین آثار معماری و کاشی‌کاری ایران در قرون اخیر است و به‌واسطهٔ تزیینات ویژهٔ آن، در معماری اسلامی اثری منحصربه‌فرد به شمار می‌رود. در باب ساخت حمام نقل شده است که سلطان‌آباد (نام قدیم اراک) از رونق اقتصادی خوبی برخوردار بوده است و حکام محلی آن با رعایا و مردم خوش‌رفتاری می‌کردند؛ و همین امر باعث نقل مکان ۸۵ خانوار یهودی از سایر نقاط به این شهر شد. اینان در شمال شرقی شهر ساکن شدند لیکن فاقد حمام بودند. بزرگان اقلیت‌ها به حاج محمدابراهیم خوانساری متوسل شده و خواستار حل این مشکل شدند و او در حل این مشکل پیش‌قدم شد تا حمامی بسازد که همهٔ مردم و اقلیت‌ها با رعایت مسائل شرعی به‌آسانی از آن استفاده کنند. به این ترتیب ساختمان حمام پس از شکل‌گیری شهر اراک در حدود صد سال پیش و در زمان حکومت احمدشاه قاجار توسط محمدابراهیم خوانساری

بنا گردید. بنای کنونی حمام چهارفصل در ضلع شرقی خیابان شهید بهشتی واقع در اراک جای دارد. این حمام حدود ۱۶۰۰ مترمربع مساحت داشته و از چهار بخش مجزای مردانه، زنانه، حمام ویژهٔ اقلیت‌های دینی و حمام خصوصی تشکیل شده است. آب مورد نیاز حمام از آب جاری قنات تأمین می‌شده و به‌لحاظ تأمین آب و همچنین حفظ گرما و حرارت، کف حمام حدود ۳ تا ۳/۵ متر از کف خیابان پایین‌تر ساخته شده است. حمام از بخش‌های دالان ورودی، سربینهٔ مردانه، زنانه و اقلیت‌ها، گرمخانهٔ خصوصی و عمومی، هشتی‌های ارتباطی، خزینه، تون، آب‌انبار و سایر بخش‌های مرتبط تشکیل شده است (خسروی ۱۳۹۸، ۴) (تصویر ۲).



۱. ورودی مردانه؛ ۲. سربینهٔ مردانه (کاشی‌کاری‌شده)؛ ۳. گرمخانهٔ مردانه؛ ۴. حمام‌های نمره (خصوصی)؛ ۵. خزینه‌های آب سرد و گرم؛ ۶. سربینهٔ اقلیت‌ها؛ ۷. گرمخانهٔ اقلیت‌ها؛ ۸. گرمخانهٔ زنانه؛ ۹. سربینهٔ زنانه؛ ۱۰. ورودی زنانه؛ ۱۱. نظافت‌خانه و دستشویی زنانه؛ ۱۲. تون؛ ۱۳. انبار سوخت؛ ۱۴. نظافت‌خانه و دستشویی مردانه؛ ۱۵. هشتی؛ ۱۶. ورودی اقلیت‌ها

تصویر ۲: پلان قسمت کاشی‌کاری و نقوش به‌کاررفته در حمام چهارفصل (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۳. نقوش کاشی‌کاری در حمام چهارفصل

عمده نقوش و تزیینات به‌کاررفته در این حمام در سربینهٔ مردانهٔ آن قرار دارد، به‌صورتی که در دیگر قسمت‌های آن فقط گچ‌بری‌های ساده و آجرکاری استفاده شده است. نوع کاشی‌کاری این بخش نیز از نوع کاشی‌کاری هفت‌رنگ[۲] لعاب‌دار بوده و با نقوش متنوع و متفاوتی از هم کار شده است؛ از جمله این نقوش می‌توان به نقوش دارای هندسهٔ خاص، نقوش انسانی، نقوش حیوانی و نیز نقوش منظره در چهار جهت آن اشاره کرد، به‌صورتی که وجه تسمیهٔ نام این حمام نیز به‌خاطر این مناظر منقوش‌شده از چهارفصل سال است (حمزه‌لو ۱۳۸۵، ۱۲۰). بنابراین می‌توان نقوش به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ این حمام را بر اساس هندسه و طرح به پنج دستهٔ کلی تقسیم و بررسی کرد: ۱. نقوش هندسی نظیر شمسه، ترنج و ستاره؛ ۲. نقوش انسانی همچون طرح سربازها؛ ۳. نقوش حیوانی مانند گاو، شیر و پرندگان؛ ۴. طرح‌های گیاهی؛ ۵. منظرنگاری.

۳-۱. نقوش هندسی

۳-۱-۱. شمسه

آسمانهٔ[۵] سربینهٔ مردانه این حمام گنبدی است که با کاربندی‌هایی[۶] از نوع یزدی‌بندی[۷] تزیین شده است. در وسط آن، شمسهٔ ۲۴ ضلعی زیبایی دیده می‌شود؛ در مرکز این شمسه هورنو[۸] وجود دارد که زیبایی این نقوش را دوچندان می‌کند. شمسه که نمودی از خورشید است، در ادبیات فارسی منبع پرتوافشانی و مظهر کمال و زیبایی و بلندی است (یاحقی ۱۳۸۶، ۳۳۹). تجسم نمادین شمسهٔ «خورشید» جایگاه مهمی در باور ایرانیان دارد و در تاریخ معماری دوران‌های مختلف مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده است. این طرح دارای مفاهیم نمادین زیادی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الهی از طریق آن به زمین تابیده می‌شده است. در نقش برجستهٔ فروهر نیز، قرص خورشید قرارگرفته در وسط دو بال که در امتداد یکدیگرند، بیانگر این موضوع است. در دوران اسلامی نیز با توجه به آیهٔ «**اللهُ نورُ السَّماواتِ وَالارْض**» (نور: ۳۵) کاربرد شکل شمسه و برجسته نمودن آن، ضمن کارکرد ساختاری در ترکیب اشکال رسمی‌بندی، آن را به نمادی از خورشید و روشنایی مبدل کرده است. در این حمام علاوه بر الگوی کاربندی معماری برای فراهم ساختن اجرای سازهٔ طاق، هنرمندان کاشی‌کار، طرح خطوط شمسهٔ رسمی را با استفاده از کاشی‌های نواری آبی‌رنگ به طرح هندسی به رسمی آمودی و ترکیبی ۲۴ و ۳۲ چندلایه مبدل کرده‌اند. طاق سربینه همچون آسمانه‌ای رنگارنگ است و بر جایگاه شمسه و روزنهٔ ورود نور به‌عنوان تجسمی از نماد خورشید تأکید شده است. هرچند پوشش بنا گنبدی‌شکل است و روزنهٔ آن

می‌توانست دایره‌ای‌شکل باشد، تأکید هنرمند کاشی‌کار بر مسیر خطوط در تقسیمات دایره در زیر سقف و ایجاد شکل کنگره‌ای لبه‌ها، در نزدیک روزنهٔ نور، گویای توجه او بر پرتوهای شعاعی نور خورشید در سقف است. با توجه به موارد فوق و سابقهٔ تاریخی شمسه، چنین قابل برداشت است که این شکل به‌عنوان رمز خورشید علاوه بر تزیین و انتقال نور به فضای داخل سربینه، به‌عنوان نمادی از روشنایی و زندگی‌بخشی در بنای حمام مورد توجه بوده است (تصویر ۳).

تصویر ۳: شمسهٔ ۲۴ و ۳۲ و روزنهٔ ورود نور در میان آن به‌عنوان نمادی از خورشید و روشنایی در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

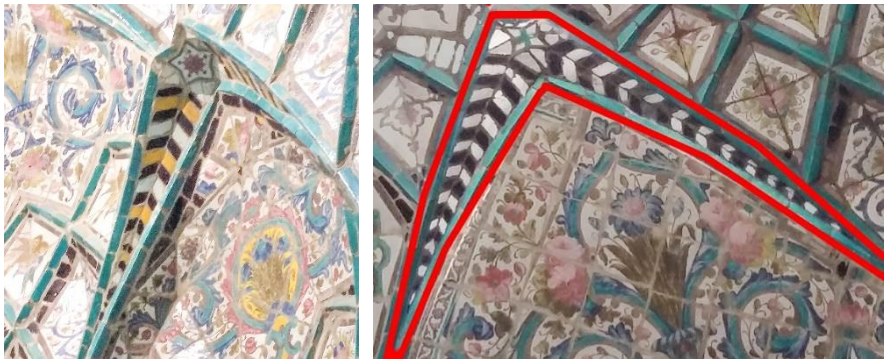
۳ـ۱ـ۲. کاشی‌پیچ

آرایهٔ مارپیچ نماد پیچیده‌ای است که از عصر حجر در صناعات مختلف انسان به کار رفته است (کوپر ۱۳۸۶، ۳۳۶). برای شکل مارپیچ تعابیر مختلفی مطرح شده است؛ از جمله مارپیچ دوگانه از آنجا که جمع و گشوده می‌شود، می‌تواند نماد کاهش و افزایش نیروهای شمسی یا قمری باشد. مانند پیچش و گشایش، زندگی و مرگ و همچنین به‌معنای استمرار و ادامه یافتن. دو مار نماد تضاد (خیر و شر، صعود و نزول، گرما و سرما، تغییر فصول) هستند که در هم پیچیده شده و سرانجام به هم‌بستگی رسیده‌اند. دو مار به‌هم‌پیچیده می‌توانند نمادی از زمان و سرنوشت باشند. مارهای روی عصای هرمس، مظهر نیروهای درمانی و بیماری هستند (عابددوست و کاظم‌پور ۱۳۹۵، ۴۱ـ۸۸). این سمبل محافظ آب، خرد و ثروت در دین ایلامی است و در آن فرهنگ، نقش دورکنندهٔ نیروهای شیطانی را دارد. در هنر ایلامی، مارهای منقوش به‌مثابهٔ محافظان دروازه‌ها بودند و دور دستهٔ ابزارهایی چون تبر، عصا و چوگان سلطنتی می‌پیچیدند (هینتس ۱۳۷۱، ۴۶). نقش‌مایهٔ دو مار به‌هم‌پیچیده‌شده، در هنر تاریخ کهن سومری و نوسومری نقشی متداول بوده و پس از آن بر روی مهرهای قرن سیزدهم هجری قمری دیده می‌شود (بلک و گرین ۱۳۸۵، ۲۷۷). این طرح به‌صورت مخلوقات زیرزمینی و یک منبع الهی باروری زمین بوده است (هال ۱۳۸۰، ۹۵). مارپیچ نماد حرکت و حرکت نماد زمان و جزء ذاتی آن محسوب می‌شود و گردش هوا، حرکت آب از جمله مظاهر آن است (کوپر ۱۳۸۶، ۳۶). اگر حرکت مستقیم‌الخط را با حرکت مارپیچ مقایسه کنیم، متوجه تغییر و حرکت در شکل خواهیم شد که در ذات خویش القاکنندهٔ پویایی و تحرک است. در عرفان اسلامی نیز گردش و تغییر فصل در طبیعت نمادی از زندگی و پویایی است و تغییرات آن از آیات الهی محسوب می‌شود. با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت شکل کاشی مارپیچ در حمام همراه با طرح‌ها و گل‌های رنگین علاوه بر تزیین و القای نرمی در گوشه‌ها و دور ستون‌ها سمبل حرکت، پویایی و زیبایی گل‌ها در طبیعت، و رنگ‌های آبی و سفید در آن نمادی از پاکیزگی و روشنایی آب است (تصویر ۴).

تصویر ۴: نقش مارپیچ و تزیین‌شده با نقاشی گل‌های آبی و گل‌بهی با برگ‌های سبز نمادی از زیبایی طبیعت، پاکیزگی در سربینهٔ مردانهٔ حمام (نگارندگان)

۳ـ۱ـ۳. ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر

در بسیاری از مکتوبات فرهنگ مصور، ستاره نمادی از آسمان است. ستاره نشانه‌ای از الوهیت، تعالی، ابدیت، نامیرایی و مظهری از نور و معنویت است (کوپر ۱۳۸۶، ۱۹۳ و ۳۳۶). در آرایه‌های معماری سنتی ایران به‌خصوص در دورهٔ اسلامی، ویژگی‌های نیارشیِ کاربندی‌ها در تقاطع تَرک‌ها، گره‌هایی را به وجود آورده است و آموزکاران ایرانی این گره‌ها را به‌شکل ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر تزیین کرده‌اند. این نقوش علاوه بر اینکه هماهنگ با سازه و معماری بنا طراحی شده‌اند، با روش‌های مختلف از جمله کاشی رنگارنگ نمایان شده و کارکرد تزیینی یافته‌اند. از دیدگاه بعضی از محققان، ستاره در بین‌النهرین به‌عنوان محافظ در مقابل بلاها به کار رفته و نشانهٔ عشق و زیبایی است. (همان‌جا). در عرفان اسلامی نیز ستاره بیانگر زیبایی انوار الهی است و با عنایت به آیهٔ «**إنّا زَیّنا السَّماء الدُّنیا بِزینَة الکواکب و حِفْظاً مِن کُلّ شَیْطانٍ مارد**» (صافات: ۶ و ۷) ستاره‌ها عامل زیبایی و حفظ آسمان از پلیدی است. نگاره‌ها در زیر سقف حمام، آسمانهٔ سربینه را به نمادی از آسمان پرستاره مبدل ساخته است و مفاهیمی از نور، آسمان، گستردگی و به‌تبع آن حس معنویت و نور را به مخاطب القا می‌کند (تصویر ۵).



تصویر ۵: نقوش ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر در سقف سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

۲ـ۳. نقوش انسانی

۱ـ۲ـ۳. طرح سرباز

تصویر ۶: نقوش سرباز قاجاری به دو صورت متفاوت، حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

در دورهٔ قاجار نگارهٔ سرباز در کاشی‌های حمام مرسوم بوده است. این نقوش اغلب به‌صورت زوجی است و می‌تواند پیام یا القایی از شکوه و قدرتِ دولت برای مخاطبان باشد با این مضمون که سربازان حکومت با آمادگی کامل آمادهٔ فدا کردن جان خود برای شاه هستند (افرادی ۱۳۹۴، ۳۳ـ۴۷). در حمام چهارفصل دو نوع سرباز به چشم می‌خورد که تفاوت‌های چشمگیری با هم دارند؛ از جمله رنگ لباس و نوع سلاح. حائز اهمیت‌ترین تفاوت بین آن‌ها در نوع مدال‌هایی[۹] است که بر روی سینه دارند. مدال‌های قاجاری نُه گونه بودند که روی صفحهٔ همهٔ آن‌ها نقش شیر و خورشید و در وسط آن القاب همایون شهریاری است. این مدال‌ها برحسب درجه از سه نوع فلز نقره، مطلا و طلا ساخته می‌شده است. مدال نقره به سرباز، وکیل و سرجوخه، نشان مطلا به بیک‌زاده و وکیل‌باشی و مدال طلا به نایب اعطا می‌شده است (نسخهٔ خطی نشان‌های دولت علیه ایران بی‌تا، ۱۶). از نظر شکل نیز مدال پنج‌پرِ بزرگ متعلق به سرهنگ و مدال با چهار پرِ بزرگ نشان یاور بوده است (علیزاده بیرجندی، حمیدی، و ملک‌زاده ۱۳۹۶، ۷۹ـ۹۸). از نقوش حمام چنان برمی‌آید که سرباز دارای مدال نقره‌ای همراه با سلاح تفنگ دارای درجهٔ یاوری و نقش دیگر با مدال پنج‌پر و طلایی با سلاح شمشیر درجهٔ سرهنگی داشته است. درمجموع، این نقوش را می‌توان نمادی از اقتدار حکومت دانست (تصویر ۶).

۳ـ۳. نقوش حیوانی

۱ـ۳ـ۳. طرح شیر و اژدها

تصویر ۷: نقش نبرد شیر و اژدها در رأس دو قوس از حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

در هنر ایران نقش‌مایهٔ شیر بارها در حال جدال با گاو، پلنگ، اژدها و مار دیده شده است. شیر نماد آتش، خورشید و نور است و اژدها نماد نفس؛ بنابراین پیکار شیر و اژدها در واقع نبرد نور بر ظلمت و خیر بر شر است (رضی ۱۳۷۱، ۵۶). در شرق آسیا و تمدن‌هایی چون چین و هند، اژدها از نمادهای قدرتمند خیر و سلامتی است و با توجه به تصاویر متفاوتی که از اژدها در سکه‌های دورهٔ قاجاریه پیدا شده، نمی‌توان گفت اژدها نمادی منفی است. همچنین اگر با دقت به صحنهٔ نبرد اژدها و شیر نگاه شود، می‌توان دید که هیچ‌یک بر دیگری غالب نیست و فقط در حالت پیچش و حمله به هم نشان داده شده‌اند؛ به این صحنه‌ها «گرفت‌وگیر» نیز می‌گویند. نبرد شیر و اژدها در هنر دورهٔ قاجاریه بارها استفاده شده است؛ از آن جمله در کاشی‌کاری ضلع شرقی کاخ گلستان، حمام چهارفصل اراک و منبت تیمچهٔ صباغ و نقش برجستهٔ خانهٔ بروجردی‌ها در کاشان. با توجه به اینکه از دیرباز شیر نمادی از محافظت و نمادی از پادشاهی بوده است، می‌توان گفت که طرح شیر و اژدها در این حمام می‌تواند نمادی از قدرت شاهان و فائق آمدن آن‌ها بر دشمنانشان و همچنین تسلط نور بر تاریکی باشد (تصویر ۷).

۳ـ۳ـ۲. طرح شیر گاوافکن

بر فراز چهار قوس کوچکی که در این سربینه وجود دارد، نقش شیری در حال نبرد با گاو دیده می‌شود. در فرهنگ کهن ایران، شیر مظهر مهر و خورشید است. در نقوشی که از ایام کهن دراین‌باره به دست آمده، شیری را نشان می‌دهد که در پیکار بر گاو غلبه یافته است و اشاره به سپری شدن زمستان و آغاز تابستان دارد. شیر نشانهٔ خورشید و میترا و گاو نماد زمستان و سرماست؛ در روایات اساطیری دربارهٔ میترا آمده است که شیر بر گاو غلبه کرده و تابستان بر زمستان فائق می‌آید. مطالب مورد اشاره دربارهٔ پیکار شیر و گاو را می‌توان در ادوار مختلف در نمونه‌های تصویری ایرانیان مشاهده کرد؛ از جمله نقش برجستهٔ معروف هخامنشی که در قسمت تلاقی راه‌پله‌های شرقی و شمالی تالار آپادانا دیده می‌شود و محققان آن را تنها نقش برجسته از منظر روبه‌رو در دوران هخامنشی می‌دانند. نکتهٔ مهم در این نقش‌برجسته این است که اثری از کشته شدن گاو نیست و به‌نوعی نقش همچون یک چرخه که بر تغییر فصول و برتری یافتن یک نماد بر دیگری دلالت دارد، تصویر شده است. از سوی دیگر با توجه به داستان‌های کهن ایرانی، کشتن گاو و پیدایش همهٔ گیاهان از آن را می‌توان به نماد این حیوان به‌عنوان نشانهٔ باروری اشاره کرد. (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۵۶ و ۶۱). این مسئله توسط پژوهشگران بسیاری تفسیر شده است و آن را نمادی از شروع کار کشاورزان پس از سرما می‌دانند (بیکرمن و دیگران ۱۳۸۴، ۵۶) یا قدرت غلبه کردن شاه با نیروهای مخالفی که سر تعظیم در مقابل قدرت شاهانه خم نمی‌کردند (بویس ۱۳۷۴، ۱۸۷) یا پیروزی نیروی نیکی بر نیروی اهریمنی (گیریشمن ۱۳۷۱، ۱۵۷). اولانسی گاوکشی مهر را نیز بازمانده از همین نقش‌مایهٔ نبرد شیر و گاو می‌داند (اولانسی ۱۳۷۹، ۱۵۷). طبق داستان‌های کهن ایرانی پس از کشته شدن گاو و جاری شدن خون آن، جانداران سودمند پدیدار می‌شوند (یارشاطر ۱۳۳۶، ۱۵). از این روایات چنین برمی‌آید که شیر نمادی از گرمابخشی، قدرت و آفرینش و گاو همچون نمادی از سرماست و مغلوب شدن آن غلبهٔ بهار بر سرما را نشان می‌دهد و با ادامهٔ داستان، دیگر موجودات جان دوباره گرفته و شروع به رشد و نمو می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت طرح شیر نشانی از خورشید و گرمابخشی است و گاو نمادی از سرما و تاریکی است و پیکار این دو حیوان نمادی از گردش فصول است و غلبهٔ شیر بر گاو کنایه از رسیدن فصل بهار و در پی آن رویش مجدد (تصویر ۸).

تصویر ۸: نبرد شیر و گاو در پایه‌های سقف قوسی سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (نگارنگان)

۳ـ۳ـ۳. طرح کبوتر

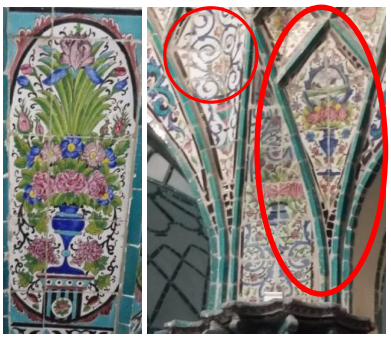
طرح کبوتر در این حمام به‌صورت نقوشی با تعداد کمتر نسبت به طرح‌های دیگر بر روی برخی از دیواره‌های سربینه بر جای مانده است. نقش کبوتر و به‌طور کل پرندگان، به‌دلیل بال‌ها و پروازشان از تداعی‌کننده‌های جنبه‌های روحانی و آسمانی زندگی هستند. در بسیاری از اعتقادات باستانی چنین گفته شده که بعد از مرگ، روح به‌شکل یک پرنده جسم را ترک می‌کند؛ بنابراین پرنده سمبل آزادی و پرواز روح است. پرندگان می‌توانند پیام‌آور بین خدایان و انسان‌ها و وسیلهٔ ظاهر شدن خدایان باشند. در بسیاری از مذاهب، موجودات آسمانی یا ارواح بال‌دار زیادی وجود دارند (بروسمیت فورد ۱۳۸۸، ۶۸). طرح پرواز پرندگان می‌تواند نمادی از پرواز انسان‌ها باشد (کیانی ۱۳۸۰، ۸۵). از جمله پرندگانی که در نقوش ایرانی استفاده می‌شده است می‌توان به عقاب، خروس، طاووس، کلاغ، قو و کبوتر اشاره کرد (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۴۹ـ۶۷؛ دادور ۱۳۹۰، ۴ـ۱۸) در این حمام تصویر پرنده، دارای گردنی کوتاه و حلقه‌ای به دور گردن است که آن را از طاووس بودن متمایز کرده و چنان می‌نماید که پرندهٔ تصویرشده بر کاشی یک کبوتر است. کبوتر نماد عشق، بهار، سادگی و خلوص، صلح، هماهنگی، امید و خوشبختی است. کبوتر را نیز نشانهٔ گوهر زوال‌ناپذیری و روح جاودان دانسته‌اند.(گربران ۱۳۸۳، ج. ۴: ۵۴۲). پس می‌توان نقش کبوتر را در نقوش سربینه به‌دلیل بال و پرهای بسیار لطیف به نمادی از روح انسانی و مظهری از عشق، زیبایی، امید، لطافت، سبکی، آزادگی و جاودانگی دانست (تصویر ۹).

تصویر ۹: نقش کبوترها در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (نگارنگان)

این نقش یکی از تصاویر مشترک بین تمدن‌های گذشتهٔ نزدیک و دوره‌های باستانی است. عقاب بیش از چهل سال عمر می‌کند و در توانایی و شکوه و قدرت سرآمد پرندگان و شاه مرغان است. چشمانی درشت دارد که از قدرت بینایی فوق‌العاده‌ای برخوردارند و می‌توانند شکار را از فراز

آسمان ببینند. آشیانهٔ او عموماً بر فراز جنگل‌ها، کوه‌های بلند و ناهموار و نقاط دور از دسترس انسان است (حدیدی ۱۳۹۹، ۲۵۷). این تصویر در نوارِ افقیِ زیرِ گنبد کار شده است و این نشان از اهمیت طرح دارد. آنچه از این تصویر برمی‌آید غلبهٔ عقاب بر پرندهٔ دیگر است که می‌تواند نشانی از قدرت شاهی و غلبهٔ او بر دشمنان باشد. به نظر می‌رسد پرندهٔ زیرین، قو باشد. قو مظهر باکرهٔ آسمانی است که با آب یا خاک دریاچه یا شکارگر آبستن می‌شود و همانا اشاره به وصلت مقدس آسمان و زمین در مصر باستان دارد (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۴۹ـ۶۷). از این نقش می‌توان دو برداشت کرد: ۱. فائق آمدن عقاب بر پرنده که نمادی از قدرت شاه است؛ ۲. آبستن کردن قو توسط شکارچی خود که نمادی از پیوند باکرهٔ آسمانی با زمین است. از آنجا که در دورهٔ قاجار تلقین قدرت حاکمان به مردم از راه نمادها مورد توجه حکام و مباشران آنان بوده است، به نظر می‌رسد تفسیر اول محتمل‌تر باشد. (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: تصویر شکار قو توسط عقاب به‌عنوان نمادی از قدرت در پای گنبد سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)



تصویر ۱۱: سمت راست نقش گلدانی و در چپ نقش کاسه‌بشقابی نقاشی‌شده بر تمامی پیکرهٔ حمام، حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۳ـ۴. نقوش گیاهی

۳ـ۴ـ۱. طرح گل و گلدان

نگارهٔ گل و گیاه در فرهنگ ایران، نمادی از باغ و پردیس است که با طرح‌های گوناگون در صناعات مختلف ایران استفاده شده‌اند. این شیوهٔ تزیین در کاشی‌کاری دورهٔ قاجار از چند جهت نسبت به شیوه‌های ادوار قبل تغییراتی یافت. اول اینکه نقوش گیاهی در سایهٔ طبیعت‌گرایی و طبیعت‌نگاری این دوره متحول شده‌اند و گهگاه اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چندپر) و واقع‌گرایانه‌تر (گل رز، میخک، زنبق و اقاقیا)، گل فرنگی یا گل‌های لندنی (گل‌های سرخ پربرگی) داده‌اند (محمدزاده و سلاحی ۱۳۹۲، ۷۶ـ۶۳). دوم اینکه عنصر دیگری در زیرمجموعهٔ گلدان‌ها قرار گرفت؛ نقوش کاسه‌بشقابی با انبوهی از گل تزیین می‌شدند. «ترسیم نقش‌مایه‌های گل و کاسه‌بشقاب یکی از نوآوری‌های دورهٔ قاجار است که بیشتر به تقلید از دنیای فرنگ متداول گردید» (بمانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰الف، ۱۰). در نقوش کاسه‌بشقابی درون کاسه‌بشقاب، سازی همراه با یک دسته‌گل سرخ و زنبق و... در تزیینات کاشی‌کاری و حجاری به کار برده می‌شد (همان، ۱ـ۱۶). می‌توان گفت از این نقوش بیشتر به‌عنوان تزیین استفاده شده است که به الهام یا تحت‌تأثیر از هنر غربی گل‌ها از حالت انتزاعی به‌شکل واقع‌گرایانه و طبیعی‌تر نسبت به دوره‌های قبل طراحی و منقوش شده‌اند (تصویر ۱۱).

۳ـ۴ـ۲. گل فرنگی

گل فرنگی یا گل‌های هلندی (گل‌های سرخ پربرگی مانند گل رز) گاهی درون گلدان و گاهی بدون آن طرح می‌شود. تمام طرح‌های این گروه بر مبنای گل‌های طبیعی به‌ویژه گل رز با رنگ‌های بسیار روشن نظیر زرد، آبی و سرخ است (جوانمرد و امانتکار ۱۳۹۱، ۱۱). این مجموعه نقوش تزیینی، به تأثیر از نقوش غربی در دورهٔ قاجار است. در برخی موارد نگرش هنرمند قاجاری به تأثیر جریانات هنری در اروپا طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه است (مکی‌نژاد ۱۳۸۷، ۴۸). این نقوش برای تزیینات حاشیه‌ها و دیوارهای ورودی این حمام به کار رفته است (تصویر ۱۲).

۳ـ۴ـ۳. تاک (انگور)

در این حمام از این نقش فقط به‌عنوان تزیین حاشیه‌ها استفاده شده است. بعد از اسلام با نفی شمایل‌نگاری، هنرمندان به نقوش هندسی و گیاهی که بتواند سطحی را بپوشاند، روی آوردند. از نظر معنایی، تاک یا انگور یکی از نقوشی است که به‌عنوان نمادی از خانوادهٔ سلطنتی در نظر گرفته

می‌شود مانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰ب، ۳ـ۸) با توجه به محل به‌کارگیری این نقش می‌توان آن را نقش تزیینیِ پوشاننده در نظر گرفت (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: از راست نقوش اول و دوم، نقوش گل فرنگی و نقش سوم، نقش تاک است (نگارندگان)

۴ـ۴ـ۳. طرح‌های اسلیمی

اسلیمی‌ها یکی از اجزای مهم طرح‌های اصیل ایرانی است؛ این طرح‌ها مرکب از خطوط منحنی مارپیچ است که در زمینهٔ کاشی‌کاری، گچ‌بری و نقاشی مورد استفاده بوده و با رنگ‌های متمایز طراحی شده و شاخه‌های کوتاه و برگ و گل از ساقه‌های مارپیچی آن منشعب گردیده است. نقش اسلیمی از خط کوفی استخراج شده است و لفظ اسلیمی را شکل شکستهٔ لفظ اسلامی می‌دانند. طرح‌های مذکور از ابتکارات هنرمندان عصر اشکانی و ساسانی، و اقتباسی است از پیچ‌وتاب‌های درخت مو. نمونهٔ بارز آن را می‌توان در آثار سیمین دورهٔ ساسانی مشاهده کرد. طرح‌مایهٔ اسلیمی کم‌کم بسط یافته و از آن اشکال گوناگون و متنوعی به وجود آمده است. امروزه بیش از پنجاه شکل اسلیمی وجود دارد (ماچانی ۱۳۸۰، ۲۲ـ۹۹). اسلیمی‌ها که نمادی از مردانگی هستند، تزیینات کمتری نسبت به ختایی‌ها دارند و زمخت‌تر، قوی‌تر و سنگین‌تر طراحی می‌شوند. انواع اسلیمی‌ها عبارت‌اند از: ساده، توسازی‌دار یا تخمک‌دار، پیچک‌دار، گل‌دار، برگی، دهان‌اژدری، خرطوم فیلی و ماری. در بین اسلیمی‌های ذکرشده فقط اسلیمی ماری از نظر شکل و ساختار ظاهری با سایر اسلیمی‌های دیگر تفاوت دارد. به‌بیان دیگر، اسلیمی ماری با استفاده از شکل و حرکت مار طراحی شده که بعدها در نگارگری ایرانی با تغییراتی، به نام ابر چینی شهرت یافته است؛ اما سایر اسلیمی‌ها دارای پایهٔ گیاهی هستند (ندیم ۱۳۸۶، ۴). این نقوش را در تمام سقف حمام چهارفصل اراک می‌توان یافت؛ این نقوش با خطوط شاخه‌ای در کنار نقوش ختایی با فرم نرمش، ترکیبی بی‌نظیر و زیبا به وجود آورده است. در سربینه از نقوش اسلیمی به‌عنوان طرح پرکنندهٔ زمینه بر بدنهٔ درونی گنبد استفاده شده است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: اسلیمی‌های کارشده روی کاشی‌های بدنهٔ سربینهٔ مردانه، حمام چهارفصل (نگارندگان)

۵ـ۴ـ۳. طرح‌های ختایی

ختایی‌ها دارای انواع بسیاری بوده که از ترکیب گل‌ها و برگ‌ها بر اساس سبک و سیاق ایرانی ساخته می‌شود. این طرح ظاهراً با ورود مغولان از چین به ایران آمده است. طراحان برای ایجاد هماهنگی در یک نقشهٔ ختایی از میان هزاران نوع گل و برگ و غنچهٔ ختایی، معمولاً دو تا شش نوع گل، دو یا سه نوع غنچه و سه یا چهار نوع برگ انتخاب می‌کنند و به سلیقهٔ خود آن‌ها را با هم می‌آمیزند. اساس نقش ختایی عبارت است از خطوط منحنی و موزونی که هریک از آن‌ها «بند» نامیده می‌شوند و مجموع این بندها مانند استخوان‌بندی، سرتاسر نقشه را فرامی‌گیرد (ماچانی ۱۳۸۰، ۲۲). همین طور ختایی‌ها گروه دیگری از نقوش گردان است که با استفاده و الهام از طبیعت ترسیم می‌شوند و بر همان مبنای چرخش حلزونی شکل گرفته و در قالب یک کادر قرار می‌گیرند. ختایی‌ها دارای ظرافت و تزیینات بیشتری نسبت به اسلیمی‌ها هستند، پایهٔ گیاهی دارند، پرکنندهٔ فضاهای فرعی هستند و به‌مراتب بیشتر از اسلیمی‌ها حضور دارند؛ همچنین به‌دلیل گستردگی و ظرافت و تزیینات گوناگون به نماد زنانگی مشهورند

(رایس ۱۳۸۶، ۱۱۴). هرچند نقوش طرح اسلیمی و ختایی بسیار به هم نزدیک‌اند، آنچه از گفتهٔ صاحب‌نظران در این زمینه برمی‌آید این است که نقش اسلیمی نمودی از طرح درخت با همهٔ پیچ‌وخم‌ها و شاخ و برگ‌های آن است اما طرح ختایی نمادی از طرح بوته‌های پرگل و پر نقش می‌باشد و می‌تواند نمادی از سرزندگی یک درخت و درخت طوبای بهشتی نیز باشد. در این حمام از این نقوش به‌عنوان طرح‌های تزیینی فضاهای داخل آلات کاربندی نظیر سوسنی و ترنج استفاده شده است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: ختایی‌های به‌کاررفته در سربینهٔ مردانه، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

۳ـ۵. منظرنگاری

۳ـ۵ـ۱. نقاشی منظره (منظره‌نگاری)

منظره‌نگاری یا ترسیم یک منظرهٔ مشخص در یک قالب از جمله هنرهایی است که در دورهٔ قاجار در پی اختراع عکاسی و ورود کارت‌پستال‌های اروپایی به ایران، وارد نگاره‌های ایران شد (بمانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰ب، ۳۵ـ۴۷). منظره‌نگاری اغلب به‌صورت نمایش دورنما یا پرسپکتیو یک منظرهٔ طبیعی شامل خانه، رودخانه یا باغ (تصویر ۱۵) و همچنین یک منظرهٔ انسان‌ساخت شامل ترسیم شهروندان در حال تفریح در فضاهای شهری یا نمایش نشانه‌ها و ساختمان‌های شهری است. (اسدپور ۱۳۹۳، ۱ـ۹) (تصویر ۱۶). این مناظر عمدتاً در قالب‌های بیضوی، دایره و مربع به تصویر درمی‌آمدند. این هنر در دورهٔ قاجار در بخش‌های مختلف ساختمان و از جمله ورودی‌ها به کار برده می‌شد (افرادی ۱۳۹۴، ۳۳ـ۴۷). با توجه به گفته‌های ساکنان محلی و گفت‌وگو با افراد مطلع سازمان میراث‌فرهنگی منطقه، یکی از دلایل نام‌گذاری این حمام نیز استفاده از این نقوش منظره‌پردازانه است که فصول مختلف را به نمایش می‌گذارد. در تمام سربینهٔ مردانه اعم از گوشه‌های سقف و دیوارها این نقوش دیده می‌شوند. هرچند برخی از افراد این نقوش را روایتگر داستان می‌دانند، با توجه به استفاده نشدن از هیچ‌گونه نقش انسانی و حتی حیوانی در این کاشی‌ها به‌نظر غیرقابل باور است و بیشتر روایتگر برداشت هنرمند از حال‌وهوای طبیعت است. نکتهٔ قابل توجه در این تصاویر، نمایش فصول بهار و تابستان در این نقاشی‌هاست و با کمی اغماض می‌توان برخی تصاویر را نزدیک به فصل پاییز در نظر گرفت ولی صحنه‌ای زمستانی در میان آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ این می‌تواند نشان از روحیهٔ شاد و انس بیشتر هنرمند با طبیعت سبز باشد.

تصویر ۱۵: مناظر طبیعی، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

تصویر ۱۶: مناظر انسان‌ساخت، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

۴. یافته‌های پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان نقوش به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک را بر اساس نوع مضامین و منشأ پیدایش به چهار دستهٔ مختلف تقسیم‌بندی کرد: ۱. نگاره‌ها و نقوشی که سرمنشأ پیدایش آن ریشه در تاریخ و فرهنگ باستانی ایران دارند؛ ۲. آرایه و طرح‌هایی که زمینه‌ها و ریشه‌های عقیدتی و مذهبی دارند؛ ۳. نقوشی که به فرمان حاکمان یا دستور مباشران و بعضی خواسته‌های مستبدانه یا بلندپروازانهٔ آنان طراحی و ساخته شده‌اند؛ ۴. تعدادی از منقوشات نیز تقلیدی و وام‌گرفته از هنر غرب است. گاهی ترکیبی از این نقوش در ترکیب آرایه‌ها دیده می‌شود. تقسیم‌بندی دیگری که می‌توان انجام داد به‌لحاظ شکل خطوط و نحوهٔ ترسیم آن در خلق آرایه‌هاست که در طراحی تزیینات وابسته به معماری سنتی و از جمله تزیینات این حمام دیده می‌شود؛ شیوه ترسیم خطوط درتصویرپردازی نقوش است که به دو دسته قابل تقسیم‌اند: دستهٔ اول، نقوشی که با خطوط راست و اشکال زاویه‌دار ترسیم می‌شوند که به آن‌ها نقوش شکسته گفته می‌شود مانند نقوش هندسی راست‌گوشه نظیر شمسه‌ها، ترنج‌ها، سوسنی و ستاره‌ها و... . دستهٔ دوم، نقوشی که با خطوط منحنی ترسیم می‌شوند که به این نوع، نقوش گردان می‌گویند. مانند نقوش گیاهی، اسلیمی، ختایی، حیوانی، انسانی و... است (نک: جدول ۱). ترکیب این نقوش در یک بنا حاصل تجربه، ذوق و سلیقهٔ شخص سازندگان بناست که در عین اصالت بعضی نقوش و ترکیب آن با آرایه‌های جدید و گاهی تقلیدی و برگرفته از هنر غرب، طرح و ترکیبی زیبا و چشم‌نواز خلق می‌کنند.

جدول ۱: تقسیم‌بندی نقوش بر اساس نوع و زمینه‌های پیدایش آن (نگارندگان)

نقوش انسانی، نقوش حیوانی، منظره‌نگاری و نقوش هندسی														
نام و نوع نقوش		مضامین پیدایش نقوش				موقعیت و تعداد	تصاویر نمونه	نام و نوع نقوش		مضامین پیدایش نقوش				موقعیت و تعداد	تصاویر نمونه
		تاریخی و فرهنگی	مذهبی	حکومتی و سیاسی	تأثیر هنر غربی					تاریخی و فرهنگی	مذهبی	حکومتی و سیاسی	تأثیر هنر غربی		
نقوش انسانی (سرباز)	سرهنگ			*				نقوش گیاهی	گل فرنگی				*	در کناره‌های نقوش اصلی هریک از سکوها از نقوش گل فرنگی استفاده شده است.	

نقوش حیوانی								روی هریک از ستون‌های سربینه یک سرهنگ نقاشی شده است. درمجموع ۸ سرهنگ			انگور و تاک		*			در سکوی شمال غربی و شمال شرقی، کنارهٔ منظرهٔ اصلی، از نقوش انگور و تاک استفاده شده است.	
							یاوری	روی هریک از ۸ ستون سربینه یک یاوری نقاشی شده است. درمجموع ۱۶ یاوری		*	اسلیمی	*	*			روی گنبد در سربینهٔ مردانه	
			شیر	شیر و اژدها				رأس هر ۴ قوس بزرگ یک نقش. درمجموع ۴ نقش		*	ختایی	*	*			روی گنبد در سربینهٔ مردانه	
				شیر و گاو	*			پای هر قوس بزرگ، ۱ نقش و درمجموع ۸ نقش		*	شمسه	*	*		نقوش هندسی	در مرکز گنبد سربینهٔ مردانه. درمجموع ۱ شمسه کاشی‌کاری‌شده	
				ماریچ	*	*		در رئوس بیرونی به‌سمت حوض به تعداد ۸ ستون و ۱۶ نقش			ستاره	*	*			روی سقف گنبد سربینهٔ مردانه	
				عقاب و قو	*			پای گنبد در سربینهٔ مردانه به تعداد ۲۴ نقش		*	منظره نگاری	طبیعی		*		روی سقف درمجموع: ۱ منظرهٔ بزرگ، ۴ منظره روی هر قوس بزرگ و ۱۶ منظره در بین قوس‌ها به کار رفته است. درمجموع ۲۱ منظره	
				کبوتر	*	*		قسمت‌های کناری هر سکوِ به‌صورت مجموعه‌ای از ۴ کبوتر، جمع کل: ۸ مجموعه									

نقوش گیاهی	گل و گلدان					روی هر ستون ۹ عدد و درمجموع ۷۲ گل و گلدان			انسان‌ساخت			*	روی هر ستون به‌سمت حوض سه نقش منظره‌نگاری. درمجموع ۲۴ منظرهٔ متفاوت	
						روی سقف درمجموع ۴۴ نقش گل و گلدان به کار رفته است.		*				*	روی دیواره‌های سکوها. در هر سکو ۲ منظره و درمجموع ۸ منظرهٔ متفاوت	
	گل فرنگی					در سکوی شمالی و جنوبی، کنارهٔ منظرهٔ اصلی، از نقوش گل فرنگی استفاده شده است.		*						

۵. نتیجه

با بررسی نقوش موجود در حمام چهارفصل، می‌توان چنین ذکر کرد که مضامین این آثار با اعتقادات سیاسی و دینی مردم در این دوران پیوند نزدیک و ناگسستنی داشته است. از زمان ناصرالدین‌شاه به‌بعد، ساخت شهرها و بناهای جدید با تأثیرپذیری از هنرهای غربی تلفیقی از فرهنگ ایرانی و هنر مدرن را نشان می‌دهد. در این حمام آثار هنری کاشی‌کاری مانند نقاشی با مضامین تاریخی و مذهبی، سیاسی و حکومتی، غربی و اروپایی، گل و گلدان، نقوش اساطیری، حیوانی و منظره‌نگاری در کنار یکدیگر نقوش تزیینی این مکان را به نمایشگاه نگاره‌های مختلف مبدل کرده است. مضامین طرح‌واره‌های نقوش در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل به‌طور کلی به چهار دسته قابل تقسیم است: ۱. میراث هنر دوران باستان و گذشتگان با زمینه‌های اساطیری ایران کهن؛ ۲. مفاهیم دینی، مذهبی و قدسی؛ ۳. تحولات سیاسی و حکومتی؛ ۴. تأثیرپذیری از هنرهای غربی. به‌کارگیری انواع مضامین در کنار یکدیگر، از جمله ویژگی‌های تزیینات به‌کاررفته در این حمام است. از مضامین باستانی کاشی‌کاری در این حمام می‌توان به طرح‌های کاشی‌های هفت‌رنگ با نقش‌هایی مانند نقوش اسلیمی (که از دوران ساسانی تداوم یافته) و ترکیب آن با نقوش ختایی که وام‌دار عصر مغولان در ایران است اشاره کرد. همچنین است نقوش اساطیری مانندِ نبرد شیر و گاو که قدمت آن به دوران ایلامی‌ها و هخامنشیان می‌رسد و در نهایت بهره‌گیری از مناظر اروپایی در خلق مناظر مصنوع مانند خانه‌ها و کاخ‌ها به سبک غربی با سقف‌های شیروانی. از طرف دیگر به‌جهت سیاسی برخلاف اعتقادات اسلامی، شاهد صورت‌نگاری‌هایی از سربازهای حکومتی هستیم. برای مثال روی ستون‌های اصلی سربینهٔ مردانهٔ حمام، طرح سرباز دورهٔ قاجار به‌عنوان نمادی از اقتدار و پایداری حکومت منقوش شده است. در جایی دیگر، روی قوس‌ها نقوشی از شیر کشیده شده است که با فائق آمدن شیر بر گاو یا پیروزی شیر بر اژدها یا شکار قو توسط عقاب، می‌توان نمادی از غلبهٔ شاه بر دشمنانش را مشاهده کرد. همچنین نقوش مارپیچ و تصاویر گل روی آن ضمن القای پویایی و حرکت، زمان و گردش فصول در طبیعت را یادآور می‌شوند؛ سقف مزین‌شده با نقوش گیاهی، آسمانی از بهشت را در ذهن تداعی می‌کند؛ نیز طرح شمسه نمادی از روشنایی و گرمابخشی است. اینها همگی فضای حمام را علاوه بر مکان تطهیر بدن، به مکانی زیبا، پویا و فرهنگی مبدل می‌کند. به‌طور خلاصه مجموعه مضامین نقوش در حمام چهارفصل این مکان را نه‌تنها به محلی برای تطهیر و شست‌وشوی بدن بلکه به فضایی برای بازتابی عرصه‌های مختلف فرهنگی و تاریخی، مذهبی و اعتقادی، اجتماعی و سیاسی مردم دورهٔ قاجار تبدیل کرده است که در آن، سیری از تاریخ و نگارگری از ایران باستان تا دورهٔ قاجار در آن دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گرمابه به حمام‌های عمومی سنتی گفته می‌شود با فضاهای مختلف که کارکرد اصلی آن تطهیر و شست‌وشوی بدن و نیز محلی برای غسل نمودن در اصطلاح اسلامی است.

۲. «بینه یا رختکن، فضایی بزرگ و سرپوشیده با حوضی بزرگ در میان و سکوهایی در گرداگرد آن است» (پیرنیا ۱۳۸۷، ۲۰۰). در اینجا به رختکن سرپوشیده سربینه گفته می‌شود. بینه‌ها به‌صورت چهارپهلو، هشت‌پهلو و کشکولی ساخته می‌شده است که در میان آن حوضی قرار داشت؛ از این حوض برای شست‌وشو و آب کشیدن پاها استفاده می‌شد و گاه آرایشگاه نیز در آنجا قرار داشت (همان).

۳. کاشی هفت‌رنگ نوعی کاشی‌کاری است که توسعهٔ آن را می‌توان به تحولات سیاسی و اقتصادی دورهٔ صفویه نسبت داد؛ ابتدا طرح مورد نظر را بر روی کاشی منتقل می‌نمودند و سپس با لعاب‌هایی به رنگ‌های مختلف شروع به نقاشی و رنگ‌آمیزی می‌کردند و کاشی‌های آماده‌شده را در کوره می‌پختند (یاوری و حکاک‌باشی ۱۳۹۰، ۶۷). در روش سنتی ابتدا طرح را با رنگ‌های الوان بر روی کاشی‌های خشتِ نیم‌پخت نقاشی می‌کنند. کاشی‌ها را پس از نقاشی دوباره به کوره برده لعاب می‌دهند و نقوش را ثابت می‌کنند. معمولاً خشت‌ها به‌صورت مربع ۱۵×۱۵ و ضخامت حدود ۱/۵ سانتی‌متر است. کاربرد کاشی‌های رنگین با نگاره‌های مختلف در بناهای دورهٔ قاجار و به‌خصوص فضای داخل حمام‌ها به‌وفور دیده می‌شود. این نوع کاشی‌کاری ضمن ایجاد حفاظت و استحکام در مقابل نفوذ رطوبت و رعایت بهداشت، فضای مجموعه را رنگین و نمادین می‌کند.

۴. گفت‌وگو با مطلعان و کارشناسان میراث‌فرهنگی از جمله مصاحبهٔ حضوری و پرسش و پاسخ با سعید خسروی، کارشناس و خبرهٔ میراث‌فرهنگی اراک در پاییز ۱۳۹۸.

۵. سقف، سَمْک، عرش، آشکوب، اَشکوب (دهخدا ۱۳۱۹، ذیل واژهٔ آسمانه).

۶. کاربندی به‌معنای تمام کردن کار است؛ به‌عبارت دیگر، کاربندی‌سازی نوعی پوشش است متشکل از لنگه‌طاق‌هایی با قوس معین که تحت قواعدی هندسی همدیگر را قطع می‌کنند و قوارهٔ اصلی پوشش را به وجود می‌آورند.

۷. به رسمی‌های پرکار یزدی‌بندی می‌گویند و معمولاً در آن‌ها اشکال ستاره‌گونه (تخت چندلنگه) دیده می‌شود.

۸. روزن میانی گنبد که به آسمان باز می‌شود (پیرنیا ۱۳۸۷، ۴۰۳).

۹. در دورهٔ قاجار، به سکه‌های یادبود که گاه به‌سبب پیروزی‌های ویژه، جشن‌ها و مراسم ملی ضرب می‌شد، مدال می‌گفتند (شمس ۱۳۶۹، ۱۱). سابقهٔ مدال در ایران به قبل از اسلام برمی‌گردد (ملک‌زاده ۱۳۴۹، ۱ـ۱۵).

منابع

۱. اسدپور، علی. ۱۳۹۳. «تحلیل ماهیت و ساختار بازنمایی فضای شهری در کاشی‌کاری‌های قاجاری؛ مورد مطالعه: کاخ گلستان تهران». نشریهٔ تخصصی پژوهش‌های منظر شهر، ش. ۱: ۱ـ۹.

۲. افرادی، کاظم. ۱۳۹۴. «شناسایی وجه اشتراک پیام موجود در سردر هفت بنای عمومی دورهٔ قاجار از طریق تحلیل گفتمان نقوش به‌کاررفته در آن‌ها». نشریه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۳۷: ۳۳ـ۴۷.

۳. اولانسی، دیوید. ۱۳۷۹. پژوهشی نو در منشأ میترا‌پرستی. تهران: نشر چشمه.

۴. بروسمیت فورد، میراندا. ۱۳۸۸. فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا(س) و کلهر.

۵. بلک، جرمی، و گرین، آنتونی. ۱۳۸۵. فرهنگ‌نامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۶. بمانیان، محمدرضا، مؤمنی، کورش، و سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۹۰الف. «بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجدمدرسه چهارباغ و سید اصفهان». نشریه علمی‌پژوهشی تطبیقی هنر، ش. ۲: ۱ـ۱۶.

۷. ـــــــــ. ۱۳۹۰ب. «بررسی نوآوری و تحولات تزیینات و نقوش کاشی‌کاری مسجدمدرسه‌های دورهٔ قاجار». نشریه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۱۸: ۳۵ـ۴۷.

۸. بویس، مری. ۱۳۷۴. تاریخ کیش زرتشت. تهران: توس.

۹. بیکرمن، مری و دیگران. ۱۳۸۴. علم در ایران و شرق باستان. تهران: نشر قطره.

۱۰. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۸۷. معماری اسلامی ایرانی. تهران: نشر سروش دانش.

۱۱. جیریائی شـراهی، محدثه، پژمان دادخواه، و حسـین شـجاعی. ۱۳۹۸. «بررسـی عناصـرگرافیکی نقوش تزیینی کاشـی‌کاری‌های حمام چهارفصل». در سومین سمپوزیوم ملی روز جهانی گرافیک. تهران.
۱۲. جوانمرد، کمال، و امانتکار، پرستو. ۱۳۹۱. «نمود نمادهای فرهنگی در قالی کرمان». نشریه مطالعات ایرانی، ش. ۲۲: ۱۹۵ـ۲۱۹.
۱۳. حـدیـدی، النـاز. ۱۳۹۲. مطالعهٔ تطبیقی نقش و نماد عقاب در مجسـمه‌ها، فلزات و منسـوجات ایران، یونان و مصـر باسـتان. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ پژوهش هنر. تهران: کلهر.
۱۴. حمزه‌لو، منوچهر. ۱۳۸۲. «حمام چهارفصل اراک». ماهنامه هنر، ش. ۵۷ و ۵۸: ۱۲۰ـ۱۲۴.
۱۵. خسروی، سعید. ۱۳۹۸. استعلام از میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی. گزارش: مصاحبه و پرسش و پاسخ ـ اراک.
۱۶. دادور، ابوالقاسـم. ۱۳۹۴. «نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سـفالینه‌های دوران اسـلامی ایران». فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی. ش. ۱: ۴ـ۱۸.
۱۷. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۱۹. لغت‌نامه دهخدا. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامه دهخدا.
۱۸. رایس، تالبوت. ۱۳۸۶. میراث ایرانیان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. رستم‌بیگی، سمانه. ۱۳۹۰. «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران». نشریه فصلنامه علمی‌ـپژوهشی نگره، ش. ۱۸: ۴۹ـ۶۷.
۲۰. رضی، هاشم. ۱۳۷۱. آیین مهر میترائیسم. تهران: بهجت.
۲۱. ریاضی، محمدرضا. با همکاری اکرم کبیری. ۱۳۹۵. کاشی کاری قاجار. تهران: انتشارات یساولی.
۲۲. زمرشیدی، حسین. ۱۳۸۲. «هنر ساروج‌بری و تزیینات در حمام‌های عمومی قدیم». نشریه کتاب ماه هنر ۵۸ و ۵۷: ۷۸ـ۸۲.
۲۳. سیف، هادی. ۱۳۷۶. نقاشی روی کاشی. تهران: سروش.
۲۴. سـجادزاده، حسـن، علی علایی، و آزاده شـمس. ۱۳۹۲. «بررسـی و مقایسـهٔ عناصـر معماری حمام گپ (بزرگ) خرم‌آباد و حمام چهارفصـل اراک». در اولین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیط‌زیست پایدار. همدان
۲۵. شمس، اشراق. ۱۳۶۹. نخستین سکه‌های امپراطوری اسلام. اصفهان: دفتر فرهنگی استارک.
۲۶. صدیق، حسن. ۱۳۷۲. نامداران اراک. به‌کوشش محمدرضا محتاط. تهران: نشر کارا.
۲۷. عابددوسـت، حسـین، و زیبا کاظم‌پور. ۱۳۹۵. «تحلیل ریشـه‌ها و مفاهیم نقوش هندسـی معماری دورهٔ اسـلامی در هنر کهن ایرانی». نشریه علمی‌ترویجی نگارینه هنر اسلامی، ش. ۲: ۴۱ـ۸۸.
۲۸. عزتی، شـیما، سـارا زارعی، و فاطمه نوری. ۱۳۹۷. «شـناخت و معاصـرسـازی کاربری فضـاهای داخلی حمام‌های تاریخی». نشـریه معماری‌شناسی، ش. ۱: ۱ـ۸.
۲۹. علیزاده بیرجندی، زهرا، سـمیه حمیدی، و الهام ملک‌زاده. ۱۳۹۶. «واکاوی خاسـتگاه و کارکردهای نشـان‌های دولتی عصـر قاجار». نشـریه پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش. ۸: ۷۹ـ۹۸.
۳۰. کوپر، جی.سی. ۱۳۸۶. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. تهران: نشر نو.
۳۱. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۸۰. پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران. تهران: انتشارات نسیم دانش.
۳۲. گربران، آلن. ۱۳۸۳. فرهنگ نمادها. تهران: انتشارات جیحون.
۳۳. گیریشمن، رمان. ۱۳۷۱. هنر ایران (در دوران ماد و هخامنشی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۴. ماچانی، حسینعلی. ۱۳۸۰. آموزش تذهیب. تهران: انتشارات یساولی.
۳۵. محمدزاده، مهدی، و گلناز سلاحی. ۱۳۹۲. «بررسـی موضـوعی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌ها در اشـیای فولادی عصـر قاجار». نشریه علمی‌ترویجی جلوهٔ هنر. ش. ۹: ۶۳ـ۷۶.
۳۶. ملک‌زاده، ملکه. ۱۳۴۹. «معرفی یک اثر مهم هنر و تاریخی». نشریه بررسی‌های تاریخی. ش. ۵: ۱ـ۱۵.
۳۷. مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۷. تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی ـ تزیینات معماری. تهران: انتشارات سمت.
۳۸. ندیم، فرناز. ۱۳۸۶. «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایرانی». نشریه هنر، ش. ۴: ۱۴ـ۱۹.

۳۹. نسخهٔ خطی نشان‌های دولت علیه ایران. بی‌تا. سند شماره ۵/۱۲۶۱۴ کتابخانهٔ ملی ایران و مرکز اسناد.
۴۰. هال، جمیز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۴۱. هینتس، والتر. ۱۳۷۱. دنیای گمشدهٔ عیلام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۴۲. یاحقی، جعفر. ۱۳۸۶. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: انتشارات سروش.
۴۳. یارشاطر، احسان. ۱۳۳۶. «زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش. ۱ و ۲: ۱۱ـ۴۹.
۴۴. یاوری، حسین، و سارا حکاک‌باشی. ۱۳۹۰. سیری در عناصر و تزیینات معماری ایران. تهران: توتیا.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.111894

شناسایی ساختار بصری نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط ایلامی بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی

حسین عابددوست*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۰

چکیده

دست‌بافته‌های ایرانی گنجینه‌ای از نقوش کهن این سرزمین را در بر می‌گیرد؛ نقوشی که طی قرن‌ها تداوم یافته‌اند و تحولات آن‌ها در طول تاریخ، قابل بررسی است. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که نشانه‌های هندسی لوزی‌شکل در خطوط کهن ایرانی کدام‌اند و بازخوانی نمودهای مشابه آن‌ها در دست‌بافته‌های معاصر ایران چگونه ممکن می‌گردد. در مراحل نگارش این پژوهش، هدف تحقیق، تحلیل سیر تطوری نشانه‌های خطی بر دست‌بافته‌های ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی از حوزهٔ انسان‌شناسی هنر بوده است. با توجه به اهمیت شکل‌گیری ساختار نقش‌مایه‌های سنتی بر اساس کهن‌ترین نگارش‌های کهن ایرانی و نبود مطالعات تطبیقی میان کتیبه‌نگاری کهن ایرانی و نقوش دست‌بافته‌های ایرانی، هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی صورت گرفته و گردآوری مطالب از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی با بهره‌گیری از فیش‌برداری متنی و تحلیل تطبیقی تصاویر است. در نهایت داده‌های مورد نیاز به روش کیفی و با تکیه بر استدلال منطقی تحلیل می‌شود. بر اساس نتایج تحقیق، لوزی به‌عنوان یک نقش هندسی، اساس شکل‌گیری بسیاری از نشانه‌ها در خطوط کهن ایلامی است. تداوم حیات این نشان‌ها در دست‌بافته‌های معاصر ایرانی به چشم می‌خورد به‌شکلی که برخی از نقوش لوزی‌مانند بر دست‌بافته‌ها دقیقاً ساختار نشان‌های خطی را بازنمایی می‌کند و برخی با اندک تغییراتی همراه با جزئیات افزوده‌شده، نقوش دست‌بافته‌ها را تشکیل می‌دهد. تفاوت نشانه‌های خطی با نقوش دست‌بافته‌ها این است که نشانه‌های لوزی‌شکل در کتیبه‌ها بر اساس ساختار خط و زبان ایلامی چیدمان می‌شوند اما در بافته‌های معاصر ایرانی، این نقوش تحت قاعدهٔ تکرارهای متوالی یا تناوبی بر زمینه و حاشیهٔ بافته، ظهور یافته‌اند یا تناسبات آن‌ها دستخوش تغییر شده است به‌شکلی که گاهی یک نشان خطی، طرح کلی بافته را تشکیل می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:

نشان لوزی، خطوط کهن ایلامی، نقش، دست‌بافته‌های ایرانی.

* استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران/ habeddost@guilan.ac.ir

۱. مقدمه

در مطالعات تاریخ هنر، همواره از نظریه‌های تطوری یا اشاعه‌ای تأثیر گرفته می‌شود و سعی می‌گردد نسبت شاخه‌های مختلف هنری با یکدیگر یا نسبت اشکال گوناگون یک هنر در رابطه‌ای تاریخی یا جغرافیایی توضیح داده شود. در واقع این شاخه از مطالعات تاریخی چگونگی حرکت یک شکل را بر یک پهنهٔ سرزمینی یا یک محور تاریخی نشان داده و به اثبات می‌رساند. اصالت و ناب بودن شیء هنری که در پی اثبات ریشه‌دار بودن آن شیء است، دغدغهٔ این نوع مطالعات است (فکوهی ۱۳۹۲، ۲۹). تطورگرایی شاخه‌ای از نظریات انسان‌شناسی هنر است که در آن بر رشد قدرت فناورانه و زیباشناسانهٔ انسان تأکید می‌شود و با پذیرش اصل سلسله‌مراتبی و مرحله‌ای شدن این رشد یا با نپذیرفتن آن‌ها در فرایند عمومی، تطور صورت می‌گیرد. تطورگرایی در انسان‌شناسی به‌طور کلی از یک تطورگرایی تک‌خطی و بسیار صوری بیشتر به‌سوی یک نوتطورگرایی چندخطی حرکت کرده است که در آن بیش از آنکه تلاش شود روابط میان اشکال مختلف یک هنر روی یک خط زمانی بررسی شود، به موضوع روابط محیط‌شناختی شکل‌گیری آن هنر پرداخته شده است (همو ۱۳۹۲، ۳۷). محور اساسی تطورگرایی بر این مفهوم استوار است که هر پدیدهٔ فرهنگی را باید حاصل زنجیره‌ای طولانی از تغییرات آن در طول یک خط زمانی-مکانی در نظر گرفت. اندیشهٔ تکامل‌گرایی در اروپا در اوایل قرن نوزدهم میلادی از فلسفه به تجربه گرایید و از نیمهٔ همان قرن تحقیقات سیستماتیک با بینش تکاملی در زمینهٔ نهادهای فرهنگی و اجتماعی آغاز شد (Seymour-Smith 1986, 105). این علم نه‌تنها از مطالعات تاریخی بلکه از نظریهٔ بقایا نیز بهره برده است و ردپای هنر را اغلب به آغاز آن نسبت می‌دهد. همچنین بر این نکته تأکید دارد که کهن‌ترین فرم‌های هنری شاید از گذشته بنیان‌گذاری شده و تا امروز ادامه یافته‌اند (Fingesten 1954, 302). ادوارد بارنت تایلور[۱]، جیمز جرج فریزر[۲]، مورگان[۳] و مالینوسکی[۴] نیز از این رویکرد تکامل‌گرایانه متأثر بودند (Levanda & Schultz 2000, 188<). تایلور اظهار داشت که فرهنگ به‌طور کلی از مرحلهٔ ساده به پیچیده تکامل یافته است (Tylor 2006, 36). تایلور الگوی تکامل یا پیشرفت فکری انسان در طی زمان را به‌خوبی مطرح کرده است (Preus 1987, 138). به نظر وی این امکان وجود دارد که برخی از اجزای یک فرهنگ به همان شکل اولیه‌اش تا مدت‌ها تداوم یابد (Pals 1996, 22). وی نظریهٔ بقایا را مطرح کرد؛ این نکتهٔ محوری مطرح است که فرایندها، رسم‌ها، دیدگاه‌ها از طریق عادت به جامعهٔ جدید منتقل می شود (خواجه‌گیر ۱۳۹۴). از نظر تایلور، مراحل تکامل فکری بشر با جایگزینی تدریجی و در فرایندی مرحله‌ای و کند صورت می‌گیرد و عناصری از مرحلهٔ پیشین تا مدتی طولانی در مرحلهٔ بعد باقی می‌مانند (Tylor 1958, 1). ریشه‌های این نظریه را باید در علوم طبیعی جست که پیشینه‌ای قدیمی‌تر از علوم اجتماعی نوظهور داشتند (فکوهی ۱۳۸۱، ۱۲۲). مردم‌شناسی علاوه بر پیشینه در علوم طبیعی، ریشه‌ای نیز در فلسفهٔ اجتماعی قرون ۱۸ و ۱۹م داشت. نظریهٔ تطوری تایلور با تأکید بر عناصر فرهنگی بر آن بود که جوامع انسانی در یک حرکت عمومی پیش‌رونده قرار دارند که در آن می‌توان دلایل هر مرحله را در مرحله‌ای پیشین جست. تایلور به تبیین نظریهٔ «بازماندگی» پرداخت. به نظر وی عناصر بازمانده عناصری هستند که در یک جامعهٔ مشخص مشاهده می‌شوند اما برخلاف سایر عناصر، دارای کارکردی منطبق با جامعهٔ خود نیستند. بنابراین حضور آن‌ها در آن جامعه را باید به‌دلیل نوعی عادت و نوعی تعلق خاطر سوای کارکرد نخستین آن‌ها دانست؛ برای مثال اشیای بازمانده از گذشته که کارکرد اولیهٔ خود را از دست داده‌اند و فقط به‌صورت نوعی قالب برای حافظه عمل می‌کنند. (فکوهی ۱۳۸۱، ۱۳۲). پژوهش حاضر به بررسی نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران با رویکرد تطورگرایی می‌پردازد. مسئلهٔ تحقیق، چگونگی تطور نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط کهن ایلامی بر بافته‌های معاصر ایرانی است. هدف تحقیق بیان تداوم اشکال خطی کهن بر بافته‌های ایرانی است. تبیین ظهور کهن‌ترین علائم معنادار بشری بر بافته‌های عصر حاضر از اهداف و نوآوری‌های پژوهش حاضر است. با توجه به شواهد باستان‌شناسی و تصاویر موجود بر مهرهای ایلامی، سرزمین ایلام خاستگاه تولید پارچه و انواعی از بافته‌ها با دارهای زمینی بوده است. نخ‌ریسی و رنگرزی و تولید بافته از امور رایج در ایلام بوده است (ریاضی ۱۳۸۱، ۱۲). بافته‌های موردی بررسی در این پژوهش نیز متعلق به اقوام قشقایی، لری، کردی و سیستانی هستند که مناطق آن‌ها جزو قلمروهای پیشین ایلامی است. نقوش خطی ایلامی نیز ایده‌نگارند؛ بنابراین این امکان وجود دارد که در دورهٔ ایلامی بر بافته‌ها شکل گرفته باشند و همچون میراثی سینه‌به‌سینه، به سنت‌های بافت انواعی از صنایع دستی انتقال یابند. در این پژوهش، تداوم و تغییرات شکلی برخی علائم لوزی‌شکل در دست‌بافته‌های ایرانی با مقایسهٔ آن‌ها با نشانه‌های خطی ایلامی اثبات می‌گردد و در ادامه با تکیه بر نظریهٔ بازماندگی، اثبات می‌شود که نشانه‌های خطی، میراثی زبان‌شناسیک در بافته‌های ایرانی‌اند که در طول زمان از کارکرد پیشین خود جدا شده‌اند. تاکنون تصور می‌شد خطوط پیشاایلامی و مخطط ایلامی فراموش شده است، اما پژوهش حاضر سعی

دارد نمونه نشانه‌های مشابه علائم خطی ایلامی را بر دست‌بافته‌ها نشان دهد تا گونه‌ای از تداوم حیات آن‌ها را روشن کند. امروزه نقوش دست‌بافته‌ها با اسامی محلی همراه‌اند اما مفاهیم آن‌ها در طی دوران فراموش شده و گهگاه مخاطبان، آن‌ها را صرفاً نقش هندسی تزیینی تلقی می‌کنند. اما پی‌گیری ریشه‌های تصویری این نقوش در کهن‌ترین نشانه‌های معنی‌دار ایرانی، حقایق جالب توجهی را اثبات می‌کند. حقیقتی که نشان می‌دهد نقوش دست‌بافته‌ها بخشی تداوم و تکامل‌یافته از کهن‌ترین خطوط در سرزمین ایران است؛ این موضوع اهمیت پژوهش‌هایی از این نوع را به‌عنوان راهکارِ خوانش‌های نوین نقوش دست‌بافته‌ها نشان می‌دهد. تحلیل حاضر با هدف درک ارتباط نقوش لوزی‌شکلِ بافته‌ها و خطوط کهن ایرانی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی، سعی دارد به شناسایی نقوش مشترک بافته‌ها و خطوط کهن بپردازد. تمرکز تحلیل بر شناسایی شکل‌ها و شباهت‌های فرمی است. باید توجه داشت در ایلام باستان خط به موازات سومر گسترش یافت. الواح شوش به‌عنوان نخستین نمونه‌های زبان هنوز خوانده‌نشدهٔ ایلامی در نظر گرفته می‌شوند (واکر ۱۳۸۶، ۱۲). خطوط کهن ایلامی را می‌توان در سه بخش کلی مطرح کرد: خط پیشاایلامی، خط ایلامی باستان که والتر هینتس آن را مخطط ایلامی می‌نامد[5] که از پیشاایلامی به دست آمده بود و در نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل از میلاد به کار می‌رفت. این خط تا اندازه‌ای رمزگشایی شده که بیشتر آن توسط والتر هینتس بوده است. پس از خط مخطط ایلامی، خط میخی، از خط میخی سومری گرفته شد. از آغاز حفریات شوش و تا به امروز، حدود ۱۴۵۰ قطعه الواح ایلامی مقدم چاپ و منتشر شده است (مجیدزاده ۱۳۹۲، ۲۱۲). در این پژوهش مقصود از خطوط کهن، خط پیشاایلامی و مخطط ایلامی است.

۱ـ۱. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی انجام گرفته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی و بر اساس استدلال منطقی است. جامعهٔ آماری تحقیق خطوط الواح ایلامی و بافته‌های عشایری و روستایی ایرانی است. شیوهٔ نمونه‌گیری، انتخابی و بر اساس شباهت‌های شکلی نقوش است. نمونه‌های خطی از کتیبه‌های پیشاایلامی و مخطط ایلامی و نمونه‌های تصویری بافته‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. از مقایسهٔ شکلی برای بیان شباهت نقوش آثار استفاده شده است تا حضور نشانه‌ها و نقوش مشترک در دو بازهٔ زمانی هنر ایلام کهن و دست‌بافته‌های معاصر اثبات گردد و بر اساس رویکرد نظریهٔ تطورگرایی، استدلال منطقی تداوم حیات و تکامل نشانه‌های خطی به‌شکل نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران اثبات شده است. این اصل در نظریهٔ تطورگرایی مد نظر قرار گرفته که بخش‌هایی از یک فرهنگ در طول دوران‌های تاریخی به حیات خود ادامه داده است. خوانش‌های نشانه‌های خطی، بر اساس نظریات والتر هینتس است. به‌دلیل عدم وجود خوانش قطعی در مورد کتیبه‌ها، بحث در حوزهٔ معناشناسی نقوش تطوریافته با احتمال و با تکیه بر نظر نمادشناسان در مورد معنای نمادین اشکال هندسی همراه است. در زمینهٔ تولید دست‌بافته‌های روستایی و عشایری باید بر این نکته تأکید کرد که شیوهٔ تولید این آثار تا امروز به همان روش‌های سنتی، معمولاً به‌صورت ذهنی است و به‌شکل سینه‌به‌سینه، نسل‌به‌نسل انتقال یافته‌اند و بسیاری از این نقوش مشابهت‌های زیادی با خطوط کهن دارند (عابددوست ۱۳۹۵، ۴۴۶). شباهت نشان‌های لوزی‌شکل در بافته‌ها با آثار خطی حدود هزارهٔ سوم قبل از میلاد، در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است. این مقاله بخشی از این نشانه‌های مشترک را بیان می‌کند. به‌دلیل اینکه در حوزهٔ انسان‌شناسی نظریهٔ تطورگرایی به اصل انتقال برخی از ویژگی‌های یک فرهنگ در حوزهٔ جغرافیایی تأکید دارد، رویکرد نظری تحلیل نظریهٔ تطورگرایی را مورد توجه قرار داد تا نشان دهد ویژگی‌های شکلی نقوش لوزی‌شکل در بافته‌های ایرانی دارای پیشینهٔ تصویری و معناشناختی در فرهنگ کهن ایرانی است.

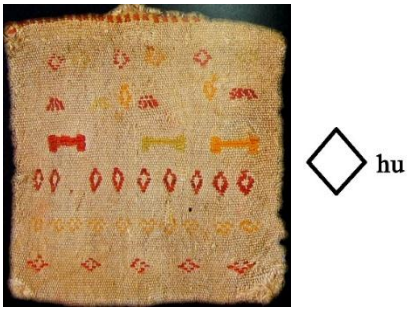
۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ خطوط کهن به‌ویژه خط ایلامی، منابعی در دسترس است. در این منابع بیشتر به تحلیل خطی الواح، دسته‌بندی نشانه‌های موجود در الواح، مانند سرنشانه‌ها، نشان‌های ایده‌نگار و نشان‌های شمارشی پرداخته‌اند. برایس (۱۹۶۲) در مقالهٔ «سیستم نوشتاری پیشاایلامی» که با ارنست گروبه در دانشگاه منچستر به‌شکل سخنرانی ارائه کرده و در کتابخانهٔ جان ریلند[6] منتشر شده است، به مطالعهٔ ساختاری الواح پیشاایلامی پرداخته است. برخی از متون نیز سیستم نوشتاری الواح کشف‌شده از تپه یحیی را مورد مطالعه قرار داده‌اند. اینگلند (۲۰۰۱) در کتاب گزارشی از کتیبه نگاری‌های الواح پیشاایلامی تپه یحیی، نظام نوشتاری الواح تپه یحیی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. نمونهٔ دیگر، پژوهشی بر «الواح پیشاایلامی تپه سفالین» است که توسط جاکوب داهل، حصاری و یوسفی در سال ۲۰۱۲ در نشریهٔ ایرانی مطالعات باستان‌شناسی به

چاپ رسیده است. عابددوست و کاظم‌پور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل بینامتنی نشان خطی مربع در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر ایرانی»، به بررسی رابطهٔ بینامتنیت ضمنی و صریح میان نقوش مشتق از نشان مربع در دست‌بافته‌های ایرانی و خطوط ایلامی پرداخته‌اند. نشانه‌های مطالعه‌شده در این پژوهش بر اساس شکل هندسی مربع بوده و انواعی از مشتقات آن در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر شناسایی شده‌اند. پیش‌متنیت نشانه‌های مربع‌شکل ایلامی نسبت به متن جدید، و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها اثبات شده است. نشانه‌های مورد مطالعه در پژوهش مذکور کاملاً متمایز از نشانهٔ شکل‌یافته بر اساس لوزی هستند و شاکله‌ها و تلفظ‌های مستقلی در خط و زبان ایلامی دارند. بر اساس مطالعات پیشینهٔ تحقیق، هیچ پژوهش مستقلی تداوم حیات نشانه‌های خطی ایلامی با تمرکز بر نشانهٔ لوزی را بر دست‌بافته‌های ایرانی با رویکرد تطورگرایی مورد بررسی قرار نداده است.

۲. تحلیل نماد لوزی و نشان‌های مشتق از آن در کتیبه‌های ایلامی و دست‌بافته‌های ایرانی

لوزی از اشکال هندسی است که بنیان بسیاری از نقوش موجود در فرش‌ها و گلیم‌ها و جاجیم‌ها در ایران است. این نشان یکی از نشان‌های بنیادین خطوط تصویری سومری، پیشاایلامی، ایلامی مخطط و زنجیره‌ای نیز هست. باید توجه داشت لوزی از نشانه‌های نمادین مرتبط با مفهوم حیات و زندگی است. «بخش فرودین لوزی نماد شرمگاه مادینه است» (شوالیه ۱۳۸۵، ج. ۵: ۲۹). شکل دراز و کشیدهٔ لوزی متشکل از دو مثلث متساوی‌الساقین است که از پایه به هم چسبیده‌اند. نشانهٔ تلاقی و تبادل میان آسمان و زمین، عالم بالا و عالم پایین و گاه حتی نشان وصلت دو جنس است (همان، ج. ۵: ۳۱). نشان لوزی در خط مخطط ایلامی احتمالاً برابر «هو hu» است (تصویر ۱ الف). مجموعه‌ای از نشانه‌های مرکب هم در خط پروتو ایلامی بر بنیان لوزی تشکیل شده‌اند (تصویر ۲). بر خورجین بختیاری متعلق به سدهٔ سیزدهم هجری شمسی، نقش لوزی به‌شکلی ساده در کنار سایر نقوش هندسی مصور شده است. حالت ذهنی‌باف اثر از نبود ساختار منسجم ذهنی بر آن کاملاً آشکار است (تصویر ۱ ب) نمونهٔ دیگر، خورجین قشقایی است که بر آن نقش تکراری لوزی نقطه‌دار بافته شده است (تصویر ۱ د) و قابل مقایسه با نشان لوزی نقطه‌دار در خط ایلامی زنجیری از هلیل‌رود است (تصویر ۱ ج). در بافته‌های عشایری و روستایی انواعی از نقش لوزی به‌صورت ساده یا ترکیبی مشاهده می‌شود.



الف ب

تصویر ۱ الف: نشان سمت راست واژهٔ هو (hu) در خط ایلامی مخطط (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸) مقایسه شود با تصویر ۱ ب: خورجین لری (۱۳۰۰ش) (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۷۳)

ج د

تصویر ۱ ج: دو نشان از خط زنجیره‌ای کشف‌شده از محوطهٔ تاریخی هلیل‌رود (مجیدزاده ۱۳۹۲، ۲۲۴) مقایسه شود با تصویر ۱ د: نقش لوزی بر خورجین قشقایی سوزنی، ۱۳۲۰ش (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۷۷)

تصویر ۲: نشان‌های مرکب بر بنیان لوزی در خط پروتو ایلامی (Brice 1962, 34)

تطور شکل‌های لوزی‌شکل خطوط کهن بر بافته‌ها به‌روشنی مشاهده می‌شود. در واقع می‌توان گفت نقوش مذکور بخشی از فرهنگ جامعهٔ کهن متمدن ایلامی و ایرانی است و بر بافته‌های دوران متأخر که به‌شیوهٔ سنتی تولید می‌شوند ظهور دوباره یافته‌اند. بر اساس اصل بازماندگی در تطورگرایی، این نقوش بازماندهٔ خطوط گذشته‌اند که از کارکردهای اصلی خود جدا افتاده‌اند. این ویژگی همان قاعده‌ای است که

انسان‌شـــناســـان تطورگرا بر آن تأکید داشـــته‌اند. اما برخی از نقوش تکامل یافته و با ترکیب‌های متنوع ظاهر شـــده‌اند. در تطورگرایی حوزهٔ انسان‌شناسی هنر نیز این اصل مطرح می‌گردد که «گونه‌ها به‌شکل‌های پیچیده‌ای در حال تکامل هستند، فرهنگ‌ها نیز از حالت‌های ساده تا پیچیده پیشـرفت می‌کنند» (Seymour-Smith 1986, 105). بافته‌های عشایری و روستایی در جوامع سنتی که عموماً ساختار اقتصادی آن‌ها بر مبنای کشـاورزی و دامپروری است، تولید می‌شود. بافته‌ها، هنر دست زنان است. نقوش، مکالمهٔ میان زنان بافنده و مادرانشان را در خود حفظ داشـته اسـت؛ گفت‌وگویی که امروزه به‌عنوان سـنت از آن یاد می‌شـود (Valcarenghi 1994, 14). سـنت، تقلید و آدابورسـوم، عناصری هستند که در طراحی نقوش اهمیت دارد. در چنین جوامعی فرم‌ها و شکل‌ها و حتی نقش‌مایه‌ها نسل‌به‌نسل انتقال می‌یابند. در این جوامع هنر به‌مثابهٔ یک کل معناشناختی وابسته به دانش و شناخت بومی است (Silver 1979, 268).

۳. لوزی تشکیل‌دهندهٔ ساختار کلی طرح دست‌بافته

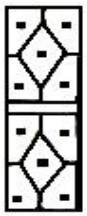
نشـان لوزی به‌عنوان یک نقش بنیادین هم به‌صـورت نقش منفرد و هم به‌صـورت ترنج‌های ترکیبی و هم به‌شـکل سـاختار کلی بافته قابل تشـخیص اسـت. بررسـی تطبیقی تصـاویر نشـان می‌دهد که این نشـانه‌ها در خط و دست‌بافته‌ها قابل شناسایی هستند (تصویر ۳ الف و ب)؛ نشـانی در خطوط ایلامی شـبکه‌ای از لوزی‌هاست. در خط مخطط ایلامی برابر واژهٔ سا (ša) است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). تصویر ۳ الف قالی قشـقایی را نشـان می‌دهد که طرح کلی قالی سـه لوزی و دو نیم‌لوزی را تشـکیل می‌دهد. تورج ژوله، پژوهشـگر فرش، این اشـکال را یادآور حوض در باغ ایرانی می‌داند (ژوله ۱۳۸۱، ۲۷) و نام محلی این بافته را در قالی بروجن «سه حوض» نامیده است (همان، ۲۲۳). نام حوض با وجه نمادین لوزی ارتباط معنایی دارد. آب و رطوبت و باروری، وجه مشـترک این دو نام اسـت. سـاختار طرح این قالی مشابه نشان‌های خطی ایلامی است. (تصویر ۳ ب). رابطهٔ طرح کلی بافته و نشان خطی نوعی رابطهٔ افزایشی است. این نوع طراحی در بسیاری از بافته‌های عشایری و روسـتایی ایران تکرار می‌شوند. در واقع ساختار نشان خطی، طرح کلی بافته را تشکیل می‌دهد و سایر نشانه‌ها در میان یا اطراف طرح کلی، تکرار شـده‌اند. نشـان دیگری که می‌تواند با نقوش فرش ایرانی مقایسـه شـود، مربع یا مسـتطیلی اسـت که در مرکز آن لوزی قرار گرفته اسـت (تصویر ۴).

تصویر ۳ الف: قالی قشقایی
(Sakhai 2008, 313)

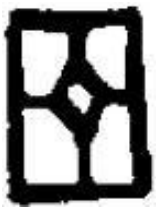
تصویر ۳ ب: شبکهٔ لوزی‌ها در خط ایلامی
(Brice 1962, 34)

تصویر ۳ ج: بخشی از جام سیمین شوش
(www.Mahboubiancollection.com/Elamite-inscription)

این نشان به‌صورت نقش منفرد در قالی قابل بررسی است. در گلیم قشقایی طرح کلی گلیم با این نشان خطی مشابهت‌هایی دارد (تصویر ۴ چ). در فرش سیستان یک مستطیل که در میان آن لوزی کوچک‌تری قرار دارد، گُلَک نامیده می‌شود و بختیاری‌ها آن را گُدِه‌گاهی می‌نامند (۴ ب) (شعبانی خطیب ۱۳۸۷، ۲۱۲). نمونه‌ای از سفرهٔ سیرجان، متعلق به اواخر قرن ۱۹م، نشان لوزی را میان یک مستطیل نشان می‌دهد (تصویر ۴ ی). طرح کلی این سفره قابل مقایسه با نشان خطی ایلامی در تصویر ۴ الف است.



الف



ب

پ

ج

چ (عکس: نگارنده ۱۳۹۸)

ی

تصویر ۴ به‌ترتیب از سمت راست؛ الف: نشان مستطیلی که در میان آن یک لوزی قرار دارد، در خط پیشاایلامی (Brice 1962, 34)، ب: حاشیهٔ فرعی فرش بلوچی، سیستان (حصوری ۱۳۷۱، ۹۴)، پ: حاشیهٔ پشتی، بافت خواجه‌ها، سیستان (حصوری ۱۳۷۱، ۱۵۶)، ج: حاشیهٔ روکش اسب از شاهسون، اوایل قرن ۲۰م (Opie 1998, 255)، چ: گلیم قشقایی، اوایل قرن ۲۰م (آلسترهال ۱۳۷۵، ۴۲)، ی: سفرهٔ سیرجان، اواخر قرن ۱۹م (تناولی ۱۳۸۹، ۱۳۸)

شبکهٔ سراسری از لوزی، شکل‌های همپوشانی را در بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد که قالب کلی طرح، میزبان سایر نقوش هندسی یا گردان است. در این بافته‌ها لوزی قابی است که چیدمان سایر نقوش بر آن صورت می‌گیرد (تصویر ۵ الف). نمونه‌ای از این شبکهٔ لوزی در قالی سیرجان مشاهده می‌شود. خطوط زیگزاگ قاب‌های تکراری لوزی را تزیین کرده‌اند. خطوط زیگزاگ بر اساس کهن‌ترین شواهد خطی نماد آب است. سه خط پله‌مانند هم در خط تصویری سومری و هم در ایلامی بدوی از علائم نوشتاری است. در شوش یک، این علامت مفهوم آب یا رودخانه یا آب جاری در باغ را می‌رساند (هرتسفلد ۱۳۸۱، ۴۴). لوزی که نماد باروری است (شوالیه ۱۳۸۵، ج. ۵: ۲۹). در این طرح همراه با نماد خطوط پلکانی نماد آب حیات است و بستر شکل‌گیری سایر نقوش نمادین گیاهی است. تصویر ۵ ب طرح لوزی را بستر چیدمان نقش ستارهٔ هشت‌پر بر قالی سیرجان نشان می‌دهد. دگربار طرح کلی قالی بر اساس لوزی تشکیل شده است (تصویر ۵ ب).

تصویر ۵ الف: شبکهٔ لوزی اساس طراحی قالی سیرجان متعلق به قرن ۱۹م (تناولی ۱۳۸۹، ۸۵)

تصویر ۵ ب: شبکهٔ لوزی بنیان چیدمان ستارهٔ هشت‌پر در قالی سیرجان (تناولی ۱۳۸۹، ۱۲۵)

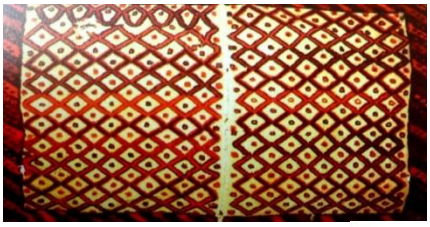
تصویر ۵ ج: نشانهٔ خطی مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

تصویر ۵ د: نشانهٔ خطی مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

۴. لوزی به‌عنوان نقش‌مایهٔ تکراری زمینه و حاشیه

در خط مخطط ایلامی دو لوزی یکی قرار گرفته درون دیگری، احتمالاً «ما» (ma) تلفظ می‌شود. یک لوزی که در میان آن یک خط قرار گرفته است برابر آوایی «اِن» (en) و لوزی که شاخ شکسته‌ای دارد و در میان آن چهار خط متقاطع قرار گرفته «هال» (hal) به‌معنی زمین است

(تصویر ۵ ج) و یک لوزی که میان آن دو خط متقاطع عمود برهم قرار گرفته «کوری» (kuri) به‌معنی پریستار یا نیایش‌کننده است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸) (تصویر ۵ د).



تصویر ۶ الف: جل اسب لری (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۴۱) تکرار نشان دو لوزی در میان هم، مشابه نشان ma در خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)

تصویر ۶ ب: بافتهٔ لری بختیاری (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۵۳)، تکرار ترنج با چلیپایی در میان آن، مشابه نشان احتمالی Kuri در خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۱۰۴) و همین نشان در خط پیشاایلامی

تصویر ۶ ج: تکرار لوزی‌های متحدالمرکز بر بافتهٔ لری، متعلق به ۱۳۳۹۰ش (همایون‌پور ۱۳۸۳، ۱۰۴)

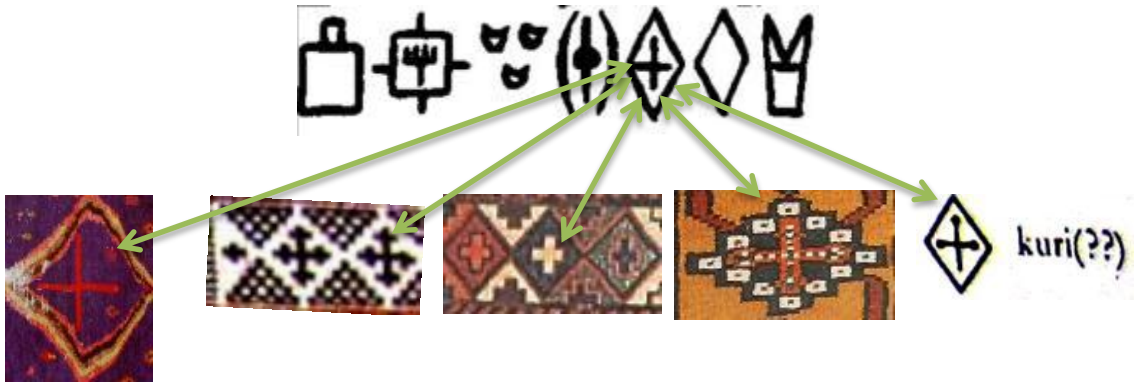
تصویر ۶ به ترتیب از راست به چپ: الف: نشانی متشکل از یک لوزی کوچک و یک لوزی بزرگ‌تر برابر ma در خط ایلامی مخطط (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)، ب: دو لوزی یکی در میان دیگری از جل شتر لر کهگیلویه، اوایل قرن ۱۴ق (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۰)، پ: دو لوزی درون یکدیگر و نشان ضربدر مانند در میان آن از پیش سینهٔ اسب یا قاطر، لر بختیاری (همان، شکل ۶۴)، ج: لوزی‌های تکرارشونده در گلیم تالش (آلسترهال ۱۳۷۵، ۶۷)

تصویر ۷ به ترتیب از راست به چپ: الف: نشانی متشکل از یک لوزی کوچک و یک لوزی بزرگ‌تر برابر ma در خط ایلامی مخطط (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)، ب: دو لوزی یکی در میان دیگری از جل شتر لر کهگیلویه، اوایل قرن ۱۴ق (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۰)، پ: دو لوزی درون یکدیگر و نشان ضربدر مانند در میان آن از پیش سینهٔ اسب یا قاطر، لر بختیاری (همان، شکل ۶۴)، ج: لوزی‌های تکرارشونده در گلیم تالش (آلسترهال ۱۳۷۵، ۶۷)

تصویر ۶ الف جل اسب لری را نشان می‌دهد که طرح تکراری لوزی‌های متحدالمرکز بر آن دیده می‌شود. تلفظ آن در خط مخطط ایلامی برابر «ما» است. از تکرار دو لوزی متحدالمرکز در کنار هم، دو بار تلفظ «ما» مصور می‌شود. این تکرار، کلمهٔ «ماما» را تشکیل می‌دهد که قابل مقایسه با ابتدایی‌ترین تلفظ نام مادر است که هر کودکی آن را تلفظ می‌کند. کلمه‌هایی همچون مامان، مامی، مادر با نشان «ما» هم‌خانواده است. قابل توجه است که ایزدبانوی مادر آناطولیایی «ما» نام دارد (وارنر ۱۳۸۷، ۴۳). طرح تکراری لوزی‌های متحدالمرکز بر بافتهٔ لری بختیاری نیز دیده می‌شود (تصویر ۶ چ). تصویر ۶ ب تکرار سه ترنج با نشان لوزی‌شکل را که در میانهٔ آن چلیپایی قرار دارد نشان می‌دهد. ترنج‌ها قابل مقایسه با نشان کوری به‌معنی نیایش‌کننده در خط مخطط ایلامی است که والتر هینتس آن را خوانش کرده است (هینتس ۱۳۸۵، ۱۰۴). در فرش سیستان، لوزی که در میان آن چلیپا قرار دارد تَختَک نامیده می‌شود (شعبانی خطیب ۱۳۸۷، ۲۱۴). مشابه این نشان‌های خطی را می‌توان بر سایر دست‌بافته‌ها به‌عنوان نقش‌مایه نشان داد. تصویر ۷ انواعی از این نشان را بر بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد (تصویر ۷ ب، پ، ج). تصویر ۷ ب تکرار لوزی‌های متحدالمرکز بر حاشیهٔ جل لر بختیای را نشان می‌دهد. تکرار نشان لوزی متحدالمرکز همراه با نماد ضربدرشکل در حاشیهٔ بافتهٔ پیش‌بند اسب لر بختیاری دیده می‌شود (تصویر ۷ پ) نماد ضربدر در خطوط کهن پیشاایلامی و مخطط ایلامی موجود است و والتر هینتس تلفظ احتمالی ایلامی آن را «تین» مطرح کرده است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). بنابراین حاشیهٔ جل لر بختیاری اگر بر اساس خوانش والتر هینتس بر خطوط کهن تلفظ شود، «ما تین» خوانده می شود. در واقع نقوش بافته‌ها تکرار واژه‌های ایلامی را مصور کرده است. این تغییرات، شواهدی هستند بر تطور تاریخی نقوش هندسی در ایران، همان اصلی که در حوزهٔ انسان‌شناسی با نام تطورگرایی از آن یاد می‌شود که در آن روابط، اشکال مختلف یک هنر روی یک خط زمانی بررسی می‌شود. این نوع نگرش به هنر توسط فرانتس بوآس مورد انتقاد قرار گرفت (Silver 1979, 272).

تصویر ۸ یک کتیبه به خط پیشاایلامی را نشان می‌دهد که لوزی با یک چلیپا در میانهٔ آن، یکی از نشان‌های هندسی خطی است. تصویر ۹ نشان لوزی‌شکل همراه با چلیپایی در میان آن در خط مخطط ایلامی را در مقایسه با شکل‌های تکامل‌یافتهٔ آن بر بافته‌های ایرانی نشان می‌دهد. رابطهٔ نقوش بافته‌ها با نشان خطی مذکور افزایشی است؛ یعنی جزئیاتی بر طرح کلی اولیه افزوده شده که با نمونهٔ خطی پیشاایلامی منطبق نیست. می‌توان یک تکامل فرهنگی را بر اساس بازمانده‌هایی از گذشتهٔ فرهنگ و هنر ایران بر بافته‌های معاصر شناسایی کرد و این اصل همان است که تایلور از آن به‌عنوان بازمانده یا «بقا »یاد کرد؛ یعنی اثری از آداب و رسوم اولیه که در فرهنگ‌های امروزی زنده مانده است (Tylor 2006).

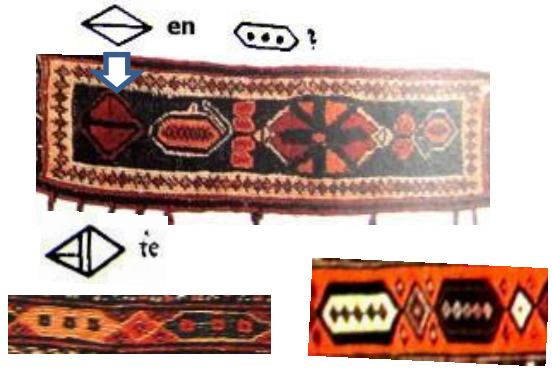
تصویر ۸ الف: نشان لوزی که در میان آن چلیپا وجود دارد در خط پروتو ایلامی (Brice 1962, 34)



الف ب پ ج چ

تصویر ۹ الف: یک لوزی و دو خط متقاطع در میان آن، احتمالاً برابر kuri در خط مخطط ایلامی به‌معنای پریستار، ستایش‌کننده (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸)، ب: نقشی از گردن‌بند شتر، شاهسون (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۹۳)، پ: مال‌بند قشقایی، دره شوری، اواسط قرن ۱۴ق (همان، شکل ۶۳)، ج: چلیپا درون لوزی، نقشی از نوار پیش‌سینهٔ اسب یا شتر شاهسون مغان (همان، شکل ۵۸)، چ: ترنج‌بافتهٔ بختیاری، یک لوزی که در میان آن یک چلیپا قرار دارد (صوراسرافیل ۱۳۸۹، ۱۵۳).

نشان دیگر یک لوزی است که قطر اصلی میانی آن رسم شده است. این نشان در خط پیشاایلامی «اِن» (en) تلفظ می‌شود و شش‌ضلعی کشیده‌ای که سه نقطه میان آن قرار دارد بر اساس خوانش والتر هینتس، احتمالاً نشان دیگر برابر «اِن» است. هر دوی این نشان در بافته‌های ایرانی دیده می‌شود (تصویر ۱۰). تصویر ۱۰ نمایش لوزی است که قطر اصلی آن رسم شده و در خط مخطط ایلامی en تلفظ می‌شود و احتمالاً این نشان با شش‌ضلعی کشیده‌ای که سه نقطه دارد برابر است (هینتس ۱۳۸۵، ۵۸). این نشان شبیه en و te در خط مخطط ایلامی است. دو بافتهٔ پایینی (تصویر ۱۰) نشانی شبیه شش‌ضلعی با سه نقطه و پنج نقطه را نشان می‌دهد که با یک لوزی شبیه واژهٔ ma تکرار شده‌اند. این نشان در حاشیهٔ جل شتر نصرآباد اصفهان دیده می‌شود (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۲ و ۹۱).



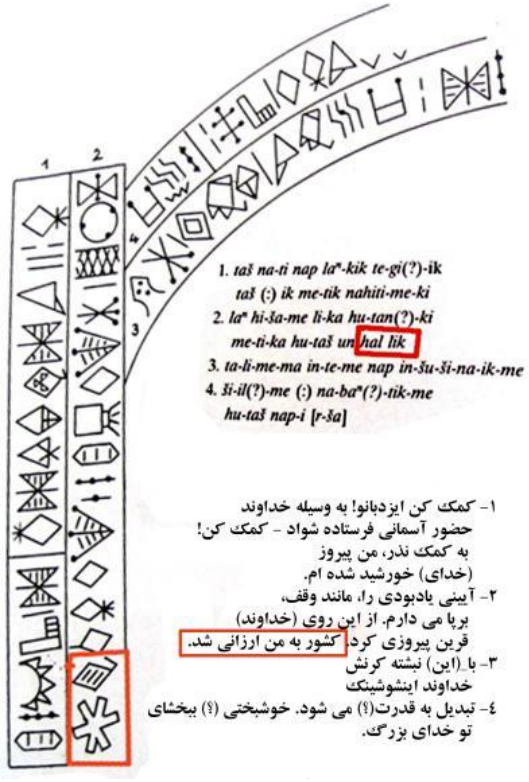
En ma En? ma

تصویر ۱۰ به‌ترتیب از بالا: بخشی از جل کرد سنقری (تناولی ۱۳۷۷، ۲۸) و جل شتر نصرآباد اصفهان دیده می‌شود (تناولی ۱۳۷۷، شکل ۸۲ و ۹۱).

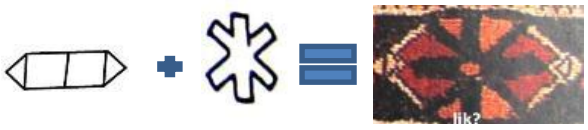
تصویر ۱۱ بخشی از جل کرد سنقر را نشان می‌دهد. دو نشان اول شبیه نشانه‌های خط مخطط ایلامی است. نشان سوم احتمالاً یک نشان ترکیبی است متشکل از یک شش‌ضلعی و علامت lik. قابل توجه است که شش ضلعی جزو علائم خط پروتو ایلامی و ایلامی مخطط است. در واقع بخشی از جُل کُرد سُنقُر مزین به نشانه‌هایی است مشابه آنچه در خط مخطط ایلامی به کار رفته‌اند (تصویر ۱۱). اگر این نشانه‌ها بر اساس شباهت آن با خط ایلامی خوانش شوند، en- hal lik- hal خوانده می‌شوند. اگر این خوانش درست باشد، نشان مرکب بافته مشابهت‌هایی با hal lik دارد که در کتیبه‌های موجود به خط مخطط ایلامی به‌معنی کشور ارزانی شد، ترجمه شده است (هینتس ۱۳۸۵، ۴۹). این نشانه‌ها قابل مقایسه

با بخشی از کتیبهٔ D در پیرامون نگاره سنگی می‌باشد (تصویر ۱۲). البته در کتیبهٔ Dآخرین نشان lik خوانده شده و این نشان مرکب نیست. در صورتی که در جل کرد سنقر این نشان مرکب است، شامل یک شش‌ضلعی و یک lik، واژهٔ ki در خط مخطط معمولاً مربوط است به اول‌شخص مفرد به معنی من هستم که به‌صورت یک شش‌ضلعی کشیده با سه خط نوشته می‌شود. می‌تواند به‌معنی ikki یعنی به‌سوی کسی، با کسی، برای کسی نیز باشد (هینتس ۱۳۸۵، ۲۶) (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۱: بخشی از جل کرد سنقر (تناولی ۱۳۷۷، ۲۸)
قابل مقایسه با نشانه‌های ایلامی



تصویر ۱۲: لوح D به خط مخطط ایلامی (هینتس ۱۳۸۵، ۴۹)



تصویر ۱۳: ki+lik_____??
نشان ترکیبی در جل سنقر در مقایسه با خط مخطط ایلامی احتمالاً معنی ارزانی شد می‌دهد (خوانش بر مبنای کتیبهٔ D).

نکتهٔ جالب توجه اینکه رابطهٔ ترکیبی نشانه‌ها در خطوط بر دست‌بافته‌ها نیز مشاهده می‌شود به‌شکلی که یک نقش درون نقش دیگری قرار می‌گیرد. برخی از نقوش نیز رابطهٔ تفصیلی نسبت به سایر نشانه‌های لوزی‌شکل در خطوط دارند؛ یعنی همان نشانهٔ لوزی‌شکل در خطوط با افزایش سایر علائم با جزئیات افزوده‌ای بر بافته‌ها ظاهر می‌شود. تاکنون تداوم ۱۰ نشان خطی ایلامی که بر اساس لوزی شکل یافته‌اند بر دست‌بافته‌های معاصر ایران مورد بررسی قرار گرفت. شباهت‌های بسیار نقوش دست‌بافته‌ها با نشان‌های خطی پیشاایلامی و مخطط ایلامی مطرح شد و تفاوت‌هایی نیز آشکار گردید. می‌توان نتیجه گرفت که بازمانده‌ای از نظام خطی ایلامی که بر مبنای شکل هندسی لوزی ترسیم شده‌اند، به‌عنوان میراث مشترک مردم ایران بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی قابل شناسایی است. با آنکه بازهٔ زمانی پنج‌هزارساله میان نشانه‌های خطی ایلامی و نقوش دست‌بافته‌های معاصر ایران وجود دارد، پایداری ایرانیان به حفظ سنت‌ها موجب شد نظام خطی ویژه‌ای که احتمالاً در گوشه‌ای از تاریخ کهن ایران بر بافته‌های ایرانی منتقل گردیده تا عصر حاضر زنده بماند، گرچه متخصصان بر این باورند با ظهور خط میخی، خطوط پیشاایلامی و مخطط‌ایلامی فراموش شده‌اند اما بازخوانی نشان‌های لوزی‌شکل ایلامی بر دست‌بافته‌ها، تداوم حیات نشانه‌های ایلامی را به‌شکل نقوش تزیینی متنوع اثبات کرد. این اصل همان است که تایلور از آن به‌عنوان بازمانده یا «بقا» یاد کرد؛ یعنی اثری از آداب‌ورسوم اولیه که در فرهنگ‌های امروزی زنده مانده است. بنابراین یک مال‌بند بختیاری یا یک بند هیزم بر پشت یک زن بختیاری، فقط مزین به نقوش هندسی نیست، بلکه بخشی تکامل‌یافته یا تکراریافته از علائم نگارشی ایلامی را با خود به همراه دارد که امروزه ناشناخته است.

یک تفاوت مهم میان نقوش بافته‌ها و کتیبه‌ها وجود دارد، در بافته‌های ایران چیدمان نقوش از نظام تکرار پیروی می‌کنند. تکرار یک نشان ثابت در حاشیه، تکرار یک نشان در متن یا هم‌نشینی نقوش متغیر در متن و حاشیه به‌صورت تناوبی به چشم می‌خورد. نشان‌ها در خط مخطط ایلامی بر اساس سیستم نوشتاری خاص و زنجیروار نوشته می‌شوند، بنابراین نشان‌های لوزی‌شکل در خطوط ایلامی بخشی از زنجیرهٔ نوشتارند که تکرار آن‌ها به‌سبب تلفظ‌های آوایی و ساختار زبانی شکل گرفته است. این امکان وجود دارد که دست‌بافته‌های ایرانی که نشان‌های لوزی شکل را برخود دارند، بازمانده‌ای از کهن‌ترین تایپوگرافی یا حروف‌نگاری را حفظ کرده باشند به‌شکلی که طرح کلی بافته تکرار یک کلمه یا یک لوگوگرام باشد. این ترکیب‌ها موجب می‌شود که خوانش و تطبیق نشان‌های موجود بر فرش‌ها و گلیم‌ها و... به‌راحتی امکان‌پذیر نباشد.

۵. نتیجه

سرزمین ایران مهد یکی از پیشرفته‌ترین تمدن‌های کهن جهان است که در حدود ۳۲۰۰ ق.م صاحب خط و نگارش بوده و این خطوط و نشانه‌های تصویری را روشی برای انتقال معانی و مفاهیم قراردادی به کار می‌برده است. نشانه‌ها به سبک هندسی و انتزاعی ترسیم می‌شدند. لوزی یکی از نقوش هندسی است که اساس شکل‌گیری بسیاری از نشان‌های خطی ایلامی است. این نقش با مفاهیم نمادین زیادی همراه است که مهم‌ترین مفهوم آن را می‌توان باروری و زمین بیان کرد. این نشان در خطوط پیشا ایلامی، مخططایلامی و زنجیره‌ای به شکل منفرد یا همراه با سایر علائم دیده می‌شود. مقایسه نشان‌های لوزی‌شکل درکتیبه‌های پیشاایلامی و مخطط ایلامی با نقوش دست‌بافته‌ها، شباهت بی‌بدیل نقوش دست‌بافته‌ها با نشانه‌های خطی کتیبه‌ها را نشان می‌دهد. این شباهت را می‌توان بر اساس نظریهٔ تطورگرایی در حوزهٔ انسان‌شناسی هنر بررسی کرد. تطورگرایی بر رشد قدرت فناورانه و زیباشناسانهٔ انسان تأکید می‌کند. این علم از مطالعات تاریخی و از نظریهٔ بقایا بهره برده است و رد پای هنر را اغلب به آغاز آن نسبت می‌دهد. همچنین بر این نکته تأکید دارد که کهن‌ترین فرم‌های هنری شاید از گذشته بنیان‌گذاری شده و تا امروز ادامه یافته‌اند. بنابراین نشانه‌های لوزی‌شکل پس از پنج هزار سال طی تاریخ، بر دست‌بافته‌های معاصر ایران تداوم یافته‌اند. هرچند خوانش قطعی این نشان‌ها صورت نگرفته است و اسامی محلی بافته‌ها نیز دقیق و قابل بررسی نیست، می‌توان به‌شکل یقینی مطرح کرد که نشانه‌های لوزی‌شکل به‌عنوان بخشی از خط و زبان ایلامی بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی با تمایزهایی ظهور یافته و به‌طور قطع فراموش نشده‌اند. اندک تفاوت‌های موجود در نشان‌های خطی و نقوش بافته‌ها وجود دارد. گاهی نشان‌های مخطط لوزی‌شکل اساس شکل‌گیری طرح کلی بافته را شکل می‌دهد. مانند طرح‌های قابقابی یا طرح سه حوض، گاهی نشان‌ها به‌شکل واحدهای تناوبی و تکراری زمینه و حاشیه را پر کرده‌اند و در مواردی تک‌نقش‌ها با افزوده‌هایی نسبت به نشان‌های مشابه در خطوط همراه‌اند. رابطهٔ ترکیب نشانه‌ها که در خطوط اثبات شده است، در نقوش دست‌بافته‌ها نیز وجود دارد. در این مقاله تشابه و تغییرات ۱۰ نقش دست‌بافته‌ها و نشانه‌های خطی ایلامی مورد بررسی و اثبات قرار گرفت. با تکیه بر نظریهٔ بازماندگی تایلور از حوزهٔ تطورگرایی می‌توان این نکته را مطرح کرد که عناصر هندسی لوزی‌شکل بر بافته‌های ایرانی، بازمانده‌هایی از هنر کهن ایرانی هستند که با گذشت زمان تکرار یا تغییر یافته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Edward Burnett Tylor
2. James Frazer
3. Lewis Henry Morgan
4. Malinowski
5. Strichschript
6. Johan Rylands Library

منابع

۱. آلسترهال، نیکلاس برنارد. ۱۳۷۵. گلیم های ایرانی. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: فرهنگسرا.
۲. تناولی، پرویز. ۱۳۸۹. دستبافت‌های ایلات جنوب شرقی ایران. تهران: نشر آثار هنری، متن.
۳. ـــــ ۱۳۷۷. جل‌های عشایری و روستایی ایران، آرایش اسب. تهران: یساولی.
۴. حصوری، علی. ۱۳۷۱. نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه. تهران: فرهنگان.

۵. خواجه‌گیر، علیرضا. ۱۳۹۴. «بررسی دیدگاه ادوار تایلور و جیمز فریزر دربارهٔ خاستگاه و تکامل دین». مجله علمی‌پژوهشی الهیات تطبیقی ۶ (۱۴): ۱۴۹_۱۶۲.
۶. ریاضی، محمدرضا. ۱۳۸۱. طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی. تهران: گنجینهٔ هنر.
۷. ژوله، تورج. ۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
۸. شعبانی خطیب، صفرعلی. ۱۳۸۷. فرهنگ‌نامهٔ تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران. قم: سپهر اندیشه.
۹. شوالیه، ژان. ۱۳۸۵. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
۱۰. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۹. فرش چهارمحال و بختیاری. تهران: آفتاب.
۱۱. عابددوست، حسین. ۱۳۹۵. «بررسی و تحلیل نمادهای باروری در هنر ایران از کهن‌ترین ایام تا دورهٔ ساسانی و نمود آن‌ها بر دست‌بافته‌های معاصر ایرانی». پایان‌نامهٔ دکتری. دانشگاه شاهد تهران.
۱۲. عابددوست، حسین، و کاظم‌پور، زیبا. ۱۳۹۹. «تحلیل بینامتنی نشان خطی مربع در خطوط ایلامی و دست‌بافته‌های معاصر ایرانی». مجلهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی، ش. ۹: ۹۱_۱۰۴.
۱۳. فکوهی، ناصر. ۱۳۸۱. تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی. تهران: نشر نی.
۱۴. ـــــ ۱۳۹۲. انسان‌شناسی هنر زیبایی، قدرت، اساطیر. تهران: ثالث.
۱۵. مجیدزاده، یوسف. ۱۳۹۲. «الواح جیرفت و خاستگاه نظام خط ایلامی، از مجموعه مقالات باستان‌شناسی حوزهٔ هلیل‌رود همایش بین‌المللی تمدن حوزهٔ هلیل‌رود جیرفت». به‌کوشش یوسف مجیدزاده و محمدرضا میری. تهران: مؤسسهٔ ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۱۶. واکر، کریستوفر. ۱۳۸۶. تاریخ خط میخی. ترجمهٔ نادر سعیدی. تهران: ققنوس.
۱۷. وارنر، واکس. ۱۳۸۷. دانشنامه اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
۱۸. هرتسفلد، ارنست. ۱۳۸۱. ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۱۹. همایون‌پور، پرویز. ۱۳۸۳. جیران زن عشایری و چنته. تهران: نشر چشمه.
۲۰. هینتس، والتر. ۱۳۸۵. یافته‌های تازه از ایران باستان. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: ققنوس.

21. Brice, William, C. & Ernst Grumach .1962. "The writing system of the Proto –Elamite account tablets of Susa, Studies in The Structure of some ancient scripts". Lecturer in *Geography in university of Manchester*, The Johan Rylands Library, 57-150.
22. Dahl, Jocobl, 2005. *Complex Graphemes in Proto –Elamite*, Center national la recherché scientifique, Paris, Cuniform Digital library, Jornal 3.
23. Englund, Robert. 2001. "The state of decipherment of poroto-Elamit", Vol. 21, Max-Planck institute for wissen schaftsgeschichte, *Maxplanck Institut for the history of science*, 1-43 page.
24. Fingesten, Peter .1954. "The Theory of Evolution in the History of Art". *College Art Journal* 13 (14): 302-310. CAA.
25. Levenda, R.H. & Schultz, E.A. 2000. *Core Concepts in Cultural Anthropology*. New York. Mountain view cA, Mayfield.
26. Opie, James.1998. *Trible Rugs A complete Guide to Nomadic and Village Carpets*. Bulfincher.
27. Pals, Daniel. L. 1996. *Seven theories of religion*. New York: Oxford university press.
28. Preus, J. S. 1987. *Details about Explaining Religion*. Criticism & Theory, New Haven, Yale U.
29. Sakhai, Essie. 2008. *Persian rug and carpets*. London: Antique collections club.
30. Seymour-Smith, Charlotte. 1986. *Macmillan Dictionary of Anthropology*. New York: Palgrave Macmillan.
31. Silver, Harry R. 1979. "Ethnoart, Annual Review of Anthropology". Vol. 8: 267-307
32. Tylor, Edward B. 1958. *Primitive Culture*. 2 vols. New York: Harper Torchbook.
33. Tylor, Edward B. 2006. "The Science of culture. In Readings for history of Anthropological theory", Paul A. Erickson and liam D. Murphy, eda. 29-41, Canada: Broadview Press.
34. Valcarenghi, abeville. 1994. *kilim History and Symbols*. New York: Abbeville publishing group.

35. www.Mahboubiancollection.com/Elamite-inscription

ویژگی نمادین ستارۀ هشت‌پر و ارتباط آن با امام رضا(ع) به‌استناد علم اعداد (حروف ابجد)

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243528.0

ناهید جعفری دهکردی*
گلنار علی بابایی**
خشایار قاضی‌زاده***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۳/۱۸

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

بافت‌های ترکیبی همگن و منتظم، بدون آنکه ترکیبشان دستخوش تغییر و تحول گردد، قابلیت بسط و گسترش از همه‌سو را برای هنرمند مهیا می‌کنند. نقوش گره در بناهای سنتی، بر نظم موجود به‌واسطۀ استفاده از انتظامات مرکزی، محوری، تقارن و تعادل در این بناها پدید آمده و تبلوری از نظم و هندسه را جلوه‌گر ساخته است. هندسۀ اسلامی دربردارندۀ ویژگی‌های نمادینی است که با مفاهیم دین مبین اسلام قابل تبیین بوده و در قلمرو سنتی اسلامی، می‌تواند با رهیافت‌های دینی ملی همراه باشد. نماد ستارۀ هشت‌پر به‌دلیل هندسه و شکل خاص آن در ایران و به‌ویژه در حرم مطهر رضوی، محملی معنوی بر جایگاه دینی امام رضا(ع) تلقی شده است. هدف از این مقاله، بررسی پیوند مفهوم نمادین ستارۀ هشت‌پر در حرم مطهر رضوی با جایگاه معنوی امام رضا(ع) بوده است. بر این اساس، نمونه‌هایی بی‌نظیر از نقش مورد نظر که توسط هنرمندان بارها در حرم مطهر رضوی به منصۀ ظهور رسیده بودند، بررسی شدند. بررسی‌های به‌عمل‌آمده و یافته‌های این پژوهش بر مبنای روش توصیفی‌تحلیلی و بر پایۀ مطالعات کتابخانه‌ای، گویای آن است که هنرمندان مسلمان از طریق امتزاج نقش نمادین ستاره با شکل هندسی خاص آن و همچنین به‌کارگیری اصول زیبایی‌شناسی و تجارب کاشی‌کاری سنتی ایرانی، تلاش داشتند شخصیت معنوی امام رضا(ع) را به زبان هندسه و اعداد بیان کنند. هشت‌ضلعی بودن ستاره، آن را به نماد شمسه نزدیک می‌ساخت و این امر به‌طور ضمنی و تلویحی، بیننده را با مفاهیمی نظیر «خورشید خراسان» یا «آفتاب ولایت» پیوند می‌داد. هنرمندان با آنکه برای نقاشی چهره‌ها و شمایل امامان، با محدودیت‌هایی روبه‌رو بودند، بدون توجه به این تنگنا، می‌توانستند یک باور مذهبی عمیق را با خطوط خشک هندسی به نمایش بگذارند.

کلیدواژه‌ها:
بارگاه امام رضا(ع)، ستارۀ هشت‌پر، شمسۀ ایرانی، نمادشناسی، علم اعداد (ابجد).

* دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران/ Jafari.nahid20@gmail.com
** کارشناس‌ارشد رشتۀ هنر اسلامی دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسندۀ مسئول)/ galibabaei@gmail.com
*** استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ khashayarghazizadeh@yahoo.com

۱. مقدمه

هنرمند مسلمان در جهان اسلام به ایجاد تزیین‌هایی پرداخت که عنصر اصلی آن‌ها اشکال هندسی و نقوش انتزاعی بود. چنین نگرشی باعث ایجاد قالبی شـد که حالتی کاملاً تشـبیهی دارد و با ایجاد احجام و تزیین‌ها شـامل نقوش هندسـی و نگاره‌های اسـلیمی، به بیان احسـاس و اندیشـه‌ای خاص پرداخت که «توحید» مهم‌ترین موضـوع آن اسـت. نقوش هندسـی به‌نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش می‌دهد (مددپور ۱۳۷۴، ۱۳۵). روشـن اسـت که رشـد و اعتلای هندسـه و تحمیل بار عرفانی بر آن، مبتنی بر سـختگیری جزم‌اندیشـان دینی بوده اسـت که تا حد ممکن، راه را بر آزمون هر نوع نگارگری و چهره‌پردازی در قلمرو خود می‌بسـته‌اند. هرچند که این سـد در برابر ذوق سـرشار اصـحاب هنر تاب مقاومت نیاورد و راه را بر خلق آثار هنری گوناگونی باز نمود، «هندسـهٔ معنوی» در راهی افتاده بود که به‌سـوی غنا و تکامل پیش رفت و تمام محیط‌های مذهبی را در زیر تابش پرتو خود گرفت (جعفری دهکردی و قاضـی‌زاده ۱۳۹۷، ۴۸). سـخن از نقوش زیبنده‌ای اسـت که به‌واسـطهٔ آن‌ها می‌توان روند رشـد و شـکوفایی تزیینات هندسـی را در جهان اسـلام مورد بررسـی و تحلیل قرار داد. تکامل هندسه در اسـلام را، اولی بر دیگر جلوه‌های آن، می‌توان در هنر معماری بازجسـت. نقوش در بازنمایی شـکوه معماری اسـلامی چنان آراسته و زیبا ظاهر شدند که در قیاس با نقوش نمادهای زندهٔ معماری باروک اروپا، هیچ دست‌کمی نداشتند و بلکه بر آن سبقت نیز می‌جستند.

هندسه، علمی مبتنی بر چینش اعداد بر اساس فواصل و جهات مختلف است. فیثاغورث اولین کسی بود که از صفات نمادین اعداد و رابطهٔ آن‌ها با طبیعت سخن راند و گفت: آن کس که صفت اعداد را داند و به انواع و اجناس و خصایص آن آشنا باشد، می‌تواند علم بر کمیت انواع موجودات حاصل کند (نصر ۱۳۷۷، ۶۵). در فلسفهٔ هرمسی نیز، جهان اعداد و جهان مطلق یکی انگاشته شده‌اند و بر این عقیده استوارند که اعداد صرفاً کمیت نیستند، بلکه کیفیاتی نمادین به شمار می‌روند. از نظر افلاطون، اعداد مظهر هماهنگی عالم‌اند و از نظر ارسطو، عدد منشأ و جوهر همه‌چیز است. در فلسفهٔ یونانی، اعداد فرد مذکر و اعداد زوج مؤنث‌اند (نورآقایی ۱۳۸۸، ۱۳). فیثاغوریان در باب پیدایش اشکال هندسی از اعداد، معتقدند که از ترکیب موناد[1] با نامحدود، اعداد ساخته می‌شوند و از اعداد، نقاط و از نقاط، خطوط و از خطوط، اشکال مسطح و از اشکال مسطح، اشکال سه‌بُعدی و سرانجام از اشکال سه‌بُعدی، اجسام محسوس ساخته می‌شود (گاتری ۱۳۷۵، ۱۹۰ـ۱۹۲).

بر این اساس، این جسـتار می‌کوشـد با هدف شـناسـایی نقش سـتارهٔ هشـت‌پر (شـمسـه‌هشـت)، ارتباط آن با امام هشـتم شیعیان، علی بن موسـی‌الرضـا(ع) و مفاهیم نمادین و همچنین علم اعداد را نمایان کرده و عوامل مؤثر بر کاربرد و مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آن را ارزیابی نماید تا در پرتو آن، به ابعاد نمادین نهفته در هندسـهٔ اسلامی‌شیعی از زاویه‌ای نو نگاهی دیگر انداخته شود. با توجه به اینکه اشکال و نقش و نگارهای هندسـی، بخش مهمی از هویت هنر ایرانی‌اسـلامی را تشـکیل می‌دهد، تحقیق حاضـر بر آن اسـت با بررسـی و کنکاش در ماهیت و فلسفهٔ وجودی نقش هندسی ستارهٔ هشت‌پر (شمسه‌هشت) ارتباط آن را با امام هشتم شیعیان مورد مداقه قرار دهد. از آنجا که بعضاً شاهد نمودار شدن شکل شمسه‌هشت در آرایه‌های معماری حرم مطهر علی بن موسی الرضا(ع) نیز می‌باشیم، تلاش می‌شود عوامل مؤثر بر کاربرد، مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آن‌ها ارزیابی شـود تا در جهت شـناخت بیشـتر و رمزگشـایی این شـکل از طریق علم اعداد گامی برداشـته شـود. نگارندگان بر این عقیده استوارند که شناسایی و بررسی این نقش، نمونه و معیار شایسته‌ای برای معرفی تأثیر عرفان اسلامی و مذهب تشـیع بر هنر معماری اسـت. در این راستا تفاسیر و مفاهیم عرفانی و نمادین این نقش مورد مطالعه قرار گرفته و سپس ابعاد نمادین آن بر اساس علم اعداد و ارتباط آن با امام رضا(ع) تحلیل شده است.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش بر مبنای هدف دو سؤال مطرح شده است که نگارندگان تلاش دارند به آن‌ها پاسخ دهند.

سؤال اصلی: مفاهیم نمادین شکل ستارهٔ هشت‌پر در معماری اسلامی بر چه اساسی شکل گرفته است؟

سؤال فرعی: بر اساس علم اعداد (حروف ابجد) چه ارتباطی بین معانی نمادین شکل ستارهٔ هشت‌پر در معماری حرم مطهر رضوی وجود دارد؟

۱ـ۲. روش پژوهش

این جسـتار به‌لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادین نظری قرار دارد؛ چراکه به‌دلیل وابسـتگی خاص به حوزهٔ معرفتی، جنبهٔ دانش‌افزایی آن مدنظر اسـت اما به‌لحاظ ماهیت، توصیفی‌تحلیلی محسوب می‌شود. با توجه به اینکه اشکال و نقش و نگارهای هندسی، بخش مهمی از هویت هنر ایرانی‌اسـلامی را تشکیل می‌دهند، تحقیق حاضر بر آن است با کنکاشی در ماهیت و فلسفهٔ وجودی نقش هندسی ستارهٔ هشت‌پر

(شمسه‌هشت) ارتباط آن را با امام هشتم شیعیان مورد بررسی قرار دهد. ازاین‌رو پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد و تمسک به تکیه‌گاه استدلالی از طریق تطبیق عناصرتصویری با علم اعداد فراهم می‌آید. با این شیوه، مسلماً روش کیفی ملاک، قرار می‌گیرد. گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و ابزار جمع‌آوری، مشاهده، دوربین و برگهٔ شناسه (فیش) است که از میان جامعهٔ آماری مشتمل بر نقوش هندسی به‌کاررفته در حرم مطهر امام رضا(ع)، ۲۸ نمونهٔ تصویری از شکل هندسی ستارهٔ هشت‌پر به‌صورت انتخابی مصداق سخن قرار گرفته‌اند. در این راستا، تفاسیر و مفاهیم عرفانی و نمادین این نقش مورد مطالعه قرار گرفته و سپس معانی نمادین آن بر اساس علم اعداد (حروف ابجد) و ارتباط آن با امام رضا(ع) تحلیل شده است.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب‌ها و مقالات متعددی دربارهٔ هندسهٔ معماری اسلامی و اعداد نوشته شده است که از جمله این منابع می توان به کتاب هندسه و تزیین در معماری اسلامی (نجیب اوغلو ۱۳۷۹)، طرح‌های اسلامی (ویلسون ۱۳۹۶)، هنر اسلامی (البهسنی ۱۳۹۱)، نقش‌های هندسی در هنر اسلامی (السعید و پارمان ۱۳۹۵) اشاره کرد که در حیطهٔ هندسه و نقش مهم آن در معماری اسلامی به‌خصوص تزیینات مساجد سخن به میان آورده اند. از میان این نویسندگان، عصام السعید نقش ستارهٔ هشت‌پر را در هنر اسلامی با ذکر طرح و محل آن عنوان کرده است. در کتاب حس وحدت (اردلان و بختیار ۱۳۹۰) نقش اعداد از جمله عدد هشت در طبیعت و هندسه و عرش الهی بررسی شده است. رسالهٔ هندسهٔ اخوان‌الصفا (۱۹۵۷) از علم حساب و هندسه و رابطهٔ آن با اعداد و اجناس و انواع خواً حساب سخن گفته و آن را با انواع موجودات و کمیت و علت آن مرتبط دانسته است. شیمل (۱۳۹۵) پژوهشگر غربی در کتاب راز اعداد، خواص اعداد مقدس را بیان کرده و کتاب‌هایی را که در زمینهٔ علم‌الاعداد که از قرن شانزدهم میلادی به‌بعد در غرب منتشر شده، معرفی نموده است. در زمینهٔ علم اعداد و حروف، کتب مختلف از جمله رسالهٔ شاه نعمت‌الله ولی و رسالات ابن‌عربی و کتب اولیاء الله از جمله لوح محفوظ استاد حافظیان که در آن تطابق عددی کلمات به نگارش درآمده‌اند، در معرفی این علم یاری‌دهنده است. مقالاتی نیز همچون «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی» (کیانمهر و خزایی ۱۳۸۵)، مفهوم عددی هشت را در گره‌های هندسی و مرحلهٔ هشتم سلوک مورد پژوهش قرار داده‌اند. فرزانه خمسه و محمود طاووسی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «راز و رمز اعداد در تزیینات مساجد (مسجدجامع ورامین)»، به بررسی معانی باطنی اعداد به‌کاررفته در این مسجد با نگاهی عارفانه پرداخته و گره‌های مختلف از جمله گره هشت را از نظر عرفانی بررسی کرده و نقش شمسه را تجلی‌گر معانی عرفانی دانسته‌اند. نویسندهٔ مقالهٔ «هندسهٔ مقدس در طبیعت و معماری ایرانی» (حجازی ۱۳۸۷)، به نسبت‌های هندسی تابع اصول انتزاعی و فراطبیعی با اعتقاد بر مقدس بودن موضوع خود و دارای یک زبان نمادین با ویژگی‌های عرفانی اشاره نموده و این روابط را در پدیده‌های طبیعی و بناها تحلیل کرده است. در پژوهش دیگری با عنوان «بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دورهٔ تیموری و صفوی» (فغفوری و بلخاری قهی ۱۳۹۴)، محققان ضمن تطبیق مضمون این کتیبه‌ها، اشاره به اصلی‌ترین مبنای اعتقادی شیعه، یعنی اصل امامت داشته و نقش شمسه‌هشت را در مسجد گوهرشاد نمودی از امام هشتم شیعیان و تبرک به نام ایشان دانسته اند. پژوهش‌های عنوان‌شده کاربرد عدد هشت را در معماری اسلامی در مسیر موضوع عرفانی و ارتباط عدد هشت در عالم طبیعت با عالم معنا را در نظر داشته‌اند و تاکنون پژوهشی در جهت انطباق ستارهٔ هشت‌پر و ارتباط آن با امام هشتم(ع) از منظر علم اعداد و حروف صورت نپذیرفته است. امید است این پژوهش با نگرشی نو در جهت شناخت معنای باطنی عدد هشت راهی جدید را برای محققان بگشاید.

۲. علم اعداد و علم حروف (ابجد)

ارسطو و فیثاغوریان ذات اشیا را با صورت و ساختار اشیا یکی می‌گرفتند و معتقد بودند که صورت و ذات را فقط با اعداد می‌توان نشان داد و می‌گفتند که «اشیاء عددند» (کاپلستون ۱۳۶۸، ج. ۱: ۴۴). بر اساس نظر ارسطو، اشیا، اعداد را متمثل می‌سازند (گاتری ۱۳۷۵، ۱۶۲). اخوان‌الصفا به تأثیر از نظر فیثاغوریان، عدد ۱ را رمز نقطه و وحدت، عدد ۲ را رمز خط، عدد ۳ را رمز سطح و عدد ۴ را رمز حجم می‌دانستند (همان، ۴۵). آنان می‌پنداشتند که خطوط اگر مجاور یکدیگر قرار گیرند، سطح قابل رؤیت پدید می‌آید. سطح، اصل جسم است؛ همان طور که خط، اصل سطح و نقطه، اصل خط و یک، اصل دو، و دو و یک، اصل اولین عدد فرد، عدد سه است (اخوان‌الصفا ۱۹۵۷، ج. ۱: ۸۰ـ۸۱). عدد در نظر مکتب فیثاغورث چون دارای معنی رمزی و تمثیلی نیز هست، نه‌تنها وسیلهٔ تجزیه و تحلیل به شمار می‌آید بلکه طریق توحید و

ترکیب نیز می‌باشد (نصر ۱۳۷۷، ۲۰۶). در فلسفهٔ فیثاغوری، علوم ریاضی اهمیت زیادی داشته است. فیثاغورث عدد را اصل وجود پنداشته و همهٔ امور را نتیجهٔ ترکیب اعداد و نسبت‌های آن‌ها می‌داند و اساس نظام عالم را تابع عدد می‌شمارد و هر وجودی را چه مادی باشد یا معنوی، با یکی از اعداد مطابق می‌داند. خلاصه، او عدد را حقیقت اشیا و واحد را حقیقت عدد می‌خواند (فروغی ۱۳۱۷، ۵).

دیدگاه فلسفی اسلامی دربارهٔ جایگاه معنوی اعداد و به‌تبع آن ریاضیات، مأخوذ از بطن تعالیم اسلامی است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «آسمان‌ها و زمین را با هرچه مابین آنهاست جز به‌حق نیافریدیم» (حجر: ۸۵). حقی که در اینجا از آن سخن می‌رود، اشاره به جایگاه هر مخلوقی به‌تناسب است که از آن می‌توان عدل را در معنای وسیعش استنباط کرد.

گروه اخوان‌الصفا در بصره طرفدار اسماعیلیان بودند و رساله‌های جامعی را در قرن ۱۰م/۴ق می‌نوشتند و ظاهراً نخستین کسانی بودند که به‌طور گسترده‌ای از اندیشه‌های نوافلاطونی و فیثاغورثی بهره بردند؛ اینان می‌پنداشتند که علم‌الاعداد راهی برای درک اصل وحدت موجود در هر شیء و علمی فراتر از طبیعت و در عین حال ریشهٔ همهٔ علوم است (شیمل ۱۳۹۵، ۳۰). اخوان‌الصفا برای اعداد جنبه‌های کیفی و کمی قائل شده و معتقد بودند جنبه کیفی هر عدد باطن یا ذاتی است که ضمن متمایز گردانیدن اعداد از یکدیگر، اعداد را از کثرت به وحدت بازمی‌گرداند (اخوان‌الصفا ۱۹۵۷، ج. ۱: ۴۹).

در نگاه فلسفی، اعداد اصل موجودات یا نخستین تجلی روح بر جان به شمار می‌آیند؛ به‌عبارتی اعداد تصویر روحانی ناشی از تکرار وحدت متجلی در ذهن انسان هستند. مفهوم عدد در اسلام مشابه است با نظام فیثاغورثی که در آن اعداد (کمی و کیفی) صرفاً با جمع و تفریق، ضرب و تقسیم تعریف نمی‌شوند. بیان با فرم بیرونی یک عدد توانایی‌های بالقوه آن را از بین نمی‌برد و باطن و ذات اعداد آن‌ها را از هم مجزا می‌کند. این باطن، تصویری از وحدت است که مدام عدد را به منشأش پیوند می‌دهد. عدد در مفهوم فیثاغورثی‌اش، اشکال خاصی از دنیای محسوس را برجسته می‌کند و این اشکال را از طریق ذاتشان درون وحدت یکپارچه می‌کند (اردلان و بختیار ۱۳۹۰، ۵۵). علم اعداد از جمله علوم اسرار و معارف غریبهٔ بشری است که منشأ آثار خارق عادت و مبدأ فعالیت روح انسان و مصدر بروز استعداد فطری اوست؛ این علم را انبیای عظام و حکمای بزرگ تمهید و تأسیس کرده‌اند و بنا بر وظیفهٔ حفظ امانت و معرفت، دانشمندان پیشین، آن علوم و اسرار را روی میزان صحیح به شایستگان و برگزیدگان از شاگردان خود تعلیم می‌دادند و سینه‌به‌سینه این امانت را به آیندگان می‌سپردند و حقایق و اسرار خود را در صندوق مستحکم سینهٔ اهل سِرّ نگهداری می‌کردند. اعظم فلاسفهٔ اسلام ابن‌سینا در اشارات، در نمطِ دهم فرموده است: «شکی نیست که این علم شریف منشأ آثار عجیبه است.» برحسب اسراری که خداوند متعال در اعداد قرار داده، این علم مبدأ آثار شگفت‌آور است و اطلاع بر آن بابی از قدرت روحی بر انسان می‌گشاید (حافظیان ۱۳۹۱، ۳۳). دایرهٔ ابجد ۲۸ حرف است که در زبان فارسی و عربی مورد استفاده است. علما برای آن حروف، تسکین و دایره‌هایی[۲] مرتب نموده‌اند و هرکدام از آن‌ها را نامی گذارده‌اند. بدین ترتیب که کل حروف را هشت قسمت کرده و هر قسمت را به‌ترتیب در قالب عبارتی قرار داده‌اند. نظراتی که پیرامون این عبارات ارائه می‌شد، آمیخته با حسی از معنویت و قداست نیز بوده است؛ چنان‌که میرمحمدباقر داماد (۱۰۴۰ یا ۱۰۴۱ق) در کتاب جذوات، این حدیث نبوی را آورده است: «تعلموا اباجاد و تفسیرها» و «الابجد مرکوز فی لوح محفوظ» (حافظیان ۱۳۹۱، ۶۲ـ۶۳).

در گذشته، برای نشان دادن برخی عبارات و شمارهٔ سال‌ها، از حروف استفاده می‌شد. به این ترتیب که شخص با ترکیب و چینش مناسب حروف بر مبنای ارزش عددی‌ای که به‌طور قراردادی به آن‌ها اطلاق شده است، آن‌ها را با عدد مورد نظر خود منطبق می‌ساخت. ظاهراً ماده‌تاریخ‌ها تا اوایل قرن هشتم ساده بوده و تنها با آوردن حروف ابجد به‌صراحت بیان می‌شده اند، ولی از اوایل این قرن به‌تدریج، تعریض[۳] و تلمیح[۴] و ایهام و بعدها تعمیه[۵] نیز در بیان آن‌ها به‌کار رفته است (درخشان ۱۳۵۶، ۹)؛ چنان‌که در تاریخ شهادت امام رضا(ع) نیز آمده است:

آن امام رضا حبیب خدا　　ضامن مؤمنان به روز جزا
گشت چون نوبهار باغ جنان　　شده تاریخ ایمن ایمان

عبارت «ایمن ایمان» به حساب ابجد، عدد ۲۰۳ را نشان می‌دهد[۶] (طالبیان ۱۳۸۴، ۲۶).

۲ـ۱. قواعد

تعیمه‌دانان هر حرفی بخواهند ملفوظی کنند آنچه را تلفظ می‌شود می‌نویسند، حال آن حرف یا دوحرفی است مثل «با، حا، تا» یا سه‌حرفی مانند «عین، قاف، کاف»؛ هرچه باشد حرف اول آن را زُبُر و باقی‌ماندهٔ آنرا بَیِّنات[۷] می‌نامند (حافظیان ۱۳۹۱، ۵۳ـ۵۴) (جدول ۱).

جدول (۲) نمونه‌ای از تبدیل به حروف عدد لوح محفوظ است. حروف مقطعه و اعداد آن مشخص شده و بعد، عدد ۱۰۷۸ به حروف تبدیل شـده؛ به این صـورت که عدد ۸ حرف «حا»، عدد ۷ حرف «زا» و عدد ۱ حرف «الف» را نشـان داده و مجموع به ۱۲۸ رسـیده اسـت (حافظیان ۱۳۹۱، ۵۸ـ۶۰).

جدول ۱: زبُر و بینات محمد (حافظیان ۱۳۹۱، ۶۰)

مقطعه	م	ح	م	د
ملفوظی	میم	حا	میم	دال
بینات	یم	ا	یم	ال
اعداد	۱۰ و ۴۰	۱	۱۰ و ۴۰	۳۱
جمع اعداد بینات ۱۳۲				

جدول ۲: تبدیل به حروف عدد لوح محفوظ (حافظیان ۱۳۹۱، ۵۸)

مقطعه	ل	و	ح	م	ح	ف	و	ظ
اعداد	۳۰	۶	۸	۴۰	۸	۸۰	۶	۹۰۰
جمع اعداد ۱۰۷۸								
تبدیل به حروف	ح		ز		ا			
ملفوظی حروف	حا		زا		الف			
عدد ملفوظی	۹		۸		۱۱۱			
جمع اعداد ۱۲۸								

۳. تحلیل‌های عددی

با توجه به موارد ذکرشده، در جدول (۳) تحلیل عددی ستارهٔ هشت‌پر آمده است. از آنجا که دو شکل هندسی دایره و مربع اساس تشکیل ستارهٔ هشت‌پر بوده‌اند، ابتدا تحلیل عددی این دو شکل مدنظر قرار داده می‌شود و عدد عنوان تحلیل با کلمهٔ مربوط به بطن مربع و دایره تطبیق پیدا می‌کند و حاصل در تبدیل به حروف، عدد ۶۲ را که بینات هشت است نشان می‌دهد.

جدول ۳: تحلیل تطبیق عددی و تبدیل حروف به عدد (نگارندگان)

عنوان تحلیل	عدد	تطبیق	تبدیل به حروف عدد
مربع، دایره	۵۳۲	بینات علم شمسهٔ هشت‌گوش	۶۲ = بینات هشت
ملفوظی تربیع دایره	۱۱۱۰	شمسه‌هشت	۳۳۳ = بینات عرش اعلی
چرخش دو مربع درهم	۱۶۷۴	شمسهٔ هشت‌پر مسلمین اسلام	۱۶۷ = بینات ناب
دو مربع متداخل	۱۳۹۷	قاعدهٔ الهی علم هشت‌گوش	۱۸۲ = بینات سِرّ عرش
بینات دو مربع متداخل	۳۸۴	بینات هندسه شمسهٔ هشت‌پر	۹۷ = کعبه
دلیل مربع بودن عرش	۱۰۱۸	مربع نماد چهار رکن اسلام	۲۳۱ = الر = هندسه ازلی جهان
رمز عدد هشت	۱۰۳۰	نماد عدد هشت آسمان	۱۶۴ = پایه علوم
هشت‌ضلعی	۱۶۱۵	نماد آقا امام هشتم علی بن موسی سلام‌الله علیه = بینات ملائک الله‌اکبر حاملان عرش لایزال الهی	۲۴۱ = امر = بنیان وجودی ناب الهی
بینات شمسهٔ هشت‌گوش	۳۸۱	ملفوظی یا الله (تصویر ۳)	۱۷۳ = ستاره

با توجه به تحلیل‌های قبلی، با بررسی صفات امام رضا(ع) از نظر علم اعداد مقطعات عالِم و الر پدیدار می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴: تحلیل تطبیق عددی و تبدیل حروف به عدد (نگارندگان)

عنوان تحلیل	عدد	تطبیق	تبدیل به حروف عدد
انیس‌النفوس السلطان علی بن موسی‌الرضا سلام‌الله علیه	۲۱۵۱	بینات الر سرّ عدد سلطان، هشتمین امام علیه‌السلام عالم آل محمد	۲۳۱ = الر
السلطان علی بن موسی‌الرضا علیه‌السلام	۱۷۶۸	بینات شمسهٔ هشت‌گوش نماد امام هشتم ولی شیعیان اسلام	۱۴۱= عالِم
شمس‌الشموس سلطان طوس	۱۰۶۲	نماد علم امام هشتم	۱۲۷ = پایهٔ ناب دائمی
بینات امام رضا علیه‌السلام	۹۵۱	هشتمین امام دین	۱۲۷ = پایهٔ ناب دائمی

سـپس تحلیل تطبیقی دو جمله با احتسـاب حروف ابجد مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در اینجا تطبیق عددی دو جمله از نظر درک باطنی، مفهومی یکسان دارند و به‌واسطهٔ علم‌اعداد رسیدن به ذات آن امکان‌پذیر است (جدول ۵).

جدول ۵: تحلیل تطبیق عددی دو جمله با حساب ابجد (نگارندگان)

جمله	عدد	تطبیق	
علی بن موسی‌الرضا علیه‌السلام	۱۳۱۰	انوار سلطان طوس امام هشتم علیه‌السلام	
شمس‌الشموس امام هشتم	۱۶۶۴	قدر امام رضا علیه‌السلام	جایگاه امام رضا علیه‌السلام عالم آل محمد
بینات الشمس‌الشموس	۶۴۹	سید عالم آل محمد صلی‌الله علیه	
بینات هشتمین ستارهٔ امامت	۶۶۳	حق علی بن موسی علیه‌السلام	

حال در جدول (۶) به تحلیل تطبیقی عددی، بینات و ملفوظی تعدادی از کلمات مقاله پرداخته می‌شود و با اشاره به عدد کلمه یا جملهٔ مربوطه و تطبیق آن و ارتباطش با بینات و تبدیل به حروف بینات و همچنین تحلیل عدد ملفوظی و تبدیل به حروف آن، به جواب آخر می‌رسیم که دالّ بر ارتباط نماد این ستاره با امام رضا(ع) است.

جدول ۶: تحلیل تطبیقی عددی، بینات و ملفوظی (نگارندگان)

عنوان	عدد	تطبیق	تحلیل بینات	تبدیل به حروف عدد بینات	تحلیل ملفوظی	تبدیل به حروف عدد ملفوظی
مربع	۳۱۲	رمز دنیا	۱۱۲ = بینات راز	۲۲۵ = قانون پایه	۴۲۴ = پایهٔ قانون علم جهان	۷۳ = ابدی دائمی
دایره	۲۲۰	عدد پایه هندسه	۱۴۴ = جایگاه ازلی دائمی	۱۸۱ = قواعد	۳۶۴ = قانون وجود لایزال جهان	۱۰۱ = ازلی ناب
هشت	۷۰۵	سرّ زیبایی شمسه	۶۲ = وجه ازلی	۱۶ = آیه	۷۶۷ = بینات بسم الله الرحمن الرحیم	۲۹ = پی ابدی
شمسه‌هشت	۱۱۱۰	بینات علم ناب علی بن موسی علیه‌السلام = سرّ ناب علم آقا علی بن موسی علیه‌السلام = ملفوظی تربیع دایره	۲۳۳ = جایگاه علم ناب	۱۰۹ = پایه کامل	۱۳۴۳ = نماد جامع سِرّ قاعدهٔ هندسهٔ عرش	۲۵۲ = پایه قواعد ناب
شمسهٔ هشت‌پر	۱۳۱۲	راز امام هشتم علیه‌السلام	۲۳۵ = بینات عدد پایه	۶۲ = بینات هشت	۱۵۴۷ = نماد عدد کامل رمز قوانین هندسهٔ عرش لایزال الهی	۱۶۰= بینات لاهوت
ستارهٔ هشت‌پر	۱۵۷۳	وجه وجود امام علی بن موسی علیه‌السلام ضامن آهو = سرّ الهی آقا علی بن موسی سلام الله علیه عالم آل محمد صلی الله علیه	۲۳۷ = کلمهٔ پایهٔ هندسه	۶۴ = بینات هشت‌پر	۱۸۱۰ = بنیاد وجود آقا علی بن موسی الرضا سلام الله علیه = نماد عدد امام هشتم سلام الله علیه سلطان انیس النفوس	۲۳۱ = الر = هندسهٔ ازلی جهان
هندسهٔ ستارهٔ هشت‌پر	۱۶۹۷	ستارهٔ هشت‌گوش = شمسهٔ هشت‌پر شیعه = الله اکبر شمسه هشت دین مبین اسلام	۳۸۶ = بینات الله‌اکبر = بینات آسمان = بینات علم شمسهٔ هشت‌پر	۷۵ = طوس	۲۰۸۳ = سِرّ شمسهٔ هشت‌پر شیعه بنیاد جهان	۶۵ = وجود الهی = مکّه = دائمی
سورهٔ حاقه	۳۸۵	شیعه = سرّ ابدی حق	۲۶۲ = جایگاه وجود پایه ناب دائمی	۱۹ = وجود	۶۴۷ = بینات رمز هشت مَلِک مجرد مبین عرش	۵۶ = دائمی
حاملان عرش لایزال الهی	۸۲۵	ید هشت ملائکه	۹۴۶ = هشت امر = ملائک علم هشت	۵۸ = حدّ الهی	۱۷۷۱ = واحد هندسهٔ هشت ملائکه عرش لایزال الله جل جلاله	۲۳۸ = حاملان حق = هندسهٔ جامع
الله اکبر[۸]	۲۸۹	بینات آینهٔ عرش = حق المبین ازلی	۳۸۶ = بینات آسمان = بینات علم شمسهٔ هشت‌پر	۷۵ = طوس	۶۷۵ = رکن شمسه	۲۷ = وجه احد
الر[۹]	۲۳۱	هندسهٔ ازلی جهان	۱۵۲ = آسمان = جایگاه ناب جهان = یا منان (تصویر ۲)	۱۲۰ = وجود ناب ازلی = بنیاد ناب	۳۸۳ = بینات یا منان = بینات ستارهٔ هشت‌گوش = وجود دائمی علم الله جل جلاله (تصویر ۲)	۱۱۵ = بینات مظهر هشت

۴. شکل هندسی ستارهٔ هشت‌پر

هندسه در رده‌بندی علوم اسلامی از شعب علوم ریاضی به شمار می‌آید که دربارهٔ اندازه و تناسبات اشکال بحث می‌کند. طرح‌های هنر اسلامی در عین زیبایی‌ای که در کاربردهای متنوع و بر سطح آثار متعدد، از خود برجای می‌گذارند از اصول هنری و ریاضی بهره می‌برند؛ بنابراین هندسه قواعدی همچون تقارن، انعکاس، تکرار و نظم، توانایی تغییر فرمیک یك نقش‌مایه به اشکال کوچك‌تر، تکرار یا تقسیمات منظم و گسترش آن در بسیاری از مکان‌ها را دارا می‌باشد. اشکال هندسی به‌عنوان آرایهٔ هنری در ادوار مختلف اسلامی به‌خصوص در معماری به کار گرفته شده است؛ یکی از این اشکال، نقش ستارهٔ هشت‌پر پدیدآمده از دو شکل هندسی دایره و مربع است. به‌عقیدهٔ رنه گنون، شکل دایره به‌طور مستقیم و بی‌واسطه به مربع بدل نتواند شد؛ بنابراین شکل دیگری در میانهٔ این دو شکل لازم است که دال بر انتقال باشد و متناظر با عالم مثال هشت وجهی شکل عالم مثال می‌باشد (Guenon 2004, 290).

در عهد باستان، هشت، عدد سعد بوده است؛ در بابل آن را عدد خدایان می‌دانستند (شیمل ۱۳۹۵، ۱۰۷). در آیین زرتشت ستون هشت‌پر و سرسرای هشت‌گوش را در بنای آتشکده‌ها به کار می‌بردند و هشت را عددی خوش‌یمن می‌دانستند. آموزه‌های آیین مهرپرستی با نجوم و علم ستاره‌شناسی پیوند ناگسستنی دارد. بنا بر اعتقاد مهرپرستان، روح انسان علوی است و از فلک اعلی (آسمان هشتم و جایگاه

مهر) با گذشتن از هفت آسمان سیارات یا اختران که هریک جایگاه خدایی ویژه می‌باشد، به زمین نازل شده و وظیفهٔ فرد مومن این است که با به انجام رسانیدن هفت مقام، روحش را نجات داده و دوباره با مهر وحدت یابد (اولانسی ۱۳۸۶، ۲۲). ستارهٔ هشت‌پر، دایره‌ای نهفته در اشکال هندسی با اضلاع شکسته را تداعی می‌کند که خود از مفهوم نمادینی قوی برخوردار است. به‌تعبیر معناگرایان، تمام ستارگان از وجود پروردگار متعال که به‌صورت رمز، دایره کشیده شده، سرچشمه می‌گیرند. این دایره به ستارگان احاطه دارد و مرکز وجود آن‌ها به شمار می‌رود (البهسنی ۱۳۹۱، ۱۱۵).

۱ـ۴. نمادشناسی

تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی مانند اشیای طبیعی، مصنوعی و حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، اشکال سه‌گوش، چهارگوش و دایره) می‌تواند معنایی نمادین پیدا کند. از این منظر می‌توان گفت که تمامی جهان، یک نماد بالقوه است. انسان با گرایشی طبیعی که به آفرینش نمادها دارد، به‌گونه‌ای ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند (یونگ ۱۳۹۵، ۳۵۲).

بنا به تعریفی، نماد عبارت است از سخن گفتن از غیب برحسب شاهد، یعنی سخن گفتن از آنچه از دسترس حواس بیرون است با کلمات واقعیات ظاهر؛ بنابراین نماد سخن گفتن از باطن برحسب ظاهر است (نویا ۱۳۷۳، ۲۹). نقوش هندسی دو مفهوم ساختاری و ادراکی را هم‌زمان نمایان می‌کنند؛ ازاین‌رو که مفهوم ساختاری یا صوری هر شکل آشکار است و آن را فارغ از دیدگاه‌ها و فرهنگ‌های گوناگون می‌توان مورد شناسایی و تحلیل قرار داد، درحالی‌که مفهوم ادراکی شکل به‌صورتی پیچیده و پنهان با عوامل بسیار متنوع و متعدد از جمله فرهنگ عمومی یك جامعه، سنت‌های گذشته، آگاهی‌ها و سلیقه‌های گروهی و فردی، محیط و زمینهٔ قرارگیری شکل و ویژگی‌های کالبدی آن بستگی دارد (دیباج و سلطان‌زاده ۱۳۷۷، ۱۰ـ۱۱). برای درک بهتر مفاهیم مدنظر هنرمند، نمادهای موجود ستارهٔ هشت‌پر (شمسه هشت) از نظر گذرانده می‌شود.

۲ـ۴. مفاهیم نمادین ستارهٔ هشت‌پر در اسلام

بهره‌گیری از طرح‌های هندسی در همنشینی شکل‌ها، از پیشینه‌ای قوی برخوردار است و مختص به هنر اسلامی نیست. اغلب هنرهای سنتی، چه غربی و چه شرقی، این اشکال مفهومی نمادین را داشته‌اند؛ اما کاربرد گستردهٔ آن، در هنر اسلامی به رشد و کمال معنوی رسید. در هنرهای تجسمی هند و خاور دور، دایرهٔ چهار یا هشت‌پر الگوی معمول نمایه‌های مذهبی است که جهت تمرکز اندیشه از آن استفاده می‌کنند؛ به‌ویژه در لاماگرایی اهالی تبت، ماندالاها[۱۰] به‌گونه‌ای خیره‌کننده، این نمادها را تزیین می‌کنند. ماندالاها معمولاً معرف رابطهٔ کیهان با قدرت الهی هستند. کارکرد دایره در اسطوره‌ها، رویاها، ماندالاها، آیین‌های پرستش خورشید و نیز نقشه‌های قدیم شهرها، بیانگر توجه به عنصر «تمامیت» به‌عنوان اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین جنبهٔ زندگی انسان است (یونگ ۱۳۹۵، ۳۶۷ـــ۳۷۹). منظور از هندسه به‌معنای رازآموزی آن، هندسه‌ای است که هندسهٔ غیرسنتی، باقی‌ماندهٔ سادهٔ منحطی از آن بیش نیست که از معنای عمیقی که داشته تهی شده و به نظر ریاضی‌دانان جدید، یکسره از دست رفته است. همهٔ آیین‌هایی که فعل پدیدآورنده و نظم‌بخشندهٔ خدا را با هندسه و در نتیجه و به‌تبع آن با معماری‌ای که از هندسه جدایی‌ناپذیر است یکی می‌شمارند، بر همین پایه استوارند و می‌دانیم که این آیین‌ها از مذهب فیثاغورثی در آنچه از سازمان‌های غربی رازآموزی باقی است، به‌نحوی پیوسته و مداوم محفوظ مانده و به آن‌ها انتقال یافته است. این طرز تفکر مخصوص، به سخن افلاطون مربوط می‌شود؛ آنجا که می‌گوید: «فعل خدا همواره جنبهٔ هندسی دارد» (گنون ۱۳۹۲، ۳۵).

فرم هشت‌وجهی را می‌توان با دو شکل هندسی به نمایش گذاشت: نخست به‌صورت یک هشت‌تایی منتظم، و دیگر به شکل هشت‌پر که در هنر اسلامی به آن شمسه نیز اطلاق می‌گردد. شکل شمسه در تزیینات بنا و کاشی‌کاری‌ها و فرم هشت‌وجهی و هشت‌تایی منتظم، بیشتر در پلان ساختمان‌ها و اصول طراحی آن‌ها کاربردهای ویژه‌ای در معماری داشته‌اند؛ یکی از این کاربردها، پایه‌های هشت‌گانه‌ای است که گنبد بر آن قرار می‌گیرد که در معماری «گریو» نامیده می‌شود. اردلان و بختیار در کتاب حس وحدت، از این گنبد به‌درستی یاد کرده‌اند: هنگامی که پیامبر(ص) عروجشان به آسمان را تشریح می‌کردند، سخن از گنبد صدفی عظیمی می‌راندند که بر مربعی تکیه داشت و از چهار ستون چهارگوشه‌اش که بر آن‌ها رمز چهاربخشی قرآن کریم «بسم الله الرحمن الرحیم» نوشته شده است؛ و از آن ستون‌ها چهار رودخانهٔ سعادت جاودانی جاری است. گنبد بر مربعی تکیه داشته‌است و یک هشت‌ضلعی مابینشان قرار می‌گرفت که نماد هشت فرشتهٔ حاملان عرش است که متناظر بود با هشت گُل‌باد[۱۱] (اردلان و بختیار ۱۳۹۰، ۶۱). با کمی دقت نظر در آیات و روایات اسلامی، جلوهٔ بارز این نقش را می‌توان توجیه کرد. در این ارتباط اشاره به حدیثی از امام جعفر صادق(ع) می‌شود که در آن علت مربع بودن کعبه را به مربع بودن عرش و مربع بودن عرش را

به‌دلیل استوار بودن اسلام بر چهار رکن دانسته‌اند.[12] ستارۀ هشت‌ضلعی از دو مربع[13] متداخل در یکدیگر تشکیل شده است؛ یک مربع قوای چهارگانه طبیعت و مربع دوم تعبیری از چهار جهت چهارگانه هستند. تداخل این دو مربع در یکدیگر، یعنی قوای خداوند[14](البهنسی ۱۳۹۱، ۱۴۱). به‌بیان دیگر باید گفت که تفسیر ارائه‌شده از این نماد، در پی اثبات این مسئله است که همۀ اجزای چهارگانه‌ای که از نظر قدما شاکلۀ جهان هستی بودند، در تمام جهات جغرافیایی تکثر پیدا کرده و نُمودی از قدرت بی‌پایان و لایتناهی جهان‌آفرین هستند.

بازشناسی نماد شمسه را با این دیدگاه که شکل ستاره را نمادی از الوهیت و تفوق اسلام می‌دانند می‌توان تبیین کرد (بروس میتفورد ۱۳۹۴، ۱۸۱). کاربرد نقوش مزبور با توجه به جایگاه قرارگیری‌شان در آسمان، می‌تواند استعاره از آسمان غیب باشد که نزد عارفان، محل و موطن انوار و تجلیات الهی است (سجادی ۱۳۷۰، ۴۹). در شأن و تقدس عدد هشت در دین اسلام، احادیث و روایاتی ذکر شده که باید در شناخت ستارۀ هشت‌پر آن‌ها را در نظر گرفت؛ از جمله اینکه خداوند در آیۀ ۱۷ سورۀ مبارکۀ حاقه اشاره به هشت فرشته‌ای دارد که عرش لایزال الهی را حمل می‌کنند.[15] در حدیثی از امام محمدباقر(ع) نقل شده است که بهشت هشت در دارد و فاصلۀ هریک از درهایش مدت چهل سال است.[16] تفاسیر اسلامی در تبیین قداست عدد هشت، آن را این‌گونه مورد سخن قرار می‌دهند که «بهشت دارای هشت درب است که در عرفان درب هشتم در توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود» (امامی ۱۳۸۱، ۶۳).

با تعمق در آیات قرآن مجید به این حقیقت دست پیدا می‌کنیم که در دین مبین اسلام، به‌استثنای نور و روشنایی، تصویری شکلی از خداوند ارائه نمی‌شود. در آموزه‌های اسلامی، حق‌تعالی نور حقیقی و مطلق دانسته شده است؛ به همین سبب عرفای اسلامی به نور اهمیت بسیار داده‌اند (سجادی ۱۳۷۰، ۷۷۱). هنرمند تلاش می‌کند در جهت روحانی نمودن اثر خود، نور حق را که لازمه و اساس هنر اسلامی است در کار خود بگنجاند؛ چراکه شمسه (خورشید) در نزد عرفای اسلامی، نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نورخدا و ذات احدیت است (همان، ۳۷۴). چنان‌که خداوند در قرآن کریم خویش را نور آسمان‌ها و زمین می‌خواند (نور: ۳۵). امام جعفر صادق(ع) در ارتباط با این مطلب می‌فرمایند: «هُوَ نُورٌ مَعَ نُورٍ وَ نُورٌ مِن نُورٍ، وَ نُورٌ فی نُورٍ، وَ نُورٌ علی نُورٍ، وَ نُورٌ فَوقَ کُلِّ نُورٍ، وَ نُورٌ یضیءُ بِه کُلَّ ظُلمِه» (کلینی ۱۳۷۹، ج. ۴: ۲۴۹). می‌توان اذعان داشت که شکل و نماد مورد سخن ما، تحت‌تأثیر عرفان و معنویت اسلامی توسط هنرمند به کار رفته است؛ زیرا بیشترین ارتباط را با مفاهیمی چون خداوند، نور و آسمان دارد. در واقع این مفهوم با اعتقاد بر این‌که همۀ مسلمانان در جهت رسیدن به معبود حقیقی باید راهی مستقیم و نوری هدایتگر را بپیمایند، شکل گرفته است.

۵. تزیینات حرم مطهر امام رضا(ع)

وجود مقدس امام رضا(ع) در اندیشه‌های شیعی، نمادی تلقی می‌شود که با راهنمایی و روشنگری، مردم را به‌سوی حقیقت و سعادت ابدی سوق می‌دهد و از همین روست که به شمس الشموس ملقب شده‌اند. ایشان به‌عنوان چراغ و راهنمایی منظور می‌شوند که نقش واسطه میان مسلمانان و رب حقیقی را به‌نحو شایسته اجرا می‌کنند و هدایتگر جامعه اسلامی به‌سوی کمالات و فضایل انسانی می‌شوند. در نگاهی جامع‌تر، ائمۀ معصومین(ع) با علم و فضیلت خویش، جامعۀ بشری را منور می‌کنند و باعث بروز اثرات معنوی در زندگی مسلمانان می‌شوند. استفاده از نقوش مزبور در امر تزیین را می‌توان در همین راستا تبیین نمود؛ کاربرد این نقوش، نوعی پیروی و تبعیت هنرمندان از پروردگار جهانیان است. خداوند سبحان می‌فرمایند: «همانا ما آسمان دنیا را به زیور ستارگان آراستیم»[18] و این مفهوم به‌روشنی هرچه تمام‌تر در حرم امام رضا(ع) و در نمونه‌های بسیار فراوانی از تداخل، همنشینی و هم‌خوانی اشکال هندسی که در جای‌جای حرم مطهرشان توسط معماران به‌کار رفته است، دیده می‌شود.

در تصویر (۱) که بخشی از ازارۀ روضۀ منورۀ حرم مطهر امام رضا(ع) است، نقوش همپوشان کاشی‌های زرین‌فام متشکل از ستارۀ هشت‌پر و طبل و هشت‌ضلعی منتظم در کنار هم فراکتال[19] زیبایی را به وجود آورده‌اند. این کاشی‌ها متعلق به سه مقطع تاریخی هستند: قدیمی‌ترین تاریخ مضبوط روی کاشی‌ها سال خمس‌مائه (۵۰۰ق) است که ظاهراً بخش انتهایی آن از بین رفته است (عطاردی ۱۳۷۱، ۹۱). دومین تاریخ مربوط به سال ۶۱۲ق مصادف با سلطنت سلطان‌محمد خوارزمشاه است (فریه ۱۳۷۴، ۲۷۷؛ کیانی ۱۳۷۴، ۱۴۰؛ پوپ ۱۳۸۴، ۱۰۷). سومین تاریخ درج‌شده مربوط به سال ۷۶۰ق، در ازارۀ صفۀ شمالی روضۀ منوره (صفه شاه‌طهماسبی) نصب است (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۲، ج. ۲: ۳۴۶ـ۳۴۷). کتیبه‌های مفصّلی نیز در حواشی این کاشی‌ها با مضامین قرآنی، احادیث معتبر، کلمات قصار، امثال و اشعاری از امام رضا(ع) و دیگر ائمۀ طاهرین به خط نسخ نوشته شده است (خورشیدی ۱۳۹۶، ۴۵؛ اطلس حرم رضوی ۱۳۹۵، ۹۴). نکتۀ جالب توجه

اینکه تمامی این کاشی‌ها در ادوار مختلف از یک نقش و ترکیب‌بندی شکل گرفته و هماهنگی و یکدستی نقوش کاشی‌ها توسط معماران به کار گرفته شده است.

در تصویر (۲)، شکل هندسی شمسه‌هشتی دیده می‌شود که دربردارندهٔ هشت نام با مضمون الهی «یا حنان، یا منان، یا دیان، یا سبحان، یا برهان، یا امان، یا بیان و یا غفران»، به خط زیبای ثلث است. این نقوش بر اساس اصالت طرح، از آثار دورهٔ تیموری به شمار می‌روند. متن این کتیبه‌ها متشکل از اسمائی است که به حرف «ن» ختم می‌شوند و چرخش دایره‌وار آن‌ها حرکتی از سماع صوفیان را در نزدیکی معنوی با خالق یکتا به نمایش می‌گذارند. از سوی دیگر کاربرد ۸ نام از اسماء الهی را می‌توان با تبرک این عدد به نام امام رضا(ع) به‌عنوان هشتمین امام شیعیان در حرم مقدس ایشان در ارتباط دانست (فغفوری و بلخاری قهی ۱۳۹۴، ۱۲). در تصویر (۳) شکل دیگری از این نقش دیده می‌شود که البته شکل ستارهٔ هشت‌پر، تودرتوی گل هشت‌پری است که درون دایره‌ای محاط شده است. «انتهای الف‌ها» در این عبارت که به‌صورت شعاعی به مرکز دایره نزدیک می‌شوند، با گره‌خوردگی خود نقشی هشت‌پر را در وسط دایره به وجود آورده‌اند. نقش‌مایه‌ای که سماع صوفی را در فنا در ذات «الله» به‌واسطهٔ عبادت و قرب الهی، با چرخش و تکرار لاینقطع ذکر اعظم به تصویر کشیده است. کاربرد صرف کلمهٔ «یا الله» در این تزیین، ناظر بر یکی از آموزه‌های عرفان اسلامی یعنی اصل وحدت وجود است؛ به این معنا که وجود حقیقی فقط خداست و ماسوی الله در وجود او فانی‌اند، چنان‌که سعدی می‌گوید: «دلبرا پیش وجودت همه خوبان عدمند» (همان، ۱۲).

تصویر ۱: ازارهٔ روضهٔ منوره
(آرشیو عکس نگارندگان)

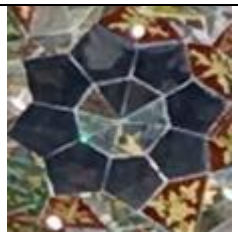
تصویر ۲: شمسه‌هشت با اذکار الهی، دارای حمیل برجسته بدون لعاب، دورهٔ تیموری، مسجد گوهرشاد
(آرشیو عکس نگارندگان)

تصویر ۳: شمسه‌لچکی معرق هشت همپوشان، گره طبل با ذکر یا الله، دورهٔ تیموری، مسجد گوهرشاد
(آرشیو عکس نگارندگان)

کثرت نماد ستارهٔ هشت‌پر در آستان مقدس رضوی، بدان حد است که هنرمندان در دوره‌های مختلف تلاش کرده‌اند آن را محلی برای نشان‌دادن توانمندی‌های هنری خود قرار دهند. در دیگر اماکن تاریخی ایران و آسیای مرکزی این نماد دیده می‌شود و نمود آن کمابیش با اشکال گوناگون گره‌چینی و نقوش هندسی همخوان پدیدار است، اما در حرم رضوی نقوش یادشده با تنوع و تکثر فراوانی به چشم می‌آیند (جدول۷). به‌طور کلی، ستاره‌های هشت‌پر موجود در حرم رضوی را بدین صورت می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. اشباع نماد با طرح‌های هندسی همخوان (نمونه‌های ۱۳)؛
۲. اشباع نماد با طرح‌های هندسی ناهمخوان (نمونه‌های ۴ـ۶)؛
۳. نماد توپر و بدون طرح (نمونهٔ ۷)؛
۴. اشباع طرح با حروف و کلمات همخوان (نمونه‌های ۸ـ۱۱)؛
۵. اشباع طرح با حروف و کلمات ناهمخوان (نمونه‌های ۱۲ و ۱۳)؛
۶. اشباع نماد با نقوش اسلیمی (نمونه‌های ۱۴ـ۱۹)؛
۷. اشباع نماد با نقوش آمیختهٔ هندسی و اسلیمی (نمونه‌های ۲۰ و ۲۱)؛
۸. انتزاع نماد به گل‌ستاره (نمونه‌های ۱۲ و ۲۲ـ۲۴).

جدول ۷: نمونه‌هایی از کاربرد ستارهٔ هشت‌پر در بخش‌های مختلف حرم رضوی (آرشیو عکس نگارندگان)

۱. ایوان طلا	۲. رواق توحیدخانه	 ۳. آیینه‌کاری بالای ضریح	۴. رواق دار الفیض
۵. رواق توحیدخانه	۶. مسجد گوهرشاد	۷. سقاخانهٔ اسماعیل طلا	۸. رواق دار الاجابه
۹. صحن انقلاب (عتیق)	۱۰. مسجد گوهرشاد	۱۱. مسجد گوهرشاد	۱۲. صحن انقلاب (عتیق)
۱۳. مسجد گوهرشاد	۱۴. رواق دار الضیافه	۱۵. روضهٔ منوره	۱۶. رواق دار الشکر
۱۷. صحن آزادی	۱۸. صحن آزادی	۱۹. صحن انقلاب (عتیق)	۲۰. روضهٔ منوره
۲۱. مسجد گوهرشاد	۲۲. رواق دار الفیض	۲۳. رواق دار الولایه	۲۴. صحن انقلاب (عتیق)

۶. نتیجه

نگاه قدسی هنرمند به ریاضیات، هندسه و اشکال آن‌ها به‌ویژه دایره و مربع و نمایان کردن آن به بهترین صورت بر سطح اثر خود، منجر به خلق آثاری شد که برای انسان عصر حاضر مملو از شگفتی و رمزوراز است. در معماری اسلامی، نقوش هندسی عملکردی فراتر از ابزارهای فنی دارند؛ به‌عبارتی روح هنر اسلامی به‌دلیل دوری‌گزینی از هنر مادی‌گرا، همیشه رو به عالم ماورا و جهان معقول داشته است و به هر ترتیب هنرمند مسلمان توانسته با بهره‌گیری بجا از علم هندسه، نقوشی بیافریند که در عین آنکه ساده‌اند، با نمادگرایی و معناگرایی، ذهن بیننده را به جهانی فراسوی آن‌ها هدایت نموده و رابطه‌ای عمیق بین معبود و عابد را جلوه‌گر سازند. از این نظر باید گفت که در هنر اسلامی، رمز و نماد همچون آینهٔ شفافی است که حقایق عالم ملکوت را جلوه‌گر می‌سازد.

با توجه به تحلیل‌های صورت‌گرفته، امتزاج معنویت و علم در بطن ابعاد نمادین اشکال هندسی (به‌ویژه نقش هندسی ستارهٔ هشت‌پر) و مضمون این شکل از نظر علم‌اعداد و حروف نشانگر وقوف هنرمندان بر کارکرد معنایی آن‌ها می‌باشد و می‌توان رابطهٔ نماد مورد نظر با جایگاه معنوی امام هشتم(ع) را در معماری حرم رضوی کاملاً مشاهده کرد. غلبهٔ نماد مورد نظر بر سایر نمادها و تنوعی که هنرمندان در ترسیم و نقاشی آن مبذول داشته‌اند، حکایت از همین پیوند نمادین دارد.

تلاقی عدد هشت با جایگاه تسلسلی امام هشتم(ع) در هندسهٔ اسلامی‌ایرانی، نمونه‌ای از تلاش‌های هنرمندان مسلمان برای برقراری ارتباط بین علم با شریعت است. پیش از ورود هندسه به ساحت معنویت، آنچه می‌توانست علم و شریعت را به هم نزدیک سازد، چیزی جز هنر و ادبیات نبود؛ اما هنرمندان مسلمان و به‌ویژه هنرمندان ایرانی به‌خوبی توانستند این مواصله را برقرار ساخته و صحنه‌هایی اعجاب‌انگیز از بلوغ فکر و اندیشهٔ اسلامی‌ایرانی را به‌عنوان میراث علمی و معنوی بشریت برای آیندگان به یادگار بگذارند. بر ماست که در معرفی و تداوم آن‌ها بکوشیم تا دگرباره شاهد تلألو این ماه درمحاق‌افتاده باشیم.

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

پی‌نوشت‌ها

۱. Monad همان جوهر است.

۲. مثلاً دایره (ابتث) به این ترتیب: ا، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، ل، م، ن، و، ه، ی. همین طور دایرهٔ دیگر که آن را ابجد می‌گویند به این ترتیب: اَبجَد، هَوَّز، حُطّی، کَلمِن، سَعفَص، قَرِشت، ثَخِّذ، ضَظِغ (حافظیان ۱۳۹۱، ۶۲).

۳. تعریض: سخن سربسته گفتن.

۴. تلمیح: اشاره کردن به چیزی؛ ایهام: سخنی که دو معنی نزدیک و دور دارد و مراد گوینده معنی دور آن باشد

۵. تعمیه: تعمیه در لغت به‌معنی کورکردن، پوشیده گفتن، معما گفتن، بیان کردن امری به‌وسیلهٔ قلب و تصحیف و تبدیل کلمات یا به‌وسیلهٔ رموز و محاسبات ابجدی که پس از تعمق کشف گردد (فرهنگ معین، مادهٔ تعمیه).

۶. تاریخ شهادت امام رضا(ع) سال ۲۰۳ق است.

۷. بینات جمع بینه است که در آیات قرآن، گاه صفتی برای آیات واقع شده، یعنی نشانه‌های روشن و آشکار، و گاه به‌معنای معجزاتی که حقانیت پیامبان را به ثبوت می‌رساند، به کار رفته است. مثل آیهٔ ۲۵ از سورهٔ مبارکهٔ فاطر: «**وَ إِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ وَبِالزُّبُرِ وَبِالْكِتَابِ الْمُنِيرِ.**»

طریقهٔ حساب بینات کلمه: برای مثال کلمهٔ علی از حروف عین، لام و یا تشکیل شده که در حساب بینات حرف اول هرکدام از حروف به حساب نمی‌آید و فقط حروف بعدی قابل حساب کردن است. مثال در عین فقط حرف دوم (ی) و حرف سوم (ن)، در لام فقط حرف (ا) و (م)، و در حرف آخر (یا) نیز فقط حرف (ا) محاسبه می‌شود. به این طریق بینات کلمه مشخص می‌شود.

۸. کلمهٔ «الله اکبر» و «الف لام را» از ۸ حرف تشکیل شده است. جمع عدد بینات الله اکبر ۳۸۶، برابر با ۱۷ و مجموع ۸ =۷+۱ می‌باشد.

۹. جمع عدد بینات الر ۱۵۲، برابر با ۸ است.

۱۰. ماندالا به‌معنی دایره در سانسکریت، جدول هندسی مورد استفاده در ادیان بودا و هندوست که به‌عنوان نمادی برای جهان هستی به کار می‌رود.

ماندالا بر پایهٔ مربع‌های ۸×۸ ساخته می‌شود و مظهر جهان ملکوتی بر روی زمین است یا بر پایهٔ مربع‌های ۹×۹ قرار دارد که به کیهان منجر می‌شود یا عالم را محصور می‌کند (کوپر ۱۳۷۹، ۳۳۸ـ۳۳۹).

۱۱. این طرح در نقشه ای هندسی، به‌گونهٔ هشت‌پری پویا دیده می‌شود که از مرکزی پدید آمده، در میان مربعی محاط، یا منقوش در دایره‌ای تشکیل دو چلیپا می‌دهد (اردلان و بختیار ۱۳۹۰، ۳۱).

۱۲. «لِلصَّدُوقِ رُوِی عَنِ الصَّادِقِ ع أَنَّهُ سُئِلَ لِمَ سُمِّی الْکَعْبَةُ کَعْبَةً قَالَ لِأَنَّهَا مُرَبَّعَةٌ فَقِیلَ لَهُ وَ لِمَ صَارَتْ مُرَبَّعَةً قَالَ لِأَنَّهَا بِحِذَاءِ بَیتِ الْمَعْمُورِ وَ هُوَ مُرَبَّعٌ فَقِیلَ لَهُ وَ لِمَ صَارَ الْبَیتُ الْمَعْمُورُ مُرَبَّعاً قَالَ لِأَنَّهُ بِحِذَاءِ الْعَرْشِ وَ هُوَ مُرَبَّعٌ فَقِیلَ لَهُ وَ لِمَ صَارَ الْعَرْشُ مُرَبَّعاً قَالَ لِأَنَّ الْکَلِمَاتِ الَّتِی بُنِی عَلَیهَا الْإِسْلَامُ أَرْبَعٌ سُبْحَانَ اللَّهِ وَ الْحَمْدُ لِلَّهِ وَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَ اللَّهُ أَکْبَرُ» (شیخ صدوق ۱۳۷۱، ج. ۲: ۱۹۱).

۱۳. عدد چهار در اسلام نقش مهمی را بر عهده دارد؛ صوفیان اعتقاد دارند که عروج به لاهوت چهار مرحله است: شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت. انسان از ناسوت و از طریق ملکوت و جبروت به لاهوت سیر می‌کند (شیمل ۱۳۹۵، ۱۰۷).

۱۴. «**وَ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ فَأَیْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِیمٌ**» (بقره: ۱۱۵).

۱۵. «**وَ الْمَلَکُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَیحْمِلُ عَرْشَ رَبِّکَ فَوْقَهُمْ یوْمَئِذٍ ثَمَانِیةٌ**» (حاقه: ۱۷). امام جعفر صادق(ع) در حدیثی فرموده اند که عرش الهی دارای هشت رکن اساسی و بر هر رکن فرشتگان بی‌شماری درحال تسبیح هستند: «عَنْ أَبِی جَعْفَرٍ عَنْ عَلِی بْنِ الْحُسَینِ(ع) قَالَ لَهُ ثَمَانِیةُ أَرْکَانٍ عَلَى کُلِّ رُکْنٍ مِنْهَا مِنَ الْمَلَائِکَةِ مَا لَا یحْصِی عَدَدَهُمْ إِلَّا اللَّهُ عَزَّ وَ جَلَّ یسَبِّحُونَ اللَّیلَ وَ النَّهَارَ لا یفْتُرُونَ وَ لَوْ حَسَّ شَیءٌ مِمَّا فَوْقَهُ مَا قَامَ لِذَلِکَ طَرْفَةَ عَینٍ بَینَهُ وَ بَینَ الْإِحْسَاسِ الْجَبَرُوتُ وَ الْکِبْرِیاءُ وَ الْعَظَمَةُ وَ الْقُدْسُ وَ الرَّحْمَةُ ثُمَّ الْعِلْمُ وَ لَیسَ وَرَاءَ هَذَا مَقَالٌ» (ابن بابویه ۱۳۶۲، ۳۲۷).

۱۷. و «عَنْ أَبِی جَعْفَرٍ قَالَ أَحْسِنُوا الظَّنَّ بِاللَّهِ وَ اعْلَمُوا أَنَّ لِلْجَنَّةِ ثَمَانِیةَ أَبْوَابٍ عَرْضُ کُلِّ بَابٍ مِنْهَا مَسِیرَةُ أَرْبَعِینَ سَنة» (همان: ۴۷۳).

۱۸. «**إِنَّا زَیَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْیا بِزِینَةٍ الْکَوَاکِبِ**» (صافات: ۶).

۱۹ اصطلاح فراکتال از کلمهٔ یونانی Fractious به‌معنای چندپاره گرفته شده است. مطالعهٔ ریاضی شکل‌های همانند و ارتباط آن‌ها با اشکال طبیعی در مضمونی با عنوان هندسهٔ فراکتال طبیعت، توسط بنیوت مندلبرات در سال ۱۹۷۷م معرفی شد (عرفانیان ۱۳۸۰).

منابع

۱. قرآن کریم. ۱۳۷۵. ترجمهٔ مهدی الهی‌قمشه‌ای. تهران: انتشارات اسوه.
۲. ابن‌بابویه، محمد بن علی. ۱۳۶۲. خصال صدوق. ترجمهٔ مدرس گیلانی. تهران: جاویدان.
۳. اخوان‌الصفا. ۱۹۵۷. رساله هندسه. بیروت: الدار الاسلامیه.
۴. اردلان، نادر، و لاله بختیار. ۱۳۹۰. حس وحدت، سنت عرفانی در معماری اسلامی. ترجمهٔ ونداد جلیلی. تهران: علم معمار.
۵. اطلس حرم مطهر رضوی. ۱۳۹۵. مشهد: به‌نشر.
۶. اعتمادالسلطنه، محمدحسن. ۱۳۶۲. مطلع الشمس. به‌کوشش تیمور برهان لیمودهی. تهران: فرهنگسرا.
۷. البهسنی، عفیف. ۱۳۹۱. هنر اسلامی. تهران: سورهٔ مهر.
۸. السعید، عصام، و عایشه پارمان. ۱۳۹۵. نقش‌های هندسی در هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. چ۶. تهران: سروش.
۹. امامی، صابر. ۱۳۸۱. «نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها». کتاب ماه هنر، ش. ۴۷ و ۴۸: ۶۰ـ۶۸.
۱۰. اولانسی، دیوید. ۱۳۸۶. پژوهشی نو در منش میتراپرستی کیهان‌شناسی و نجات و رستگاری در دنیای باستان. ترجمهٔ مریم امینی. تهران: چشمه.
۱۱. بروس میتفورد، میراندا. ۱۳۹۴. دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها. ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور. تهران: سایان.
۱۲. پوپ، آرتور ابهام. ۱۳۸۴. شاهکارهای هنر ایران. اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳. جعفری دهکردی، ناهید، و خشایار قاضی‌زاده. ۱۳۹۷. «سلاح‌هایی از نور و فر؛ بررسی موردی ستاره‌های هشت‌ضلعی آیینه‌ای در

نگاره‌های شاهنامهٔ صفوی والترز». مجله هنرهای تجسمی، ش. ۲: ۴۷ـ۵۴.
۱۴. حافظیان، سید ابوالحسن. ۱۳۹۱. شرح و تفسیر لوح محفوظ. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۵. حجازی، مهرداد. ۱۳۸۷. «هندسهٔ مقدس در طبیعت و معماری ایرانی». مجله تاریخ علم، ش. ۷: ۱۷ـ۴۴.
۱۶. خمسه، فرزانه، و محمود طاووسی. ۱۳۸۸. «راز و رمز اعداد در تزیینات مساجد (مسجدجامع ورامین)». فصلنامه هنرهای تجسمی، ش. ۴۰: ۸۹ـ۱۰۰.
۱۷. خورشیدی، هادی. ۱۳۹۶. کاشی کاری در حرم مطهر رضوی. مشهد: مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری.
۱۸. درخشان، مهدی. ۱۳۵۶. «ماده‌تاریخ‌های ارزنده و شگفت‌انگیز (حروف ابجد و اقسام آن)». مجله وحید، ش. ۲۱۱ـ۲۱۲: ۸ـ۲۲.
۱۹. دیباج، سید موسی، و حسین سلطان‌زاده. ۱۳۷۷. فلسفه و معماری. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۲۰. سجادی، سید جعفر. ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
۲۱. شیخ صدوق. ۱۳۷۱. من لایحضر الفقیه. قم: جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
۲۲. شیمل، آنه ماری. ۱۳۹۵. راز اعداد. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
۲۳. طالبیان، یحیی. ۱۳۸۴. «معرفی نسخه‌ای خطی از منتخب الاعداد». نامه فرهنگستان، ش. ۲۶: ۸۹ـ۹۱.
۲۴. عرفانیان، عباس. ۱۳۸۰. «معماری طبیعت: هندسهٔ فراکتال و نظریهٔ آشوب». مجله فضا، ش. ۲ و ۳: ۲۵ـ۳۲.
۲۵. عطاردی، عزیزالله. ۱۳۷۱. تاریخ آستان قدس رضوی. تهران: عطارد.
۲۶. فروغی، محمدعلی. ۱۳۱۷. سیر حکمت در اروپا. تهران: زوار.
۲۷. فریه، ر. دیبلو. ۱۳۷۴. هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
۲۸. فغفوری، رباب، و حسن بلخاری قهی. ۱۳۹۴. «بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دورهٔ تیموری و صفوی». مجله نگره، ش. ۳۵: ۴ـ۱۸.
۲۹. کاپلستون، فردریک. ۱۳۶۸. تاریخ فلسفه؛ فلسفهٔ یونان و روم. ترجمهٔ سید جلال‌الدین مجتبوی. تهران: سروش، و علمی و فرهنگی.
۳۰. کلینی، ثقةالاسلام. ۱۳۷۹. اصول کافی. ترجمهٔ محمدباقر کمره‌ای. تهران: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.
۳۱. کوپر. جی سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
۳۲. کیانمهر، قباد، و محمد خزایی. ۱۳۸۵. «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی»، مجله کتاب ماه هنر، ش. ۹۱ـ۹۲: ۲۹ـ۳۹.
۳۳. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷۴. تاریخ هنر و معماری ایران در دورهٔ اسلامی. تهران: سمت.
۳۴. گاتری دبلیو، کی.سی. ۱۳۷۵. تاریخ فلسفهٔ یونان؛ فیثاغورس و فیثاغورسیان. ترجمهٔ مهدی قوام صفری. تهران: فکر روز.
۳۵. گنون، رنه. ۱۳۹۲. سیطرهٔ کمیت و علائم آخر زمان. ترجمهٔ علی‌محمد کاردان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۳۶. مددپور، محمد. ۱۳۷۴. تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی. تهران: امیرکبیر.
۳۷. نجیب اوغلو، گل‌رو. ۱۳۷۹. هندسه و تزیین در معماری اسلامی. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: سروش.
۳۸. نصر، سید حسین. ۱۳۷۷. نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت. تهران: دانشگاه تهران.
۳۹. نورآقایی، آرش. ۱۳۸۸. عدد نماد اسطوره. تهران: افکار.
۴۰. نویا، پل. ۱۳۷۳. تفسیر قرآنی و زبان عرفانی. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۴۱. ویلسون، اوا. ۱۳۹۶. طرح‌های اسلامی. ترجمهٔ محمدرضا ریاضی. تهران: سمت.
۴۲. یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۹۵. انسان و سمبل‌هایش. ترجمهٔ محمد سلطانیه. تهران: جامی.

43. Guenon, Rene. 2004. *Symbols of sacred science*. Translate henry d.fohr. United States: Publisher Sophia Perennis.

بررسی نقوش شاخص سفال گناباد و معنای نمادین آن‌ها*

مهدی خداوردی**
فتحعلی قشقایی‌فر***
احمد سهرابی‌نیا****

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243626.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲

چکیده

سفال گناباد و نقاشی‌های سرشار از حس و مفهوم زندگی منقوش بر پیکرهٔ آن، اینک در دالان زمان و در طی سپری شدن سال‌ها، معنا و مفهوم اولیهٔ خود را از دست داده و به چند نقش‌نگارهٔ تزیینی و خالی از مفهوم برای غالب سفالگران منطقه خلاصه و تفسیر می‌شود. این امر برای نگارندگان بیان مسئله نمود تا غبار نشسته بر هویت نگاره‌های موجود بر این سفالینه‌ها را که حاصل انتقال شفاهی و گذر تاریخ است، زدوده و بار دیگر به معرفی و شناساندن آن‌ها بپردازند. ازاین‌رو هدف متون پیش رو معرفی و اشاعه و بازگویی فلسفهٔ پنهان نقوش بر دل سفالینه‌هایی است که هزاران سال آن‌ها را بر سینهٔ خود حک کرده‌اند. این پژوهش از نوع تحلیلی‌توصیفی بوده و روش جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های آن به‌صورت کتابخانه‌ای‌اسنادی می‌باشد و در این زمینه غالب منابع مهم و مرتبط با نقوش گناباد در قالب کتاب و مقالات منتشرشده در پایگاه‌های داده‌های علمی مطالعه شده‌اند. نتایج بخش یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در سفالینه‌های گناباد به‌طور کلی سه دسته نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی حضوری پررنگ دارند که در نقوش حیوانی، نقش طاووس، گنجشک (مرغی‌ریز) و کبوتر (مرغی‌درشت) اهمیت بسزایی دارند که نقوش گنجشک و طاووس در سردر مسجدجامع گناباد به کار رفته است. در نقوش گیاهی، نقش درخت و در نقوش هندسی، نقش خورشید پررنگ‌تر است. از سوی دیگر نقوش فوق از حیث مضمونی، ریشه‌های معنایی‌شان در داستان‌ها و باورهای عامیانه قرار دارد که به‌صورت نمادین و در غالب تک‌نگاره در هنر سفال‌گری منطقه تجلی یافته است. علاوه بر این، نقوش فوق با وجوه معرفتی تنیده به الهیات دوره‌های خود و دوره‌های پیشین خود پیوند نزدیکی دارد، چنان‌که نقش طاووس از سویی در دورهٔ هنر اسلامی پررنگ می‌شود و از سوی دیگر با محتوای درونی آیین زرتشت پیوند می‌خورد.

کلیدواژه‌ها:
سفال گناباد، نقوش شاخص، مفاهیم نمادین، باورهای دینی، آیین‌های اساطیری.

* این مقاله مستخرج از طرح تحقیقاتی با عنوان مقدمه‌ای بر شناخت صنایع‌دستی و هنرهای بومی گناباد با تأکید بر فرش دستباف به سفارش دانشگاه کاشان و با نظارت دکتر فتحعلی قشقایی‌فر است.

** دانش‌آموخته کارشناسی فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ Irancarpetmahdi1390@gmail.com
*** مربی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ f.ghashghaeifar@kashanu.ac.ir
**** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران/ Ahmadsohrabi3311@gmail.com

۱. مقدمه

در تـاریخ همیشــگی ایران می‌توان میزان نفوذ هنر و در پس آن حضــور نمـادها و باورهای اســطوره‌ای و آیینی‌مذهبی را در نحوهٔ نمایش و ارائهٔ هنرهای صـناعی دید. به همین روی شـناخت باورها و هنجارهای فرهنگی یک جامعه جهت شناخت و درک هرچه بهتر این نمادها و دلیل حضور آن‌ها به این نحو، مسـتلزم می‌نماید؛ چنان‌که نه‌تنها صــنایع‌دســتی، بلکه دیگر هنرهای این مرزوبوم هیچ‌گاه از زندگی روزمرهٔ این مردم جدا نبوده اسـت، به‌نحوی که تمامی اتفاقات و مناسـبات سـیاسـی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصـادی اعم از جغرافیا، جنگ، قحطی، ظهور و حضـور ادیان و آیین‌های جدید، همگی بر باورها، روحیات و اعتقادات مردم در تأثیر مسـتقیم بوده و نمود آن را می‌توان در هنرهای دستی ایشان دید. پس چه بسا برای شـناخت ریشـهٔ باورهای یک ملت، باید برگ‌های تاریخ آن را ورق‌به‌ورق مطالعه نمود و به‌کمک مسـتندات تاریخی و علمی-باسـتان‌شناختی این اسطوره‌ها را بازشناساند و معرفی کرد. ضرورت انجام ین اقدام پژوهشی از این امر مایه می‌گیرد که از سویی داشته‌های تاریخی هر ملتی حامل معنای بنیادهای حیات آن ملت هسـتند و نادیده‌انگاری آن موجب افتادن در ورطهٔ فقدان تاریخی می‌شـود و از سوی دیگر، تجدید تأویل از نمادها و نگاره‌های موجود در آثار تاریخی و هنری در اعتلای سطح هنر زمان حاضر و بعد می‌تواند نقش ایفا کند.

علاوه بر این و از منظری خـاص، پژوهش دربـارهٔ ســفالینه‌های گناباد ازآن‌رو اهمیت دارد که ســفالینه‌های این منطقه با بهره‌گیری و تداوم شـیوه‌های سـنتی سـاخت و نقش‌اندازی و تولید محصـولات کاربردی به‌عنوان کالاهای فرهنگی مطرح می‌شـود که در جایی کارکرد هویتی پیدا کرده است. از سـویی مطالعه و بررسـی سـفالگری این منطقه منجر به شـناخت شـیوه‌های سنتی تولید محصولات خواهد شد که اگرچه در چرخهٔ تولید انبوه قرار می‌گیرد، از آنجا که حاصـل ذوق و خلاقیت سـفالگر این منطقه اسـت از زیبایی بی‌بهره نیسـت و زمانی که سـفالگر متأثر از باورها، اعتقادات و طبیعتی که در آن زندگی می‌کند به خلق نقوش می‌پردازد، آثار بدیعی را به نمایش می‌گذارد (نظری و زکریایی کرمانی ۱۳۹۴، ۳۸).

ازاین‌روی این پژوهش با تکیه بر روایات آیینی و اسـطوره‌ای و منابع موجود در این راسـتا با نگاهی تحلیلی سعی بر فهم فلسفهٔ حاکم بر نقوش جان‌گرفته بر سفال‌های منطقهٔ گناباد از دیرباز تاکنون و همخوانی بسیار زیـاد آن با چندی از اسطوره‌ها دارد. هدف از این امــر، بررسی و تحلیــل صـحیح و کشـف رابطـــهٔ درسـت بین تک‌نگاره‌های شـاخص سـفال گناباد با آیین‌ها و مذاهب باسـتانی و اسـطوره‌های روایی موجود در تاریخ و همچنین بررسـی علل تداوم و تسـلسـل باورهای آیینی و اسـطوره‌ای در استفادهٔ بی‌چون‌وچرا از این نقوش بر پیکرهٔ سفال‌های منطقه است. بدین سـبب نوشـتار پیش رو درصـدد ارائهٔ شـناختی دقیق‌تر و شـفاف‌تر نسـبت به چرایی و تأثیرگذاری این باورها در شـکل‌گیری این نقوش بر سفال‌های منطقه اسـت. اهداف مدنظر در این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. دسـترسی راحت و جامع به اطلاعات لازم در خصوص نقش‌مایه‌های شاخص سفال گناباد برای محققان آینده و علاقه‌مندان؛ ۲. فراهم شـدن امکانی برای پژوهش و تحقیقی بیشـتر و دقیق‌تر در خصوص سفال گناباد و توجه بیش از پیش پژوهشگران و متولیان امر به سفال منطقه.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا بین نقوش حاضر بر سفال‌های منطقه و باورهای دینی و آیین‌های اسطوره‌ای رابطه‌ای برقرار است؟

۲. مشخصهٔ اصلی نقش‌مایه‌های شاخص سفال گناباد چیست؟

۳. جایگاه و نقش نگاره‌های موجود بر روی سفال گناباد در بارز نمودن سفال منطقه و پویایی آن نسبت به سفال سایر مناطق چیست؟

۱-۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر را می‌توان از حیث هدف پژوهشی، در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی قرار داد، چراکه به کندوکاو دانش موجود دربارهٔ سفال‌های منطقهٔ گناباد پرداخته اسـت. از منظر چهارچوب روش‌شـناسـی، پژوهش حاضر مبتنی بر کاربرد روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است و جمع‌آوری داده‌ها بر مبنای مطالعات اسـنادی‌کتابخانه‌ای صـورت پذیرفته اسـت. در شـیوهٔ تحلیلی، تلاش شـده تا با تمرکز بر نمادها و نقوش به‌کاررفته در سـفال‌های گناباد، نسـبت این سفال‌ها با محتوای حیات فرهنگی و اجتماعی منطقه در نظر گرفته شود و در واقع نسبت میان بازنمایی نماد در اثر هنری با امر واقع موجود در حیات زیستی در نظر گرفته شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ پژوهش در مورد ماهیت و فلسفهٔ حضور نقشینه‌های سفال گناباد، تحقیقی جامع و کامل صورت نگرفته است. در کتب مربوط نیز که بیشتـر توسط نویسندگان محلی به چـاپ رسیده و دیگر مقالات، راجع به آن کلی‌گویی و به حالت توصیفی از این نگاره‌ها یاد شده است.

۲. تاریخچه

جیمز ویلسن آلن در کتاب سفالگری در خاورمیانه از آغاز تا دوران ایلخانی چنین می‌گوید:

سفال یک از قدیمی‌ترین و در واقع اولین صنایع تولیدشده به دست بشر است که در آن چهار عنصر اصلی یا عوامل اربعه یعنی آب، باد، خاک و آتش که از دیرباز مورد احترام اقوام ایرانی و دیگر تمدن‌های بشری بوده‌اند، دخالت دارند. سفال، هنری برگرفته از عنصر وجودی بشر یعنی خاک، جایگاهی مناسب برای شکل‌گیری و بروز خلاقیت‌های هنری انسانی، در تمام طول تاریخ بوده است و همواره آثاری زیبا و بی‌مانند، در گذر از تاریخ پرفرازونشیب سرزمین ایران از هزاره‌های پیش از میلاد، دوران تاریخی و تمدن اسلامی تا به امروز، بر جای گذارده است. سیر تحول این هنر-صنعت در طول تاریخ همچون وقایع گذشته بر آن، پرفرازونشیب است. اما صنعتگر و هنرمند ایرانی هرگز در این مسیر طولانی ذره‌ای از هویت و سلایق خود نکاسته و آنچه را از تمدن‌های همجوار در پیِ آمدوشدها و تجارت‌ها یا هجوم اقوام دیگر بر این سرزمین به دست آورده، با خلاقیت خود و با استفاده از آنچه در این سرزمین در دسترس او بوده و سلیقهٔ مردم جامعه، این صنعت را به چنان شکوفایی‌ای در دل تاریخ رسانیده که تأثیر آن تا دوردسترس‌ترین سرزمین‌ها در شرق و غرب گسترش یافته است.

پس از ورود دین اسلام به سرزمین کهن ایران و از آنجا که استفادهٔ بسیاری از ظروف نقره‌ای و طلایی که در دوران ساسانیان و در دربار مورد استفاده بوده ممنوع شد، باز صنعتگر و هنرمند ایرانی را به‌سوی تولید و استفاده از وسایلی کشاند که همسو با خواسته‌ها و فرامین دین جدید در سرزمین ایران باشد. سادگی و قابل دسترس بودن سفال برای همگان در جامعه، موضوعی بود که باعث گسترش روزافزون آن شد. پس از آن و به‌خصوص در سفال‌های ساخته‌شدهٔ عهد سامانی، نقوشی همچون جانوران، پرندگان، خطوط و نوشته‌های کوفی که تا آن زمان فقط در صحیفهٔ قرآن به چشم می‌خورد، افزایش یافت. در سدهٔ چهاردهم/ هشتم عناصر چینی وارد صنعت سفال‌سازی ایران شد و جا افتاد. ترکیبات گل، غنچه و گیاه، پرندگانی چون ققنوس و مناظری که به طبیعت کاملاً نزدیک بودند، صحنه‌های نقاشی و تزیینات سفال را تشکیل دادند. این تأثیر را می‌توان در ظروف سلطان‌آباد با تزیینات گیاهی، پرندگانی از قبیل عنقا و غاز، حیوانات مانند خرگوش و آهو، تصویر انسان در کسوت مغولی با پوشش‌هایی به رنگ سیاه و آبی فیروزه‌ای و اغلب دارای زمینه‌ای به رنگ نیلی یا شیری همراه با طرح‌های حلزونی و نقش پرنده و غاز مشاهده کرد. به کار بردن کاشی‌های صلیبی و مستطیل در ساخت محراب‌ها و عناصر تزیینی پرنده، ابر، گلدان و اژدهای چینی، همه نشان‌دهندهٔ تأثیر صنعت سفال‌سازی و کاشی چین بر ایران بوده‌اند (ویلسن آلن ۱۳۸۷، ۶ـ۵).

از یافته‌های اولیهٔ نویسنده در این مهم آن است که حضور متداوم و انتقال نسل‌به‌نسل تک‌نگاره‌های مورد بحث در سفال‌های ایران و خاصه به‌صورت متمرکز، سفال‌های منطقهٔ گناباد، بدون امکان باوری غنی همچون مذهب و آیین، امکان و اجازهٔ نفوذ و ماندگاری تا این حد را نمی‌دهد؛ هرچند که پس از سالیان سال و در پس قرون متمادی، این نقوش و استفاده از آن‌ها حالتی عادت‌گونه به خود گرفته و فلسفه، معنا و درک اولیه و صحیح هنرمند به خویش را از دست داده است. یکی از راه‌های رسیدن به این مقصود، معناکاوی و بررسی نقش و نمادهای ایرانی در کنکاش از هنرهای سنتی است. نماد که مظهر و سمبل هم نامیده شده نشانه‌ای است که نشانگر یک اندیشه، شیء، مفهوم، چگونگی و جز این‌ها می‌تواند باشد. نماد می‌تواند یک شیء مادی باشد که شکلش به‌طور طبیعی یا بر پایهٔ قرارداد با چیزی که به آن اشاره می‌کند، پیوند داشته باشد. برای نمونه فروهر نماد مزداپرستی است (بهمنی ۱۳۸۹، ۵).

لازم دانسته شد پیش از شروع بحث اصلی مقاله، مطلبی مربوط به نحوهٔ واکاوی و دیدگاه اهل فن نسبت به اسطوره بیان شود. برای مطالعهٔ اسطوره دو راه وجود دارد: ۱. انسان‌شناختی-تاریخی؛ ۲. ساختاری و جهان‌شمول (همان، ۷). در کتاب اسطوره و نماد در ادبیات و هنر آمده است:

نگاهی که در ایران در بین غالب اساتید و برجستگان حوزهٔ اسطوره‌شناسی و اساطیر ایرانی به این مقوله وجود دارد، به‌نحوی کمتر با مقولات انسان‌شناختی و مردم‌شناختی گره خورده و در این باب کندوکاوی نداشته است؛ زیرا غالب این افراد دارای تخصص فرهنگ و زبان باستانی بوده و در واقع از اسطوره‌شناسی به‌عنوان یک علم مستقل، شناخت عمیقی

نداشـتند. هرچند شـاید توجه به اسـطوره‌شـناسـی به‌مثابهٔ علمی مسـتقل موضـوعی مربوط به آن‌ها نبوده، چون در حیطهٔ رشـته‌شـان نبوده اسـت. به‌گفتهٔ جلال سـتاری، در ایران، اسطوره را در وهلهٔ اول با مقولات ایران باستان خلط کردند؛ یعنی در واقع یک نوع بحث ادبی در اسـطوره شـد. خود اسـطوره که اساسش چیست، چرا پدید آمد و چگونه ممکن است اثرگذار باشـد، این‌ها تقریباً مطرح نشـد. اسطوره در زندگی همهٔ ما هست. نه اینکه فقط دوره‌ای از تاریخ است. آنچه فرهنگ ما نیز هسـت. یا باید اسطوره را به‌عنوان پدیده‌ای زنده دید و به نقد آن پرداخت، یا باید آن را پدیده‌ای به‌عنوان موزه دید که فقط در یک جا وجود دارد و نفس می‌کشد. به‌عبارتی «اسطوره در بطن زندگی ما هست» (اسماعیل‌پور مطلق و اولاد ۱۳۹۶، ۱۱).

پس از آن اسطوره را باید از لحاظ ساختاری بررسی کرد؛ که آیا اسطوره همچنان پدیده‌ای زنده است و در زندگی حال ما تأثیرگذار است یا دیدگاهی جامعه‌شناختی دارد و لایه‌های زیرین جامعه را طرح می‌افکند، یا اینکه جنبهٔ اعتقادی و دینی دارد. جلال ستاری دراین‌باره می‌گوید:

اسـطوره سـاختاری است که جلو اندیشیدن را می‌گیرد. اسطوره خطرناک است. اسطوره جای تفکر را می‌گیرد و شما کم‌کم عادت می‌کنید که آن‌طور باشید. اسطوره به‌جای شما می‌اندیشد. چیزی که ما می‌خواهیم این است که اسطوره جای تفکر را نگیرد؛ یعنی در واقع اسطوره اندیشه شود. اسطوره باید شکافته شود. البته اندیشهٔ اسطوره‌ای (تفکری که پشتش هست)، نه خود روایتش.

محققانِ اسـطوره را می‌توان به دو دسـته تقسیم کرد: یکی اسطوره‌پژوه و دیگری اسطوره‌باور. اسطوره‌باوران اسطوره را باور دارند و آن را به‌عنوان واقعیت می‌بینند درحالی‌که اسـطوره‌پژوه می‌خواهد ماهیت اسـطوره را ببیند، که آیا پیام ماندگاری دارد؟ و آیا چیزی در آن هست که ماندگار باشد؟ یا باید از آن رد شد و آن را رها کرد. اسطوره‌ای که هنوز که هنوز است زنده است و فقط مختص به روزگـاری خاص نیست، به‌تنهایی امتیـاز محسوب نمی‌شود. بـاید ببینیم اندیشـهٔ اساطیری چه می‌خواهـد بگویـد. فقط اگر آن را دریـابیم، راه بـه جـایی می‌بریم. اسـطوره را بـاید تاریخ‌مند کرد، یعنی واقعا باید دید که آیا اسطورهٔ ضحاک، تاریخ‌مند می‌شود یا خیر؟ اگر بشود، این ماندگار است و تا قیام قیامت، ضحاک برای ما ماندگار است. در اینجا یک سـؤال مطرح می‌شود. مرز بین اسطوره و تاریخ چیست؟ مرز بین اسطوره و تاریخ خیلی روشن و واضح است. این دو اصـلاً از یک مقوله نیسـتند. تاریخ، علم انسان‌شناسی، انسانی و مدرن است. تاریخ کیانیان نداریم، بلکه سراسر اسطوره اسـت. اسـطوره الگوی فکری اسـت. تاریخ، الگوی فکری نیسـت. اسـطوره به‌جای شـما می‌اندیشـد، یعنی آن‌قدر شـما را مسـحور خودش می‌کند که تفکرتان را سـلب می‌کند. اسـطوره‌باور بر این باور اسـت که انسـان این‌طور آفریده شـد، دریا این‌طور پدید آمد. بنابراین الگوهای اسـطوره‌ای، اسـطوره‌هایی هسـتند که امروز می‌توانیم بگوییم ایدئولوژیک‌اند، چون اسـطوره در جهان امروز همان ایدئولوژی‌ها هسـتند. اسـطوره‌های قدیم پوسـت انداختند و به ایدئولوژی تبدیل شدند. یعنی چه گفتند؟ گفتند بشـر روح پیشـرفته است. رازورمز ماندگاری اسـطوره این اسـت که بتواند خودش را با اوضاع هر روزگاری وفق دهد. البته اسـطوره مقدم بر تاریخ است و البته ممکن است تاریخ اسطوره‌گون ریشه‌هایی هم در اسطوره داشته باشد. این دو مقوله کاملاً جداسـت و ما اگر بخواهیم اسطوره را زنده نگاه داریم و ارزشمند بدانیم باید ببینیم که پیام تاریخی دارد؟ اگر بتوانیم این امر را در مورد اسـطوره اثبـات کنیم، این اسـطوره مـاندگار اسـت. در یک جمله «راز ماندگاری اسـطوره، تعبیرپذیری‌اش است». در خصوص ماندگاری تیپ‌هایی مانند ضحاک و میترا و دیگران که تاکنون زنده مانده‌اند و بقیه نه، عواملی زیادی همچون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... تأثیرگذار بوده‌اند (همان، ۱۰ـ۱۱).

در باب شـناخت اسـطوره‌ها از دیدگاه انسـان‌شـناختی-تاریخی، کتب و مقالات فراوان و معتبری نوشـته شده و اساتید برجسته‌ای در این مورد سـخن گفته‌اند و هدف از بیان مطالب بالا آشـنایی و گریزی مختصر راجع به آن بود. لذا با توجه به مجال اندک در این مقاله، سخنان تفصیلی در این باب به مطلبی دیگر موکول می‌شود.

در بررسـی نقش‌مایه‌های موجود بر سـفال‌های منطقه شـاید فقط بتوان به نظر عباس زمانی (۱۳۵۱) تکیه نمود که در مقالهٔ خود به نام «هنر سـفال‌سـازی در مند گناباد» به تقسیم و دسته‌بندی این نقوش و تا حدودی تحلیل آن‌ها و ارتباطشان با دیگر نمادهای منطقه و پیوستگی و کشف «بودن یا نبودن» ارتباط پنهان بین نقوش سـفالی و نقوش مسـتعمل در معماری و دیگر مشـاغل منطقه پرداخته است. همچنین وی تا حدودی به

همبستگی فرهنگی و هنری در نوع و نقش سفال‌های مکشوفهٔ سایر مناطق باستانی ایران با سفال گناباد مواردی را بیان کرده و به مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها دست زده است.

مرحوم زمانی دربارهٔ وجه تسمیه و پیدایش سفال‌سازی در مند گناباد چنین می‌گوید: «وجود نام سابق مرکز شهرستان گناباد یعنی جویمند و شایعه‌ای که دربارهٔ وجه تسمیهٔ آن وجود دارد، به این معنی که تصور می‌کنند جویمند نام خود را از مجرای آب دِه مند که از آن عبور می‌کرده گرفته است، قوت می‌بخشد. ریش‌سفیدان محل اظهار داشتند مقارن تشکیل آبادی فعلی مند شخصی به نام "ابوعلی کلاه لتّهٔ پاچوبه" از هرات و به‌احتمال ضعیف از فردوس وارد شده و کارگاه سفالگری را دایر کرده است و رفته‌رفته برخی از ساکنان مند این هنر را از او فراگرفته و تاکنون ادامه داده‌اند» (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

در حال حاضر شاید بتوان گناباد را قطب هنر سفالگری در شرق کشور دانست که بر اساس برخی از آثار و سفال‌های به‌دست‌آمده در تپه‌های نزدیک به دشت تاریخی پشن در ۴۰ کیلومتری شمال شرقی گناباد، قدمت آن را مربوط به دورهٔ تمدن‌هایی از هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌دانند. همچنین سفال‌هایی در سطح قلعهٔ فرود، ۳۰ کیلومتری جنوب غربی و سطح قلعه‌دختر، ۱۵ کیلومتری شمال شرقی آن وجود دارد که نشان می‌دهد قبل از اسلام، سفال در آن حوزه مصرف نسبتاً فراوانی داشته و احتمالاً در محل ساخته می‌شده است (همان‌جا؛ همو ۱۳۷۳، ۴۵).

دربارهٔ کیفیت سفال و صنعت سرامیک‌سازی در گناباد می‌توان گفت که سابقهٔ تولیدات این هنر از سابقهٔ درخشانی برخوردار است. ساخت کاشی‌های مرغوب در زمان ایالت فرمانفرما معروف به کاشی‌های فرمانفرمایی در خراسان مربوط به اوایل قرن چهاردهم هجری قمری، مؤید این نکته است که چند نمونه از آن در موزهٔ انسان‌شناسی تهران موجود است که ظرافت آن مثال‌زدنی می‌باشد (تصویر ۱) (تابنده گنابادی ۱۳۷۹، ۱۱۵ـ۱۳۹).

تصویر ۱: سفال موجود با کتیبه؛ حسب‌الفرمایش جناب ؟ (ملالتحاب؟) امیرکبیر فرمانفرمای ملک خراسان (موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان)

از جمله در زمان آقای اسدالملک اردلان، حکمران وقت گناباد (حدود ۱۳۱۰ش) ظروف مرغوبی با شرکت و مساعدت ایشان ساخته شده و بعضی از نمونه‌های آن در موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد موجود و به ظروف اسدالملکی مشهور است. پس از اسدالملک، مردم دنبال کارهای دیگر که باصرفه‌تر بود رفتند و سفال‌سازی نزول کرد و در واقع کسانی به سفال‌سازی ادامه دادند که کار دیگری از آن‌ها ساخته نبود (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

گویا کوزه‌گری صنعتی مختص بیدخت و مند گناباد بوده است. با وجود استادان ماهری که در این صنعت مشغول به فعالیت بوده‌اند، کیفیت کار آن‌ها بعد از مدتی رو به افول می‌نهد، زیرا این صنعت به‌طور کامل توسط استادان به شاگردان تعلیم داده نشد (تابنده گنابادی ۱۳۷۹، ۱۳۹).

ظاهراً صالح‌علیشاه، از اقطاب صوفیه در گناباد، در دهه‌های اولیهٔ قرن حاضر، یک نفر استاد کاشی‌ساز به نام استاد علی‌اکبر را با کمک‌های مالی به بیدخت[1] برده تا این فن در آنجا نیز رواج پیدا کند. استاد علی‌اکبر نیز مدتی را در بیدخت گذرانده ولی پس از مرگ وی، صنعت کاشی‌سازی در آنجا از بین رفته؛ چون او به دیگری تعلیم نداده است. البته در حال حاضر برخی به تولید کاشی سفالی نیز مبادرت دارند (همان، ۱۱۵). از قدیمی‌ترین سفالگران منطقه می‌توان به آقایان حاج محمدحسن امیری و حاج محمد ترابی و مهدی شجاعی اشاره کرد که فرزندان ایشان همانند پدر، پیشهٔ خانوادگی خود را پیش گرفته‌اند.

در گذشته ظروف ساخته‌شده را با حمل توسط چهارپایان به شهرهای مجاور همچون کاشمر، قائن، فردوس و... برده و در آنجا به فروش می‌رسانده‌اند. در حمایت ایشان نیز قبل از انقلاب ۱۳۵۷ ظروف چینی توسط دولت خریداری شده و بعد از آن بر اساس کیفیت درجه‌بندی و بخشی از آن صادر و بخشی دیگر معدوم می‌شده است. این کار فقط ازآن‌رو بوده است که این فن و هنر در منطقه، زنده و پویا باقی بماند. لیکن پس از انقلاب با کم‌رنگ‌تر شدن حمایت دولت‌ها از این بخش، استفادهٔ از نقوش و ترکیب عناصر تزیینی متفاوت با یکدیگر به کمترین میزان خود می‌رسد؛ تا بدانجا که بسیاری از این نقوش دچار زدایش شده‌اند (مصاحبه با محمدحسن امیری ۱۳۹۶).

با نظر به پژوهش‌های دانشگاهی که در قالب مقاله منتشر شده‌اند، می‌توان دید که کاظم‌پور و شفایی (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی نقش ماهی با رویکرد عرفانی در سه نمونه از سفالینه‌های عصر معاصر مند گناباد» با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی سعی بر آن دارند تا با استخراج مضامین عرفانی نقش ماهی در اشعار مولانا در مثنوی معنوی، بازتاب آن در هنر سفالگری عصر معاصر را با رویکرد عرفانی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که پیوند ناگسستنی میان ادبیات و هنر باعث ورود مضامین ادبی به تزیینات هنر اسلامی شده است. از جمله این مضامین، ماهی است که به‌دلیل مفاهیم عمیق عرفانی و نمادین، از دیرباز تاکنون مورد توجه هنرمندان عرصه‌های مختلف و ادبا بوده است. بر اساس تجزیه و تحلیل اطلاعات که به روش تفسیری صورت گرفته است مشخص شد که این نقش‌مایه حامل معانی عرفانی بوده و در آثار سفالین عصر معاصر نمودی از انسان کامل و بهشتی به شمار می‌آید.

نظری و زکریایی کرمانی (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان) با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی، نتیجه گرفته‌اند که «وجوه اشتراک زیادی در شیوهٔ تولید، اعمال لعاب و نقش‌اندازی بر روی سفالینه‌های دو مرکز وجود دارد، برای دستیابی به نوعی بدنه‌های معروف به «خمیر سنگی» و موفقیت در زمینهٔ تولید آن تلاش می‌شود و رواج نقاشی زیرلعابی و انواع لعاب تک‌رنگ شفاف و قهوه‌ای و به‌کارگیری نقوشی مانند ماهی، پرنده و انواع نقوش گیاهی و هندسی متناسب با وضعیت فرهنگی و اقلیمی این مناطق سفالگری از جمله جنبه‌های مشترک هنر آنان است. همچنین وجود افتراق در شیوهٔ نقش‌اندازی مانند ترسیم دقیق و ظریف نقوش در سفالینه‌های شهرضا که به‌نوعی تداعی‌کنندهٔ قلمگیری‌های نقاشی ایرانی است و کاربرد آزادنه و خلاقانهٔ نقش و رنگ‌گذاری‌های خارج از چهارچوب طرح در مند گناباد بر ویژگی‌های منحصربه‌فرد سفالگری این مراکز افزوده است و در جایی تفاوت در ساختار آرایه‌های به‌کاررفته و رواج لعاب سبز آبی در شهرضا و به‌کارگیری مستمر لعاب شفاف بی‌رنگ در مند گناباد به‌عنوان وجوه تمایز سفالینه‌های این دو مرکز نشان می‌دهد» (نظری و زکریایی ۱۳۹۴، ۳۷).

محجوبی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «سفالگری در مند گناباد» با استفاده از روش توصیفی و اطلاعات میدانی شامل «عکس، گزارش و مصاحبه» و کتابخانه‌ای شامل «یادداشت‌نویسی و گردآوری اطلاعات از منابع» سعی نموده تا مواد اولیه، تکنیک سفالگری، چگونگی رنگ و لعاب و نقوش به‌کاررفتهٔ سفال‌های مند گناباد را تحلیل نماید. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که سفالگری در گناباد که حداقل پیشینه‌ای سه‌هزارساله دارد، با مراکز هم‌عصر خود از شیوه‌ای یکسان پیروی می‌کرد و سفال مند با مصالح و تزیینات متفاوت، به‌عنوان پدیده‌ای نوظهور از اواخر قرن یازدهم هجری در مند رایج شد. این سفال که با سفال میبد یزد و شهرضای اصفهان شباهت زیادی دارد، در طول زمان از محیط نیز تأثیر پذیرفته است. سفال مند به‌دلیل داشتن نقش‌مایه‌های سنتی و رنگ‌های گرم و شاد، همواره جذاب و در مجامع هنری مطرح است.

۳. تقسیم‌بندی نقوش سفال مند گناباد

اما شاید بتوان مهم‌ترین مشخصهٔ سفال مند را نقوش کارشده بر روی آن‌ها دانست که عناصر تزیینی برگرفته از طبیعت است. این عناصر شامل سه گروه حیوانی، نباتی و هندسی هستند. البته در این بین شاید بتوان نقش خورشیدخانم را که نقشی محوری در اجرای نقوش سفالینه‌های گناباد ایفا می‌کند، با سالیان اختلاط در ذوق و قریحهٔ هنری و قوهٔ تخیل سفالگر به‌عنوان یکی از عناصر گروه انسانی نام برد.

بنا به اظهار مطلعان و فعالان این بخش به‌دلیل محدود شدن کارها و کاهش بازار تقاضا، عملاً استفاده از نقوش به کمترین میزان خود رسیده و خیل عظیمی از این نقوش که شاید تعداد آن‌ها به ده‌ها نگارهٔ تزیینی برسد، دیگر بر روی ظروف کار نمی‌شوند. نقش بز، طاووس، گل بادامی، گل کدو، آفندی، مینایی، پره‌ماهی (اَرگی)، بازوبندی و... از این دست به شمار می‌آیند که متأسفانه به دست فراموشی سپرده شده‌اند. ازاین‌رو لازم آمد برای درک هرچه بهتر نقوش سفال مند گناباد، یک تقسیم‌بندی مختصر و کلی، ارائه و سپس روایت اسطوره‌ای این نقوش بیان شود.

۱ـ۳. نقوش حیوانی

درصد بالایی از نقوش حیوانی مصرفی کنونی در سفالینه‌ها شامل ماهی، مرغی‌ریز (چغوک[۲]) و مرغی‌درشت (کفتر[۳]) هستند که در گذشته به‌مراتب تنوع جانوری بیشتری را دارا بوده است.

۲ـ۳. نقوش گیاهی (نباتی)

از نقوش نباتی درخت، گل شش‌پر یا هشت‌پر که بعضاً پنجه‌موشی نیز خوانده می‌شود، گل سرخ یا گل قرمزی، بته و بته‌جقه نیز قابل بیان است. از دیگر نقوش مورد توجه سفال‌سازان مند گناباد در سابق (گل نیلوفر) است که اکثر به‌صورت استیلیزه به کار می‌رود که این نقش در سراسر دوران اسلامی و قبل از آن در تزیین آثار هنری مورد استعمال بوده است (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱).

۳ـ۳. نقوش هندسی

پس از آن نقوش هندسی که بیشترین استفاده را در حاشیه‌ها دارند که به آن‌ها کتیبه‌های اسلیمی نیز گفته می‌شود، شامل نقش گنجی، قفلی ریز و قفلی درشت، مِینه‌ای، پروانه‌ای، خانگی (خونگی)، محرمات، هفت و هشت، ضربدری یا خراش که شکلی ساده‌شده از طرح اَفندی می‌باشد که سابقاً با جزئیاتی بیشتر در ترسیم و رنگ‌آمیز بر روی ظروف سفالی اجرا می‌شده است. نقش خشتی یا شطرنجی نیز جزو این نقوش است. نقوش هندسی را شاید بتوان نقشی تکمیلی برای عناصر تزیینی سفال گناباد برشمرد که با حضور خود، به زیبایی ظروف جلوه‌ای خاص و زیبا می‌بخشند.

تصویر ۲: نقش خورشیدخانم با نقش مرغی‌ریز و ماهی در حاشیه
(عکس: مهدی خداوردی)

۴. روایت اسطوره‌ای نقوش

از نقوش مشهور سفال مند، «پرنده»، «ماهی»، «درخت زندگی» و «خورشیدخانم» است که جایگاه والایی در روایات اسطوره‌ای دارند. لازم است در اینجا به‌اختصار ذکر شود که چگونه در پس تمامی این اقوال و تفاسیر، رابطهٔ زنجیروار نقوش مستعمل در سفالینه‌ها، اسطوره‌ها، آیین و مذهب را به‌راحتی می‌توان بر پیکرهٔ سفال‌های مِند گناباد مشاهده کرد که به چه صورت تا به این اندازه با یکدیگر ادغام و هماهنگ شده و بعضاً فلسفهٔ وجودی آن نیز برای هنرمند سفالگر بعد از نسل‌ها و در انتقال سینه‌به‌سینه به فراموشی سپرده شده و حالتی عادت‌گونه به خود گرفته است. تنگانگی حضور پررنگ و نمادین پرنده، درخت و ماهی بیش از بیش تأثیر اسطوره و آیین و مذاهبی همچون میترائیسم و زرتشت را در زندگی عادی و روزمرهٔ مردم این سرزمین نشان می‌دهد که به چه مقدار این جایگاه‌ها برای ایشان قابل احترام و تقدس بوده‌اند. در تصویر ۲ پرنده و ماهی هر دو با حمل گیاه زندگی سعی در حفظ و حراست و به ارمغان آوردن آن برای مردم سرزمین خویش دارند که در ادامه مشروح آن ذکر شده است (تصویر ۲).

۱ـ۴. پرنده

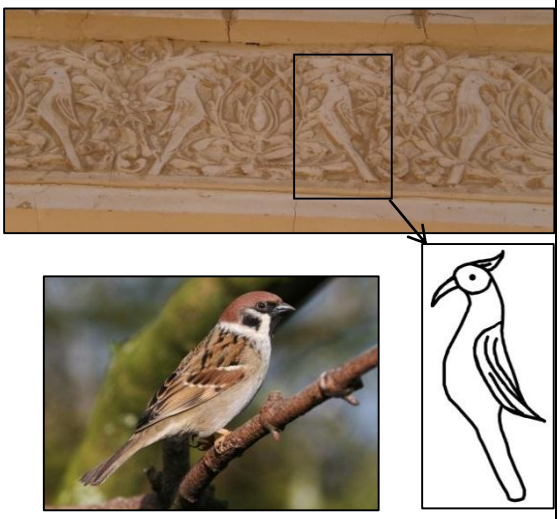
طبق گفتهٔ مرحوم زمانی موتیف یا سمبل سفال‌سازی مند گناباد، گنجشک [یا همان چغوک] است که نقش آن در اکثر ظروف سفالی همچنین سایر صنایع‌دستی آن شهرستان چون گلدوزی دیده می‌شود. این مطلب یادآور پرندگان سردر و طرفین مدخل مسجد گناباد است که با گچ در بین گل و گیاه منقّش شده و از آن‌ها به نام پرندگان باریک‌اندام دم‌بلند شبیه دارکوب نام برده است و شاید این پرنده در این شهر از گذشته مورد توجه بوده، یا سفال‌سازی گناباد در اوایل قرن هفتم هجری نیز دایر بوده است (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ــ۱۱). این نقوش گاه تقلید کامل از طبیعت‌اند و زمانی به‌صورت تجریدی نقش گردیده که بسیار ساده شده‌اند.

همچنین نقش طاووس از دیگر نقوش اجراشده به‌عنوان کتیبه بر سردر مسجدجامع گناباد است که سابقاً در سده‌های اخیر شاهد حضور نقش این پرنده نیز در هنر سفالگری منطقه البته با وجه رئال‌تر آن بوده‌ایم؛ چنان‌که در آیین اسلام، طاووس را پرنده‌ای اهل بهشت می‌دانند و

به‌واسطهٔ گناهی که از او سر زد و شیطان را که به هیبت مار درآمده بود، در زیر بال خود پنهان ساخت و به بهشت داخل کرد؛ که در نهایت به اغوا و تحریص آدم و حوا پرداخت و خداوند به‌واسطهٔ این رفتار و خطا، آدم و حوا و طاووس را از بهشت راند و به زمین هبوط داد (جدول ۱).

نقش طاووس نه‌تنها به‌عنوان نقشی نمادین در آثار هنری دورهٔ اسلامی به کار گرفته شده بلکه در دوران باستان در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است. طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بوده، اشاره می‌کند در نزدیکی آتشکدهٔ بخارا محل خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده شده بود و در آنجا از طاووس‌ها نگهداری می‌کردند (بهمنی ۱۳۸۹، ۱۳۴ــ۱۳۹؛ برگرفته از Jorgensen 1986, p. 131).

جدول ۱: مقایسهٔ نقش‌مایه و سمبل‌ها

نقش	مقایسه (محل نگهداری)	قدمت	ملاک سنجش	تصویر	توضیحات
گنجشک	گچ‌کاری سردر مسجدجامع قدیم گناباد	۶۰۹ق	نقش‌مایه		نقش پرنده بر سردر مسجدجامع گناباد
طاووس	گچ‌کاری سردر مسجدجامع قدیم گناباد	۶۰۹ق	نقش‌مایه		نقش طاووس بر سردر مسجدجامع گناباد
طاووس	موزهٔ مزار بیدخت گناباد	مربوط به قرن دهم شمسی (۴۲۶ سال قبل)	نقش‌مایه		بشقاب کاشی گناباد

تصویر ۳: نقش بته‌جقه و خورشیدخانم در مرکزیت و پرنده که گردتاگرد ظرف در حرکت است (عکس: مهدی خداوردی)

حضور پـرنده و حمل گیاه توسط آن در نقوش اجـراشده بر روی سفالینـه‌های قدیم و جدید گناباد حائز اهمیت است. نظر بر این است که انتقال این گیاه که به‌زعم نگارندگان همان گیاه جاودانگی و نامیرایی است، توسط پرنـــده با عبـــور از سرزمین‌های مختلف، اشـــاره‌ای تمثیل‌وار به اســـطورهٔ کهن «گیلگمش» اســـت که چگونه در انتهای دریافت معنای زندگی، سـعیِ در به ارمغان آوردنِ گیاه جاودانگی برای مردمان سـرزمین خویش دارد (تصویر ۳).

«گیلگمش آفریده‌ای است خداانسان بدین معنی که دوسوم او آفرینش خدایی دارد و یک‌سـوم انسـانی؛ پس می‌توان گفت او واسـطه‌ای اسـت میان خدا و انسـان. وی با ستمکاری و خودکامگی بسیار بر سرزمین "اوروک" فرمانروایی می‌کند و چون چیزی به‌جز خوردن و نوشـیدن و هوسـرانی و سـتمکاری نمی‌داند، همهٔ چیزهای خوب را برای خود می‌خواهد. ازاین‌رو دختران و زنان را از پدران و همســرانشــان می‌رباید و میان خانواده‌ها آشـوب و اندوه به وجود می‌آورد، به‌طوری که مردم اوروک[۴] از سـتم او به جان می‌رسـند، پس نزد خداوند می‌روند و از او می‌خواهند تا موجود دیگری را بیافریند که در مقابل "گیلگمش" از آنان دفاع کند. خداوند می‌پذیرد و انسـانی به نام "انکیدو" می‌آفریند و به زمین می‌فرستد. آن دو پس از دیدار، ابتدا با هم می‌جنگند اما بعد از آن با هم دست دوستی و مهر می‌دهند و بر آن می‌شـوند که تا پایان از یکدیگر جدا نشـوند. از آن پس با هم یگانه می‌گردند؛ چونان یک روح در دو جسم. کم‌کم گیلگمش در کنار انکیدو که روانی آرام و شکیبا دارد، خوی ستمکارانهٔ خود را ترک می‌گوید و تصمیم می‌گیرد با یاری وی به جنگ غول شروری به نام "خوم بابا = هوم بابا" برود که از مدت‌ها پیش باعث وحشـت و نگرانی مردم سـرزمینش شـده است. اما پس از پیروزی، در راه بازگشت، انکیدو بر اثر نفرین "ایشتار"[۵] که از حوادث جنبی داسـتان اسـت، بیمار می‌شود و پس از چند روز در منتهای رنج می‌میرد. بعد از مرگ انکیدو، نخستین رنج بر گیلگمش که اکنون دیگر خوی انسـانی یافته، آشـکار می‌شـود. او به حقیقت مرگ پی می‌برد و به دردمندی‌های انسـان هوشـیار می‌گردد. پس درحالی‌که لحظـه‌ای از انـدوه مرگ همزادش انکیـدو غـافـل نمی‌مـانـد و همواره برایش مرثیه‌های غم‌انگیز می‌خواند، در جســت‌وجوی راز جاودانگی و بی‌مرگی برمی‌آید. سـفرهای بسـیار می‌کند و با آفریده‌های گوناگون روبه‌رو می‌شـود و از آن‌ها راز نامیرایی را می‌پرسد. همه به او می‌گویند که مرگ سرنوشت محتوم بشر است و به‌جای اینکه به مرگ بیندیشد، بهتر است این چندروزهٔ زندگی را به شادی بگذراند. اما گیلگمش نمی‌پذیرد. سـرانجام با رهنمود پیـــری به نام "ئوته نه‌پیش‌تیم"[۶] که راز جاودانگـــی را می‌داند و پس از گذر از آب‌های مرگ‌زا، گیاه جاودانگی را از ژرفای اقیانوس آب‌های شـیرین به دسـت می‌آورد. اما آن را نمی‌خورد بلکه بر آن می‌شـود گیاه را به اوروک برده و با مردم سـرزمینش در آن شـریک شـود. ولی ماری در یک لحظه از غفلت او استفاده می‌کند، گیاه را می‌رباید و می‌خورد و پوست می‌اندازد و جوان می‌شود. (ازاین‌رو در فرهنگ نمادها، مار نماد جوانـی و نامیرایی است.) آنگـاه گیلگمش خسته، سرشار از بیهودگی و اندوهناک از سفر ناکام خود به اوروک بـازمی‌گردد. به نزد دروازه‌بان مرگ می‌رود و از او می‌خواهد که انکیدو را به وی نشان دهد تا راز مرگ را از او جویا شود. دروازه‌بان سایه‌ای از انکیـــدو را به وی می‌نمایـــاند. سایه با زبانی نامفهوم، میرایـــی انسان و غبار شدنش را برای او بـــازمی‌گوید. آنگاه قهرمان به پوچـــی رسیده به سرنوشت خویش تسلیم می‌گردد بر زمین تـالار می‌خوابد و به جهان مـرگ می‌شتابد...»[۷] (شاملو ۱۳۴۰).

ناکامی گیلگمش در دستیابی به گیاه جاودانگی و ناکامی بشر در دست‌یازی به بهشت برین و جاودان، هر دو روایتی از آرزوها و عقده‌های بازنشده و دست‌نیافتنی آدمی است که بر پیکرهٔ سفالینه‌ها و فرش‌های ایرانی به دست هنرمند نقاش–صنعتگر، لبـاس اجابت بر قامت پوشیده و آن‌ها را دست‌یافتنی و برآورده ساخته است.

۲.۴. درخت

این نقش چندهزارساله ترکیبی از تصاویر برگ، ساقه، میوه و گل است که غالب همراه نگارهٔ ماهی و پرنده است. این شکل به‌عنوان یکی از پرکاربردترین نقوش مورد استفاده در سفال‌های مند گناباد، همان طور که مطرح شد، در قلمرو اسطوره از آن به «درخت زندگی» یاد می‌کنند؛ هرچند برای آن در نوشتارهای مختلف نام‌های دیگری از قبیل «هوم سپید»، «گوکرن یا همه‌تخمه»[۸] نیز قائل شده‌اند که هرکدام به‌نحوی،

روایتی متفاوت در پیدایش خود دارند. از سویی نقل است که در آغاز آفرینشِ آدمی، درخت به یاری مشی و مشیانه، نخستین زوج بشر می‌آید. مشی و مشیانه برای طبخ غذای خود نیازمند آتش بودند و آتش مورد نیاز آنان را دو درخت «کنار»[9] و «شمشاد» که بنا بر اساطیر ایران آتش‌دهنده‌ترند، فراهم کردند (آموزگار ۱۳۹۱، ۵۴؛ دادور و منصوری ۱۳۹۰، ۱۰۷).

وجود نقش درخت زندگی بر روی سفالینه‌های چندهزارساله به روایت خالقان آن، از حضور و تأثیر آن در زندگی بشر سخن دارد که در سوابق کاربرد و به‌کارگیری آن روی بافته‌های گره‌دار، واضحاً زمان دقیقی مشخص نیست. آنچه روشن است حکایت درخت، به‌ویژه درخت سرو و جنبهٔ تقدس آن نزد ایرانیان و زرتشتیان ایرانی، قبل از هجوم اعراب است که نمونهٔ بارز و مشهور آن در روایات و کتب تاریخی، درخت سرو کشمری (کاشمری)، مذکور می‌باشد.

تصویر ۴: نقش درخت زندگی در اشکال مختلف بر روی سفالینه‌های مند گناباد (عکس: مهدی خداوردی)

از سویی استفاده از نقش درخت زندگی در سفالینه‌ها و نقوش فرش بلوچی، محتملاً می‌تواند علاوه بر بیان روح تقدس و احترام این عناصر برای ایرانیان باستان، تأثیرپذیری این هنرها از یکدیگر را نیز بازگو کند. از پس تمامی این اقوال، حضور چندهزارسالهٔ زرتشتیان در شرق ایران بویژه ناحیهٔ خواف می‌باشد که در زمان ماقبل حملهٔ اعراب، بزرگ‌ترین مرکز حضور زرتشتیان در شرق ایران بوده است که در حال حاضر جزء مراکز اولیهٔ بافت قالیچه‌های بلوچی است که از طرح‌های مورد استفادهٔ آن‌ها می‌توان به نقش درخت تاک و به‌ندرت درخت سرو اشاره کرد[10] (تصویر ۴ و ۵).

تصویر ۵: نقش درخت سرو به‌همراه گل‌قرمزی (عکس: مهدی خداوردی)

جایگاه این نقش بیشتر روی بدنهٔ داخلی یا خارجی ظروفی مثل کاسه و بشقاب است. پرنده‌ها معمولاً با خطوطی سیال به‌صورت آرام و نشسته میان گل و بوته‌های سبزرنگ دیده می‌شوند. قلمگیری این نقش نیز مانند نقوش دیگر با رنگ مشکی و رنگ‌آمیزی آن با رنگ‌های متفاوت روشن، مانند آبی، زرد، قرمز و سبز انجام می‌شود (لباف خانیکی ۱۳۸۳، ۸۵).

۴ـ۳. ماهی

در تمدن‌های باستان،ی ماهی معروف به (خدای آب و دریای بابلی قدیم) بوده است. مخلوق شگف انگیزی که نصف بدنش انسان و نصف دیگرش ماهی است، از دریا بیرون آمده و نوشتن خط و آداب زندگانی و زراعت و علوم را به مردم بابل آموخت. در اوستا دو ماهی، از سوی اهورامزدا به نگهبانی گیاه گوکرن گماشته شدند. گوکن گیاهی است اساطیری که بی‌مرگی می‌آورد و در بازسازی جهان یا فرشگرد به کار خواهد آمد (کاظم پور و شفایی ۱۳۹۷، ۵۲). در فلات تشنهٔ ایران شاید بتوان غایت خواسته و آرزوی ساکنان آن را در تمامی ادوار، آب دانست که منشأ هرگونه باروری و حیات در کرهٔ خاکی است و همیشه چه در واقعیت و چه در عالم خیال در جست‌وجوی آن، مناطق و نواحی مختلف این سرزمین را کندوکاو کرده و درنوردیده‌اند. تا بدانجا که آب برای ایشان وجه تقدس و احترام ویژه‌ای پیدا می‌کند و برای آن الههٔ آب قائل می‌شوند.

در ایران باستان، زنان و مردان لباس‌های پوشیده بر تن داشتند و هرگز لخت نبوده‌اند، به همین سبب فنیقی‌ها و مردان دریا زمانی که پادشاهان و سلاطین هدایایی تقدیم می‌کردند، پوششی از ماهی به‌صورت دامن و حتی کلاه بر تن می‌کردند (حیدری شکیب، افروغ، و میرکمالی ۱۳۹۱، ۶۰). از روی دیگر، هنرمندان آرزوی رسیدن به آب و جنبهٔ مقدس آن را به‌مانند دیگر عناصر توسط بن‌مایه‌های آیینی و نمادها بر پیکرهٔ آثار مخلوق خود نقش کرده‌اند. یکی از این نگاره‌ها که دارای قدمتی چندهزارساله بوده و مکشوفات باستانی از آن حاصل شده است، ماهی می‌باشد، زیرا ماهی به آب زنده است. افزون بر آنکه آب، باد، خاک و آتش در نزد ایرانیان عناصر چهارگانهٔ مقدس شمرده

شده و ماهی نیز به‌عنوان نماد آب و طراوت و اشاره به اهمیت آن برای مردمان این سرزمین بر پیکرهٔ دست‌ساخته‌های آن‌ها اعم از سفال و فرش در زمانه‌های مختلف جای می‌گیرد. برای شناخت بهتر و بیشتر با نقش ماهی لازم است توضیحاتی راجع به آیین و سنن هزاره‌های پیشین داده شود که در پیگیری ریشه‌های تاریخی آن کمک مؤثری می‌کند.

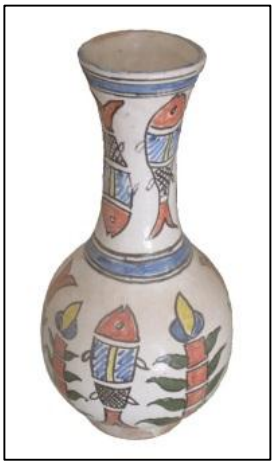
آنچه از روایات اسطوره‌ای و اوستایی برمی‌آید شاید پیدایش نقش ماهی را بتوان به رواج اندیشه‌های مهرپرستی و میترایی نسبت داد که مربوط به سده دوم پیش از میلاد می‌باشد. اما مطلبی که به‌عنوان شواهد ملموس در علم باستان‌شناسی نام برده می‌شود که بتوان بر اساس آن استناد کرد، چیزی متفاوت از آن را به ما نشان می‌دهد. شواهد باستان‌شناسی و مکشوفات آن در محوطه‌های تاریخی همچون تَل باکون، تپه حصار و شهر سوخته حاکی از این است که نگارهٔ ماهی به هزاره‌های پیشین قبل از رواج آیین مهر در فلات ایران مربوط می‌شود که به‌عنوان یک نقش تزیینی مورد استعمال ساکنان بومی فلات ایران بر پیکرهٔ سفالینه‌ها بوده است. این اطلاعات از جامعهٔ آماری تحقیق متشکل از ۹ نمونه شکل و ۱۵ طرح خطی از نقش ماهی بر آثار سفالی در بازهٔ زمانی بین ۴۰۰۰ سال تا ۱۰۰۰ سال قبل از میلاد در ایران می‌باشد که به تحلیل شکل‌ها و طرح‌ها بر اساس موضوع و مفاهیم با تأکید بر نقش ماهی پرداخته شده است (تصویر ۶) (حیدری‌نژاد و حسین‌آبادی ۱۳۹۸، ۳).

تصویر ۶: سفالینهٔ به‌دست‌آمده از تل باکون، هزارهٔ چهارم قبل از میلاد (موزهٔ ملی ایران)

اما باوری که با عنوان آیین میترایی یا همان مهرپرستی وجود دارد و در خصوص آن تعدادی شواهد باستان‌شناسی به دست آمده این‌گونه روایت می‌کند که هنگامی که مهر از مادرش آناهیتا[11] متولد شد، مادرش او را بر روی گل نیلوفر می‌نهد و سپس یک ماهی مهر را به خشکی می‌رساند که در تعدادی آثار مِهری، این ماهی را دلفین تصویر کرده‌اند (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱). باوری دیگر که همچنان گاهی اوقات از زبان سالخوردگان شنیده می‌شود و به یکی از کهن‌ترین اسطوره‌ها اشاره دارد، آن است که زمین بر شاخ گاوی قرار دارد و گاو بر پشت یک ماهی بزرگ.

در آیین زرتشت نیز بر این عقیده‌اند که اهریمن در مقابل هریک از آفریده‌های نیکوی اهورامزدا دست به خلق مخلوقی مخرب می‌زند تا نور و تاریکی تا ابد با یکدیگر در حال مبارزه باشند.[12] هنگامی که اهورا در دریای فراخکرت، درخت گوکرن یا همان درخت زندگی را می‌آفریند، اهریمن نیز وزغ و به روایتی دیگر چلپاسه را خلق می‌کند تا ریشهٔ درخت را بجود و حیات را بر روی زمین نابود کند. اما پس از این اتفاق، اهورامزدا ماهیان نگاهبان درخت را می‌آفریند تا در اطراف ریشهٔ آن به‌طور پیوسته و ابدی در حال چرخش باشند و آن را از گزند اهریمن‌زادگان دور نگاه دارند که این اسطوره اشاره به اهمیت حضور عنصر حیاتی آب و بن‌مایهٔ نمادین آن یعنی ماهی دارد که ناخودآگاه در ذهن تداعی می‌شود (دهخدا ۱۳۷۷، ج. ۱۲: ۱۹۴۰۶؛ تفضلی ۱۳۵۴، ۸۱).

از پس تمامی این اقوال، نقش ماهی همچنان بعد از هزاره‌ها یکی از عناصر عمده در تزیین ظروف سفالی مند گناباد است که به دو حالت افقی و عمودی ترسیم می‌شود. در نقاشی ماهی‌های عمودی معمولاً بین هر دو ماهی یک شاخهٔ گل‌وبرگ‌دار نیز ترسیم می‌شود که اشاره‌ای تمثیل‌وار و نمادین به آیین‌ها و اسطوره‌های مذکور اخیر دارد (تصاویر ۷ و ۸).



تصویر ۷: نقش ماهی و گیاه با محوریت خورشیدخانم (عکس: مهدی خداوردی)

تصویر ۸: نقش ماهی به‌همراه درخت زندگی (عکس: مهدی خداوردی)

نقش ماهی علاوه بر سفال، در حوزهٔ فرش نیز کاربردهای زیادی دارد تا بدان‌جا که یکی از نقوش اصیل فرش ایرانی به نام هراتی یا ریزماهی (ماهی درهم) معروف است که بسته به موقعیت جغرافیایی به‌مدد خلاقیت و ذوق هنرمند بافنده به تفاوت‌هایی با یکدیگر دچار شده‌اند. بنیاد نقشه‌های هراتی، دو برگ خمیده[۱۳] می‌باشد که گل بزرگی مانند یک گل شاه‌عباسی یا گل نیلوفر را در میان گرفته است (تصویر ۹) (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱).

تصویر ۹: قالیچهٔ بلوچ خراسان با نقش ریزماهی (ژوله ۱۳۹۰، ۳۱)

۴ـ۴. خورشید

در تمدن لرستان، صفحات سنجاقی پهن از جنس مفرغ به دست آمده است که تماماً نقوش صورت یک زن به‌صورت خورشید در وسط آن قرار دارد که این نقش در دورهٔ اسلامی ب صورت پرچم شیر و خورشید ظاهر شد. نام خدای خورشید و ماه به‌همراه مراسم آیینی آن‌ها در متون ایلام کهن آمده که یکی از آن‌ها «ناهونته» خدای خورشید است و نان-هونته یعنی خالق روز به زبان ایلامی باستان (بهمنی ۱۳۸۹، ۳۸ـ۴۲).

از سویی برای اولین بار طی تحقیقات و کاوش‌های باستان‌شناسی در شوش خوزستان نقشی ظاهر شد که هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی آن را گردونهٔ خورشید (چلیپا) نام نهاد. این نماد در کف یک ظرف قرار دارد که متعلق به پنج‌هزار سال قبل است که قدیمی‌ترین اثر بر روی آثار سفالین این تمدن می‌باشد. این رمز به‌صورت نگارهٔ خورشید، ماه، ستاره و آتش است و نشان از تقدس آسمان و خورشید دارد (رمز چهار عنصر مقدس است که بیانگر گردانندگی هستی بودند: آب، باد، خاک، آتش) (همان، ۴۲ـ۴۵).

نقش چلیپا و خورشید و ماه و ستاره به‌صورت‌های مختلف در تمدن‌های قدیم ایران دیده می شود که همگی به‌نحوی یادآور آتش و نور هستند. آن‌ها بیشتر جنبهٔ جادویی داشتند و بر سفالینه‌ها نقش می‌شدند و قصد آنان تبرک و تقدس غذا و نوشیدنی‌های مقدس بوده تا آن‌ها را از گزند و بدی در امان دارد. همچنین حرکت مدور چلیپای شکسته، آن را به‌صورت نقش خورشید تبدیل می‌کند و «کشف آتش در جشن سده و رقص آتش و دیگر مراسمات مقدس ایشان که در بین تمام اقوام رایج بوده و ارتباط نزدیکی با فرهنگی معنوی و مادی مردم ایران باستان دارد»؛ زیرا برای محاسبهٔ روزهای مقدس به خورشید و ماه اتکا داشتند و برای امور کشاورزی و دامپروری هم می‌بایست از گاهشماری خورشیدی استفاده کنند. این در حالی است که هنوز در ایران از تقویم و گاهشماری خورشیدی با عنوان هجری شمسی استفاده می شود (همان، ۴۲ـ۳۸).

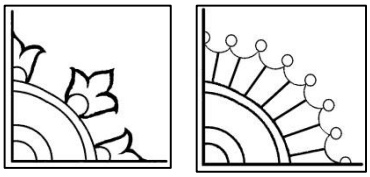
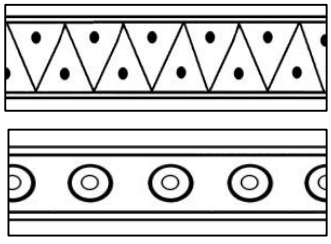
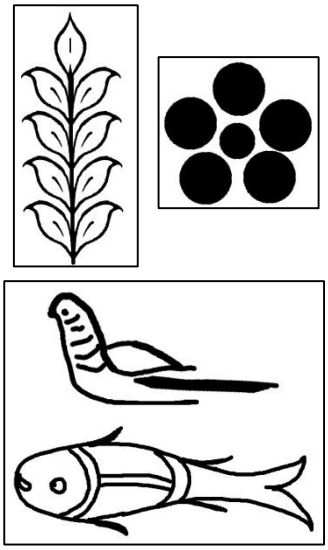
تصویر ۱۰: نقش خورشید به‌همراه مرغی درشت (عکس: مهدی خداوردی)

این رمزها را می‌توان در تمدن‌های سیلک کاشان[۱۴] ـ تل باکون فارس ـ شوش خوزستان بعینه دید که بیشتر نمادین هستند و پس از آن، در بشقاب‌های ساسانی، نگارگری، باغ‌ها، نقش قالی و مساجد چهار ایوانی تماماً از این نقش چلیپا به‌عنوان نمادی از خورشید و گردونهٔ مهر استفاده کردند. چنان‌که در کویر گناباد، خورشید بیش از هر پدیدهٔ دیگر خودنمایی می‌کند و هنرمندان این سرزمین آن را به‌عنوان عنصر اصلی برای تزیین ظروف سفالی استفاده کرده‌اند. این نقش که در اصطلاح سفالگران مند به خورشیدخانم شهرت دارد، به‌شکل صورت خانمی زیبا با اَبروانی به‌هم‌پیوسته و گیسوانی بافته، مشکین و آبی‌رنگ و گونه و لب‌هایی به رنگ قرمز و نارنجی غالباً در مرکزیت ظروف رخ می‌نمایاند (تصویر ۱۰).

۵. محل استقرار نقوش و عناصر مختلف تزیینی در ظروف

یکی از موضوعات دیگری که در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است، اشاره به این نکته بوده که نقوش به‌کاررفته در سفال گناباد از حیث جای‌گیری در کجای ظروف منقش می‌شده‌اند؛ گرچه باید گفت که به‌طور کل و معمولاً نقوش بیرون و بخصوص داخل ظروف در سه قسمت اجرا می‌شود (زمانی ۱۳۵۱، ۱۰ـ۱۱) (جدول ۲).

جدول ۲: محل استقرار نقوش و عناصر تزیینی در ظروف سفالین گناباد

محل استقرار نقوش	نوع نقش	آیکونوگرافی
کف ظرف	غالباً نقوش گیاهی و شعاعی	
لبهٔ ظرف	یک نوار نسبتاً باریک گیاهی یا هندسی	
منطقهٔ بین کف و لبه	نقوش کوچک و ساده و گاهی با گل‌های نیلوفر و دوایر محیط بر گل و برگ و ماکوئی شکل‌ها که بعضاً با پیکرهٔ ماهی و پرنده همراه می‌شوند و...	

۶. نتیجه

همـــان طور که توضیح داده شد، با نگـــاه و جست‌وجویی ساده در بیـــن نقش‌مایه‌های موجود بـــر پیکرهٔ سفال‌های منطقهٔ گناباد می‌توان به ارتباط آن‌ها با آیین و نمادهای باستانی سالیان گذشتهٔ این سرزمین کهن پی برد که شرح آن به‌تفصیل و به‌قدر اختیار در این نوشتار داده شد. از سویی این سفالینه‌ها همان طور که پژوهش محجوبی نیز نشان می‌دهد، نقوش سفال‌های گناباد به‌صورت طبیعی کشیده می‌شوند. بعضی از این نقوش جنبهٔ تزیینی دارند و برخی جنبهٔ تقدس و آیینی. برای رنگ‌آمیزی نقوش از رنگ‌هایی شـــاد با قلمگیری‌های مشـــکی اســـتفاده می‌شـود که یادآور هنر پارچه‌بافی و گلیم‌بافی در این منطقه اسـت. در پس تمامی این اقوال و مظاهر و نشـانه‌ها و اسـطوره‌های بازگوشـده، همگی منعکس‌کننده و نقطهٔ فوران احساسات و شیوه‌های واکنش آدمی در برابر و تقابل با محیط پیرامون اوست؛ تمامی خواسته‌هایی که در دنیای واقعی و جغرافیایی خود، شـاید به هر دلیلی نتوانسـته به آن دست یابد یا آن‌ها را به‌صورتی کمرنگ در اختیار داشته، یا آنچنان دستیابی به آن سخت و دشوار بوده که سعی در تجسم ذهنی و انتزاعی آن برای خود می‌کند. از سویی، آدمی همیشه ویژگی پنهان‌کاری و مخفی بودن امور را در سـاده بیان کردن آن‌ها ترجیح داده اسـت. حضـور نمادین این نقشـینه‌ها به‌عنوان عناصر تزیینی، فارغ از تمامی اسطوره‌ها و فلسفهٔ حضوری آن‌ها، در زیباسازی سطوح سفالینه‌های منطقه تأثیر بسزایی گذاشته که مشتریان خاص و عام خود را به‌همراه داشته است؛ از سوی دیگر نقوش به‌کاررفته در سـفال گناباد پیوند نزدیکی با عناصـر پیشینهٔ فرهنگی و حیات زیستی خودش دارد و همچون نتایج پژوهش نظری و زکریایی‌کرمانی، مطالعات اســـنادی این پژوهش نیز نشـــان می‌دهد که اکثر نقوش به‌کاررفته در ســـفالینه‌های گناباد، ارتباط میان هنرهای مختلف را در یک گسـترهٔ زمانی نشـان می‌دهد. برای مثال نقوش گیاهی و هندسـی سفالینه‌ها در هنر فرش‌بافی و منسوجات این منطقه نیز دیده می‌شود، به‌خصوص نقش‌هایی که عنوان «کتیبه»، «بته‌جقه»، و «اسلیمی» به خود گرفته، در قالی‌بافی گناباد دیده نیز می‌شود.

در نهایت باید گفت که حضور هم‌زمان دو عنصر خاص با هم در نقش مکمل یکدیگر همانند حضور یکجای ماهی و درخت، پرنده و گیاه، خورشید بـا هیبتی انسانی و... از مشخصه‌هـای اصلی موتیف‌های شاخص سفـال گناباد است که می‌توانـد اشاره‌ای تمثیـل‌وار به ریشه‌های تاریخی و باورهای موجود در پس اجرای آن‌ها باشـد. البته که نتایج این پژوهش همچون پژوهش کاظم‌پور و شـفایی نشـان می‌دهد که نقش ماهی از پرکاربردترین نقوش اسـت و ماهی‌ها به دو صـورت عمودی و افقی روی بدنهٔ ظروف نقش می‌بندند و وسـط نقش دو ماهی بر بدنهٔ ظروف استوانه‌ای درختی دیده می‌شود که با نقوش گیاهی دیگر تفاوت چشمگیری دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بِیدُخت یکی از بخش‌های شهرستان گناباد است.

۲. در زبان محلی گنابادی، کلمهٔ گنجشک را هم به کسر و هم به ضم «چ»، چغوک می‌خوانند (چِ یا چُ، غُ ـُ).

۳. کبوتر.

4. Uruk

5. Ishtar

6. Uta_napiwtim

۷. متن مورد نظر به‌صـورت خلاصـه‌برداری از کتاب گیلگمش، کهن‌ترین حماسهٔ بشری (شاملو ۱۳۴۰) می‌باشد که سعی در بیان نکات کلیدی داستان و مفاهیم و اسطوره‌های مرتبط با این نوشتار بوده است.

۸. به آن درخت، «بس‌تخمه» یا «درخت زندگی» نیز اطلاق می‌شـود که در افسـانه‌های ایران باسـتان شـفابخش هر مرض به شـمار می‌رود. نام دیگر این درخت «ونی‌یوذبیش» است.

۹. در عربی، درخت کنار و در فارسی درخت سدر خوانده می‌شود.

۱۰. در باورها و تفکرات ایرانیان از پیش از اسـلام تاکنون رواج داشـته که می یا شـراب حاصـل از انگور یا همان تاک باعث فراقت انسـان‌ها از دنیا و تنقیه کردن خویش از حوادث روزگار است و نزدیک شدنِ بیش از پیش به معبود ربانی را در پی دارد.

۱۱. طبق روایات اسطوره‌ای و اوستایی، آناهیتا از آب دریاچهٔ هامون بار برمی‌دارد و مهر را باردار می‌شود.

۱۲. بنا به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران، این روایت شاخه‌ای از میترائیسم یا همان مهرپرستی است.

۱۳. برگ‌های خمیده در طرح ریزماهی، تمثیلی از ماهیان نگاهبان است.

۱۴. آشکار شدن نماد آتش و نور بر سفال‌ها که نمونهٔ بارز آن‌ها قوری‌های لوله‌دار سیلک کاشان است که در اطراف لولهٔ آن‌ها بر روی بدنهٔ ظرف، نقش خورشید را ترسیم کرده‌اند.

منابع

۱. آموزگار، ژاله. ۱۳۹۱. تاریخ اساطیری ایران. تهران: سازمان سمت.

۲. اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم، و فروغ اولاد. ۱۳۹۶. اسطوره و نماد در ادبیات و هنر، گفت‌وگو با جلال ستاری. تهران: نشر چشمه.

۳. بهمنی، پردیس. ۱۳۸۹. سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران (www.ParsBook.org).

۴. تابنده گنابادی، حاج سلطان حسین (رضا علیشاه). ۱۳۷۹. تاریخ و جغرافیای گناباد. چ۲. تهران: انتشارات حقیقت.

۵. تفضلی، احمد. ۱۳۵۴. مینوی خرد. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۶. حیدری‌نژاد، فرزانه، و زهرا حسین‌آبادی. ۱۳۹۸. «ویژگی‌های بصری و تحلیل مفاهیم نقوش ماهی روی سفال‌های قبل از اسلام در ایران». فصلنامه علمی نگره، ش. ۵۵: ۱۲۱ـ۱۳۷.

۷. حیدری شکیب، رضا، محمد افروغ، و الهام میرکمالی. ۱۳۹۱. «جایگاه نگارهٔ تزیینی نقش ماهی در هنر و فرهنگ ایرانی». نشریه کتاب هنر ماه، ش. ۱۶۴: ۵۸ـ۶۳.

۸. دادور، ابوالقاسم، و الهام منصوری. ۱۳۹۰. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: دانشگاه الزهرا.

۹. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. لغت‌نامه دهخدا. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۰. زمانی، عباس. ۱۳۵۱. «هنر سفال‌سازی در مند گناباد». مجلهٔ هنر و مردم، ش. ۱۱۹ و ۱۲۰: ۱۰ـ۱۱.

۱۱. ـــــ . ۱۳۷۳. گناباد، پیر تاریخ. به‌کوشش ناصر زمانی. چ۱. مشهد: انتشارات مرندیز.

۱۲. ژوله، تورج. ۱۳۹۰. پژوهشی در فرش ایران. چ۲. تهران: انتشارات یساولی.

۱۳. شاملو، احمد. ۱۳۴۰. گیلگمش؛ کهن‌ترین حماسهٔ بشری. بی‌جا: بی‌نا.

۱۴. کاظم‌پور، مهدی، و بهاره شفایی. ۱۳۹۷. «نشانه‌شناسی نقش ماهی با رویکرد عرفانی در سه نمونه از سفالینه‌های عصر معاصر (مطالعهٔ موردی مند گناباد)». فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی، ش. ۱: ۵۱ـ۵۷.

۱۵. لباف خانیکی، رجبعلی. ۱۳۸۳. «سفال مند گناباد، نقش زندگی». ماهنامهٔ بین‌المللی میراث‌فرهنگی و گردشگری، ش. ۲: ۳۵ـ۴۸.

۱۶. محجوبی، فاطمه. ۱۳۹۲. «سفالگری در مند گناباد». فصلنامهٔ جلوهٔ هنر، ش. ۱۳: ۳۵ـ۴۸.

۱۷. مصاحبه با محمدحسن امیری؛ استادکار و پیشکسوت سفالگری در مند گناباد. اردیبهشت ۱۳۹۶.

۱۸. نظری، امیر، و ایمان زکریایی کرمانی. ۱۳۹۴. «مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان». فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، ش. ۶: ۳۷ـ۵۶.

۱۹. ویلسن آلن، جیمز. ۱۳۸۷. سفالگری در خاورمیانه از آغاز تا دوران ایلخانی در موزهٔ آشمولین آکسفورد. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

20. Jorgensen. M. Golfer. 1986. *Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù Cathedral*. Leiden: E. J. Brill.

نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی

سمیرا رویان*

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243636.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲

چکیده

ایران و هند سابقهٔ طولانی در تعاملات فرهنگی دارند، ولی مهاجرت تعداد زیادی از هنرمندان و نخبگان صفوی به دربار گورکانی در خلال قرن‌های دهم و یازدهم هجری، نقطهٔ عطفی در تاریخ این ارتباطات فرهنگی به شمار می‌رود. اهمیت این تعاملات فرهنگی در بهره‌گیری از زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی دربار گورکانی و انتقال کانون نوآوری‌های ادب فارسی از ایران صفوی به هند گورکانی به‌وضوح نمایان است. بر مبنای این پیشینهٔ موجود، هدف پژوهش حاضر آن است که با واکاوی ویژگی‌های سبکی و عناصر بصری آثار نگارگران ایرانی در دربار گورکانی و پیگیری سیر تحول سبک و نقش‌مایه‌ها در آثار این هنرمندان و پروژه‌های تحت نظارتشان، به تبیین جایگاه هریک از فرهنگ‌های دخیل و قابل رؤیت در این آثار بپردازد. بر این اساس نمونه‌های پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی مورد مطالعه قرار گرفتند. در این رویکرد، نگارگری دربار گورکانی به‌عنوان «متن بینافرهنگی» و فرهنگ گورکانی به‌عنوان مرکز یا به‌عبارتی «خویشتن» در نظر گرفته شدند، درحالی‌که فرهنگ ایرانی و فرهنگ هندو «دیگری» محسوب گشتند.

نتیجه آنکه گورکانیان با آرمانی‌سازی فرهنگ فارسی که در آن زمان مقبولیت و جایگاه خاصی در جهان اسلام داشت، سعی داشتند بر تمایز خود با فرهنگ دیگری هندو تأکید کنند. این فرایند به جذب کامل فرهنگ فارسی و طرد کامل دیگری هندو در نگارگری گورکانی منجر نشد تا آنجا که به‌رغم غلبهٔ عناصر و ترکیب‌بندی‌های ایرانی، نگارگری گورکانی بسیار طبیعت‌گراتر از همتای پارسی‌اش می‌باشد. نگارگری گورکانی یک متن بینافرهنگی است که در آن فرهنگ ایرانی و به‌تبع آن فرهنگ مغولی (به‌واسطهٔ همزادپنداری خودش با فرهنگ ایرانی) در مرکز و فرهنگ هندو در حاشیه است، ولی این متن هویتش را از جابه‌جایی مداوم مرزهای مرکز و حاشیه می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها:
ارتباطات بینافرهنگی، نشانه‌شناسی فرهنگی، هنرمندان مهاجر، نگارگری، گورکانی، صفوی.

* استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ s.royan@modares.ac.ir

۱. مقدمه

فرهنگ اساساً بینافرهنگی است و جوامع، با انتخاب‌هایشان در نحوهٔ تعامل با جوامع و فرهنگ‌های دیگر است که هویت فرهنگی خود را متمایز می‌سازند. در واقع نحوهٔ تعامل خود و دیگری در ارتباطات بینافرهنگی، تعیین‌کنندهٔ چگونگی جذب و طرد عناصر بیگانه در یک فرهنگ است. رابطهٔ خود و دیگری فرهنگی می‌تواند در بازه‌ای از خودمحوری و طرد تمام‌عیار دیگری تا آرمانی‌سازی دیگری و نفی خود در نوسان باشد. این مهم در هنرهای صناعی جوامع پیشامدرن به‌وضوح نمایان است و یکی از اسناد مطالعهٔ پیشینهٔ تعاملات دو یا چند تمدن به شمار می‌رود. بر این اساس و با توجه به شواهد به‌جامانده، می‌توان پیشینهٔ تعاملات فرهنگی ایران و هند را تا دوران باستان پی گرفت، لیکن این تعاملات در دوران صفویان با مهاجرت گستردهٔ نخبگان و هنرمندان ایرانی به دربار گورکانی شکلی تازه به خود گرفت.

مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در قرن‌های دهم و یازدهم هجری قمری، از بسیاری جهات حائز اهمیتی ویژه است؛ برای مثال میزان مهاجرت‌ها در این دوره به‌گونه‌ای بود که مرکز ادبیات از ایران به هند منتقل شد. با این حال، به‌رغم مطالعات فراوانی که تاکنون دربارهٔ روابط سیاسی و تجاری و فرهنگی ایران و هند انجام پذیرفته، پژوهشی در ارتباط با جایگاه هریک از فرهنگ‌ها در شکل‌گیری یک فضای فرهنگی التقاطی و نحوهٔ مواجههٔ گورکانیان با فرهنگ ایرانی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی تحقق نیافته است. این فقدان، در کنار اهمیت ارتباطات بینافرهنگی آگاهانه که منجر به توسعهٔ فرهنگی می‌گردد ضرورت پژوهش حاضر را آشکار می‌سازد. لذا هدف پژوهش حاضر برشمردن تأثیرات نگارگری ایران بر نگارگری گورکانی نیست، بلکه می‌خواهد با استناد بر جذب و طرد مشخصه‌های هنر صفوی در صناعات هنری گورکانی به تبیین نوع ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان و صفویان بپردازد. پرسش اصلی این است که نحوهٔ تأثیرپذیری هنر دربار گورکانی از هنرمندان مهاجر صفوی، چه چیزی را در ارتباط با رویکرد گورکانیان به ارتباطات فرهنگی با ایران صفوی نشان می‌دهد؟ بر این اساس، آثار نگارگران ایرانی در دربار گورکانی و همچنین پروژه‌های نگارگری که تحت هدایت آنان بودند، به‌عنوان جامعهٔ آماری پژوهش تعیین گردید. از این میان، نمونه‌هایی که به بهترین شکل نشان‌دهندهٔ تأثیرات نظام‌های تصویری فرهنگ‌های مورد نظر (گورکانی، ایرانی و هندو) هستند، به‌صورت انتخابی به‌عنوان الگوی رویکردهای بینافرهنگی مورد نظر در راستای هدف پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهند گرفت. این پژوهش در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی می‌باشد. اسناد تصویری و مکتوب به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و تحلیل داده‌ها به روش استدلالی بر مبنای نظریهٔ نشانه‌شناسی ارتباطات بین‌فرهنگی فرزان سجودی است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که روابط ایران و هند سابقه‌ای طولانی دارد، مطالعات زیادی نیز در این زمینه انجام پذیرفته است. بخش قابل توجهی از این منابع به روابط این دو قلمرو جغرافیایی در عصر صفویان و گورکانیان پرداخته‌اند. ریاض‌الاسلام (۱۳۷۳) در کتاب تاریخ روابط ایران و هند، بحث مفصلی دربارهٔ روابط هریک از پادشاهان صفوی با همتایان گورکانی‌شان به‌تفکیک ارائه داده است. وی با شرح تعاملات سیاسی و اقتصادی و لشکرکشی‌ها و حتی ذکر نامه‌ها و هدایایی که میان پادشاهان این دو منطقه تبادل شده، به شرح دلایل روابط دوستانه و خصمانهٔ میان دو کشور پرداخته است. مطالب ذکرشده و نتایج به‌دست‌آمده از کتاب ریاض‌الاسلام کماکان در سایر منابع با موضوع روابط صفویان و گورکانیان تکرار شده است. از میان پژوهش‌های این دسته می‌توان به مقالهٔ سرخیل (۱۳۸۶) با عنوان «روابط صفویان و گورکانیان هند» اشاره کرد که علاوه بر روابط سیاسی و اقتصادی، روابط فرهنگی را نیز در بخشی جداگانه مورد توجه قرار داده و نگاه اجمالی به روابط فرهنگی دو منطقه در حوزهٔ ادبیات، نقاشی و معماری داشته است. سرخیل با مطالعهٔ ارتباطات صفویان و گورکانیان، نتیجه گرفته است که این دو حکومت در بیشتر دوران اقتدارشان روابطی دوستانه داشتند و تنها اختلاف دو دولت بر سر مسئلهٔ قندهار بود که آن‌هم به اختلاف جدی منجر نشد. ظاهراً او دلیل تمایل گورکانیان به صفویان را کمک صفویان در به قدرت رسیدن گورکانیان می‌داند و اذعان داشته است که دربار گورکانیان هند همواره جایگاه هنرمندان ایرانی بوده است که برای رسیدن به شرایط بهتر جلای وطن کرده بودند و همین امر منجر به شکل‌گیری فرهنگ هندی-ایرانی شد (سرخیل ۱۳۸۶، ۱۵۱).

علاوه بر منابع فوق، مطالعات فراوانی دربارهٔ مهاجرت هنرمندان صفوی به هندوستان و تأثیراتی که تحت‌تأثیر آنان در هنرهای صناعی و ادبی هند گورکانی ایجاد شد، انجام پذیرفته است. برای مثال، کوشا (۱۳۸۳) در مقالهٔ «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی» به دلایل مختلف بی‌توجهی دربار صفوی به هنرمندان و اقبال این هنرمندان در مهاجرت به هند پرداخته است. با این حال، کوشا بر این باور است

که تنها اقبال هنرمندان ایرانی نبود که برای فرار از شرایط نامساعدی که پادشاهان صفوی برایشان ایجاد نمودند دارالامانی یافتند، بلکه سلاطین گورکانی نیز از اینکه افراد مستعدی را در اختیار بگیرند که آمادهٔ اجرای دستورات آن‌ها باشند بسیار بهره بردند (ص۴۷). عزیز (۱۹۷۶) در "Safavid Poets and India" و بسناس (۱۳۹۶) در «نقش شاعران شیعهٔ عصر صفوی در انتقال فرهنگ و تمدن ایرانی به شبه‌قارهٔ هند» به معرفی شعرای ایرانی دربار گورکانی پرداخته و نشان داده‌اند این مهاجرت‌ها منجر به شکل‌گیری مرکز ادب فارسی در خارج از وطن اصلی آن گردید. خلیل‌زاده مقدم و صادق‌پور فیروزآباد (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی» به این نتیجه رسیده‌اند که تأثیر نگارگری صفوی بر هنرهای گورکانی هند، به‌ویژه نگارگری و پارچه‌بافی، موجب شد در منسوجات صفوی و گورکانی، نقوش تصویری مشترکی را مشاهده کنیم و دلیل این تأثیرگذاری را مهاجرت هنرمندان صفوی به هند، اشتراکات زبانی و فرهنگی، و وجود راه‌های تجاری میان دو منطقه می‌دانند (ص۳۶).

فهرست این دسته از مطالعات را می‌توان دربارهٔ ادبیات، معماری، خوش‌نویسی و هنرهای دیگر ادامه داد، لیکن در این مجال به ذکر نمونه‌هایی در حوزهٔ نگارگری که مدنظر پژوهش حاضر است اکتفا می‌شود. فروزانی و میرشاهی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراتوری مغولان کبیر هند»، سیر تاریخی این تحولات را با بررسی نمونه‌ها دنبال نموده و با مطالعهٔ نمونه‌های شاخص تأثیرات هر دسته را مشخص کرده‌اند. پژوهشگران دلیل این تأثیرپذیری را درک هنری بالای پادشاهان گورکانی و شرایط تاریخی خاص آن دوره (مهاجرت هنرمندان ایران و ورود اروپاییان به هند) دانسته‌اند؛ به‌عقیدهٔ آنان، دربار گورکانی هر دو فرهنگ را پذیرا بوده است. علیزاده نیز در مقالهٔ «تأثیر نگارگری واقع‌گرایانهٔ ایران دورهٔ صفوی بر نگارگری طبیعت‌گرایانهٔ دورهٔ گورکانی هند» با ذکر شرحی از نقاشان ایرانی در دربار گورکانی و بررسی ویژگی‌های نگارگری ایرانی و نگارگری گورکانی به این نتیجه رسیده است که پیشرفت سبك مغولی بسیار سریع اتفاق افتاد، اما به‌تنهایی صورت نگرفت و به‌رغم تأثیر جریانات خارجی، سبك مغول به‌عنوان يك هنر مجزا و ارگانیزه توسعه پیدا کرد؛ زیرا عناصر خارجی به‌شکل خلاقانه‌ای در هنر اصلی آن‌ها جذب شده بود. لذا این مکتب متأثر از سه سبك ایرانی دورهٔ صفوی در مرحلهٔ ابتدایی، سبك محلی راجپوت و سپس در ادامهٔ آن اروپایی بود. خادمی ندوشن و بابامرادی (۱۳۸۶) تأثیر هنر نگارگری ایران بر هند را با تأکید بر نقاشی مغولان هند مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ به‌عقیدهٔ نویسندگان سفر همایون پادشاه گورکانی به ایران نقطهٔ عطف پیدایش سبک نقاشی گورکانی است، لیکن به‌رغم تأثیرپذیری هنر نگارگری هند از هنرمندان مهاجر ایران در دربار گورکانی، تأثیرات بعدی از آن مکاتب نقاشی بومی هند و با ورود انگلیسی‌ها و پرتقالی‌ها، تحت‌تأثیر هنر اروپا قرار گرفت. خلاصه آنکه پژوهش‌های این دسته ضمن معرفی هنر گورکانی و هنرمندان ایرانی در دربار گورکانیان غالباً به دسته‌بندی تأثیرات هنر صفوی بر هنر یا به‌طور خاص نگارگری مغولان هند پرداخته‌اند که تأکید بر ویژگی‌های فرمی آثار دارند. نتایج این پژوهش‌ها نقطهٔ آغاز پژوهش حاضر خواهد بود، لیکن آنچه باعث تمایز این پژوهش می‌گردد رویکرد نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی است که تأکید را نه بر خود آثار بلکه بر فضای اندیشه‌ای قرار می‌دهد که چگونگی تأثیرپذیری یک فرهنگ از صناعات فرهنگ دیگری را مشخص می‌کند.

۲. نشانه‌شناسی روابط بینافرهنگی

بر اساس آرای نشانه‌شناسان، هرآنچه نشانه دانسته شود می‌تواند مورد مطالعات نشانه‌شناسانه قرار گیرد. از این منظر، واژه‌ها، تصاویر، صداها، ایما و اشارات و ژست‌ها می‌توانند نشانه باشند (چندلر ۱۳۸۶، ۲)، اما پرسش این است که آیا ارتباطات بینافرهنگی هم می‌تواند نشانه باشد. سجودی در «ارتباطات بینافرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی»، فرهنگ را یک دستگاه پیچیدهٔ نشانه‌ای معرفی‌می‌کند، یک نظام پیچیدهٔ دلالت که از طریق رمزگان‌های اصلی و ثانویهٔ درونه‌شده‌اش، گستره‌های معنایی را می‌آفریند و امکان مبادلهٔ معنا را فراهم می‌کند (سجودی ۱۳۸۸، ۱۲۹). وی همچنین حوزه‌هایی چون گفتمان کلامی، ادبیات، هنر، معماری، زبان بدن، آیین‌ها، فعالیت‌های آیینی مذهبی، پوشاک و غیره را حوزه‌های تحقق عینی و فیزیکی رفتارهای فرهنگی می‌داند (همان، ۱۳۰). بدین ترتیب نه‌تنها فرهنگ را می‌توان نشانه یا به‌عبارت دقیق‌تر یک نظام نشانه‌ای پیچیده و چندلایه در نظر گرفت، بلکه می‌توان این نظام را در نقاط عینیت و تحقق یافتنش تحلیل کرد. از آنجا که هر نظامِ نشانه‌ای بر تمایز استوار است و هر نشانه به‌واسطهٔ تمایزش از دیگر نشانه‌ها شناخته می‌شود؛ لذا فرهنگ به‌مثابهٔ نشانه نیز در تمایزش با دیگر فرهنگ‌ها شناخته می‌شود. اما نقطهٔ تمایز یک فرهنگ با دیگر فرهنگ‌ها سیال و دائماً در نوسان است، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت مرکز می‌تواند به حاشیه و حاشیه به مرکز بدل شود. منظور از کاربرد مرکز و حاشیه در اینجا تأکید بر نظام تمایزاتی است که همیشه با نوعی ارزش‌گذاری همراه است؛

برای مثال می‌توان گفت که وقتی مشخصه‌های بارز یک فرهنگ در یک متن بینافرهنگی برجسته شود، آن فرهنگ در مرکز قرار گرفته است و در نتیجه نشانه‌های حضور دیگر فرهنگ‌های دخیل در متن را به حاشیه می‌راند ولی از بین نمی‌برد، زیرا وجودش نیازمند آن دیگری است.

یک فرهنگ برای اثبات خود نیازمند تعیین مرزهای مشخص است و برای تعیین مرزها، نیازمند دیگری. این رابطه همانند رابطهٔ خود و دیگری در تعبیر فرویدی است؛ فروید سوژهٔ یکپارچه را به سوبژکتیویته‌ای سرشار از تمایزها و لایه‌ها تبدیل می‌کند و با تبیین نقش سوپرایگو به‌عنوان دیگری که به‌نحو فرهنگی درون سوبژکتیویته شکل می‌گیرد، مرزهای خود و دیگری را فرومی‌پاشد (رشیدیان ۱۳۹۳، ۳۳). بدین ترتیب، فرهنگ اساساً بینافرهنگی است، به‌گونه‌ای که دیگری را در آنِ واحد تأیید و طرد می‌نماید. فرهنگ‌ها در روابط بینافرهنگی شرکت می‌کنند، اما معمولاً از فرصت‌های برابر برای حضور و بیان‌خود در این روابط برخوردار نیستند (سجودی ۱۳۸۸، ۱۴۱). ازاین‌روست که در مطالعهٔ متون بینافرهنگی می‌توان چنین پرسش‌هایی را طرح کرد: دلالت‌های صریح و ضمنی متن چه نوع رابطه‌ای را میان دو فرهنگ نمایان می‌سازد؟ یا کدام فرهنگ در مرکز و کدام در حاشیه قرار دارد؟ رابطه با دیگری می‌تواند دوستانه یا خصمانه باشد، ولی همواره میل به متمایز ساختن وجود دارد، چراکه در غیر این صورت یکتایی فرهنگ‌ها از بین می‌رود. نکتهٔ قابل توجه اینجاست که حتی در صورت تمایل یک فرهنگ به شبیه‌سازی فرهنگ دیگری، همیشه فاصله‌ای باقی می‌ماند زیرا فرهنگ‌ها از رمزگان‌های متفاوتی استفاده می‌کنند و انتقال معنا میان دو نظام رمزگانی متفاوت بدون از دست رفتن بخشی از آن امکان‌پذیر نیست. بدین ترتیب به‌عقیدهٔ سجودی در ترجمهٔ بین‌فرهنگی سه رویکرد وجود دارد؛ وی رویکرد اول را «خود و نه دیگری» نامیده است که همان کارکرد ایدئولوژیکی فرهنگ است. در این رویکرد خود فرهنگی است و دیگری بدوی. رویکرد دوم را می‌توان «نه خود بلکه دیگری» نامید؛ رویکردی است که دیگری را آرمانی می‌کند و از منظر دیگری به خود می‌نگرد. اما رویکرد سوم را باید «رویکرد هم خود و هم دیگری» نامید. این رویکرد را می‌توان محرک پویایی فرهنگ‌ها دانست (همان، ۱۵۳ـ۱۵۶). این نوع روابط خود و دیگری فرهنگی از طریق فرایندهای طرد، جذب و گزینش‌هایی که در متون فرهنگی تحقق می‌یابند قابل شناسایی هستند. لذا با بررسی آثار نقاشان مهاجر ایرانی در دربار گورکانی، بر اساس مبانی ذکرشده می‌توان رویکرد گورکانیان به فرهنگ ایران را مورد مطالعه و شناخت قرار داد.

۳. روابط بینافرهنگی گورکانیان و صفویان

تمدن‌های ایران و هند از دیرباز روابط نزدیک و پیوندهای فرهنگی عمیقی با یکدیگر داشتند. مهاجرت آریایی‌ها به طرف پنجاب، هنوز هم یکی از منابع اصلی پیوند ایران و هند به شمار می‌رود (هالاید و گوتس ۱۳۷۶، ۵). هم‌زمان با حکومت صفویان در ایران، در قرن‌های دهم و یازدهم، امپراتوران مغول عملاً سراسر شمال هند و قسمت بیشتر دکن را به‌صورت کشور واحدی درآوردند و چنان امپراتوری باعظمتی تشکیل دادند که از عصر سلاطین سلسلهٔ گوپتای به‌بعد نظیر آن دیده نشده بود. آرتور لولین بشم در تاریخ هند باستان ضمن اشاره به تنوع فرهنگی هند در زمان گورکانیان، به شرایط سخت هندوها تحت حکومت‌های بیگانه اشاره کرده و اظهار داشته است که فقط در زمان اکبرشاه بود که سیاست رواداری دینی رعایت می‌شد و هندوها می‌توانستند صاحب مناصب عالی باشند... او معتقد است که اگر این سیاست در دوران جانشینان او نیز ادامه می‌یافت یقیناً تاریخ هند روی دیگری پیدا می‌کرد (بشم ۱۳۹۴، ۷۱۴). بدین ترتیب گورکانیان از دوران حکومت اکبرشاه به‌بعد، برخلاف تیموریان ایران که سعی در جذب فرهنگ کشور تحت حکومتشان داشتند، به اشکال ضمنی و آشکار به طرد فرهنگ هندو روی آورند. این در حالی است که نخبگان و هنرمندان ایرانی به‌راحتی می‌توانستند به مناصب عالی در دربار گورکانی دست یابند.

به هر حال، تمدن ایران در میان مردم مسلمان آسیایی آن روز شهرت زیادی داشت و مرزهای فرهنگی ایران به‌مراتب فراتر از مرزهای سیاسی‌اش رفته بود. در این میان هند مسلمان، از جمله دکن، از نظر فرهنگی به ایران بسیار نزدیک بود (ریاض‌الاسلام ۱۳۷۳، ۲۶۱). حکام دکنی تحت‌تأثیر پادشاهان تیموری خواهان وزرا، سربازان، هنرمندان و ادبایی بودند که در فرهنگ معتبر فارسی پرورش یافته بودند. تعداد ایرانیان در ایالات جنوبی هند به‌حدی رسید که نیکیتین[1] تاجر روسی در گزارش بازدید خود از پادشاهی بهمنی هند جنوبی در ۱۴۷۰م (۸۷۴ق) نوشته است: حکام و اشراف سرزمین هند همه خراسانی بودند (Eaton 2011, 2-9). تمایل گورکانیان به فرهنگ فارسی به‌حدی رسید که در زمان حکومت اکبرشاه، زبان فارسی به‌جای جغتای (زبان ترکی شرقی) زبان اصلی دربار شد (راجرز ۱۳۸۲، ۲). هند بهترین شاعران ایرانی، به‌جز محتشم و حکیم شفایی را به خود جذب کرد و جنبش خلاق در ادبیات فارسی از قزوین و اصفهان به لاهور و آگرا در هند منتقل شد (ولش ۱۳۸۵، ۲۸).

جذب زبان فارسی به‌عنوان زبان قدرت و زبان فرهنگ را می‌توان یکی از نشانه‌های صریح رویکرد گورکانیان به فرهنگ فارسی یا صفوی به حساب آورد. نمونه‌ای از این وضعیت را فانون (۱۹۶۷) در پوست سیاه، نقاب‌های سفید شرح می‌دهد. او معتقد است که به‌محض آنکه استعمارشده‌ها وادار شدند به زبان استعمارگر سخن بگویند، استعمارشده آگاهی جمعی فرانسوی را که به‌موجب آن، سیاهی با شر و گناه و سفیدی با پاکی و خیر و حق همانند می‌شود، می‌پذیرد یا وادار می‌شود بپذیرد (سجودی ۱۳۸۸، ۱۵۴). استفاده از زبان فارسی برای دربار گورکانی امری گزینشی بود، گزینشی که به‌واسطهٔ آن خودی و دیگری تعیین می‌گردد. حکام گورکانی که به دلایل مختلف (پیروی از سیاست‌های تیموریان، نقش صفویان در به سلطنت رسیدن همایون‌شاه، سابقهٔ ارتباطات تجاری و فرهنگی با ایران و سایر مواردی که در پیشینه به آن‌ها اشاره شد) تمایل زیادی به حفظ روابط دوستانه با ایران داشتند، به آرمانی‌سازی فرهنگ صفوی پرداخته و بدین وسیله هم خود را به این فرهنگ پیشرفته و پذیرفته‌شده شبیه نمودند و هم از آن دیگری فرهنگی هندو که غیرمسلمان و ازاین‌رو بدوی و نافرهنگ دانسته می‌شد متمایز ساختند. بدین ترتیب، طبق آنچه دربارهٔ نشانه‌شناسی روابط بینافرهنگی گفته شد و بر اساس اسناد مکتوب و نتایج مطالعات پژوهشگران، شکی در رویکرد تحسین‌آمیز گورکانیان به فرهنگ ایرانی باقی نمی‌ماند. لذا آنچه نیازمند پژوهش است، آن است که رویکرد گورکانیان به ارتباطات بینافرهنگی با ایران چگونه در متون فرهنگی دربار گورکانی نشان داده شده است، چه عناصری جذب و چه عناصری طرد شده‌اند، کدام فرهنگ در مرکز و کدام در حاشیه قرار گرفته است و به‌طور کلی مرز بین خود و دیگری کجا تعیین شده است.

۴. جایگاه نقاشان مهاجر صفوی در دربار گورکانی

یکی از گسترده‌ترین و در عین حال تأثیرگذارترین مهاجرت‌ها به‌سوی هند، مهاجرت نخبگان ایرانی شامل نقاشان، خطاطان، پزشکان، شاعران، مذهبان، صحافان و اندیشمندان در خلال نیمهٔ دوم قرن دهم هجری بود. این مهاجرت‌ها از سال ۹۵۷ق تا قرن یازدهم با مقیاس وسیع ادامه داشت. قاضی احمد و صادقی‌بیگ، از وقایع‌نگاران دورهٔ صفوی در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم، نام تعدادی از هنرمندان و صنعتگران را ذکر می‌کنند که از دستمزد پراکنده و نامنظم در ایران ناامید شده و به‌دنبال آینده و اقبالی بهتر ایران را ترک کردند (ولش ۱۳۸۵، ۲۶). ملک‌الشعرای بهار نیز به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید در دورهٔ صفوی به دو علت، بسیاری از ارباب ذوق و کمال و شوق مهاجرت را بر ماندن رجحان نهادند و بیشتر آن‌ها به هند رخت کشیدند: یکی به‌دلیل رفتار حکام صفوی و دیگری به‌دلیل منفعت‌طلبی این افراد (بهار ۱۳۸۱، ج. ۳، ۱۱۷۰). اسکندر منشی در تاریخ عالم‌آرای عباسی به توبهٔ بزرگ شاه‌طهماسب اشاره کرده و این توبه را یکی از دلایل روی‌گردانی شاه از هنرهایی که قبلاً بسیار مورد توجه وی بودند دانسته است. با این حال، مؤلف تاریخ عالم‌آرای عباسی به دلایل دیگری نیز اشاره می‌کند که از آن جمله می‌توان به اشتغال شاه‌طهماسب به امور مملکت‌داری و رخ در نقاب خاک کشیدن هنرمندان مورد علاقهٔ شاه اشاره کرد (ترکمان ۱۳۵۰، ۱۷۴ــ۱۷۸). سودآور برخلاف سایر پژوهشگران معتقد است که سبب روی‌گردانی شاه از هنرمندان، توبهٔ بزرگ یا شخصیت مذهبی او نبوده بلکه احتمالاً ضعف بینایی شاه‌طهماسب سبب این امر شده است. نظریهٔ وی بر این استدلال استوار است که بر اساس منابع مذهب شیعه در عصر صفوی مشکلی با تصویرگری کتاب و نقاشی به‌طور کلی وجود نداشته؛ همچنین فقط نقاشی نبود که جایگاه خود در کارگاه سلطنتی را از دست داد، بلکه خوش‌نویسی که هنر محبوب فرهنگ اسلامی است، تذهیب و تشعیر و سایر هنرهایی از این دست نیز حمایت شاه را از دست دادند. سودآور می‌افزاید با توجه به نابینایی سلطان محمد خدابنده، فرزند ارشد شاه‌طهماسب، تولید نسخه‌ای از فال‌نامه با ابعاد و جزئیات بزرگ‌شده، عدم تمایل شاه به حضور در مراسم شکار و مواردی از این دست، می‌توان این فرض را معتبر شمرد (Soudavar 1999, 51-52). به هر حال، دلیل بی‌توجهی ناگهانی شاه‌طهماسب به هنرمندان هرچه که باشد، زمینهٔ فعالیت هنرمندان در دربار را متزلزل ساخت و آنان را به جست‌وجوی حامیان جدید واداشت. این اشارات گویای آن است که دربار گورکانی به‌خودی‌خود برای هنرمندان ایرانی جذابیت فرهنگی نداشته و شرایط نامساعد داخلی به این مهاجرت‌ها دامن زده است.

از طرفی، اشتیاق مغولان به هنر، به‌ویژه نقاشی و خطاطی ایرانی، به‌حدی بود که نقاشی بهزاد و خطاطی سلطان‌علی مشهدی را معیار والایی می‌دانستند که سایر آثار باید بر اساس آن‌ها سنجیده شوند (Alami 1939, 108-9). هنرهای وابسته به کتاب‌آرایی از نگارگری و خوش‌نویسی گرفته تا تذهیب و تشعیر و حتی تکنیک‌های تولید کاغذهای رنگی، صحافی و تجلید، همگی به‌همراه هنرمندان ایرانی وارد هند شدند. مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند، در زمان حکومت همایون و فرزندش اکبرشاه به اوج رسید و این هنرمندان مهاجر نقش تعیین‌کننده‌ای

در سبک نگارگری دربار مغولان ایفا کردند.[۲] مسافرت همایون پادشاه هندوستان به ایران در سال ۹۵۱ق نهضت جدیدی در هنر هند پدید آورد، زیرا وی از شاه‌طهماسب اجازه خواست تا گروهی از هنرمندان، خاصه نقاشان، را همراه خویش به هندوستان ببرد. شاه‌طهماسب موافقت کرد و او خواجه عبدالصمد شیرازی، استاد منصور معروف به میر مصور، میر سید علی تبریزی، مولانا فارسی، دوست مصور، درویش محمد، استاد یوسف، قاسم مذهب، فخر صحاف و استاد یونس زرگر را به هندوستان برد و برخی از هنرمندان دیگر نیز که شوق مسافرت هندوستان در دل داشتند به همت خویش بار سفر بسته و راهی آن دیار شدند (قمی ۱۳۸۳، ۴۱).

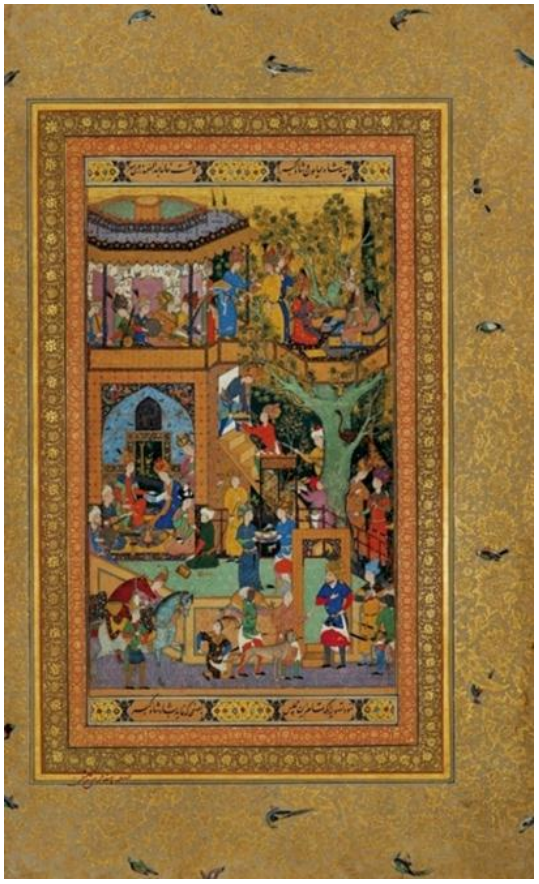
موقعیت هنرمندان مهاجر در دربار گورکانی، یکی از مؤلفه‌هایی است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ مشخصه‌های ارتباطات بینافرهنگی باشد. نقاشان صفوی که به هند مهاجرت کردند، اگر پیش‌تر مهارت‌های لازم را کسب نموده بودند، می‌توانستند موقعیت درخشانی در دربار گورکانیان هند کسب کنند. البته وجود وزرا و سرداران بزرگ ایرانی چون نواب بیرام خان پسر سیف خان و پدر عبدالرحیم خان خانان، میرزا حسن‌الله پسر خواجه ابوالحسن مشهور به نواب ظفرخان احسن و حاج محمد قدسی، در امپراتوری مغول، کمک بزرگی به مهاجران ایرانی در راهیابی به طبقات بالای اجتماعی به شمار می‌آمد (شهابی ۱۳۱۶، ۸۰). بدین ترتیب در دورهٔ حکومت اکبرشاه کارگاه سلطنتی تحت سرپرستی دو هنرمند ایرانی (میر سید علی و عبدالصمد) که مسئولیت تربیت تعداد کثیری هنرمندان هندو و هندو-مسلمان را بر عهده داشتند، رسماً شروع به فعالیت کرد. همایون عبدالصمد را به لقب «شیرین‌قلم» مفتخر ساخت؛ او در عین حال که ناظر کارگاه سلطنتی بود شاگردانی را نیز تربیت کرد، از جمله بساوان[۳] و دسوانت[۴] که هر دو هندو بودند و در کنار پسران عبدالصمد، محمد شریف و بهزاد، نقش مهمی در نگارگری دربار مغول و توسعهٔ سبک وی داشتند (Soucek 1987, 170). میر سید علی نیز که از همایون لقب نادرالملک را دریافت کرده بود، پس از همایون در دربار اکبرشاه بسیار گرامی داشته می‌شد و به‌همراه برخی دیگر از هنرمندان از همراهان همیشگی شاه بود (همان‌جا). ابوالفضل، تاریخ‌نگار دربار اکبرشاه، در فهرست بهترین نقاشان دربار، رتبهٔ اول را به میر سید علی اختصاص داده و در آیین اکبری نوشته است: «در میان پیشگامان صراط مستقیم هنر، اولین نفر میر سید علی از تبریز است» .(Alami 1939, 114) میر سید علی که در تصویرسازیِ تعدادی از شاهکارهای کتاب آرایی ایران مشارکت داشت، در دربار مغول مسئولیت نظارت بر تصویرگری نسخهٔ حمزه‌نامه را بر عهده گرفت (ابوالحسنی و معصومی ۱۳۹۹، ۱۵). اگرچه که فهرست نگارگران ایرانی در دربار گورکانی به اینجا ختم نمی‌شود، از آنجا که سایر منابع به‌تفصیل دربارهٔ هنرمندان ایرانی مهاجر در هند گورکانی سخن رانده‌اند، به ذکر این موارد اکتفا می‌گردد. موقعیت هنرمندان مهاجر صفوی در دربار گورکانی، فرضیه‌ای را که در بخش پیش طرح شد تأیید می‌کند. پادشاهان گورکانی نه‌تنها به جمع‌آوری آثار هنرمندان برجستهٔ ایرانی علاقه و اشتیاق وافر داشتند و آن‌ها را به‌عنوان الگو و معیار اثر هنری فاخر می‌دانستند، بلکه با قرار دادن هنرمندان مهاجر ایرانی در رأس کارگاهی متشکل از سایر خرده‌فرهنگ‌ها، فرهنگ ایرانی را اصل و مرکز قرار دادند. همچنین اشاره به حضور هنرمندان هندو در کارگاه سلطنتی (بر اساس اسناد تاریخی) مهر تأییدی است بر خرده‌فرهنگی که به تمامی طرد نشده، هرچند با نفی زبان مادری‌اش بی‌صدا شده، ولی امکان آن را دارد که از طریق هنر هویت خود را بازیابد.

۵. بازنمود ارتباطات بینافرهنگی در آثار هنرمندان مهاجر ایرانی در دربار گورکانی

هنرمندان ایرانی علاوه بر عناصر نگارگری ایرانی، روش‌های تولید نقاشی را نیز به هند وارد کردند. برای مثال تهیهٔ پیش‌طرح یکی از روش‌هایی بود که در برخی از کارگاه‌های ایران به کار می‌رفت، این پیش‌طرح‌ها می‌توانستند الگوی هنرمندان دیگر قرار گیرند و باعث ترویج سبک یک هنرمند شوند (Binyon, Wilkinson, and Gray 1933, 98). یک روش دیگر سپردن وظیفهٔ طراحی ترکیب‌بندی به هنرمندان باتجربه‌تر و سایر کارهای یدی چون اضافه کردن رنگ به دستیارانشان بود. کتیبه‌های نسخ خطی مغولی نشان می‌دهند که چنین رویکردی در زمان امپراتوری اکبرشاه در هند کاملاً رواج یافته است (Losty 1982, 89-90). علاوه بر این، روش تولید کاغذهای رنگی و مزین نیز عمدتاً توسط هنرمندان مکتب هرات و مشهد به هند راه یافت. هرچند این روش‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیر هنرمندان ایرانی بر نگارگری و کتابت دربار گورکانی هستند و می‌توانند در دستهٔ ارتباطات «هم خود و هم دیگری» که منشأ پویایی فرهنگ است قرار گیرند، در اینجا با تکیه بر خود اثر به مطالعهٔ سهم فرهنگ‌ها و نوع ارتباطات بینافرهنگی در نگارگری دربار گورکانی پرداخته خواهد شد.

میر سید علی و عبدالصمد کانون جدید نگارگری را در دهلی ایجاد کردند و جدیدترین تحولات کتاب‌آرایی ایران را که در تبریز، قزوین و بخارا صورت گرفته بود در هند رواج دادند. میر سید علی فرزند استاد بزرگ میر مصور بود و هر دو چند سال با یکدیگر روی شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی کار

کرده بودند، میر سید علی پنج مجلس نقاشی نیز در خمسهٔ مشهور نظامی به سال‌های ۹۴۱ــ۹۴۵ق کشیده بود (ولش ۱۳۸۵، ۳۰). از نسخی که در این دوره تصویرگری شدند می‌توان به حمزه‌نامه، طوطی‌نامه، شاهنامه، اکبرنامه، عجایب المخلوقات و... اشاره کرد. بیشتر آثار ادبی ایران چون دیوان‌های حافظ، امیر نظام‌الدین حسن، انوری، امیر خسرو، بوستان و گلستان سعدی، بهارستان جامی و نفحات الانس نیز به‌دفعات در کارگاه سلطنتی مغول مصور می‌شدند (Prakash Verma 2009, 154). محوریت زبان و ادب فارسی و وابستگی نگارگری این‌دوران به ادبیات، منجر به رواج متون فرهنگی ایرانی‌اسلامی در دربار گورکانی گردید. تنها نسخهٔ خطی دورهٔ همایون که توسط نگارگران ایرانی تصویرسازی شد، نسخهٔ باشکوه حمزه‌نامه است که در زمان حکومت پسرش اکبرشاه به اتمام رسید. محققان معتقدند که نگاره‌های حمزه‌نامه در صفحات اولیه، بسیار شبیه به مکتب صفوی تبریز است (غروی ۱۳۴۸، ۳۳؛ برند ۱۳۸۳، ۱۲۸)، ولی به‌مرور زمان لباس‌های هندی، بت‌های هندو و صحنه‌های زندگی روستایی هند به نگاره‌های آن راه یافتند (Gotez 1964, 227). این نسخهٔ چهارده‌جلدی که احتمالاً بین سال‌های ۹۸۴ــ۹۷۹ق کار شده است، تحت نظارت مستقیم میر سید علی آغاز شد، ولی زمانی که او برای زیارت مکه هند را ترک کرد، همکار جوان‌ترش، عبدالصمد، نظارت بر ده جلد دیگر را بر عهده گرفت (بلر و بلوم ۱۳۸۸، ۷۵۱). از آنجا که کپی یا تقلید از ترکیب‌بندی‌های پیشین بخشی از آموزش نقاشان در ایران بوده است، بعید نیست که عبدالصمد به‌عنوان استاد کارگاه سلطنتی شاگردانش را تشویق می‌کرده که از ترکیب‌بندی‌های ایرانی تقلید کنند. نفوذ سنت‌های نقاشی ایرانی در نگاره‌های حمزه‌نامه، نقش و تأثیر این هنرمند در انجام چنین پروژهٔ عظیمی را نشان می‌دهد.



تصویر ۱: اکبر شاهزادهٔ جوان نقاشی خود را به پدرش همایون تقدیم می‌کند، عبدالصمد، ۹۶۳ (۱۵۵۵)، مرقع گلشن (شمارهٔ ۱۵۹) کتابخانهٔ کاخ گلستان

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E2%80%98Abd_alSamad._Akbar_Presents_a_Painting_to_His_Father_Humayun._Mughal,_probably_Kabul,_c._1550%E2%80%931556._Golestan_Palace_Library,_Tehran.jpg

تصویر ۲: حک کردن جمشید اشعاری را بر روی سنگ، عبدالصمد شیرازی، ۹۹۸ (۱۵۸۸)، واشنگتن، گالری هنر فریر

https://artsandculture.google.com/asset/jamshid-writing-on-a-rock-artist-abd-al-samad-shirin-qalam-calligrapher-faqir-mir-ali/iAFfhs7okTqOYg

وابستگی سبک عبدالصمد به مکتب نگارگری تبریز در نگارهٔ «اکبر جوان تصویری که خودش کشیده به پدرش تقدیم می‌کند» (تصویر ۱)، آشکار است. در این نگاره فضا به‌واسطهٔ عناصر ساختمانی به قسمت‌های مختلف تقسیم شده که یادآور ترکیب‌بندی‌های دورهٔ صفوی است. ردپای سبک تبریز در حالت پیکره‌ها و جزئیات فراوان معماری نیز مشخص است. در این مورد عبدالصمد یک ترکیب‌بندی مکتب تبریز را برگزیده و صحنه‌ای از دربار مغول را در آن جا داده است. بدین ترتیب هنرمند با نشان دادن پادشاه گورکانی به‌شیوه‌ای که متداول نقاشی ایرانی است، نشانه‌های دو فرهنگ را چنان در هم آمیخته است که به نظر می‌رسد قابل تفکیک از هم نباشند. پادشاه گورکانی هم حامی نگاره‌ای به سبک ایرانی است و هم خود درون آن جای گرفته است، درحالی‌که شاهزادهٔ گورکانی (اکبر) بشخصه نگاره‌ای را به انجام رسانده است. همهٔ عناصر این تصویر نشان‌دهندهٔ تمایل گورکانیان در یکی شدن با فرهنگ ایرانی و کسب مشروعیت فرهنگی به‌واسطهٔ آن است. عناصر ایرانی که در اولین مینیاتورهای گورکانی به چشم می‌خورند، عبارت‌اند از: صخره‌های اسفنجی، اژدها، ابرهای اسپیرالی، عناصر تزیینات ساختمانی، نمایش پیکره‌های انسانی، استفاده از درختان سرو و چنار، به‌همراه استفاده از خطوط خوش‌نویسی ظریف و رنگ‌های درخشان بودند (Ziauddin 2005, 334).

با این حال، در زمان حکومت اکبر هندوها به‌تدریج به دربار راه یافتند، تا جایی که در کارگاه-کتابخانهٔ اکبر، هنرمندان ایرانی و هندو در کنار هم به تهیهٔ نسخ و مرقعات مشغول بودند (شیمل ۱۳۸۳، ۳۲۶؛ ابوالحسنی و معصومی ۱۳۹۹، ۱۶). در نتیجه، نگاره‌های نسخ خطی و آلبوم‌ها نشان‌دهندهٔ تلفیق سبک نگارگری ایرانی با سبک نگارگری هندی هستند، البته با غلبهٔ ویژگی‌های سبک ایرانی. ظرافت و پرداخت جزئیات و خطوط کناره‌نما به سبک ایرانی با پالت رنگی هندی شامل سبزهای متنوع، قرمز و نارنجی درخشان در هم آمیختند (Chand 1936, 273). بدین ترتیب سبک عبدالصمد نیز در مواجهه با آثار هنرمندان هندو تغییراتی یافت؛ بهترین نمود بلوغ سبک او را در نگارهٔ «جمشید» می‌توان ملاحظه کرد (تصویر ۲). از نظر طرح کلی، منظره با گیاهان رقصان و تقسیمات فضایی کوچک از مکتب صفوی تبریز نشئت گرفته است، ولی در بررسی دقیق‌تر سبک عبدالصمد با سبک صفوی تبریز تفاوت‌هایی دارد. پیکره‌ها هنوز به‌خاطر خطوط محیطی و تضاد رنگ‌ها با پس‌زمینه یکدست هستند ولی درون خطوط جداکنندهٔ رنگ‌های تدریجی برای القای حجم و جنسیت به کار رفته‌اند؛ روشی که به‌ویژه در ارائهٔ جزئیات چهره مشخص است (Soucek 1987, 171-172). نمونه‌هایی دیگر از پدیدار شدن تدریجی عناصر تصویرگری هندویی در سبک نگارگری دربار گورکانی را در نگاره‌های حمزه‌نامه می‌توان دید. تصویر ۳، نگاره‌ای از حمزه‌نامه است که صحنهٔ مسجد را نشان می‌دهد؛ تقسیم‌بندی فضا در این نگاره به صحنه‌پردازی ایرانی که فضا را به چندین سطح تقسیم می‌کند و افراد را درون و بیرون ساختمان‌ها نشان می‌دهد، شباهت دارد. ترکیب‌بندی افراد در فضا و نشان دادن افراد در زندگی روزمره و حالات متنوع نیز از ویژگی‌های ایرانی این نگاره است. علیزاده واقع‌گرایی را یکی از خصلت‌های نگارگری عصر صفوی می‌داند که اتفاقاً سبب محبوبیت آنان نزد پادشاهان گورکانی شد؛ وی معتقد است هنرمندان صفوی به ترکیب‌بندی عناصر و موضوع اثرشان، توجه کامل داشتند و با وجود ریزه‌کاری‌های بسیار، آدم‌ها را تنها تصویر نمی‌کردند. آنان به نقاشی محیط زندگی و مسائل روزمره و هرآنچه به روش زندگی مربوط می‌شود، اشتیاق بسیار داشتند، به

تصویر ۳: صحنهٔ مسجد، حمزه‌نامه، ۱۵۶۴-۱۵۷۹، بریتیش لایبریری (۱۹۲۳٬۰۱۱۵٬۰٫۳)
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1923-0115-0-3

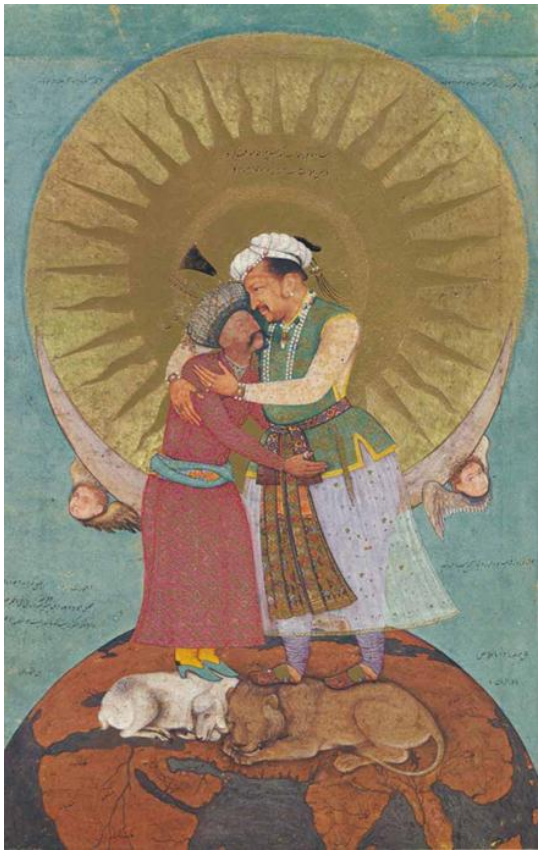
همین دلیل، سراسر فضای صحنه را پر می‌کردند. همچنین آنان ترکیب‌بندی‌های چندسطحی می‌آفریدند که از پایین به بالا گسترده می‌شد و از جدول‌های دور تصویر به بیرون سرایت می‌کرد (علیزاده ۱۳۹۳، ۱۶). در قسمت بالای این نگاره فردی کمانش را به‌سمت پرنده‌ای نشانه رفته و دیگر افراد صحنه نیز در حالت‌های مختلف نشان داده شده‌اند. با این حال، فضای معماری، لباس‌ها و رنگ‌آمیزی هندی به نظر می‌رسد. نگارگری گورکانی به‌تدریج از نگارگری صفوی متمایز می‌شود و این تمایز با ورود نشانه‌های فرهنگ دیگری (هندو) که پیش‌تر تماماً طرد شده بود نمایان می‌گردد. بدین ترتیب رنگ در نگاره‌های دربار گورکانیان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های بازنمایانندهٔ تحقق‌ناپذیری ترجمان بینافرهنگی کامل است. دربارهٔ ریشهٔ رنگ‌آمیزی هندی در این نگاره‌ها حداقل دو علت را می‌توان برشمرد: یکی وابستگی نوع و کیفیت رنگ‌ها به مصالح موجود و قابل استفاده در جغرافیای خاص، و دیگری عینیت یافتن خرده‌فرهنگ هندو که احتمالاً رنگ‌آمیزی نگاره‌ها به آن‌ها سپرده می‌شد. در این دوره همچنان فرهنگ ایرانی در مرکز متن بینافرهنگی قرار دارد، لیکن دیگر با آن یکی پنداشته نمی‌شود. از منظر نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی، گورکانیان همچنان ستایش خود را به عناصر فرهنگی ایرانی حفظ نموده‌اند، لیکن به میزانی از خوباوری دست یافته و به‌سوی تعامل فرهنگی از نوع «هم خود و هم دیگری» گام برداشته‌اند.

ازاین‌روست که در تصویرگری نسخ اکبرنامه، سبک نگارگری گورکانی به‌وضوح از سبک صفوی متمایز شده و تأثیر هر دو فرهنگ ایرانی و هندو دیده می‌شود. درحالی‌که حفظ غالب عمودی، ترکیب‌بندی کلی و هندسهٔ فضایی مسطح از ویژگی‌های نقاشی ایرانی بودند، هنرمندان هندی توجه زیادی به ناتورئالیسم و مشاهدهٔ دقیق پیرامون خود نشان می‌دادند. هندوها سابقهٔ طولانی در نگارگری داشتند و از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک نگارگری آنان می‌توان به طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) اشاره کرد (فروزانی و میرشاهی ۱۳۹۵، ۱۴۵). در یک نگاره از اکبرنامه که پیروزی عظیم خان بر محمدحسین میرزا در گجرات را نشان می‌دهد (تصویر ۴)، علاوه بر پالت رنگی هندی که در رنگ تپه‌ها و آسمان خودنمایی می‌کند، منظره‌نگاری نیز به‌وضوح بازنمایانندهٔ ناتورالیسمی است که با سبک صفوی متفاوت است. تمایل فرهنگ هندو به طبیعت‌گرایی حتی در برداشت‌های هنری از نقوش تزیینی و انتزاعی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. نقوش تزیینی که در ایران تجریدی و انتزاعی‌اند، در هند با حجم‌پردازی و طبیعت‌گرایانه تصویر شده‌اند (شیرازی و طلایی ۱۳۹۱، ۹۴). در نگاره‌هایی از این دست نمی‌توان به‌راحتی تشخیص داد که نشانه‌های کدام فرهنگ در مرکز قرار گرفته‌اند؛ برای مثال حجم‌پردازی و عینیت‌گرایی در کنار استفاده از المان‌های بومی هندی به‌وضوح این نمونه را از نگارگری صفوی متمایز می‌کند و در عین حال با نگارگری هندی هم متفاوت است. می‌توان گفت در این مرحله است که ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان با سایر فرهنگ‌ها به بلوغ و خودآگاهی دست یافت.

تصویر ۴: پیروزی عظیم خان بر محمدحسین میرزا، اکبرنامه، حدود ۱۵۹۰، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن
https://collections.vam.ac.uk/item/O9442/qutb-ad-din-/khan-and-painting-lal

در طول حکومت جهانگیر (۱۶۰۵ـ۱۶۲۷م)، هنرمندان ایرانی دیگری نیز به دربار گورکانی پیوستند، ولی در این زمان اروپاییان نیز به دربار گورکانی راه یافته بودند و تعاملات بینافرهنگی گورکانیان متکثر و پیچیده‌تر شده بود. البته سبک نقاشی اروپایی از زمان همایون مورد توجه دربار گورکانی بوده و در زمان اکبرشاه کپی‌هایی از تصاویر نسخ مذهبی اروپایی انجام می‌شد، ولی در دورهٔ جهانگیرشاه بود که رئالیسم اروپایی بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. نگارگران دربار جهانگیر تصاویر مذهبی اروپایی را نگارگری می‌کردند (پرایس ۱۳۴۷، ۱۸۳؛ کونل ۱۳۸۴، ۲۲۳؛ فروزانی و میرشاهی ۱۳۹۵، ۱۴۴ـ۱۴۵). با وجود این، شواهد نشان می‌دهد که در دربار جهانگیر توجه ویژه‌ای به فرهنگ ایرانی می‌شد و همچنان دربار گورکانی تمایل به قرابت فرهنگی ـ و البته رقابت!ـ با دربار صفوی داشته است. اگر آن‌گونه که روایت می‌شود جهانگیر به نگارگران دربارش دستور داده بود تا رؤیای در آغوش کشیدن شاه‌عباس صفوی را که در خواب دیده بود به سبک ایرانی نقاشی کنند (شیمل ۱۳۸۳، ۳۳۰)، تردیدی باقی

نمی‌ماند که پادشاه قصد داشته خود را با آن دیگری فرهنگی یکی کند. البته اگر دلالت صریح این تصویر (تصویر ۵) را که شاه جهان در آن بزرگ‌تر و باشکوه‌تر از شاه‌عباس پیر و لاغر تصویر شده، تمایل به یکی شدن با آن دیگری بدانیم، دلالت‌های ضمنی دیگر خود را به‌گونهٔ متمایزسازی و برتری‌جویی نشان می‌دهند. به هر حال، از هنرمندان ایرانی دربار جهانگیر می‌توان به آقا رضا و پسرش ابوالحسن اشاره کرد که جایگاه ویژه‌ای نزد شاه داشتند. ویژگی‌های ایرانی سبک آقا رضا در دو تصویرگری از انوار سهیلی که دابشلیم (حاکم هندی) را به تصویر می‌کشد کاملاً نمایان است. یکی از آن‌ها صحنه‌ای را نشان می‌دهد که او گنجی را که در غاری پنهان بوده پیدا می‌کند و صحنهٔ دیگر بالا رفتن حاکم از کوه سراندیب به‌دنبال روشنایی را نشان می‌دهد (Wilkinson 1929, pls.3-5). آقا رضا در طول فعالیتش در کارگاه سلطنتی مغول عناصری از منابع هندی و اروپایی را جذب کرد. زمان ورود او به هند نامعلوم است، ولی بی‌شک در زمان اقامتش در لاهور در سالی که پسرش ابوالحسن به دنیا آمد (۹۶۷ق) در دربار گورکانی مشغول به کار بوده است. از آنجا که یکی از وظایف آقا رضا کپی از چاپ‌های اروپایی بوده است، پیکره‌های اخذشده از ترکیب‌بندی‌های اروپایی در اولین آثار شناخته‌شدهٔ او مشاهده می‌شود. در یکی از حاشیه‌های مرقع گلشن که توسط آقا رضا در رمضان ۱۰۰۸ق تکمیل شده، پیکره‌هایی با جامه‌های اروپایی در مقابل پس‌زمینهٔ گیاهی متراکمی با روحیهٔ ایرانی تصویر شده است (تصویر ۷). در آثار آقا رضا و شاگردانش سبکی مرکب از عناصر ایرانی، هندی و اروپایی مشاهده می‌شود.



تصویر ۵: ابوالحسن، ملاقات جهانگیر با شاه‌عباس در خواب، از مرقع سن پطرزبورگ
/https://asia.si.edu/object/F1945.9a

تصویر ۶: ابوالحسن، ملاقات دابشلیم و بیدپای، از انوار سهیلی، حدود ۱۶۱۰-۱۶۱۴، بریتیش لایبریری
https://www.sciencephoto.com/media/551463/view/dabishlim-with-bidpay

به نظر می‌رسد ابوالحسن نیز مانند پدرش به سلیقهٔ شاه جهانگیر، نقاشی را با کپی از آثار اروپایی آغاز کرده است که اولین اثر شناخته‌شدهٔ او یک کپی از کار آلبرشت دورر است (حقیقت‌جو ۱۳۹۰، ۳۳). ابوالحسن خیلی زود مدارج ترقی را پیمود و و در دربار گورکانی بسیار مورد توجه قرار گرفت. جهانگیر شاه در توزوک جهانگیری در تمجید از ابوالحسن نوشته است:

در این زمان ابوالحسن مصور به لقب نادرالزمانی سرافراز گشت. مجلس جلوس مرا در دیباچهٔ جهانگیرنامه کشیده به نظر درآورد. چون سزاوار تحسین و آفرین بود مورد الطاف بیکران گشت. کارش به عیار رسیده و تصویر او از کارنامه‌های روزگار است. در این عصر نظیر و عدیل خود ندارد، اگر در این روز اوستاد عبدالحی و اوستاد بهزاد در صفحهٔ روزگار می‌بودند انصاف کار او می‌دادند. او را نسبت خانه‌زادی به این درگاه است، غایتاً او را هیچ آشنایی و مناسبت به کار پدرش نیست بلکه از یک عالم نمی‌توان گفت و مرا نسبت به او حقوق تربیت بسیار است. از صغر سن تا حال، خاطر همیشه متوجه تربیت او بوده تا کارش به این حد رسیده، الحق نادرهٔ زمان خود بوده (جهانگیر ۱۳۵۹، ۲۶۶).

به‌عنوان اولین تصویرگری نسخهٔ خطی، سفارش مهمی به ابوالحسن سپرده شد، وی صحنهٔ ملاقات دابشلیم با بیدپای را به تصویر کشیده است؛ ملاقاتی که اوج جست‌وجوی حاکم برای یافتن بصیرت بود (تصویر ۶) (Wilkinson 1929, pl.6). شخصیت‌سازی دابشلیم که شاهوار ولی فروتنانه در مقابل حکیم ایستاده است می‌توانسته نشان‌دهندهٔ شاهزاده سلیم باشد. این نگاره همچنین نشان می‌دهد که ابوالحسن چگونه سبک و ترکیب‌بندی پدرش را اتخاذ کرده و با انرژی جدید و مهارت فوق‌العاده‌اش آن را گسترش داد. ترکیب ابوالحسن از خطوط کناره‌نمای ایرانی با استفاده از رنگ به‌منظور القای فرم و حجم اصلاح و ادامهٔ همان سبک آقارضاست؛ هرچند موفقیت‌های پسر دستاوردهای پدرش را در سایه قرار داد. با توجه به مشخصه‌های تلفیقی آثار ابوالحسن و بر اساس مدحی که شاه جهانگیر از وی به عمل آورده، چنین به نظر می‌رسد که فرهنگ ایرانی همچنان به‌عنوان محور اصلی و نمایندهٔ خود دیگر گورکانی در متون فرهنگی حفظ شده است، فرهنگ هندو در حاشیه ولی حاضر است. رویکرد نگارگری گورکانی به سنت‌های نگارگری هند گزینشی است ولی عناصر بازنمایانندهٔ این فرهنگ به‌گونه‌ای در دل نگارگری گورکانی قرار می‌گیرد که در عین متمایز بودن با آن یکی می‌شود. به نظر می‌رسد که به‌رغم گرایش سلیقهٔ دربار به نقاشی اروپایی، این فرهنگ همچنان به‌عنوان فرهنگ بیگانه و با فاصله نگریسته می‌شود، نسبت به آن پذیراست ولی مرزهایش را با آن حفظ کرده است. دوران طلایی نگارگری گورکانی پس از جهانگیر به پایان رسید و هنرمندان ایرانی در دربارهای محلی پراکنده شدند. در این زمان عصر جدیدی از تاریخ هند رقم می‌خورد که مشخصهٔ آن غلبهٔ فرهنگی اروپاست.

تصویر ۷: آقا رضا ۱۰۰۸ (۱۶۰۰)، حاشیهٔ مرقع گلشن، کاخ گلستان (صفرزاده ۱۳۹۰، ۶۱۲)

۶. نتیجه

هدف اولیهٔ این پژوهش آن بود که با مطالعهٔ نگارگری دربار گورکانی به‌عنوان یک متن فرهنگی، کیفیت ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان و صفویان را تعیین کند. بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی بینافرهنگی، رابطهٔ خود و دیگری فرهنگی می‌تواند بر سه محور کلی «خودمحوری و طرد دیگری»، «آرمانی‌سازی دیگری و نفی خود» و «تعامل پویا میان خود و دیگری» صورت پذیرد. بر این اساس فرهنگ‌ها به طرد، جذب یا گزینش عناصر فرهنگ بیگانه می‌پردازند. بدین منظور پیشینهٔ تعاملات ایران و هند به‌اختصار مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد که ارتباطات این دو منطقهٔ جغرافیایی سابقهٔ طولانی دارد ولی در دورهٔ صفویان به دلایل خاصی این رابطه وارد مرحلهٔ جدیدی شده است. گورکانیان با جایگزین کردن زبان فارسی به‌جای زبان ترکی جغتایی، تحول عظیمی در ارتباطات بینافرهنگی دو کشور ایجاد کردند، به‌گونه‌ای که نه‌تنها با آرمانی‌سازی فرهنگ فارسی، خود را از منظر دیگری نگریستند، بلکه مرزهای خود و دیگری را کاملاً متزلزل ساخته و به‌سوی شبیه‌سازی فرهنگی پیش رفتند.

نکتهٔ جالب توجه آن است که در میانهٔ پژوهش، حضور یک عامل دیگر نمایان شد که به هیچ وجه قابل چشم‌پوشی نبود؛ در واقع گورکانیان خود در سرزمین هندوستان بیگانه بودند و با گذر از ارتباطات بینافرهنگی و رجوع به متن فرهنگی (نگارگری) حضور فرهنگ هندو هر لحظه نمایان‌تر می‌شد. بدین ترتیب در نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی از خلال نگارگری هنرمندان مهاجر ایران در دربار گورکانی، حضور سه فرهنگ مشخص شد: ۱. فرهنگ مغولی گورکانی که حضورش در نگاره‌ها صرفاً موضوعی است، بدین معنا که نگاره صحنه‌ای مربوط به دربار گورکانی را نشان می‌دهد. ۲. فرهنگ ایرانی صفوی که آرمانی شده و در مرکز قرار گرفته است؛ ویژگی‌های نقاشی ایرانی در دربار گورکانی ملاک و معیار تعیین نگارگری خوب از بد است. ۳. فرهنگ هندو که در مناسبات رسمی قدرت کماکان کنار گذاشته شده بود ولی در هنر امکان بروز یافته و نمایان گردید. تجلی این فرهنگ در نگارگری گورکانی نشان‌دهندهٔ خودباوری فرهنگ هندو و گزینش‌گری آن در مقابل نشانه‌های فرهنگ ایرانی است. حضور فرهنگ هندو در نقاشی گورکانی در حاشیه ولی چنان مهم است که نگارگری گورکانی را از نگارگری صفوی متمایز می‌سازد. بدین ترتیب، گورکانیان با آرمانی‌سازی فرهنگ ایرانی و شبیه‌سازی خود به دیگری، قصد داشتند مرزهای هویت فرهنگی خود را در مقابل دیگری هندو که طرد و نفی می‌شد، مشخص سازند. البته این آرمان یکی شدن با فرهنگ آرمانی محقق نشد، چراکه ظرف جغرافیایی که در قالب فرهنگ هندو خود را نمایان ساخت، امکان ترجمهٔ دقیق نگارگری صفوی به نگارگری گورکانی را از بین برد. در نتیجه نگارگری در عصر طلایی هنر گورکانیان، ایرانی-هندی-گورکانی است و هویت خود را از جابه‌جایی مداوم مرزهای مرکز و حاشیه می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Afanasy Nikitin

۲. برای اطلاعات کامل و تحلیلی دربارهٔ نقاشی در دربار گرکانیان هند نک: Beach 2012; Beach and Welch 1978.

3. Basavan
4. Dasvant

منابع

۱. ابوالحسنی، زینب، و محسن معصومی. ۱۳۹۹. «حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند». رهپویه هنر ۳ (۳): ۱۳-۲۳.

۲. برند، باربارا. ۱۳۸۳. هنر اسلامی، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی

۳. بسناس، مهری. ۱۳۹۶. «نقش شاعران شیعهٔ عصر صفوی در انتقال فرهنگ و تمدن ایرانی در شبه‌قارهٔ هند (قرون ۹ و ۱۰ق/ ۱۶ و ۱۷م)». فصلنامه مطالعات معرفتی دانشگاه اسلامی ۲۱ (۷۱): ۲۵۱-۲۸۱.

۴. بشم، آرتور لولین. ۱۳۹۴. هند باستان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای و محمود مصاحب. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. بلر، شیلا، و جاناتان بلوم. ۱۳۸۸. هنر و معماری اسلامی (۲). ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.

۶. بهار، محمدتقی. ۱۳۸۱. سبک‌شناسی: تاریخ تطور نثر فارسی. تهران: انتشارات زوار.

۷. پرایس، کرستین. ۱۳۴۷. تاریخ هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۸. ترکمان، اسکندربیک. ۱۳۵۰. تاریخ عالم‌آرای عباسی. چ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹. جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد. ۱۳۵۹. جهانگیرنامه (توزوک جهانگیری). به‌کوشش محمد هاشم. بی‌جا: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۰. چندلر، دانیل، و فرزان سجودی. ۱۳۸۶. مبانی نشانه‌شناسی. تهران: نشر سوره.

۱۱. حقیقت‌جو، لیلا. ۱۳۹۰. «پژوهشی در آثار آقا رضا جهانگیری: نگارگر ایرانی دربار جهانگیرشاه بابری». نشریه هنرهای تجسمی، ش. ۴۸: ۲۹-۳۸.

۱۲. خادمی ندوشن، فرهنگ، و رسول بابامردای. ۱۳۸۶. «تأثیر نگارگری ایران بر شبه‌قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند». مدرس هنر ۲ (۲): ۲۹-۳۶.

۱۳. خلیل‌زاده مقدم، مریم، و ابوالفضل صادق‌پور فیروزآباد. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی». نگره ۷ (۲۱): ۲۱-۳۶.

۱۴. راجرز، جی. ام. ۱۳۸۲. عصر نگارگری: مکتب مغول هند. ترجمهٔ جمیله هاشم‌زاده. تهران: نشر دولتمند.

۱۵. رشیدیان، عبدالکریم. ۱۳۹۳. ایدهٔ پدیده‌شناسی. تهران: نشر نی.
۱۶. ریاض‌الاسلام. ۱۳۷۳. تاریخ روابط ایران و هند (در دورهٔ صفویه و افشاریه) ۹۱۶ـــ۱۱۵۸ق (۱۵۱۰ـــ۱۷۴۵م). ترجمهٔ محمدباقر آرام و عباسقلی غفاری‌فرد. تهران: انتشارت امیرکبیر.
۱۷. سرخیل، فاطمه. ۱۳۸۶. «روابط صفویان و گورکانیان هند». تاریخ اسلام ۸ (۳۰): ۱۳۳ـ۱۶۲.
۱۸. سجودی، فرزان. ۱۳۸۸. نشانه‌شناسی: نظریه و عمل. تهران: نشر علم.
۱۹. شهابی، علی‌اصغر. ۱۳۱۶. روابط ادبی ایران و هند. تهران: کتاب‌فروشی و چاپخانهٔ مرکزی.
۲۰. شیرازی، ماه‌منیر، و مینا طلایی. ۱۳۹۱. «ریشه‌یابی و تطبیق نقوش بازتاب‌یافتهٔ فرش صفوی در نگاره‌های گورکانیان هند». گلجام، ش. ۲۲: ۷۳ـ۹۵.
۲۱. شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۳. در قلمرو خانات مغول. ترجمهٔ فرامرز نجد. تهران: نشر امیرکبیر.
۲۲. صفرزاده، نرگس. ۱۳۹۰. «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن: بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول». پیام بهارستان، ش. ۱۳: ۶۰۳ـ۶۱۶.
۲۳. علیزاده، سیامک. ۱۳۹۳. «تأثیرنگارگری واقع‌گرایانهٔ ایران دورهٔ صفوی بر نگارگری طبیعت‌گرایانهٔ دورهٔ گورکانی هند». بهارستان، ش. ۱: ۱۵ـ۲۵.
۲۴. غروی، مهدی. ۱۳۴۸. «حمزه‌نامه بزرگ‌ترین کتاب مصور فارسی». مجلهٔ هنر و مردم، ش. ۸۵.
۲۵. فروزانی، ابوالقاسم، و سینا میرشاهی. ۱۳۹۵. «تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراتوری مغولان کبیر هند». مطالعات تاریخی جهان اسلام ۴ (۸): ۱۳۹ـ۱۵۱.
۲۶. قمی، قاضی احمد. ۱۳۸۳. گلستان هنر. چ۱۴. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: انتشارات منوچهری.
۲۷. کوشا، کفایت. ۱۳۸۳. «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی». آینه میراث، ش. ۲۶: ۳۲ـ۵۷.
۲۸. کونل، ارنست. ۱۳۸۴. هنر اسلامی. ترجمهٔ هوشنگ زاهری. تهران: انتشارات طوس.
۲۹. ولش، آنتونی. ۱۳۸۵. نگارگری و حامیان صفوی. ترجمهٔ روح‌الله رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.
۳۰. هالاید، مادلین، و هرمان گوتس. ۱۳۷۶. هنر هندو ایرانی–هندو اسلامی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
31. Alami, AbulFazl. 1939. *The Ain-I Akbari. Trans: H. Blochman*. Ed: D.C. Calcatta: Phillot.
32. Ahmad, aziz. 1976. "Safavid Poets and India". *IRAN*, No. 14: 117-132.
33. Beach, Milo. 2012. *The Imperial Image: Painting for Mughal Court*. Mapin publishing.
34. Beach, M.C., Welch, S. C. 1978. *The Grand Mughal Imperial painting in India*. Mass. Sterling and Francis Clark Art Institute.
35. Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., and Basil Gray.1933. *Persian Miniature Painting*. London: Oxford University Press.
36. Chand, Tara. 1936. *Influence of Islam on Indian Culture*. Allahabad: Indian Press.
37. Eaton, Richard M. 2011. A Social and Historical introduction to the Deccan:1323-1687". In *Sultans of the South: Arts of India Deccan Courts, 1323-1687*. Ed: Navind Nejat Haidar & Marika Sardar. New York: Met publication.
38. Fanon, F., Markmann, Ch. L. 1967. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.
39. Gotez, Herman. 1964. *Art of India: Five Thousand Years of Indian Art*. 2nd ed. New York: Crown Publishers Inc.
40. Losty, Jeremiah P. 1982. *The Art of the Book in India*. London: The British Library Publishing Division.
41. Prakash Verma, Som. 2009. *Interpreting Mughal painting : essays on art, society, and culture*. New Delhi: Oxford University Press.
42. Soucek, Priscilla P.1987. "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformation". *Muqarnas*. Vol. 5. 166-181.
43. Soudavar, Abolala. 1999. "Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition". *Iran* 37: 1, 49-66.
44. Wilkinson, J.V. S. 1929. *The lights of Canopus - Anvār i Suhailī*. New York: W.E. Rudge; London: Studio Ltd.
45. Ziauddin,Muhammad. 2005. *Role Of Persian at the Mughal Court: a Historical Study During 1526A.D. to 1707A.D.*

Thesis for the degree of doctor of philosophy in history, Supervisor: prof. Dr. Munir Ahmed Baloch. area study center for Middle East & Arab countries, University of Baluchistan. Quetta. Pakistan.

بررسی و مقایسهٔ تزیینات مسجدجامع زواره و مسجدجامع اردستان با توجه به سبک‌های معماری رازی و آذری

سید محسن سجادی*

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243638.0

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۹

چکیده

بعد از اسلام، مساجد در شهرهای مختلف و در دوره‌های مختلف تأسیس شدند. درمجموع روش‌های معماری ایران بعد از اسلام دارای چهار سبک می‌باشد: خراسانی، رازی، آذری و اصفهانی. اوج ساخت مساجد در ایران در سبک رازی است. این سبک در دورهٔ سلجوقی و در فلات مرکزی ایران به اوج خود رسید. در این میان، نام دو مسجدجامع اردستان و زواره در کنار مسجدجامع اصفهان از مهم‌ترین بناهای این سبک و این دوره به شمار می‌آید. از عناصر شاخص و مشترک این دو مسجد و دلیل انتخاب آن‌ها، یکسان بودن معمار، منطقهٔ جغرافیایی یکسان و نزدیک بودن سال ساخت هر دو بنا می‌باشد. در این پژوهش، ابتدا ویژگی‌های تزییناتی این دو مسجد و سپس با برشمردن ویژگی‌های سبک معماری رازی و آذری، ارتباط تزیینات آن‌ها با این سبک‌ها بررسی می‌شود. شیوهٔ پژوهش توصیفی‌تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای و بررسی میدانی بناهاست. نتایج حاصل از بررسی دو مسجد تأیید می‌کند که عناصر تزییناتی مسجد جامع اردستان بیشتر به ویژگی‌های معماری دورهٔ سلجوقی و سبک رازی و عناصر تزییناتی مسجدجامع زواره بیشتر به ویژگی‌های معماری دورهٔ ایلخانی و سبک آذری نزدیک می‌باشد. همچنین عناصر مشترکشان بیشتر در زمینه ساختاری و اختلافات آن‌ها بیشتر در زمینه تزیینات است.

کلیدواژه‌ها:

مطالعهٔ تطبیقی، مسجد، اردستان، زواره، تزیینات، سبک رازی، سبک آذری.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ msajjadib@yahoo.com

۱. مقدمه

یکی از وجوه هویتی شهر اسلامی، مسجد است که هم از جنبهٔ هویت ظاهری و هم از بعد هویت معنوی، ایفای نقشی بنیادین را عهده‌دار است (نقی‌زاده ۱۳۸۷، ۳۴۹). مساجد بعد از اسلام در شهرهای مختلف و در دوره‌های مختلف تأسیس شدند. به‌نظر پیرنیا، روش‌های معماری ایران قبل از اسلام شامل دو شیوهٔ پارسی و پارتی و بعد از اسلام دارای چهار سبک است: خراسانی، رازی، آذری و اصفهانی (پیرنیا ۱۳۸۷، ۹). سبک رازی دومین سبک معماری ایرانی بعد از اسلام است. این سبک در دورهٔ سلجوقی و در فلات مرکزی ایران به اوج خود رسید. در این میان بناهای مشهور زیادی وجود دارد؛ مانند مسجدجامع اردستان، مسجدجامع زواره و مسجدجامع اصفهان، که از مهم‌ترین بناهای این سبک و این دوره هستند. هرچند در منابع و بررسی‌های صورت‌گرفتهٔ قبلی، این دو مسجد به دورهٔ سلجوقی تعلق دارند، ویژگی‌هایی از دو بنا، انتساب آن‌ها را به دورهٔ خاصی مورد تردید قرار می‌دهد.

مسجدجامع زواره و اردستان را می‌توان با رویکردهای متفاوت بررسی کرد. در مطالعات پیشین در مورد هر دو مسجد، بیشتر رویکرد تاریخی مدنظر بوده است اما این دو بنا، به‌رغم ویژگی‌های مشترک زیاد، هیچ‌گاه مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار نگرفته‌اند. از عناصر شاخص و مشترک این دو مسجد و دلیل انتخاب آن‌ها، یکسان بودن معمار (استاد محمود اصفهانی)، نزدیکی منطقهٔ ساخت و نزدیک بودن سال ساخت بناها می‌باشد. این دو مسجد دارای تزیینات مختلفی است، مانند آجرکاری و گچ‌بری و کاشی‌کاری. البته در زمینهٔ تزیینات اختلافاتی دیده می‌شود که در این مقاله بررسی شده است.

در این پژوهش، ابتدا ویژگی‌های این دو مسجد و پیشینهٔ آن‌ها، و سپس عناصر تزییناتی مانند تزیینات محراب‌ها، تزیینات آجری، تزیینات ایوان جنوبی، گچ‌بری، کاشی‌کاری و آجر لعاب‌دار در هر دو بررسی شده و اختلافات و اشتراکات هر دو بنا در زمینهٔ تزیینات ذکر گردیده و با برشمردن ویژگی‌های سبک معماری رازی و آذری و ارتباط دادن عناصر این دو مسجد به این سبک‌ها، انتساب آن‌ها به دوره‌های ذکرشده در تاریخ مورد بررسی قرار گرفته است. شیوهٔ پژوهش توصیفی‌تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای و بررسی میدانی این دو بناست.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون در مورد سبک معماری این دو مسجد پژوهشی صورت نگرفته است و فقط آقای کریم پیرنیا در کتاب سبک‌شناسی معماری ایرانی (۱۳۸۷) این دو مسجد را در دستهٔ سبک رازی جای داده است. در دو کتاب هنر و معماری اسلامی (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۷۸) و تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی تألیف محمد یوسف کیانی (۱۳۷۴) به‌اختصار به معرفی این دو بنا پرداخته شده است.

نویسندگان زیادی در سال‌های اخیر به بررسی مسجدجامع زواره و اردستان پرداخته‌اند؛ منابعی که بخشی از آن‌ها به فراخور استفاده در مقالهٔ حاضر، در بخش منابع پایانی فهرست شده‌اند. اما تاکنون پژوهشی مبتنی بر «بررسی تطبیقی تزیینات مسجدجامع زواره و مسجدجامع اردستان با توجه به سبک‌های معماری رازی و آذری» انجام نشده که این امر، مشوق نگارنده در ارائهٔ پژوهش حاضر است.

اکثر پژوهش‌ها در این زمینه دارای رویکرد تاریخی بوده و در این پژوهش سعی شده با مطالعهٔ تطبیقی تزیینات دو مسجد، دوره‌هایی که این دو مسجد را بدان منتسب می‌کنند، مورد بررسی قرار گیرد.

۱-۲. روش پژوهش

تغییرات مسجدجامع اردستان و زواره بر مبنای شواهد و گزارش‌های باستان‌شناسی و منابع تاریخی تحلیل شده است. با توجه به اطلاعات بسیار محدود در این زمینه، سعی شده با بهره‌گیری از همین منابع و همچنین مطالعات میدانی در این مساجد، مفیدترین اطلاعات دراین‌باره ارائه شود. تحقیق حاضر با روش توصیفی‌تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام شده است. ابتدا تزیینات هر دو مسجد بررسی و سپس با یکدیگر مقایسه شده است. روش گردآوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای و میدانی است. بدین منظور، ابتدا بررسی میدانی بناها صورت گرفته و سپس منابع مکتوب شامل کتب و مقالات معماری و هنرهای تزیینی مربوط به هر دو مسجد مورد مطالعه قرار گرفته است.

۲. موقعیت جغرافیایی و تاریخی اردستان

اردستان در ۱۱۸ کیلومتری شمال شرقی شهر اصفهان و مسیر کاشان به‌سمت نائین و یزد قرار گرفته است. این شهر دارای مساحتی حدود

۱۱۲۹۳ کیلومتر مربع است و با ۳۳ درجه و ۲۲ دقیقهٔ عرض شمالی و ۵۲ درجه و ۳۷ دقیقهٔ طول شرقی روی نصف‌النهار گرینویچ قرار گرفته است (گلبن ۱۳۸۱، ۱۷۷).

۲ـ۱. مسجد اردستان

بر اساس تمامی منابعی که مطالعه شده، اردستان به‌قطع شهری است قدیمی با قدمتی بسیار طولانی، تا آنجا که برخی از مردم معتقدند تاریخ این شهر به مهابادیان می‌رسد (ابن‌رسته ۱۳۸۰، اصطخری ۱۳۶۸، ۲۵). مسجد اولیه در پایان قرن دوم هجری و شاید قرن چهارم هجری بر روی ساختمان‌های ساسانی بنا بر منابع مختلف احداث شد. سال ساخت این بنا ۵۵۳ هجری و معمار آن استاد محمد اصفهانی است. از ویژگی‌های شخص این مسجد می‌توان به آجرکاری دقیق آن اشاره کرد.

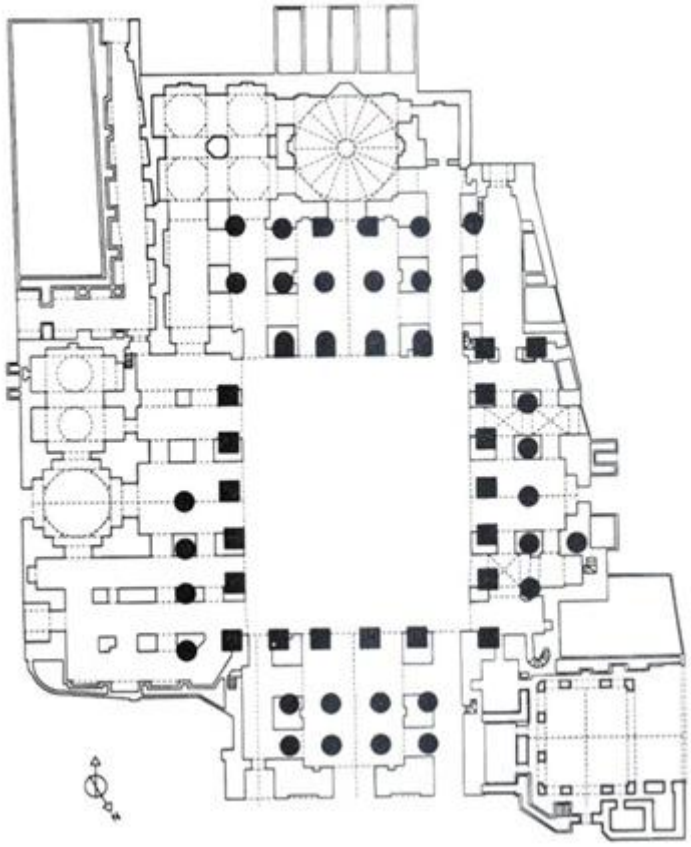
نظر باقر شیرازی دربارهٔ تاریخ چهار ایوان آن به این صورت است: جنوبی: ۵۵۵ هجری، شمالی: ۹۴۶ هجری، شرقی: پایان قرن یازدهم هجری، غربی: اوایل قرن دوازدهم هجری. اسامی ایوان‌ها بدین ترتیب است: شمالی (صفهٔ صفا)، غربی (صفهٔ امام حسن ع)، شرقی (صفهٔ امیر جمله) (آیت‌اللهزاده شیرازی ۱۳۵۹، ۱۲). از ویژگی‌های آن می‌توان از آجرکاری و گچ‌بری شاخصش نام برد.

۲ـ۲. مسجدجامع اردستان و پیشینه و موقعیت آن در شهر

عموماً مساجد تاریخی در مرکز شهر و در رابطهٔ مستقیم با بازار و مراکز اجتماعی جای داشته‌اند. مسجد، قلب تپندهٔ شهر و منعکس‌کنندهٔ اوضاع اجتماعی شهر بوده است. نکتهٔ درخور توجه در این مسجد، ارتباط بسیار قوی میان فضا و طبیعت است (سلطان‌زاده ۱۳۷۲، ۱۳۶). در سمتی از مسجد باغ‌ها و در سمت دیگر آن، بافت شهری قرار گرفته است. مسجدجامع اردستان میان شش عنصر شهری دیگر جای گرفته که کهن‌ترین هستهٔ این شش عنصر، مسجدجامع است (آیت‌اللهزاده شیرازی ۱۳۵۹، ۷). این عناصر شامل مدرسهٔ علمیه، حمام پایین مسجدجامع، حسینیه، آب‌انبار، کاروان‌سرا، بازارچه و مسجدجامع اردستان است.

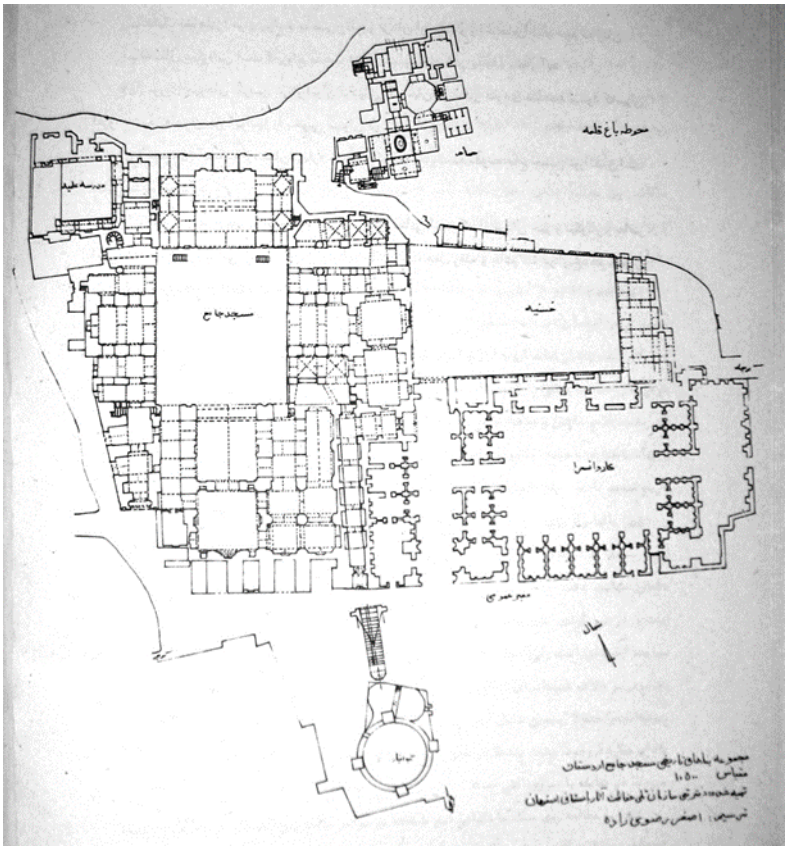
این مسجد در یک مجموعه معماری که شامل مسجد، مدرسه، کاروان‌سرا و آب‌انبار می‌باشد قرار گرفته است. آندره گدار از باستان‌شناسان اخیر ایران که از این بنا بازدید داشته است، تاریخ مشخصی برای گنبدخانه تعیین نمی‌کند (حدوداً انتهای سلطنت ملکشاه). همچنین او معتقد است تبدیل مسجد به چهارایوانی در سال ۵۳۳ هجری (قدیمی‌ترین مسجد) صورت گرفته است (گدار ۱۳۱۶، ج. ۱: ۱۰۷). طبق نظر وی، این بنا از بناهای عصر سلجوقی (از زمان ملکشاه) است و در اصل در محل بنای قدیمی‌تری که ویران شده یا به همین مناسبت آن را خراب کرده‌اند، ساخته شده است. وی ضمن ترسیم نقشهٔ بنا، آثار باقی‌مانده از بنای قدیمی‌تر را در چند ستون، جرز و سرطاق‌های رواق ورودی (جنوب غربی) شناسایی نمود و آن‌ها را متعلق به قرن چهارم هجری دانست (همان، ۱۰۷).

در منابع، اشاره‌ای به تاریخ دقیق شروع ساخت مسجد اولیه نشده است. افرادی چون جابری انصاری (۱۳۷۸) وجود مسجد را از قرن دوم هجری قمری و افرادی چون مرحوم آیت‌اللهزاده شیرازی



تصویر ۱: پلان مسجدجامع اردستان (آرشیو ادارهٔ میراث‌فرهنگی شهرستان اردستان)

(۱۳۵۹، ۸) بازهٔ زمانی دوم تا چهارم هجری قمری را برای آن بیان کرده‌اند. گروهی همچون گدار، پوپ و رفیعی مهرآبادی معتقد هستند که مسجد اولیه مربوط به قرن چهارم هجری قمری است (گدار ۱۳۷۱، ج. ۱: ۱۰۸؛ پوپ ۱۳۸۷، ۱۰۷؛ رفیعی مهرآبادی ۱۳۳۶، ج. ۱، ۳۰).



تصویر ۲: موقعیت مسجدجامع اردستان (آرشیو ادارهٔ میراث‌فرهنگی شهرستان اردستان)

۳. موقعیت جغرافیایی و تاریخی شهر زواره

شهر زواره در ۱۵ کیلومتری شمال شهرستان اردستان، ۱۳۳ کیلومتری شمال شرق اصفهان و در مجاورت کویر مرکزی ایران، بر سر راه قدیمی طبس، خور، بیابانک و انارک به کاشان و اصفهان و در مسیر راه‌آهن کاشان به یزد و در موقعیت ۵۲ درجه و ۲۹ دقیقهٔ طول شرقی و ۳۳ درجه و ۲۷ عرض شمالی، در بستر حاشیه‌های کویر استقرار یافته است. زواره از شمال و شرق به کویر نمک و از جنوب غربی به اردستان محدود می‌شود (مفخم پایان ۱۳۳۹، ۹۸؛ پاپلی یزدی ۱۳۸۲، ۲۹۳). این بنا به شمارهٔ ۲۸۳ به ثبت تاریخی رسیده است (ملازاده ۱۳۷۸، ۷۱).

۱ـ۳. مسجدجامع زواره

در سده‌های دوم و سوم هجری قمری با روی آوردن مردم به اسلام، ظاهراً تعدادی از آتشکده‌ها مسجد گردیدند (حسنی ۱۳۸۱، ۱۹۶). مکان فعلی مسجدجامع زواره در عهد باستان، آتشکده‌ای بوده که در زمان ظهور اسلام تبدیل به مسجد شده است(شریفی ۱۳۶۸، ج. ۳: ۲۷۶). سال ساخت مسجد زواره ۵۳۰ هجری و معمار آن استاد محمد اصفهانی است. از ویژگی‌های آن می‌توان از وجود زیرزمینی در ضلع شمالی (مانند مسجد محمدیه نایین) و همچنین آجرکاری و گچبری شاخص آن نام برد.

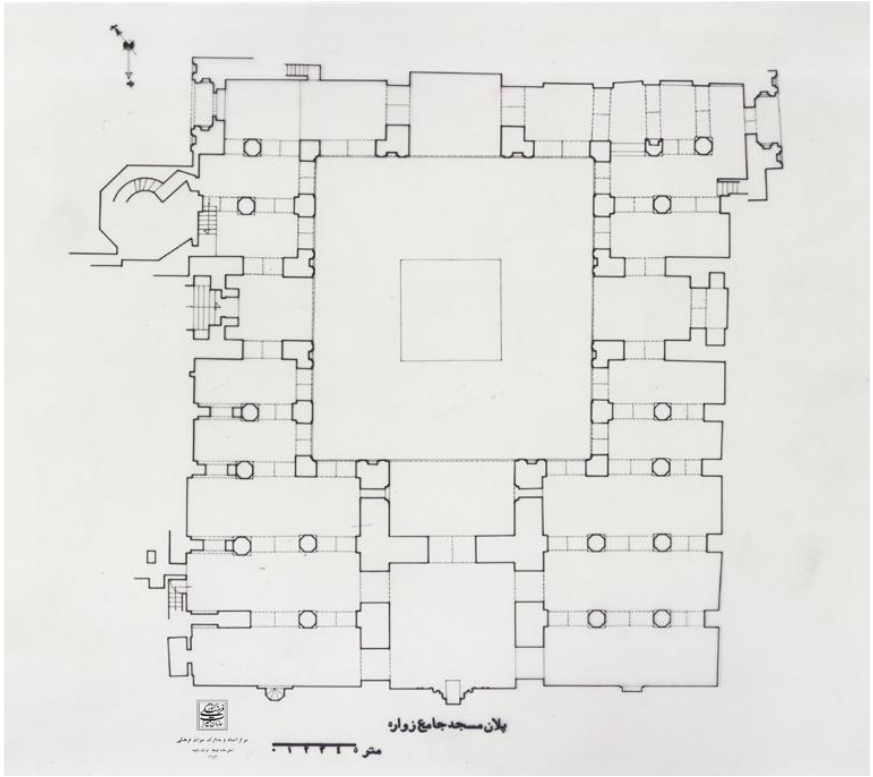
۲ـ۳. مسجدجامع زواره و پیشینه و موقعیت آن در شهر

به‌اعتقاد پیرنیا، این بنا روی بنای کهن‌تر ساخته شده است. در مورد تاریخ بنا نقل‌قول‌های مختلفی نیز در این زمینه مشهود است؛ از آن جمله اینکه محمد بن ابراهیم زواره‌ای در قرن اول یا دوم هجری قمری بانی مسجد بوده است (پیرنیا ۱۳۸۵، ۲۷۳). اما برخی دیگر معتقدند که

مسجدجامع زواره به‌وسیلهٔ مجیرالدوله از آل‌بویه یا عمر بن عبدالعزیز از آل ابی‌دلف در قرن سوم هجری قمری ایجاد شده است (شریفی ۱۳۶۸، ج. ۳: ۲۶۹).

استاد محیط طباطبایی مورخ معاصر که خود اهل زواره است، عقیده داشتند که بانی مسجدجامع، علی بن احمد رئیس زواره بوده است (عظیمی ۱۳۷۱، ۱۵۴). از ویژگی‌های شاخص این مسجد می‌توان به چهارایوانی بودن آن اشاره کرد که آقای گدار معتقد است این بنا قدیمی‌ترین مسجد چهارایوانی است که به‌صورت یکدست ساخته شده است. این نظریه دارای موافقانی همچون آندره پیترسون، درک هیل، اولک گرابر، عباس زمانی، حسین زمرشیدی و مخالفی مانند کریم پیرنیا دارد. بر همین اساس به عقیدهٔ استاد پیرنیا مسجدجامع زواره، کهن‌ترین مسجدی نیست که از آغاز به‌گونهٔ چهارایوانی بنیان شده است، و دلیل ایشان سردابه‌ای است کهن که در زیر راستهٔ درآیگاه آن است و بسیار به سردابهٔ مسجدِ سرِ کوچهٔ محمدیهٔ نائین می‌ماند؛ بنابراین این احتمال وجود دارد که مسجدجامع زواره از ابتدا شبستانی بوده و در قرن‌های بعد چهارایوانی شده (پیرنیا ۱۳۸۵، ۲۷۳) و همچنین به نظر برخی از محققان، مسجد فعلی در قرن ششم هجری قمری، مستقلاً یا بر روی بقایای مسجدی شبستانی احداث شده و بخش‌هایی از آن با گچ‌بری و آجرکاری آراسته شده است. استفاده از آجر لعاب‌دار در شبستان‌ها و گچ‌بری‌های رنگین در ایوان‌ها از آثار دوره‌های بعد است (حاجی‌قاسمی ۱۳۸۳، ج. ۱: ۱۴۰).

عده‌ای دیگر عقیده دارند که مسجدجامع زواره به تأسی از مسجدجامع اردستان طراحی و بعد تغییراتی در آن انجام گرفته است؛ یعنی در سال ۵۰۳ هجری قمری، مسجدجامع زواره با پیروی از مسجدجامع اردستان ساخته شده و سپس با تغییر بسیار مهمی که در نوع پلان مساجد در آن دوره ایجاد شده بود، به مسجد چهارایوانی تبدیل و به اتمام رسیده است (شریفی ۱۳۶۸، ج. ۳: ۲۷۶). گدار در مورد تاریخ بنای مسجد می‌نویسد: «تصور می‌کنم تاریخ بنا رقم ۵۳۰ق است. در باب رقم صدها، جای شک وجود ندارد زیرا دو کلمهٔ خمس و مائه (پنج و صد)، به‌خوبی باقی مانده‌اند. در خصوص رقم ده‌ها یعنی ثلثین (سی)، امکان دارد این عدد یک عدد یک‌رقمی و رقم سه باشد، زیرا این رقم دو حرف کمتر یا بیشتر دارد ولی فضایی که میان حرف لام ثلثین و خاءِ خمس وجود دارد زیاد است و می‌رساند که این رقم همان رقم ثلثین بوده است. بنابراین تاریخ احداث بنا ۵۳۰ است نه ۵۰۳ (گدار ۱۳۶۸، ج. ۴: ۱۲۱ و ۱۲۴).



تصویر ۳: پلان مسجدجامع زواره (آرشیو ادارهٔ میراث‌فرهنگی شهرستان اردستان)

۴. محراب

یکی از اصلی‌ترین ارکان مسجد، محراب است. گولون محراب را همچون ایوانی کوچك می‌شمارد؛ او می‌نویسد: «همان گونه که ایوان، واسطی بین حیاط و فضای گنبدخانه است به همان گونه محراب نیز همچون ایوانی کوچك رابطی است بین دنیای مادی شهودی و معنوی» (Golvin 1970, 177). در ضلع جنوبی گنبدخانهٔ مسجدجامع زواره، محرابِ نفیسِ گچ‌بری‌شده‌ای با وضعیت نسبتاً خوبی بر جای مانده است. این محراب به‌صورت مستطیل قائم‌الزاویه‌ای متشکل از دو حاشیه و دو طاق‌نمای هلالی تیزه‌دار بر روی هم است. هرکدام از طاق‌نماها بر دو ستون دارای سرستون قرار گرفته است (سجادی ۱۳۷۵، ج. ۱، ۱۱۵). به‌عقیدهٔ گدار «محراب مسجدجامع زواره در سال ۵۵۱ق به انجام رسیده و این تاریخ از طریق مقایسه با تزیینات شبستان محراب جامع اردستان که به استناد کتیبهٔ بزرگ، در سال ۵۵۳ق ساخته شده کاملاً صحیح به نظر می‌رسد» یعنی در سال ۵۵۳ق مسجد اردستان نیز به محرابی نظیر محراب زواره مزین شده است (گدار ۱۳۶۸، ج. ۴: ۱۲۷). سطوح محراب زواره دارای تزیینات گچ‌بری برجسته مشتمل بر کتیبه‌هایی به خط کوفی و نسخ و نقوش گیاهی و اسلیمی است. کتیبه‌های این محراب (زواره) مشتمل بر آیات قرآنی است که با رنگ نارنجی رنگ‌آمیزی شده‌اند. خط کتیبهٔ کوفی، شباهت بسیاری با خط کتیبهٔ زیر گنبد دارد و به نظر می‌رسد که هر دو در یک زمان نوشته شده باشند (۵۵۱ق) (ملازاده ۱۳۷۸، ۷۱).

در مقایسهٔ نقوش محراب مسجدجامع زواره با نقوش محراب مسجدجامع اردستان به تفاوت‌های زیاد نقوش تزیینی این دو مسجد می‌توان پی برد، که به‌سختی می‌توان پذیرفت که محراب مسجدجامع اردستان برگرفته از محراب مسجدجامع زواره باشد. در مسجدجامع زواره شاهد به وجود آمدن عناصری متفاوت از سبک تزیینی غالب دورهٔ سلجوقی هستیم که این ویژگی‌ها در نوع تزیینات این مسجد به‌آرامی در حال شکل‌گیری بوده است.

از خصوصیات خاص محراب‌های مسجد دورهٔ ایلخانی، می‌توان به حاشیهٔ پهن بالای محراب با نقوش اسلیمی و آژده‌کاری آن‌ها اشاره کرد که در محراب مسجدجامع زواره دقیقاً این سبک از تزیینات مشاهده می‌شود. از نمونه‌های مساجد ایلخانی که محرابشان مشابه با محراب مسجد زواره است، می‌توان به محراب مسجدجامع مرند (۷۳۰ق) (تصویر ۸)، محراب مسجدجامع اشترجان اصفهان (۷۱۵ق) (تصویر ۹) و بقعهٔ پیربکران (۷۰۳-۷۱۲ق) (تصویر ۱۰) اشاره کرد که از نظر حاشیهٔ پهن فوقانی، ترکیب‌بندی و کادربندی و نقوش با محراب مسجدجامع زواره مشابه‌اند. ازاین‌رو این احتمال بسیار است که زمان ساخت محراب مسجدجامع زواره بسیار دیرتر از محراب مسجدجامع اردستان باشد، زیرا تفاوت در نقوش و ترکیب‌بندی‌های محراب‌ها، تعلق هر دو محراب را به یک دوره و زمان تاریخی را غیرممکن می‌داند.

تصویر ۴: محراب مسجدجامع زواره (نگارنده)

محراب هر دو مسجد از عناصر شاخص و شگفت‌انگیز آن است. در هر دو مسجد محراب در ضلع جنوبی گنبدخانه قرار دارد و با تزیینات نفیس گچ‌بری زینت یافته است. همچنین هر دو محراب دارای حاشیهٔ کتیبهٔ قرآنی هستند. اما هر دو محراب از نظر ترکیب‌بندی، کادربندی و انواع خطوط کوفی مورد استفاده در آن با هم تفاوت دارند.

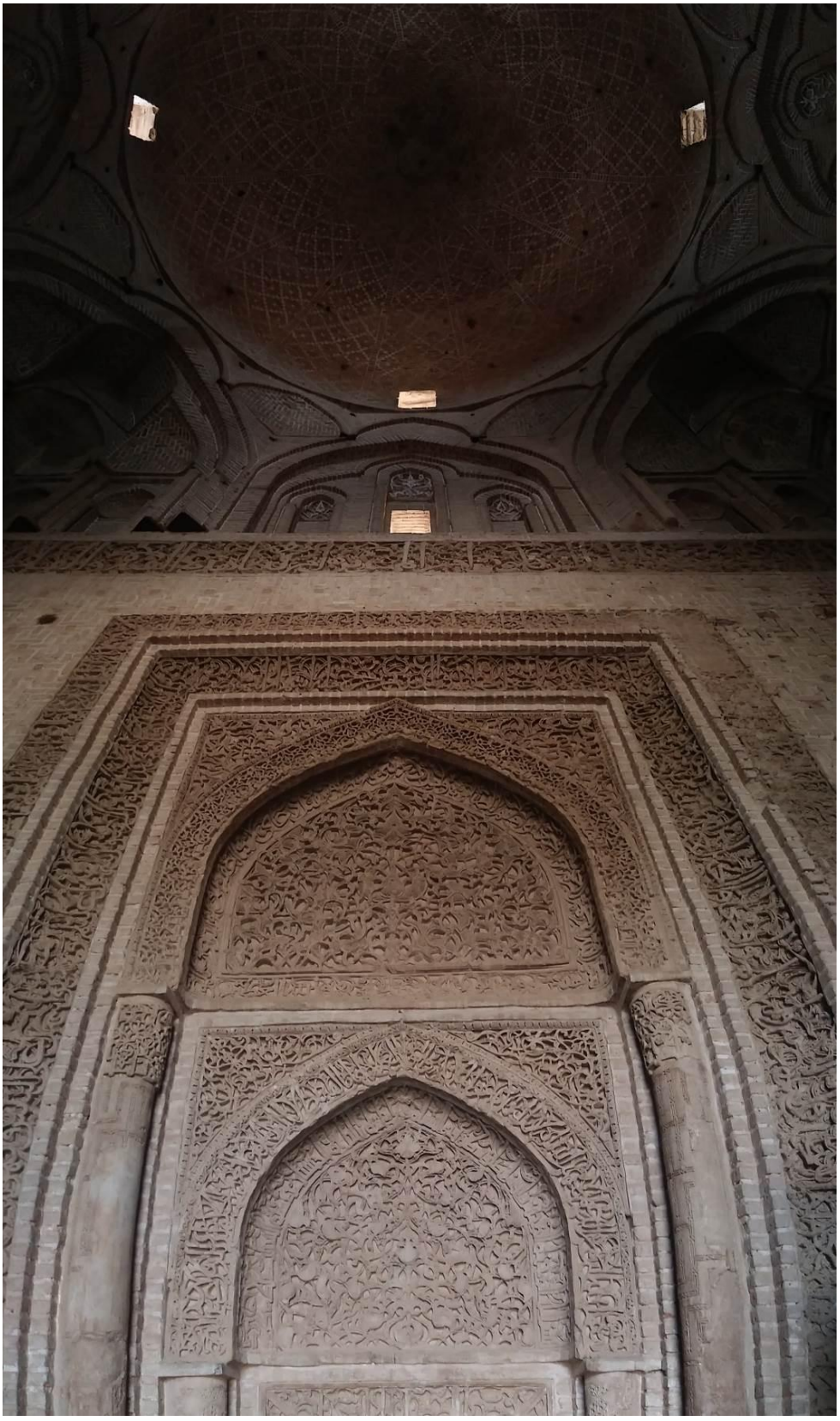
نقوش دو محراب مسجدجامع زواره و مسجدجامع اردستان متفاوت است، آن‌چنان که نقـوش آژده‌کـاری متنـوع در محـراب زواره یـادآور تزیینات دورهٔ ایلخانی است اما نقوش (نقوش گـردان و چندلایـه) محـراب اردسـتان نماینـدهٔ تمـام ویژگی‌هـای اصـیل سـبک دورهٔ سـلجوقی می‌باشد. حاشیهٔ پهن بالای محراب زواره با نقوش اسلیمی و آژده‌کاری (خصوصیات خاص محراب‌های دورهٔ ایلخانی) تزیین شده و مشابهت زیادی با محراب‌های مسجدجامع مرند و اشترجان و بقعهٔ پیربکران دارد که هر سه متعلق به دورهٔ ایلخانی هستند. همچنین رنگ نـارنجی در کتیبه‌های محراب زواره مشاهده می‌شود. با توجه به این بررسی، محراب مسجد اردستان دارای ویژگی‌های دورهٔ سلجوقی و محـراب مسـجد زواره دارای ویژگی‌های دورهٔ ایلخانی است.

الف

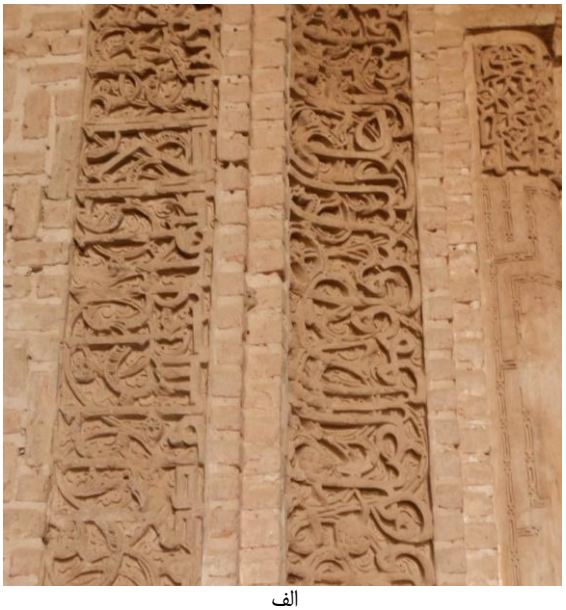
ب

پ

تصویر ۵: الف، ب و پ، تزیینات محراب مسجدجامع زواره (نگارنده)



تصویر ۶: محراب مسجدجامع اردستان (نگارنده)



الف

ب

پ

تصویر ۷: الف، ب و پ، تزیینات محراب
مسجدجامع اردستان (نگارنده)

تصویر ۸: محراب مسجدجامع مرند (نگارنده)

تصویر ۹: محراب مسجدجامع اشترجان (نگارنده)

تصویر ۱۰: محراب بقعهٔ پیربکران (نگارنده)

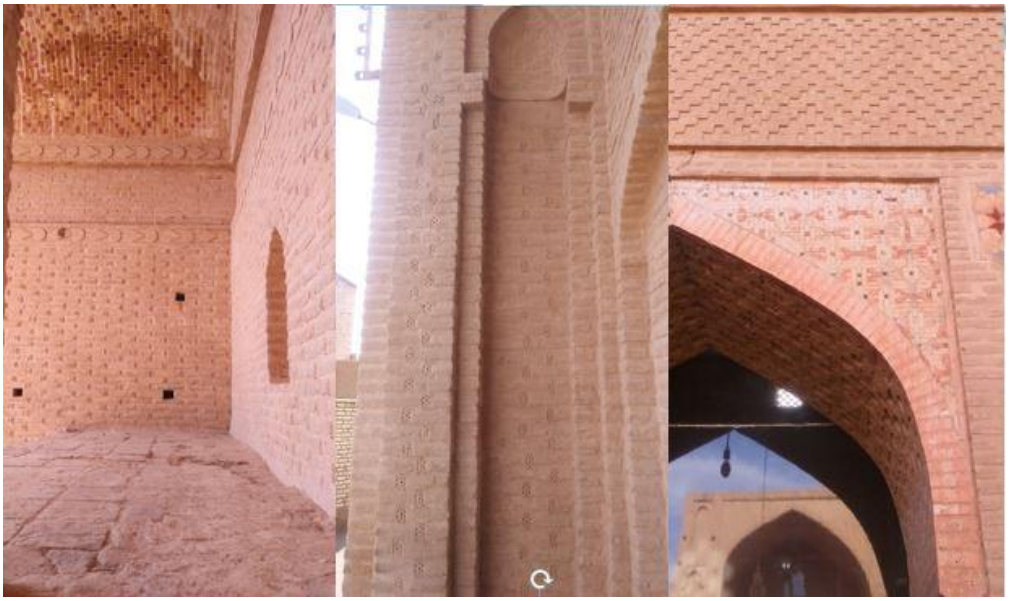
۵. تزیینات آجری

با توجه به اسناد و مدارك موجود، مسجدجامع زواره را به‌عنوان اولین مسجد چهارایوانی که به‌گونه‌ای مستقل ساخته شده است می‌شناسند. مسجد چهارایوانی زواره دارای چهار ایوان در چهار جهت اصلی خود و در فضای پیرامون صحن است. ایوان جنوبی از ایوان شمالی بلندتر و عریض‌تر است و ایوان شمالی از ایوان‌های غربی و شرقی بزرگ‌تر است. سطوح ایوان‌ها آجری ساده است و فقط در جرزهای طرفین دارای طاق‌نماهای محراب‌گونهٔ سه‌طبقه‌اند (امین‌زاده ۱۳۷۸، ۲۷). بنابراین مهم‌ترین عنصر تزیینی مساجد به‌خصوص در دورهٔ سلجوقی و سبک رازی، آجرکاری است. از آجرکاری هم در ساختار و هم در تزیینات استفاده می‌شده است.

در منارهٔ مسجدجامع زواره تزیینات آجرکاری نیز دیده می‌شود. این مناره آجری به‌صورت رگ‌چین در قسمت زیرین و طرح حصیری توپر و توخالی در قسمت فوقانی با کلمات معقلی فرورفتهٔ الله، محمد و علی که به‌سختی تشخیص داده می‌شود اجرا شده است. منار در قسمت تحتانی فرمی هشت‌ضلعی (به ابعاد ۲/۳۰ متر) دارد که پس از کمی ارتفاع به برجی استوانه‌ای تبدیل می‌شود (عرب ۱۳۹۰، ۴۱۲). بخش کمربند آن دارای تزییناتی با تلفیق آجر و کاشی بوده است که البته امروزه کاشی‌های چندانی از آن باقی نمانده است (Hutt 1977 , 108).

در هر دو مسجد از آجر به‌عنوان تزیین و ساختار استفاده شده که این از ویژگی‌های بناهای دورهٔ سلجوقی و سبک رازی است. اما چیدمان آجرها در مسجدجامع زواره خصوصیات نمایشی بیشتری دارد و در بین آجرها علامت‌هایی مشاهده می‌شود (تصویر ۱۱). در مسجدجامع اردستان از چیدمان آجر به‌عنوان عنصر پوششی و نمایشی استفاده شده که در برخی موارد این بهره‌گیری به‌منظور جلوگیری از

گرمای سوزان کویری و همچنین حرمت داخل مسجد نسبت به فضای بیرونی آن است (تصویر ۱۲). تزیینات آجری هر دو مسجد بیشتر دارای ویژگی‌های دورهٔ سلجوقی و سبک رازی است.



تصویر ۱۱: تزیینات آجری در مسجدجامع زواره (نگارنده)

تصویر ۱۲: تزیینات آجری در مسجدجامع اردستان (نگارنده)

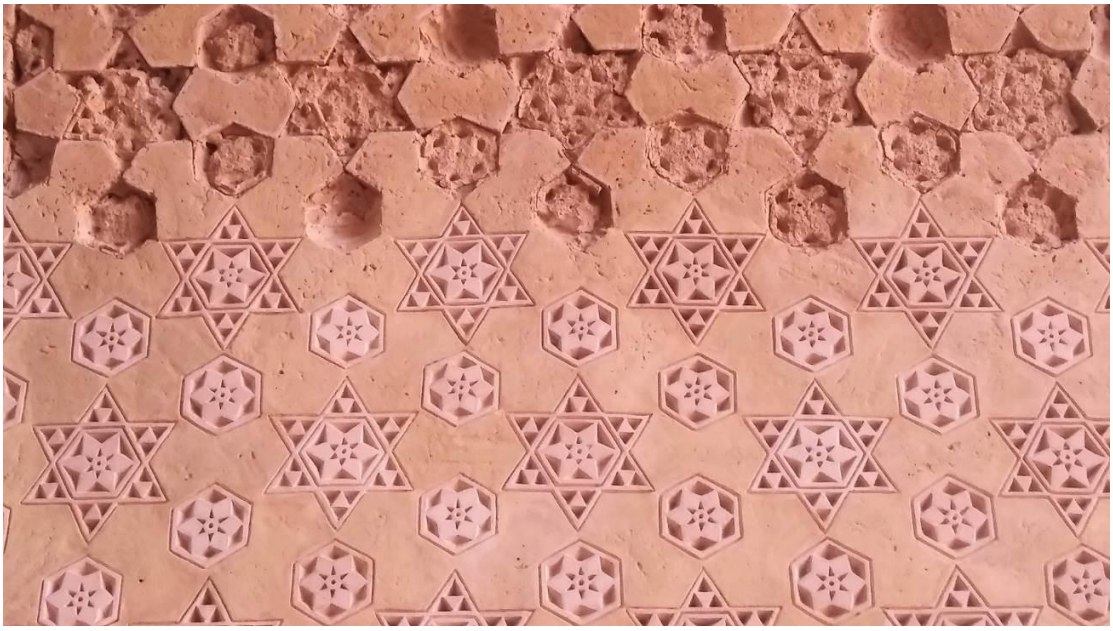
دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

۶. تزیینات گچ‌بری (به‌استثنای محراب و ایوان‌های جنوبی)

مساحت مسجد زواره ۱۳۵۰ مترمربع است؛ در گنبدخانهٔ آن محرابی بسیار زیبا وجود دارد که با گچ‌بری‌های هنرمندانه و آیاتی از قرآن، کارِ دست استادان زمان سلجوقی تزیین یافته است. خطوط مختلفی از قبیل خط کوفی، خط نسخ و ثلث در محراب و ایوان مسجد به کار رفته است (عظیمی ۱۳۷۱، ۱۵۴). گنبد مسجدجامع زواره دارای کتیبه‌ای به خط کوفی گل‌دار است که بر روی حاشیه‌ای عریض از گل و بوته واقع شده است. این کتیبه که دورتادور گنبد را فرا گرفته، بسیار ناخوانا و مخدوش است و آنچه از کلمات باقی‌مانده مفهوم می‌شود آیاتی از سورهٔ آل‌عمران است (گدار ۱۳۶۸، ج. ۴: ۱۲۴). گدار دربارهٔ کتیبهٔ ساقهٔ گنبد می‌نویسد: «در خصوص خط کوفی کتیبهٔ محراب و خط کتیبهٔ

گنبد، آن‌ها به‌قدری به هم شباهت دارند که باید هر دو را متعلق به یک زمان دانست. اگر کتیبهٔ گنبد تا به این حد صدمه ندیده بود، این تاریخ را در آن می‌یافتیم» (همان، ج. ۴: ۱۲۷). تزیینات گچ‌بری موجود در مسجدجامع اردستان نیز مطابق با دوره‌های مختلف ساختمانی مسجد، قابل تقسیم‌بندی است: ۱. از آثار برجای‌مانده از مسجد اولیه (پیش از سلجوقی) که در دالان جنوب غربی مسجد موجود است، می‌توان به دو نمونهٔ بسیار ارزشمند اشاره کرد که بی‌شک در بررسی تاریخی تحول هنر گچ‌بری ایران از اهمیت بالایی برخوردارند. نمونهٔ اول که در گوشهٔ جنوب غربی حیاط مسجد دیده می‌شود، به‌لحاظ سبک‌شناسی متعلق به قرون نخستین اسلامی است که مورخان هنر اسامی آن‌ها را متأثر از سبک‌های به‌کاررفته در گچ‌بری‌های سامرا می‌دانند که به انتزاع گرایش دارد. در نمونهٔ یادشده، شاهد ظهور اولی‌های از طرح اسلیمی هستیم که هنوز کاملاً انتزاعی نشده و ترکیب‌بندی آن، یادآور حجاری معروف موجود در طاق بستان از دوران ساسانی است (رضایی مهوار ۱۳۸۹، ۴). ۲. مرحلهٔ مهم دوم گچ‌بری‌های مسجد اردستان، همان گچ‌بری‌های گسترده در ایوان جنوبی و گنبدخانه مسجد است که متعلق به دورهٔ سلجوقی بوده و از تنوع زیادی برخوردار است (همان، ۴). هر دو مسجد دارای تزیینات گچ‌بری شاخصی هستند. در مسجدجامع زواره وجود گچ‌بری‌هایی با گل و بوته و طرح اسلیمی در سقف فضاهای حدفاصل ایوان‌ها مشاهده می‌شود. در این مسجد، در بین آجرها نقوش ستارهٔ شش‌پر وجود دارد و ما با تزیینات فراوان آجری گچی مواجهیم (تصویر ۱۳). نقوش گچی تزیینات مسجدجامع زواره از نوع هندسی و گیاهی است. در مسجدجامع اردستان جز یک کتیبه و چند نقوش ساده، تزیینات گچ‌بری قابل توجهی وجود ندارد (تصویر ۱۵). همان طور که بیان شد، گچ‌بری مسجدجامع زواره دارای عناصری از دورهٔ ایلخانی است و دورهٔ ایلخانی اوج این هنر در ایران می‌باشد. تزیینات کم گچ‌بری در مسجد اردستان در دیگر بناهای دورهٔ سلجوقی نیز مشاهده می‌شود.

تصویر ۱۳: تزیینات گچ‌بری در مسجدجامع زواره (نگارنده)



تصویر ۱۴: بازسازی تزیینات گچ‌بری در مسجدجامع زواره (نگارنده)

تصویر ۱۵: تزیینات گچ‌بری در مسجدجامع اردستان (نگارنده)

۷. ایوان جنوبی

در مورد ایوان جنوبی هر مسجد باید اشاره شود که این ایوان مانند اکثر مساجد ایران مهم‌ترین ایوان است و بلندتر و عریض‌تر از سایر ایوان‌ها هستند. همچنین ایوان جنوبی هر دو مسجد تزیینات آجرکاری دارد که از ویژگی بناهای دورهٔ سلجوقی و سبک رازی است. سقف ایوان جنوبی مسجد اردستان از نوع گهواره‌ای و دارای پوشش گچ‌بری می‌باشد، اما سقف ایوان جنوبی زواره از نوع جناغی و دارای پوشش رسمی‌بندی است. در کمر ایوان اردستان کتیبهٔ گچ‌بری‌شده وجود دارد درحالی‌که در کمر ایوان زواره، با تزیینات گچ‌بری رنگ‌آمیزی‌شده به اشکال ستاره و خورشید مواجهیم. در ایوان جنوبی مسجد زواره، تزیینات کاشی‌کاری نیز دیده می‌شود. عنصر شاخص تزیینات ایوان اردستان نقش اسلیمی است اما عنصر شاخص تزیینات ایوان زواره، نقش ستاره است (تصویر ۱۷). در مورد تزیینات هر دو ایوان می‌توان گفت که این تزیینات در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی و سبک‌های رازی و آذری مشاهده می‌شود و با قطعیت نمی‌توان این بناها را با توجه به تزیینات و ساختار ایوان جنوبی هر دو مسجد به دورهٔ خاصی منتسب کرد.

تصویر ۱۶: ایوان جنوبی مسجد زواره (راست) و ایوان جنوبی مسجد اردستان (چپ) (نگارنده)

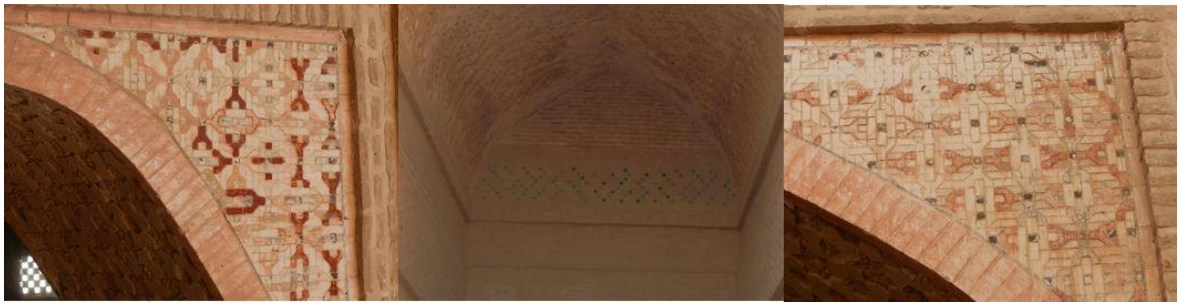
تصویر ۱۷: تزیینات در ایوان جنوبی مسجدجامع زواره (راست) و مسجدجامع اردستان (چپ) (نگارنده)

۸. تزیینات کاشی‌کاری و تزیینات آجر لعاب‌دار

در مسجد زواره اگرچه ایوان شمالی از ایوان رو به قبله کوچک‌تر است، از دو ایوان شرقی و غربی بزرگ‌تر است و از کف صحن مسجد یك متر ارتفاع گرفته است. و این به‌خاطر زیرزمینی است که در زیر آن قرار دارد، که ظاهراً در زمان احداث مسجد آن را ساخته‌اند. در کمربند این ایوان و در حاشیه‌ای نسبتاً عریض، کاشی‌های کوچك مشکی و آبی به‌تناوب و با طرحی جالب دیده می‌شود. در فصل زمستان که دامن آفتاب بر این ایوان گسترده می‌شود، بر روی یکی از آجرهای مفروش این ایوان [ایوان شمالی] خطوطی دیده می‌شود که احتمالاً نمایانگر تعیین اوقات شرعی است (عظیمیان زواره ۱۳۷۷). در مسجدجامع زواره با دو نوع نقوش در کاشی‌ها روبه‌رو هستیم: کاشی‌های با سبک هندسی و کاشی‌های سادهٔ آبی و مشکی (تصویر ۱۸). اما در مسجدجامع اردستان تزیینات کاشی‌کاری وجود ندارد.

در مسجدجامع زواره تزیینات آجر لعاب‌دار به‌وفور یافت می‌شود. این تزیینات به دو صورت است: ۱. تزیینات ستارهٔ هشت‌پر و هشت‌ضلعی (گنبدخانه)؛ ۲. آبی و مشکی بین آجرها با نقوش هندسی (تصویر ۱۹ و ۲۰). تزیینات آجر لعاب‌دار در مسجدجامع اردستان وجود

ندارد. همان گونه که در بناهای دیگر سلجوقی مشاهده می‌شود، تزیینات کاشی به‌ندرت در این بناها وجود دارد و در اواخر ایـن دوره تزیینـات کاشی به معماری مساجد راه می‌یابد. این مسئلهٔ سلجوقی بودن بنای اردستان را اثبات می‌کند، درحالی‌که کـه وجـود تزیینـات کاشـی‌کاری و آجر لعاب‌دار در مسجدجامع زواره، گویای این مطلب است که این مسجد متعلق به دورهٔ ایلخانی یا اواخر دورهٔ سلجوقی است.



تصویر ۱۸: تزیینات کاشی‌کاری در مسجدجامع زواره (نگارنده)

تصویر ۱۹: تزیینات آجر لعاب‌دار در گنبدخانهٔ مسجدجامع زواره (نگارنده)

تصویر ۲۰: تزیینات آجرلعاب دار در مسجدجامع زواره (نگارنده)

جدول ۱: جمع‌بندی اشتراکات و اختلافات تزیینات مسجدجامع زواره و اردستان (نگارنده)

عنصر معماری	اشتراکات	اختلافات
ایوان جنوبی	۱. مهم‌ترین ایوان ۲. بلندتر و عریض‌تر از سایر ایوان‌ها ۳. دارای تزیینات آجرکاری	۱. سقف ایوان جنوبی مسجد اردستان دارای پوشش گچ‌بری و سقف ایوان جنوبی زواره دارای پوشش رسمی‌بندی ۲. سقف ایوان اردستان: گهواره‌ای، سقف ایوان زواره: جناغی ۳. وجود تزیینات گچ‌بری رنگ‌آمیزی‌شده به اشکال ستاره و خورشید در بدنهٔ ایوان زواره ۴. در بدنهٔ ایوان اردستان وجود کتیبهٔ گچ‌بری‌شده ۵. وجود تزیینات کاشی‌کاری در ایوان زواره ۶. عنصر شاخص تزیینات ایوان اردستان: نقش اسلیمی ۷. عنصر شاخص تزیینات ایوان زواره: نقش ستاره
محراب	۱. محراب نفیس گچ‌بری در هر دو مسجد ۲. در ضلع جنوبی گنبدخانه ۳. وجود حاشیهٔ کتیبه‌ای قرآنی	۱. تفاوت محراب‌ها در ترکیب‌بندی، کادربندی و انواع خط کوفی ۲. متفاوت بودن نقوش دو محراب ۳. نقوش با آژده‌کاری متنوع در محراب زواره یادآور تزیینات دورهٔ ایلخانی ۴. نقوش (نقوش گردان و چندلایه) محراب اردستان نمایندهٔ تمام ویژگی‌های اصیل سبک دورهٔ سلجوقی ۵. حاشیهٔ پهن بالای محراب زواره با نقوش اسلیمی و آژده‌کاری (ویژگی‌های خاص محراب‌های دورهٔ ایلخانی) و مشابهت با محراب‌های مسجدجامع مرند و اشترجان و بقعهٔ پیربکران ۶. وجود رنگ نارنجی در کتیبه‌های محراب زواره
تزیینات آجری	استفاده از آجر به‌عنوان تزیین و ساختار	زواره: ۱. چیدمان آجرها، ۲. قرارگیری علامت‌هایی بین آجرها اردستان: استفاده از چیدمان آجر به‌عنوان عنصر پوششی و نمایشی
تزیینات گچ‌بری		زواره: ۱. وجود گچ‌بری‌هایی با گل و بوته و طرح اسلیمی در سقف فضاهای حدفاصل ایوان‌ها ۲. نقوش ستارهٔ شش‌پر در بین آجرها ۳. تزیینات آجری‌گچی ۴. تزیینات هندسی‌گیاهی اردستان: جز یک کتیبه و چند نقوش ساده، تزیین قابل توجهی ندارد.
تزیینات کاشی‌کاری		نقوش زواره: ۱. ستاره‌های شش‌پر و هشت‌پر ۲. نقوش هندسی ۳. کاشی‌های سادهٔ آبی و مشکی اردستان: تزیین کاشی موجود نیست.
تزیینات آجر لعاب‌دار		زواره: ۱. تزیینات ستارهٔ هشت‌پر و هشت‌ضلعی (گنبدخانه) ۲. آبی و مشکی بین آجرها با نقوش هندسی اردستان: موجود نیست.

۹. بررسی ویژگی‌های مساجد جامع زواره و اردستان با توجه به سبک رازی و آذری

سبک‌های رازی و آذری از سبک‌های معماری ایرانی است که دارای ویژگی‌های مشترکی بوده و در عین حال اختلافاتی دارند. سبک معماری رازی دومین سبک معماری بعد از اسلام ایران، تقریباً هم‌زمان در دورهٔ سلجوقی در مناطق مرکزی ایران آغاز شد و سال شروع و پایان آن را به‌ترتیب ۳۰۰ق و ۶۱۶ق می‌دانند (پیرنیا ۱۳۸۷، ۲۵).

سبک آذری سومین سبک معماری بعد از اسلام ایران، تقریباً در اواخر دورهٔ سلجوقی و اوایل دورهٔ ایلخانان در شمال غربی ایران آغاز شد

و سال شروع و پایان آن را به‌ترتیب ۶۱۶ق و ۹۰۰ق تخمین می‌زنند (همان، ۳۵). با توجه به توضیحات پیرنیا در کتاب سبک‌شناسی معماری ایرانی در مورد ویژگی‌های سبک‌های معماری رازی و آذری در جدول ۲ بررسی می‌شود که عناصر تزیینات هر دو مسجد به کدام سبک معماری شباهت بیشتری دارند. در ضمن باید این مورد را در نظر داشت که سبک معماری رازی مربوط به دورهٔ سلجوقی و سبک معماری آذری مربوط به دورهٔ ایلخانی و تیموری است. با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته همان طور که در جدول ۲ مشاهده می‌شود، بنای مسجدجامع اردستان از نظر ویژگی‌های تزیینات به معماری دورهٔ سلجوقی و سبک رازی بیشتر شباهت دارد و تمام ویژگی‌های سبک رازی و معماری دورهٔ سلجوقیان را دارا می‌باشد. اما بنای مسجدجامع زواره از نظر ویژگی‌های تزیینات به معماری دورهٔ ایلخانی و سبک آذری شباهت بیشتری دارد و به‌جز تزیینات آجرکاری آن که مربوط به ویژگی‌های سبک رازی و دورهٔ سلجوقی می‌باشد و حتی این ویژگی در سبک آذری و دورهٔ ایلخانی ادامه پیدا کرده است، تقریباً مسجد زواره از نظر تزیینات، تمام ویژگی‌های سبک آذری و دوره ایلخانی را دارد.

جدول ۲: بررسی عناصر معماری مسجدجامع اردستان و زواره در سبک‌های معماری رازی و آذری (نگارنده)

عناصر معماری	سبک رازی (سلجوقی)	سبک آذری (ایلخانی)
ایوان جنوبی اردستان	*	
ایوان جنوبی زواره		*
محراب اردستان	*	
محراب زواره		*
تزیینات آجری اردستان	*	
تزیینات آجری زواره	*	*
تزیینات گچ‌بری اردستان	*	
تزیینات گچ‌بری زواره		*
تزیینات کاشی‌کاری زواره		*
تزیینات آجر لعاب‌دار زواره		*

۱۰. نتیجه

با بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد این دو مسجد دارای ویژگی‌های مشترک و اختلافات متعددی در زمینهٔ تزیینات معماری هستند. در زمینهٔ معماری، عناصر مشترکشان بیشتر در زمینهٔ ساختاری و اختلافات آن‌ها بیشتر در زمینهٔ تزیینات است. محراب مهم‌ترین قسمت از تزیینات هر دو مسجد و دارای تزیینات گچ‌بری ظریف و پرکار است. تزیینات گچ‌بری مسجد زواره عناصر دورهٔ ایلخانی را بیشتر در خود دارد، همچنان که تزیینات آجری در مسجد اردستان به‌وفور یافت می‌شود (عناصر سلجوقی). تزیینات آجری از عناصر اصلی معماری سلجوقی است و ما با انواع آن در مسجد اردستان مواجهیم، اما وجود ایوانی با تزیینات گچ‌بری فراوان (از عناصر ایلخانی) کمی انتساب این بنا را به دورهٔ سلجوقی با شک همراه می‌کند. قسمت گنبدخانهٔ هر دو مسجد تقریباً یکسان است و معمار هر دو بنا محمود اصفهانی است، اما تفاوت در تزیینات و قسمت‌های مختلف مسجد نشان می‌دهد که نام‌برده فقط معمار گنبدخانهٔ هر دو مسجد می‌باشد و نه معمار کل آن‌ها. از نظر ساختاری و تزیناتی، مسجد اردستان به دورهٔ سلجوقی نزدیک‌تر است و از عناصر شاخص آن می‌توان به استفاده از آجر به‌عنوان عنصری ساختاری‌تزیینی اشاره کرد. اما مسجد زواره از لحاظ ساختار به دوره‌های سلجوقی و ایلخانی و از نظر تزیینات به مساجد ایلخانی شباهت بیشتری دارد و آن‌هم به‌علت استفاده از عناصر مختلف گچ‌بری و کاشی‌کاری و تزیینات گچ‌بری محراب آن است. درمجموع با توجه به بازهٔ زمانی سبک‌های معماری ایرانی بعد از اسلام، بنای مسجدجامع اردستان از نظر ویژگی‌های تزیناتی به معماری دورهٔ سلجوقی و سبک رازی بیشتر شباهت دارد و تمام ویژگی‌های سبک رازی و معماری دورهٔ سلجوقیان را دارا می‌باشد. اما بنای مسجدجامع زواره از نظر ویژگی‌های تزیناتی به معماری دورهٔ ایلخانی و سبک آذری شباهت بیشتری دارد و تقریباً از نظر تزیینات تمام ویژگی‌های سبک آذری و معماری دورهٔ ایلخانی را داراست. اگر هر دو مسجد را مطلقاً به دوره‌ای خاص منتسب نکنیم، یعنی مسجد اردستان را به دورهٔ سلجوقی و مسجد زواره را به دورهٔ ایلخانی، می‌توانیم با توجه به تزیینات هر دو مسجد، مسجد اردستان را نمایندهٔ سبک رازی و دورهٔ سلجوقی

و مسجد زواره را پیشگام سبک آذری و مساجد دورهٔ ایلخانی ساخته‌شده در اواخر دورهٔ سلجوقی در زمینهٔ تزیینات بدانیم.

منابع

۱. آیت‌الله‌زاده شیرازی، باقر. ۱۳۵۹. «مساجد جامع اولیه؛ منطقهٔ اصفهان، مسجدجامع اردستان، واقع در مرکز محله محال اردستان». اثر ۱: ۶ـ۵۱.
۲. اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. ۱۳۷۸. هنر و معماری اسلامی. چ۱. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت.
۳. امین‌زاده گوهرریزی، بهناز. ۱۳۷۸. حیاط مساجد: بررسی تاریخی و سیر تحول، در مجموعه مقالات معماری مسجد: گذشته، حال، آینده (جلد اول) کاشان. تهران: دانشگاه هنر.
۴. ابن‌رسته اصفهانی، ابوعلی احمد بن عمر. ۱۳۸۰. الاعلاق النفیسه. ترجمهٔ حسین قره‌چانلو. تهران: امیرکبیر.
۵. اصطخری، ابواسحاق ابراهیم بن محمد فارسی. ۱۳۶۸. المسالک و الممالک. تصحیح ایرج افشار. تهران: علمی و فرهنگی.
۶. پاپلی یزدی، حسین. ۱۳۸۲. فرهنگ آبادی‌ها و مکان‌های مذهبی کشور تألیف مسجد. مشهد: آستان قدس.
۷. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). ترجمهٔ باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۵. معماری ایرانی. تهران: نشر سروش دانش.
۹. ـــــ . ۱۳۸۷. سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: سروش دانش.
۱۰. جابری انصاری، حاج میرزا حسن خان. ۱۳۷۸. تاریخ اصفهان. تصحیح جمشید مظاهری. اصفهان: مشعل.
۱۱. حاجی‌قاسمی، کامبیز. ۱۳۸۳. گنجنامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران. مجموع نویسندگان. تهران: دانشگاه شهید بهشتی و روزنه.
۱۲. رضایی مهوار، میثم. ۱۳۸۹. «معماری و تزیینات گچ‌بری در مسجدجامع اردستان». پیام بهارستان ۳ (۹): ۴.
۱۳. رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم. ۱۳۳۶. آتشکدهٔ اردستان. تهران: بی‌نا.
۱۴. سجادی، علی. ۱۳۷۵. سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.
۱۵. سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۷۲. روند شکل‌گیری شهر و مراکز مذهبی در ایران. تهران: آگاه.
۱۶. شریفی، جهانگیر. ۱۳۶۸. زواره، در شهرهای ایران (جلد سوم). محمدیوسف کیانی. تهران: جهاد دانشگاهی.
۱۷. عرب، کاظم. ۱۳۹۰. مسجدجامع زواره، در باستان‌شناسی ایران در دورهٔ اسلامی. ۴۳ مقاله در بزرگداشت استاد محمدیوسف کیانی. به‌کوشش محمدابراهیم زارعی. همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.
۱۸. عظیمی، محمد. ۱۳۷۱. جغرافیای تاریخی مدینة السادات زواره. تهران: مؤسسهٔ فجر نور.
۱۹. عظیمیان زواره، محمدعلی. ۱۳۷۷. زواره دیار کهن، در: روزنامه اطلاعات، ش. ۲۳۱۸۲ (۱۳۷۷/۵/۲۵).
۲۰. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷۴. تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی. تهران: سمت.
۲۱. گدار، آندره. ۱۳۱۶. مساجد قدیمی ایران، آثار ایران. ترجمهٔ محمدتقی مصطفوی. تهران: ادارهٔ باستان‌شناسی.
۲۲. ـــــ . ۱۳۶۸. اردستان و زواره، آثار ایران. ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشار آستان قدس رضوی.
۲۳. ـــــ . ۱۳۷۱. آثار ایران. ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشار آستان قدس رضوی.
۲۴. گلبن، محمد. ۱۳۸۱. اردستان‌نامه. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۵. معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۷. معماری ایرانی. تهران: سروش دانش.
۲۶. مفخم پایان، لطف‌الله. ۱۳۳۹. فرهنگ آبادی‌های ایران. تهران: امیرکبیر.
۲۷. مقدسی، ابوعبدالله محمد. ۱۳۶۱. احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم. ترجمهٔ علینقی وزیری. تهران: مؤلفان و مترجمان ایران.
۲۸. ملازاده، کاظم. ۱۳۷۸. دایرةالمعارف بناهای تاریخی در دورهٔ اسلامی (مساجد). تهران: حوزهٔ هنری.
۲۹. نقی‌زاده، محمد. ۱۳۷۸. شهر و معماری اسلام. اصفهان: مانی.
۳۰. هنرفر، لطف‌الله. ۱۳۵۰. گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان. تهران: چاپخانهٔ زیبا.
31. Hutt, Antonym and Leonard Harrow. 1977. *Islamic Architecture IRAN 1*. London: scorpion publications Limited.
32. Golvin, Lucien. 1970. *Essai sur I architecture religieuse musulmane*, Tome. 1, ed. Klinicksick, paris, p. 176.

صنایع‌دستی، حلقهٔ اتصال هویت و برند در صنعت بسته‌بندی

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243637.0

احسان آرمان*
فرهاد آل علی**
میترا ذاکرین***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۴

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

در این مقاله پس از معرفی مفاهیمی نظیر برند و بسته‌بندی و نیز معرفی و بیان صنایع‌دستی و ویژگی‌های هنرهای سنتی و بومی ایران، تلاش شده با برشمردن توانمندی‌ها و پتانسیل این صنایع و هنرها، امکان استفادهٔ آن‌ها در صنعت بسته‌بندی به‌منظور هویت‌مندی و ارتقای برند تبیین گردد. در این راستا و در عصر حاضر، رویکردهایی نظیر طراحی پایدار و سبز نیز از اهمیت بسیار زیادی در فرایندهای طراحی بسته‌بندی برخوردارند که توجه به این مهم نیز مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین در بخش دیگری از این نوشتار، ضمن اشاره به اهمیت هویت در طراحی بسته‌بندی، به اهمیت مفهوم COO پرداخته و اهمیت استفاده از داشته‌های فرهنگی و سنتی هنر ایران مورد توجه قرار گرفته است، زیرا ارتقای صنایع‌دستی در دنیای امروز منفک از چالش‌های پیش رو نیست. در واقع به نظر می‌رسد صنایع‌دستی با حفظ ویژگی‌های اصیل خود، به‌خصوص داشتن بار فرهنگی، یگانگی و منحصربه‌فرد بودن، می‌تواند به‌عنوان یک بسته‌بندی کامل و با رعایت نکات کلیدی آن نظیر حفاظت از محصول، هویت‌سازی، جاذبهٔ خرید و تشخص‌بخشی و... مورد استفادهٔ صاحبان صنایع و مشاغل قرار گیرد. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است و برای تبیین هدف پژوهش، نمونه‌های طراحی‌شده از صنایع‌دستی انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفت. سپس این نمونه‌ها بر اساس قیمت تمام‌شده و کاربردشان و همچنین، هزینهٔ تولید تقسیم‌بندی شد و در پایان، بر اساس این تقسیم‌بندی، پیشنهادات پژوهشگران مبنی بر به‌کارگیری روش‌های مدیریتی و تشویقی به‌منظور توسعهٔ امکان استفاده از صنایع‌دستی به‌عنوان بسته‌بندی ارائه گردید.

کلیدواژه‌ها:
برندینگ، بسته‌بندی، صنایع‌دستی، گواهی مبدأ، هویت‌مندی.

* دانشجوی دکتری، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنرسمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)/ Ehsan.arman@semnan.ac.ir
** دانشجوی دکتری، گروه طراحی صنعتی، دانشگاه هنر سمنان، سمنان، ایران/ farhadale@semnan.ac.ir
*** کارشناس‌ارشد، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر سمنان، سمنان، ایران/ m.zakerin@yahoo.com

۱. مقدمه

هویت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین داشته‌های برند، نقش مهمی در شناسایی و ارزش‌آفرینی آن بر عهده دارد. در این میان بسته‌بندی به‌مثابهٔ خط مقدم ارتباط با مشتریان، کلیدی‌ترین تأثیر را در ساختار هویتی یک محصول بر جای می‌گذارد. مفاهیمی نظیر ارزش افزوده[۱]، از طریق بسته‌بندی‌های پایدار[۲]، بسته‌بندی‌های قابل بازیافت[۳] و بسته‌بندی‌هایی با قابلیت استفادهٔ مجدد[۴] مورد توجه بسیاری از مصرف‌کنندگان قرار گرفته است؛ لذا توجه به ویژگی‌های مفهومی و کارکردهای محتوایی و هویتی بسته‌بندی به‌همراه ویژگی‌های ساختاری و کارکردی آن بسیار مهم به نظر می‌رسد.

صنایع‌دستی یکی از شاخصه‌های هویتی و فرهنگی هر جامعه‌ای محسوب می‌شود و دولتمردان کشورهای مختلف همواره می‌کوشند با معرفی تنوع و کیفیت هنرهای بومی و صنایع‌دستی خود، ضمن توسعهٔ روابط فرهنگی و بینافرهنگی، زمینهٔ رشد و تعالی این هنرها را فراهم آورند. با توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد صنایع‌دستی نظیر ارزش افزودهٔ بالا، استفاده از مواد و مصالح بومی، دارا بودن هویت فرهنگی و مانند آن، اهمیت معرفی هنرهای سنتی و صنایع‌دستی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر هویت ایرانی، لزوم توجه به آن در ارتباط با سایر تولیدات ملی به‌عنوان بخشی از فرایند ارتقای برند از طریق بسته‌بندی محصولات با هدف نوآوری در تولید، و توجه به داشته‌های بومی در راستای تحقق ظرفیت‌های کلان تولید و کارآفرینی صنایع‌دستی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمودهای صنایع فرهنگی، بر همهٔ پژوهشگران این حوزه و صاحبان صنایع امری اجتناب‌ناپذیر است.

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش با تحلیل متغیرهای کیفی به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و بررسی اسناد صورت پذیرفته است.

۱-۲. تئوری و پیشینهٔ تحقیق

با وجود اینکه در سالیان اخیر، مقالات و کتب بسیاری در خصوص برندسازی[۵] منتشر شده، در اغلب این منابع، آنچه بیش از هرچیز به چشم می‌آید، گرته‌برداری از روش‌شناسی و مصادیقی متفاوت از امکانات و واقعیت جامعه و شرایط کنونی هنرمندان حوزهٔ صنایع‌دستی و برنامه‌ریزان و متولیان امر است؛ درحالی‌که متأسفانه یا خوشبختانه مباحث مرتبط با اقتصاد و مدیریت اقتصاد، به‌خصوص برندسازی، به دلایل مختلف نظیر عدم وجود حق نشر و... در ایران کاملاً متفاوت است. همچنین موضوع این مقاله مروری بر امکانات بالقوهٔ هنرهای سنتی و صنایع‌دستی برای استفاده در صنعت بسته‌بندی است که نویسندگان نمونهٔ مشابهی برای آن پیدا نکردند. مقاله‌های بسیاری در خصوص بسته‌بندی صنایع‌دستی و لزوم توجه به آن به‌منظور توسعهٔ برند و امکان صادرات و... صورت گرفته است؛ از جمله: علی یوسفی و یوسف حاجی‌محمدزاده در مقالهٔ ارائه‌شده در نخستین کنفرانس بین‌المللی بسته‌بندی، صنایع‌دستی و توسعهٔ پایدار ۱۳۹۴ با عنوان «تعیین جایگاه فاکتورهای هویت‌بخشی در بسته‌بندی بر اساس مدل کانو»، ضمن شناسایی فاکتورهای هویت‌بخش محصول به بررسی جایگاه بسته‌بندی در انتقال پیام این فاکتورها پرداخته‌اند، چراکه به نظر می‌رسد بیان فاکتورهای هویت‌بخش بدون در نظر گرفتن تأثیر بسته‌بندی در شناساندن محصول امکان‌پذیر نیست. برای دستیابی به اهداف این تحقیق، به‌صورت موردی صنایع‌دستی مناطق کویری ایران مورد مطالعه قرار گرفته؛ این مطالعه بیشتر بر پایهٔ مدل کانو (محاسبهٔ سنجش میزان رضایتمندی مشتری) انجام شده و از طرفی دیگر در این سنجش، فقط صنایع‌دستی مناطق کویری ایران مورد دقت قرار گرفته است. همچنین خانم حوا مصطفی‌یی، در پژوهشی با عنوان «طراحی بسته‌بندی صنایع‌دستی با هویت ایرانی و رویکرد صادرات (مطالعهٔ موردی: خاتمکاری)» ارائه‌شده در نخستین کنفرانس بین‌المللی بسته‌بندی، صنایع‌دستی و توسعهٔ پایدار، برای هرچه اختصاصی‌تر شدن مطالعه، دو معیار هویت ایرانی و ارتباط طراحی بسته‌بندی صنایع‌دستی از منظر صادرات را بررسی کرده است؛ وجوه مشترك این مقاله با موضوع مورد نظر در این تحقیق در طراحی بسته‌بندی صنایع‌دستی با هویت ایرانی است و به‌دلیل بررسی کلی این مبحث و وابستگی آن به بسته‌بندی خاتمکاری، تفاوت اساسی با ماهیت پژوهش حاضر دارد. همچنین در خصوص اهمیت بسته‌بندی در برندینگ نیز مقالاتی نظیر (داوود فیض و همکاران، ۱۳۹۴) یا (بسته‌بندی، آخرین ترفند بازاریابی، پروانه طهماسبی، به‌کوشش دفتر طراحی، توسعه و ترویج امور بسته‌بندی وابسته به سازمان توسعهٔ تجارت ایران) منتشر شده، در هیچ‌کدام به تأثیر عوامل فرهنگی و داشته‌های بومی در پروسهٔ طراحی و تولید بسته‌بندی به‌منظور نیل به اهداف نویسندگان اشاره نشده است.

در واقع آنچه مدنظر نویسندگان مقالهٔ حاضر است، نه بسته‌بندی آثار هنری و صنایع‌دستی که بسته‌بندی محصولات سایر صنایع و خدمات با استفاده از دست‌آفریده‌ها و تولیدات صنایع‌دستی و هنرهای سنتی است که از ارتباط تعاملی میان سه عامل برندسازی، بسته‌بندی و صنایع‌دستی ایجاد شده است.

۲. برند

در فرایندهای اقتصادی معاصر که بازار روزبه‌روز به‌سوی اشباع شدن پیش می‌رود و در شرایطی که فعالیت‌های فروش به‌سمت رقابتی شدن در حرکت است، «برند» می‌تواند عامل مهمی در راستای حفظ و بقای مشتریان باشد. برند نام، واژه، علامت، سمبل یا ترکیبی از این‌هاست که برای شناسایی کالاها و خدمات مورد استفاده قرار می‌گیرد. یک برند یا نام تجاری، هم ماهیت فیزیکی دارد و هم ماهیت ذهنی و ادراکی؛ جنبهٔ فیزیکی آن در قفسهٔ فروشگاه‌ها یا مراکز ارائهٔ خدمات یافت می‌شود ولی ماهیت مفهومی و ادراکی آن در فضای روانی و ذهن مشتری جای دارد (Alreck and Settle 1999, 12). از دههٔ ۶۰ میلادی با رقابتی شدن بازار، تولیدکنندگان دریافتند که برای بقا و پویایی، مفاهیم قدیمی برند مانند شناساندن محصول، محافظت از کپی‌برداری و اعتماد کافی نبوده و می‌بایست خدمات بیشتری را به مشتریان خود ارائه دهند. نقش جدید برندها کمک به ترغیب مردم برای خرید کالا بر پایهٔ‌عواطف و احساسات است (آل علی ۱۳۹۶، ۱۴). بر این اساس عملکردهای نوین برند را می‌توان این‌گونه برشمرد:

- ترغیب به ایجاد رابطهٔ عاطفی مشتری با برند که منجر به تشویق برای خرید می‌شود؛
- آشکارسازی تمایلات عاطفی مشتریان در راستای اینکه دیگران بدانند انتخابشان کاملاً عقلانی بوده است؛
- تعمیم نیازهای عاطفی مشتریان برای نشان دادن وابستگی خانوادگی.

امروزه با نگاهی به بازار درمی‌یابیم که معیار انتخاب یک برند، غالباً تحت‌تأثیر پاسخ‌های احساسی به یکی از راهبردهای برند است. نقش ملاحظات منطقی و عقلانی در این انتخاب‌ها رو به کاهش بوده و در واقع برندها با ایجاد روابط احساسی و تعمیم نیازهای موجود، سعی در ایجاد تداعی‌هایی در ذهن مخاطب دارند؛ این تداعی‌هاست که تعیین می‌کند مصرف‌کنندگان، محصول را دوباره می‌خرند یا نه. بنابراین نه‌تنها تداعی نام تجاری در فرایند خرید محصول و مصرف در سطوح مختلف عمل می‌کند، بلکه درگیری مصرف‌کنندگان در این فرایندها می‌تواند باعث تغییر در تداعی‌ها گردد. تداعی معانی نام تجاری قلب ارزش ویژهٔ نام تجاری و همچنین یک مؤلفهٔ کلیدی برای کسب مزیت رقابتی است (Chen 2001, 32). در واقع برندها تلاش می‌کنند به روش‌های مختلف، امکان درگیری عاطفی مشتریان با محصولات را افزایش دهند. یکی از مهم‌ترین این ترفندها، (COO)[۶] یا گواهی مبدأ است؛ این فرایند در خصوص محصولات صادراتی بسیار اهمیت دارد. در واقع به نظر می‌رسد استفاده از صنایع‌دستی و هنرهای سنتی به‌دلیل جایگاه تثبیت‌شدهٔ تنوع و کیفیت محصولات صنایع‌دستی ایرانی در جهان، در بسته‌بندی محصولات صادراتی به‌صورت مستقیم یا استفاده از نشانه‌های تصویری در قالب نقش یا فرم بسته‌بندی می‌تواند نگاه مثبت مخاطبان را به همراه داشته باشد. تصویری را که مشتریان از طریق آن با یک کشور مبدأ ارتباط برقرار می‌کنند، به این صورت تعریف می‌شود: تصویر، شهرت یا کلیشه‌ای که تجار و مشتریان به محصول یک کشور خاص نسبت می‌دهند، به‌وسیلهٔ متغیرهایی از جمله محصولات نمایندهٔ آن کشور، ویژگی‌های طبیعی، اقتصاد، زمینه‌های سیاسی، تاریخی و سنت‌ها ایجاد می‌شود (agashima 1970, 65). البته در مقابل آن مفهومی نظیر قوم‌مداری نیز وجود دارد که در خصوص محصولاتی که در داخل کشور مصرف می‌شوند، می‌تواند توجه متولیان امر را به خود جلب کند؛ در واقع صنایع‌دستی فقط کاربرد صادراتی نداشته و می‌تواند با توجه به تبلیغات و فرهنگ‌سازی، به دو صورت مورد استفاده قرار گیرد: ۱. در خصوص کالاهای صادراتی به‌عنوان عنصری هویت‌مند و معرف شاخصه‌های تاریخی و فرهنگی کشور مبدأ (ایران) به‌منظور تشویق خریداران؛ ۲. در خصوص محصولاتی با بازار مصرف داخلی با تأکید بر ویژگی‌های قومی و حفظ ارزش‌های سنتی با هدف حفظ و احیای این هنرها توسط حامیان مردمی در مناطق مختلف و با توجه به گستردگی و گوناگونی این فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها.

۳. بسته‌بندی

بسته‌بندی به‌عنوان نخستین وجه ارتباطی هر محصول اهمیت داشته و نقش مهمی در معرفی و نگهداری محصول از تولید تا مصرف و همچنین در شکل‌گیری برند و رشد و ارتقای آن ایفا می‌کند. شاید بتوان سابقهٔ بسته‌بندی را به روزگاران بسیار کهن و تمدن‌های باستانی مصر و بین‌النهرین و به‌صورت ظروف ساخته‌شده از حصیر یا ظروف گلی و لعابی زمخت رساند. شیوه‌های سنتی بسته‌بندی با ظهور انقلاب صنعتی و تحول اساسی

در نظام تولید کالا و خدمات به‌زودی دچار تغییر و تحول شد؛ انقلاب صنعتی، جهان را با فوران کالاهای گوناگون صنعتی روبه‌رو کرد. تنوع کالاها و رقابت فشرده میان تولیدکنندگان و بازرگانان به‌تدریج موجب توسعهٔ بسته‌بندی شد. توسعهٔ بسته‌بندی سبب مستقل شدن این صنعت از مجموعه صنایع دیگر شد و رقابت و نیاز سبب گردید که صنایع بسته‌بندی سهمی قابل توجه از بودجه‌های شرکت‌های تولیدی را به خود اختصاص دهند. دیگر فقط نگهداری و حمل آسان محصولات، یا معرفی و شناساندن آن مورد توجه طراحان بسته‌بندی نیست؛ امروزه بسته‌بندی به‌عنوان تجربه‌ای متفاوت از ایجاد ارتباط بین مشتری و محصول شناخته می‌شود و طراحان تلاش می‌کنند هرروزه لایه‌های ارتباطی نوینی را در این میان بیازمایند. با آغاز قرن بیستم میلادی و شدت گرفتن تولیدات، بسته‌بندی‌های پلاستیکی به‌شدت رونق گرفت؛ استفاده از پلاستیک‌های تجاری از سال ۱۹۰۹م آغاز شد و از دههٔ ۱۹۳۰ استفاده از آن در صنعت بسته‌بندی رواج چشمگیری یافت، اما به‌زودی با توجه به خطرات زیست‌محیطی ظروف و بسته‌بندی‌های پلاستیکی، طراحان به فکر استفاده از مواد جایگزین با رویکرد طراحی سبز افتادند. در حقیقت بازگشت به گذشته و استفاده از مواد طبیعی و برگشت‌پذیر، این رویکرد به دو صورت به کار رفت:

- طراحی و ساخت بسته‌بندی‌هایی با استفاده از مواد قابل بازیافت (Recyclable)؛
- طراحی و ساخت بسته‌بندی‌هایی با امکان استفادهٔ مجدد به‌منظور صرفه‌جویی در مصرف (Reusable).

تجارت بین‌الملل ((ITC[۷] که مقر آن در ژنو قرار دارد، در این خصوص چهار هدف را دنبال می‌کند: ۱. مشخص کردن مشکلات بسته‌بندی صادراتی در کشورهای درخواست‌کننده؛ ۲. تحلیل مشکلات خاص بسته‌بندی که صادرکنندگان خاص با آن مواجه‌اند؛ ۳. مشخص کردن نیازهای بسته‌بندی و برنامه‌ریزی‌های توسعه‌ای؛ ۴. شرکت در برنامه‌های آموزشی ITC با تأکید بر نقشهٔ بسته‌بندی در بازاریابی صادراتی.

با توجه به این نکات، اهمیت توجه به امکانات موجود در هنرهای سنتی و بومی هر منطقه به‌منظور طراحی و ساخت بسته‌بندی‌هایی مناسب با تولیدات ملی به‌منظور ایجاد ارزش افزودهٔ صادراتی امری است که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است (https://www.intracen.org/layouts/searchresults.aspx?searchtext=PACKIGING).

۴. صنایع‌دستی

هنرهای صناعی، معماری سنتی، موسیقی سنتی و نمایش‌های آیینی انواع مختلفی از این هنرها هستند. ارتباط تنگاتنگ هنرهای سنتی در همنشینی متعامل ایشان با یکدیگر و هم‌سویی با سازوکار فرهنگ و اجتماع می‌تواند نقطهٔ اتکای هنرمندان و پژوهشگران معاصر در تبیین لزوم توجه به داشته‌ها و داده‌های سنتی و بومی قرار گیرد؛ پوپ می‌گوید: «هنر ایران بر تزیین مبتنی است؛ از همان آغاز، هنرمندان خواسته‌اند نقش‌هایی را که کنایه و نشانه‌ای از اشکال و امور خارجی است بنگارند و این‌گونه نقش‌ها نه‌فقط اشیا را به‌صورت انتزاعی نشان می‌دهد، بلکه جنبهٔ عاطفی آن‌ها را نیز جلوه‌گر می‌سازد و چون این نقوش بر عادات و عقاید دینی مبتنی باشد و رابطهٔ میان هر علامت با آداب مذهبی ادراک شود، ممکن است عمیق‌ترین تأثیر را به وجود آورد و ابهت و جنبهٔ روحانی هنر ایرانی هم به‌سبب آن است که کمال آن در تزیین مطلق است» (۱۳۸۰، ۲). هرچند این عبارت نباید ما را از سازوکار معنایی و محتوایی این نقوش و ارتباط مشخص آن با فرهنگ و باورهای مردم این سامان دور سازد، به‌درستی اهمیت و تأثیر نقش‌مایه‌های تزیینی را در تدارک هویت فرهنگی و نشانه‌های تصویری وحدت‌بخش به‌منظور تحکیم بن‌مایه‌های هویتی نسل‌های متفاوت بیان می‌سازد. «گذر از لایه‌های ظاهری سنت و دست یافتن به جوهرهٔ غایی آن در مطالعه و بهره‌گیری از نمودهای موجود، ضمن حفظ جستارهای سنتی هنر، لزوم نوآوری و هم‌آوایی سنت و تجدد را خاطرنشان می‌سازد» (آرمان ۱۳۹۳، ۶). این تنوع نقش و طرح به‌همراه سازمان هویتی و باورمند صنایع‌دستی و هنرهای سنتی می‌تواند یکی از عناصر کلیدی در راستای تبیین جایگاه ارزشمند و امروزی صنایع‌دستی به‌عنوان یکی از کاراترین و تعاملی‌ترین صنایع فرهنگی به شمار آید.

در سال‌های اخیر، تلاش‌هایی نظیر برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی، برگزاری کنفرانس‌ها و همایش‌های تخصصی، تشکیل کارگروه‌ها و... برای ایجاد تحول در صنایع‌دستی کشور صورت گرفته است، اما به‌زعم پژوهشگران، تمام این تلاش‌ها به‌دلیل فقدان ارتباط کارآمد و دوسویه با بازار هدف و مصرف‌کننده با هدف ایجاد احساس نیاز، نتوانسته آن‌گونه که باید مفید فایده قرار گیرد.

۵. نتیجهٔ بحث

مهم‌ترین دلایل انتخاب یک برند، غالباً تحت‌تأثیر پاسخ‌های احساسی به یکی از راهبردهای برند است و نه ملاحظات منطقی و عملی. این موضوع به‌طور اخص در مورد محصولات با ارزش بالا قابل تأمل و اهمیت می‌شود. تحقیقات نشان می‌دهد که ۶۰ درصد از تمام خریدهای

روزمره بدون تصمیم قبلی و بیش از ۲۰ درصد آن تصمیمات تحت‌تأثیر برند صورت می‌گیرد (فیض و سلحشور ۱۳۸۷، ۶۷). حال لزوم توجه به صنایع‌دستی و ملزومات فرهنگی، در این حوزه بیش از پیش عیان می‌گردد، چراکه آشکارسازی تمایلات به‌عنوان یکی از مهم‌ترین راهبردهای عاطفی برند در این بخش بسیار مؤثر خواهد بود. همان گونه که می‌دانیم ترغیب به خرید یک محصول، پایان پروسهٔ بازاریابی نیست اگر رابطهٔ احساسی بین برند و مشتری برقرار گردد. آنگاه مشتریان تمایل پیدا خواهند کرد تا انتخاب آگاهانهٔ خود از برند را برای دیگران آشکار سازند.

محصولات خاص اغلب توسط کسانی خریداری می‌شوند که مایل‌اند توجه دیگران را به سلامت، سلیقه یا جایگاه و طبقهٔ فرهنگی و اجتماعی‌شان جلب کنند، درحالی‌که امیدوارند تا انتخابشان مورد تأیید دیگران قرار گرفته باشد (O᾽ Shaughnessy and O᾽ Shaughnessy 2004, 18). همان طور که اشاره شد، صنایع‌دستی به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین محصولات فرهنگی کشور می‌تواند نقش مهمی در سازوکار ایجاد هویت بازی کند. با توجه به تنوع و گستردگی صنایع‌دستی ایرانی از حیث مواد اولیه، کاربرد، نقوش و رنگ، طراحان و فعالان حوزهٔ بسته‌بندی می‌توانند بهترین استفاده را از آن بنمایند، با توجه به اهمیت فاکتورهای اقتصادی و قیمت تمام‌شده در صنعت، به نظر می‌رسد انواع صنایع‌دستی برای استفاده در صنعت بسته‌بندی بر اساس قیمت تمام‌شده را می‌توان به سه گروه زیر تقسیم کرد:

ـ صنایع‌دستی کم‌بها (cheap price)؛ محصولاتی نظیر برخی از پارچه‌های دست‌بافت و چاپ‌های سنتی با قیمت تمام‌شدهٔ کمتر از ۱ دلار.

ـ صنایع‌دستی متوسط (moderate prices)؛ محصولاتی نظیر حصیربافی، جعبه‌های چوبی ساده و سرامیک با قیمت تمام‌شدهٔ کمتر از ۲۰ دلار.

ـ صنایع‌دستی گران‌قیمت (Luxery)؛ محصولاتی مانند جعبه‌های خاتم، پارچه‌های خاص مانند ترمه و... با قیمت بیش از ۲۰ دلار.

هرکدام از این انواع بر اساس عوامل قیدشده می‌توانند مناسب نوع خاصی از محصولات باشند، در واقع طراحان بسته‌بندی می‌توانند بر اساس قیمت تمام‌شده و همچنین ویژگی‌های تکنیکی انواع محصولات صنایع‌دستی، ذیل این سه گروه از صنایع‌دستی استفاده کنند. البته با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته نمونه‌های محدودی از این‌گونه بسته‌بندی‌ها موجود است و در حقیقت مسیر جدیدی برای پرداخت به موضوع باید گشوده شود. در ادامه، ضمن معرفی نمونه‌های موجود به تشریح و تبیین هرکدام از گروه‌های فوق پرداخته شده است.

الف. امروزه استفاده از ساک‌های خرید ساخته‌شده از الیاف طبیعی به‌منظور کاهش مصرف پلاستیک‌ها و سایر مواد زیان‌آور، بسیار مورد توجه قرار گرفته است. با توجه به تنوع و گستردگی انواع نساجی و چاپ‌های سنتی در کشورمان نظیر چاپ قلمکار، چادرشب‌بافی، شعربافی و... امکان احیای این صنایع با استفاده از گسترش فرهنگ استفاده از این‌گونه ساک‌های دستی به‌عنوان ساک خرید برندهای معتبر داخلی و خارجی می‌تواند ضمن توسعهٔ تبلیغات آن برند و حمایت از محیط‌زیست، اهمیت توسعه و احیای صنایع‌دستی و هنرهای بومی را نیز یادآوری کند. تصویر ۱ ساک دستی خرید را نشان می‌دهد که با استفاده از الیاف طبیعی و به‌صورت پارچه‌بافی سنتی تولید می‌شود. نمونه‌های داخلی نظیر آثار قلمکار با طراحی و تولید نوین می‌توانند به‌خوبی جایگاه ویژه‌ای در بازار تبلیغات به دست آورند. شیوهٔ سنتی این چاپ، در استفاده از رنگ‌های طبیعی و همچنین امکان تولید در تیراژ بالا و قیمت نسبتاً ارزان در مدت‌زمان کم و به‌شیوه‌های کاملاً سنتی (استفاده از مُهر و شابلن) یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مثبت این هنر به شمار می‌رود و امکان تولید خانگی و استفاده از پتانسیل نیروی انسانی ارزان‌قیمت و بومی را بیش از پیش میسر می‌سازد (تصویر ۲). البته همان گونه که ذکر آن رفت، این پتانسیل به‌مدد نوآوری در طراحی و شیوه‌های نوین تولید می‌تواند موجب تولید محصولاتی با امکان ورود به بازارهای گوناگون شود.

تصویر ۱: ساک دستی با الیاف و رنگ طبیعی
https://www.iraaloom.com/product/handmade-ladies-handbag/

تصویر ۲: ساک دستی، چاپ قلمکار
https://arahandmade.com/product/hand-bag-sq-580-m/

ب. یکی از پرکاربردترین صنایع‌دستی که به‌لحاظ ساختاری برای بسته‌بندی مناسب است، حصیربافی است که در کشور ما امکان تولید آن وجود دارد. این هنر-صنعت از شمال تا جنوب، حتی در مرکز ایران از رونق خوبی به‌لحاظ مواد اولیه در دسترس، تولید و ارائه برخوردار است و حصیربافان، ذیل تکنیک‌های متنوع و مواد اولیهٔ گوناگونی به تولید آثار مختلف حصیری مشغول‌اند. تصویر ۳ یک بسته‌بندی از کشور هندوستان است که برای قالیچه‌های کشمیری طراحی و ساخته شده است. در حقیقت نگاه طراحان این محصول، طراحی و ساخت بسته‌بندی با اهدافی نظیر محافظت، ارزش‌آفرینی، امکان کاربرد ثانویه برای بسته‌بندی و قیمت مناسب می‌باشد؛ طراحان این محصول معتقدند مهم‌ترین ویژگی آن، استفاده از منابع و مواد اولیه بومی به‌منظور هویت آفرینی و همچنین اشتغال توأمان است. طراحان و دست‌اندرکاران این ایده در توضیح پروژهٔ خود چنین نوشته‌اند که «این پروژه با هدف توسعهٔ محصولات بسته‌بندی با استفاده از مهارت‌ها و مواد محلی است. در تجزیه و تحلیل وضعیت، متوجه شدیم که مواد اولیهٔ صنایع‌دستی می‌توانند به‌راحتی برای بسته‌بندی مورد استفاده قرار بگیرند، زیرا می‌توان آن‌ها را در مواد دست‌ساز محلی در دسترس قرار داد؛ مانند سبد حصیری برای فرش و ظروف کاغذی دست‌ساز برای زعفران. تخصیص طراحی بسته‌بندی عادی به یک فرصت برای کار» (https://www.dsource.in/resource/packaging-handicrafts-products/introduction). نکتهٔ کلیدی این متن در آخرین جملهٔ آن است ـ تخصیص طراحی بسته‌بندی عادی به یک فرصت برای کار ـ در واقع استفادهٔ صحیح از فرصت‌ها و موجودی هر منطقه نیازمند مطالعات دقیق علمی و توانمندی‌های تخصصی در حوزه‌های گوناگون مرتبط با بازرگانی و طراحی است. ورود شرکت‌های بزرگ طراحی به این حوزه می‌تواند حلقهٔ مفقوده‌ای باشد برای تبدیل این داشته‌ها، به آنچه باید باشد. در واقع نیاز امروزهٔ این صنعت، هم‌آوایی علم و تکنولوژی آگاه به توان بومی و محلی برای توسعه است. اشتغال پایدار، پاسداشت ارزش‌های ملی و ایجاد توان رقابتی مثبت، در فضای اقتصاد جهانی متأثر از داشته‌های بومی، مهم‌ترین عامل برای تبیین اهمیت نگاه مورد نظر نویسندگان است. تصویر ۴ نمونهٔ مصداقی دیگری در خصوص اهمیت بسته‌بندی هویت‌مند و همچنین ضعف سیستم بسته‌بندی و خام‌فروشی یا فروش عمدهٔ محصولات ملی نظیر زعفران است؛ در این نمونه با استفاده از بسته‌بندی‌های متفاوت از جنس سرامیک ضمن ارزش‌آفرینی محصول اصلی (بسته‌بندی ۴ گرمی حدود ۱۶€ و بسته‌بندی ۳ گرمی با ظرف سرامیکی حدود ۲۵€ تقریباً دوبرابر ارزش افزوده) درمجموع باعث کارآفرینی، استفاده نکردن از بسته‌بندی پلاستیکی و القای حس کیفیت برتر در ذهن مصرف‌کننده را شاهد هستیم؛ البته با توجه به تنوع کارگاه‌ها و تولیدات گوناگون سفالی و سرامیکی در کشور ما، استفاده از بسته‌بندی سرامیکی، ضمن ایجاد مزیت‌های رقابتی نام‌برده، امکان معرفی و تثبیت جایگاه جغرافیایی شهرهای تولیدکنندهٔ محصولات اصلی و هم‌افزایی و رونق اقتصادی را ممکن خواهد ساخت.

تصویر ۳: بسته‌بندی با حصیر
https://www.dsource.in/resource/packaging-handicrafts-products/slide-show

تصویر ۴: بسته‌بندی زعفران با ظروف سرامیکی
https://www.azafranesmanchegos.com/en/shop/page/2/

تصویر ۵: استفاده از جعبه‌های نفیس برای بسته‌بندی محصولات ارزشمند
https://picclick.com/Hand-Made-Carbon-Fibre-Watch-Luxury-Case-Storage-132634765430.html

ج. سومین گروه از صنایع‌دستی که امکان استفاده به‌عنوان بسته‌بندی محصولات را دارند، به آن دسته از صنایع‌دستی خاص اختصاص دارد که در واقع به‌دلیل کیفیت و قیمت بالا، مناسب برای بسته‌بندی محصولات لوکس هستند. پژوهشگران با بررسی منابع مرتبط در سطح بین‌المللی، به نمونه‌های محدود و معدودی از استفادهٔ هدفمند از محصولات صنایع‌دستی در فرایند بسته‌بندی لوکس نظیر جعبه‌های لاکی ژاپنی برخوردند (تصویر ۵) که این نشان از بکر بودن این حوزه است. جعبه‌های خاتم منبت‌کاری‌شده از معدود نمونه‌های موجود در بازار ایران است که در حقیقت اغلب به‌عنوان جعبهٔ جواهرات یا جعبهٔ سکه در مراسمات رسمی یا... استفاده می‌شود. آثاری نظیر جعبه‌های خاتم‌کاری‌شده، منبت‌کاری یا تزیین‌شده با چرم سوخت و... بسیار مناسب برای بسته‌بندی محصولاتی نظیر جواهرات، ساعت‌های جواهرنشان، سوئیچ خودروهای لوکس و سایر محصولات ارزشمند حوزهٔ صنعت خواهند بود؛ بسته‌بندی‌هایی که ضمن انجام وظایف اختصاصی یک بسته‌بندی خوب می‌تواند به‌شایستگی بیانگر سلایق و علایق خاص تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان آن محصول بوده و همچنین به‌عنوان یک اثر ارزشمند صنایع‌دستی، نقش مؤثری در انتخاب یک محصول داشته باشند. البته به نظر می‌رسد به‌دلیل فقدان رشد و پیشرفت تکنولوژی طراحی و تولید محصولات خاص و لوکس متناسب با این‌گونه بسته‌بندی‌ها در کشور ما، بازاریابی و توجیه اقتصادی آن با مشکلاتی مواجه باشد؛ اما با عنایت با گستردگی امکان بازاریابی محصولات صنایع‌دستی حتی و جایگاه بین‌المللی برخی از انواع صنایع‌دستی ایران، امکان صادرات این محصولات به‌عنوان بسته‌بندی برای شرکت‌های بزرگ بین‌المللی فعال در ایران نیز قابل تأمل و بررسی است.

پیشنهادات

در سال‌های اخیر مسئولان صنایع‌دستی و میراث‌فرهنگی، تلاش‌های زیادی برای توسعهٔ بسته‌بندی و برندینگ محصولات صنایع‌دستی با هدف امکان صادرات بیشتر و ارزآوری انجام داده‌اند که شاید نتیجهٔ مثبتی به همراه نداشته است. پیشنهاد ما، مسیری خلاف جهت است؛ می‌توان با استفاده از صنایع‌دستی به‌عنوان بسته‌بندی ضمن ایجاد اشتغال پایدار، آداب و سنت‌های اصیل و پایای این مرزوبوم را نیز به‌خوبی انتقال داد و در ادامه پس از تغییر نگرش که البته در وهلهٔ اول باید در سطح مدیران اتفاق بیفتد، می‌توان به برندسازی در حوزهٔ صنایع‌دستی نیز پرداخت. در حقیقت با استفاده از طرح‌های پژوهشی در خصوص هریک از صنایع‌دستی که امکان تولید محصولاتی مناسب بسته‌بندی را دارا هستند، به معرفی ویژگی‌های ساختاری، با مطالعهٔ نمونه‌های موردی در خصوص اطلاعات تکمیلی نظیر قیمت تمام‌شده، سرعت و کیفیت تولید، میزان اصالت نقوش، تکنیک تولیدی و... پرداخته و ضمن معرفی در گام بعدی با همکاری شرکت‌های دانش‌بنیان در حوزهٔ طراحی گرافیک و طراحی صنعتی سعی در طراحی محصولات بسته‌بندی با استفاده از این هنرها پرداخته و با شرکت در نمایشگاه‌های تخصصی این حوزه، صاحبان صنایع و مشاغل را به استفاده از این محصولات ترغیب کنند؛ البته در ابتدای امر استفاده از مشوق‌های دولتی نیز در این میان کمک بسزایی خواهد بود.

با توجه به‌عنوان اصلی پژوهش، نویسندگان معتقدند گونه‌های مختلف صنایع‌دستی می‌توانند به‌عنوان بسته‌بندی سایر محصولات مورد استفاده قرار گیرند؛ در واقع به نظر می‌رسد صنایع‌دستی با حفظ ویژگی‌های اصیل خود به‌خصوص داشتن بار فرهنگی، یگانگی و منحصربه‌فرد بودن می‌تواند به‌عنوان یک بسته‌بندی کامل و با رعایت نکات کلیدی آن نظیر حفاظت از محصول، هویت‌سازی، جاذبهٔ خرید و تشخص‌بخشی، مورد استفادهٔ صاحبان صنایع و مشاغل قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Added Value
2. Sustainable Packaging
3. Recyclable
4. Reusable
5. Branding
6. Country of origin
7. International Trade Center

منابع

۱. آرمان، احسان. ۱۳۹۳. «هنرهای سنتی، کلید بازیابی هویت در فضای شهری معاصر». اولین کنگرهٔ بین‌المللی افق‌های جدید در معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت مدرس. https://www.symposia.ir/HIAP01.

۲. آل علی، فرهاد. ۱۳۹۶. «مطالعه راهکارهای توسعه برندینگ در طراحی بسته‌بندی». فصلنامهٔ علمی‌ترویجی علوم و فنون بسته‌بندی، ش. ۳۰: ۶ـ۱۷.

۳. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۸۰. شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارت علمی و فرهنگی.

۴. فیض، داوود، و اکبر سلحشور. ۱۳۸۷. نقش بسته‌بندی در بازاریابی. سمنان: انتشارات دانشگاه سمنان.

5. Alreck, Pamela L. and Robert B. Settle. 1999. Strategies for bulding consumer brand preference, *Journal of Product s & Brand Management* 8 (2):130-144.

6. Chen, C. H. 2001. Using free association to examine the relationship between the characteristics of brand associations and brand equity. *Journal of Product & Brand Management* 10 (7): 439-451.

7. Nagashima, A. 1970. A comparison of Japanese and US attitudes toward foreign products. *Journal of Marketing* 34 (1): 68-74.

8. O̊ Shaughnessy, john and Nicholas O̊ Shaughnessy. 2004. Persuation in advertising. The edition, London: Routledge Pub.

9. https://arahandmade.com/product/hand-bag-sq-580-m/

10. https://picclick.com/Hand-Made-Carbon-Fibre-Watch-Luxury-Case-Storage-132634765430.html

11. https://www.azafranesmanchegos.com/en/shop/page/2/

12. https://www.dsource.in/resource/packaging-handicrafts-products/slide-show

13. https://www.intracen.org/layouts/searchresults.aspx?searchtext=PACKIGING

14. https://www.iraaloom.com/product/handmade-ladies-handbag/

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243618.0

مطالعهٔ تطبیقی نقوش و انواع سوزن‌دوزی در پوشاک زنان و مردان دربار قاجار

زهرا حاجی قاسمی*
مهران هوشیار**
مهدی خانکه***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۶

چکیده

با بررسی سیر تحول پوشاک در تاریخ ایران، دوران قاجار از حیث تحولات گستردهٔ فرهنگی و اجتماعی، دوران متمایزی است. در این دوره، با توجه به گسترش ارتباطات بینافرهنگی با ملل دیگر، به‌ویژه غرب و رواج مدگرایی در میان درباریان، میل به لباس‌های سنتی ایرانی با تزیینات زیبا و دل‌فریب، به‌خصوص طیف وسیع سوزن‌دوزی‌ها، همچنان طرفداران متمکن (اغلب درباریان) خود را داشت. از این منظر در این پژوهش تلاش شده است ضمن تبیین و تحلیل مفاهیم مستتر در نقوش سوزن‌دوزی‌های پوشاک زنان و مردان دورهٔ قاجار، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: ۱. چه مفاهیمی در نقوش سوزن‌دوزی‌های پوشاک درباریان دورهٔ قاجار وجود داشته است؟ ۲. وجوه تمایز میان نقوش سوزن‌دوزی پوشاک زنان و مردان در دورهٔ قاجار چیست؟ این پژوهش بنیادی به‌لحاظ چیستی رویکردی کیفی داشته و از نظر روش‌شناسی تطبیقی‌تحلیلی است. گردآوری داده‌ها و اطلاعات به روش مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای و در مواردی میدانی انجام شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش با مرور آثار نقاشی و تطبیق با تعدادی از پوشاک موجود در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی به‌جامانده از دوران قاجار انتخاب شده است. در نهایت از تحلیل یافته‌ها، این نتیجه قابل استنباط است که پوشاک زنان و مردان دربار قاجار تفاوت چندانی با یکدیگر نداشتند و به‌طور کلی به دو دستهٔ اندرونی و بیرونی تقسیم می‌شدند که تزیینات متنوع سوزن‌دوزی مانند گلابتون‌دوزی، قیطان‌دوزی، نقده‌دوزی، مرواریددوزی و... به تفاخر و زیبایی آن‌ها متناسب با جایگاه و مسند صاحب لباس می‌افزوده است. در این میان، نقوش به‌کاررفتهٔ طرح‌های هندسی، گل‌وگیاه و بته‌جقه بودند که به‌طور مشترک در لباس زنان و مردان مشاهده می‌شود که عمدتاً مبتنی بر باورهای سنتی و اعتقادات مذهبی مردم بوده است.

کلیدواژه‌ها:

تزیینات پوشاک، پوشش درباریان قاجار، سوزن‌دوزی، بته‌جقه.

* دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران، تهران، ایران/ hajighasemi99@gmail.com
** دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ houshiar@soore.ac.ir
*** استادیار گروه معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی دماوند، دماوند، ایران/ mehdikhanke@yahoo.com

۱. مقدمه

نوع پوشاک مردم در هر دوره‌ای، همواره تجلیگاه هویت فرهنگی اجتماعی آن مردم است، تا جایی که پوشش انسان‌ها نمایانگر اعتقادات، آداب و سنت‌های جاری در هر منطقه و نشانی از هویت اجتماعی آن‌هاست. در بررسی سیر تاریخ پوشاک در ایران، همواره به نوع پوشش و تزیینات وابسته به آن اهمیت بسیاری داده شده است. در دورهٔ قاجار، با توجه به تحولات گستردهٔ فرهنگی‌اجتماعی منجر به مدرنیسم در غرب، شاهد تأثیرات فرهنگ غربی بر زندگی مردم به‌ویژه در پوشاک (درباریان و اشراف‌زادگان) هستیم. به‌رغم تأثیرپذیری ناشی از عنصر تازه‌واردی به نام مد، در حوزهٔ پوشاک غربی، همچنان گرایش به آرایه‌ها و تزیینات سنتی فاخر، همچون سوزن‌دوزی‌ها بر روی پوشاک به‌ویژه پوشاک درباریان، رو به فزونی داشت. در میان انواع مختلف روش‌های زیباسازی پارچه و پوشاک، سوزن‌دوزی یکی از پرطرفدارترین روش‌هایی است که ایرانیان به‌خصوص در دورهٔ قاجار برای تزیین پوشاک خود استفاده می‌کردند. سوزن‌دوزی‌هایی که با بهره بردن از نقوش زیبا و پرمفهوم، پوشاک زنان و مردان دربار را فاخر و پرجلوه به نمایش می‌گذارد. در این پژوهش با مطالعهٔ پوشاک و تزیینات آن در دوران قاجار و میزان استفادهٔ آن‌ها از سوزن‌دوزی تلاش می‌شود تا به احیا، حفظ و توسعهٔ جایگاه این هنر اصیل و سنتی ایران در دوران معاصر کمک شود.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف شناخت معنا و مفهوم نقوش سوزن‌دوزی در پوشاک دورهٔ قاجار ایران و بررسی شباهت‌های طرح و رنگ سوزن‌دوزی در پوشاک زنان و مردان این دوره بر اساس آثار هنری و نقاشی‌های بازمانده و تطبیق آن‌ها با نمونه‌های موجود در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی به‌عنوان جامعهٔ هدف، به این سؤالات پاسخ می‌دهد: ۱. چه مفاهیمی در نقوش سوزن‌دوزی‌های پوشاک درباریان دورهٔ قاجار وجود داشته است؟ ۲. وجوه تمایز میان نقوش سوزن‌دوزی پوشاک زنان و مردان در دورهٔ قاجار چیست؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص پوشاک دورهٔ قاجار کتاب‌های بسیاری تألیف شده که در تدوین و شکل‌گیری این پژوهش نیز نقش بسزایی داشتند. پوشاک دورهٔ قاجار (شهشهانی ۱۳۹۸) و فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران (کمپانی ۱۳۹۱)، اطلاعات کامل و دقیقی از ساختار پوشاک ایرانیان به‌خصوص مردم دورهٔ قاجار ارائه می‌دهند. اما در خصوص ارتباط پوشاک و هنر سوزن‌دوزی، بهتر است به پژوهش‌های صورت‌گرفته در این خصوص پرداخت. در این بخش به تعدادی از نزدیک‌ترین آن‌ها با هدف و ساختار پژوهش پیش رو اشاره خواهد شد. در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی پوشاک بانوان قاجار قبل و بعد از سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ» (اباذری و طیبی ۱۳۹۵)، به بررسی پوشاک زنان در سه مرحلهٔ سنت، گذار و تجدد و تغییراتی که سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا در پوشاک زنان داشت، پرداخته شده است. همچنین در مقالهٔ «تاریخچهٔ تحول پوشاک بانوان ایرانی در دورهٔ قاجاریه» (رجبی ۱۳۸۴)، سلسلهٔ قاجاریه به سه دورهٔ اولیه، میانی و پایانی تقسیم‌بندی شده و پوشاک اندرونی و بیرونی بانوان در این سه دوره بررسی گردیده و عوامل تأثیرگذار بر پوشاک بانوان نیز بازنگری شده است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی مد لباس بانوان دربار فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار» (جهانی و چنگیز ۱۳۹۶)، به مقایسهٔ اشتراکات و تفاوت‌های پوشاک بانوان در زمان حکومت فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه پرداخته شده و نگارندگان، مؤلفه‌های اثرگذار بر تغییر سبک لباس در این دوران را بررسی کرده‌اند. «بررسی لباس و پوشاک دورهٔ قاجار مبتنی بر آثار مینایی به‌جامانده از این دوره در موزهٔ آذربایجان تبریز» (فیض‌اللهی و فنایی ۱۳۸۹) مقالهٔ دیگری است که به مطالعهٔ پوشاک موجود در قطعات میناکاری‌شده و مقایسهٔ آن با نگارگری ایرانی پرداخته‌اند تا سیر تحول پوشاک زنان و مردان در دورهٔ قاجار را بررسی کنند. مقالهٔ «بررسی زیورآلات وابسته به پوشاک مردان در عهد قاجار» (صالح ۱۳۹۴) نیز زیورآلاتی را که در پوشاک مردان دورهٔ قاجار برای نشان دادن درجه، میزان تمول یا باورها و اعتقادات آن‌ها استفاده شده است بررسی می‌کند. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «سوزن‌دوزی‌های پوشاک زنان بلوچ؛ نقش و رنگ» (یعقوبی ۱۳۹۳) گفته شده است که نقطهٔ اشتراک این هنر، بهره‌گیری از نقش‌های هندسی و خطوط شکسته است و خاستگاه آن عناصر طبیعی، زیورآلات، عناصر انتزاعی و باورهای قومی و مذهبی مردم بلوچ است. «جستاری در مفاهیم نقوش سوزن‌دوزی ترکمانان گنبدکاووس» (ذباح و حاتم ۱۳۹۲) عنوان پژوهشی است که نگارندگان آن معتقدند نقوش موجود در سوزن‌دوزی ترکمن به چهار گروه تقسیم‌پذیر است که برخی از آن‌ها نشئت‌گرفته از عقاید و باورهای اجداد این قوم و برخی دیگر برداشتی آزاد از محیط پیرامونشان بوده است. «انتزاع نمادین در زیبایی‌شناسی هنر بلوچ»

(کشاورز و جوادی ۱۳۹۸) مقاله‌ای است که در آن به شناخت عناصر زیبایی‌شناسانهٔ سوزن‌دوزی بلوچ پرداخته و مهم‌ترین وجه اشتراک نقوش آن را هندسی بودن و انتزاع بیش از حد می‌داند. در نهایت ضمن استفاده از نتایج ارزشمند موارد ذکرشده، وجه تفاوت این پژوهش با پیشینه‌های به‌دست‌آمده، آن است که در این پژوهش، نقوش سوزن‌دوزی در پوشاک درباریان دوران قاجار از لحاظ معنا و مفهوم بررسی شده و تلاش می‌شود ارتباط و شباهت‌های میان این نقوش نیز در پوشاک زنان و مردان این طبقه مورد مطالعه قرار گیرند.

۱ـ۳. روش پژوهش

روش این پژوهش که از نظر هدف، رویکردی بنیادی داشته، به‌لحاظ چیستی کیفی و از نظر روش‌شناسی تطبیقی‌تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات به روش مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای و همچنین میدانی (مشاهدهٔ مستقیم) انجام شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش به روش انتخابی (گزینشی) بر اساس ۲۰ نمونه از آثار نقاشی مربوط به هنرمندان شناخته شده و باقی‌مانده از دوران قاجار به‌منظور تطبیق با تعدادی از پوشاک موجود در موزه‌های ایران و مجموعه‌های خصوصی به‌جامانده از آن دوران است.

۲. جایگاه پوشاک در میان ایرانیان

لباس ورای یک امر ظاهری، در ابتدا وسیله‌ای برای محافظت انسان در برابر تغییرات آب‌وهوا و همچنین مبتنی بر آیات شریفهٔ قرآن کریم (طه: ۱۲۱) عنصر متمایزکنندهٔ انسان از حیوان با تکیه بر حفظ حیا بوده است؛ هرچند فراتر از این مفاهیم کاربردی، در ظاهر نیز پوشاک سیر تحول گسترده‌ای را سپری کرده است. «جایگاه لباس در تاریخ بشر تا این حد اهمیت دارد که گاه با معنای تمدن بشری یکی پنداشته شده است؛ تا حدی که گویی با حذف لباس از تاریخ، بسیاری از مفاهیم اجتماعی و اعتقادی از تمدن انسانی در ابهام باقی می‌ماند. شاید به همین دلیل است که هر ملت و قومی لباس خود را همچون نمودی عینی از تمدن خویش و جلوهٔ تمام‌نمای فرهنگی خود عزیز می‌دارد. لباس پرچم شخصیت فردی و هویت اعتقادی، قومی و ملی است» (صالح ۱۳۹۴، ۲۶). نوع پوشش، آراستگی و زیبایی در طرح و نقش لباس همواره اهمیت بسیاری در میان ایرانیان داشته است، به‌طوری که پولاک در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «ایرانی‌ها برای لباس زیبا اهمیت بسیار قائل‌اند، بسیار دوست دارند که برازنده و تمیز لباس بپوشند و این امر حتی در مورد کسانی که پا به سن گذارده‌اند نیز صادق است، برخلاف سایر کشورهای اسلامی، حتی در میان طبقات کارگر و فرودست، به‌استثنای درویش‌ها، به‌ندرت آثار غفلت و تسامح در لباس پوشیدن مشهود است. به همین دلیل صحبت از لباس و اسب، نقل مجالس جوانان است و آن‌ها برای این دو چیز ارقام بسیار زیادی خرج می‌کنند» (۱۳۶۸، ۱۰۳). جدای از متونی که نشان از اهمیت پوشاک نزد ایرانیان پیش از اسلام دارد، مستندات باستان‌شناختی و مدارک متعددی از توسعهٔ کارگاه‌های بافندگی توسط بانوان هخامنشی و همچنین پیشرفت صنعت پارچه‌بافی در دورهٔ ساسانیان از انواع ابریشمی، پشمی، کتانی و پنبه‌ای با طرح‌ها، نقوش و رنگ‌های زیبا در مناطق مختلف ایران مشاهده شده و برجای مانده است (ضیاءپور ۱۳۴۹). بررسی تاریخی لباس و توجه به این بخش مهم از زندگی ایرانیان از ادوار پیش از قاجار نیز مشهود بوده و مدارک و اسناد بسیاری را می‌توان در این مورد مثال زد.[۱] «تفاخر و ابهت لباس‌های سلطنتی صفویه در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه دوباره رواج یافت. احیای صنعت ابریشم، بافته‌های مجللی را برای دربار به ارمغان آورد. ناظران خارجی به‌شدت تحت‌تأثیر پوشاک سلطنتی باشکوه مردان قرار می‌گرفتند و توصیفات دقیقی ارائه می‌دادند و با نقاشی‌های دیواری و نقاشی‌های رنگ روغنی که حاکم برای کاخ‌های جدیدش سفارش می‌داد تأیید می‌شوند» (گروه نویسندگان ۱۳۸۲، ۲۱۶).

۳. پوشاک ایرانیان در دورهٔ قاجار

روی کار آمدن حکومت‌های جدید و تغییرات سیاسی موجب تغییر و تحول در وضعیت اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، دینی یک جامعه خواهد شد. در این میان، رفتار جامعه و پوشش نیز به‌قطع دستخوش تحولاتی می‌شود. با وجود این، مدارک و شواهد زیادی نشان می‌دهد که پوشاک دورهٔ قاجاریه، به‌ویژه اوایل دورهٔ مذکور، شباهت و همبستگی خود را به‌جز در جزئیات و توجه به تزیینات با پوشاک دورهٔ زندیه حفظ کرده است. «ضمن آنکه در دورهٔ قاجاریه در زینت‌ها و برخی جزئیات دیگر لباس، سلیقهٔ بیشتری به کار برده شده است (یاوری و حکاک‌باشی ۱۳۸۹، ۷۸). «در این دوره، لباس زنان تا حدی ساده بود و با لباس مردان چندان اختلافی نداشت. زنان در این زمان مانند مردان شلوار گشاد و بلندی به پا می‌کردند و روی آن دامن گشاد و نسبتاً بلندی می‌پوشیدند» (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۱۱۹). اما به‌طور کلی لباس زنان و مردان دورهٔ قاجار به دو

دستهٔ اندرونی و بیرونی تقسیم‌شدنی است. لباس بیرونی بانوان شامل چاقچور، چادر و روبنده است (تصویر ۱) و فقط جنس پارچه‌ها و تزیینات آن، زنان ثروتمند و اشراف را از زنان طبقه پایین جامعه جدا می‌کرد. برای مثال «گاهی خانم‌های اعیان و بزرگان، اطراف چادر مشکی خود را گلابتون‌دوزی و حاشیهٔ نقره یا نقره‌نما می‌دوختند» (یاوری و حکاک‌باشی ۱۳۸۹، ۸۶).

لباس اندرونی زنان، تنوع و تزیینات بیشتری داشت و از این قرار بود:

پیراهن زنان معمولاً تنگ و کوتاه بود و جنسی از پارچه‌های لطیف گاز یا ململ سفید داشت که زردوزی یا نقده‌دوزی شده بودند.

همچنین آرخالق، نیم‌تنه‌ای جلو باز با آستری از پنبه بود که بر روی پیراهن پوشیده می‌شد و دارای قسمتی مثلثی‌شکل در سرآستین به نام سنبوسه بود. این پوشش بالاتنه بیشتر به‌دلیل تزیینات و جنبهٔ زیبایی، مورد استفادهٔ زنان دربار بود و دور یقه و سرآستین‌های آن یراق‌دوزی یا گلابتون‌دوزی می‌شد.

شلوار یا تنبان زنانه نیز معمولاً زری، مخمل، ترمه، تافته و توری نقده‌دوزی شده داشت.

زنان ثروتمند در اندرونی پاپوش‌هایی از جنس مخمل یا ماهوت می‌پوشیدند که مرواریددوزی یا سرمه‌دوزی می‌شد.

رسم استفاده از عرقچین برای پوشش سر نیز توسط زنان ثروتمند در منزل رواج داشت (تصویر ۲). عرقچین زنان معمولاً دارای نقش و نگار رنگین و گلدوزی شده بودند. «رنه دالمانی نیز به این مسئله اشاره می‌کند که زنان ثروتمند در خانه از عرقچین گلدوزی‌شده و جواهرنشان همراه با جقهٔ مرصع به جواهر استفاده می‌کردند که از زینت‌های بسیار رایج در این دوره بود» (غیبی ۱۳۸۷، ۵۶۰).

شلیته نوعی دامن بود که لبه‌های آن با نخ قرقرهٔ مشکی دست‌دوزی می‌شد و بخشی جدانشدنی و بسیار مشخص از پوشاک زنان قاجار به حساب می‌آمد. چارقد، کلیجه[۲]، دامن و جوراب نیز از دیگر انواع و اجزای پوشش بانوان در اندرونی بودند. در این میان و بر اساس مستندات تصویری، موارد خاص و متفاوتی نیز دیده می‌شد که مطابق با سلیقه و خلاقیت صاحب لباس به تنوع آن در قیاس با نمونه‌های مشابه می‌افزود. «یکی از نوآوری‌های عمده در پوشاک زنان این دوره، سینه‌بند گلدوزی شده‌ای بود که زیر یا روی زیرپیراهن پوشیده می‌شد» (گروه نویسندگان ۱۳۸۲، ۲۲۰).

پوشش مردان عبارت بود از: پیراهن زیر که معمولاً دور یقه و دم آستین و دور دامن کوتاه پیراهن را رودوزی می‌کردند. قبای روی لباس که عموماً لبه‌های آن متناسب با طبقهٔ اجتماعی، تزیین و سوزن‌دوزی می‌شد. قبای افراد بانفوذ و نجبا که در قسمت حاشیهٔ دور دامن مرواریددوزی، یراق‌دوزی و قیطان‌دوزی داشته و گاه دور چاک زیر بغل و کناره‌های دامن و پهلوها حاشیه‌دوزی می‌شده است. کلاه، شلوار، کمربند یا شال کمر، جوراب، پاپوش و کلیجه نیز مانند پیراهن و قبای مردان و انواع لباس زنان دارای تزییناتی در حاشیهٔ لباس مانند یراق‌دوزی، مرواریددوزی و... بودند.

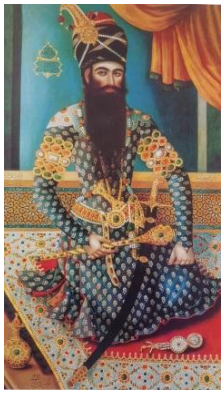
اگرچه در اواخر دوران قاجار عادات و رفتار عموم جامعه دستخوش تغییرات عمده‌ای شد، بسیاری از رسوم و هنرهای سنتی از چنان قوام و جایگاهی برخوردار بودند که تا مدت‌ها حضور آنان در کنار فرهنگ بیگانه، ملموس و پابرجا بود. با توجه به اینکه در دورهٔ قاجار به‌دلیل انقلاب صنعتی، سفرهای ناصرالدین‌شاه به فرنگ، سفر ایرانیان به اروپا به‌قصد تحصیل و همچنین مسافرت سیاحان و اروپاییان به ایران، فرهنگ غربی بیش از پیش در فرهنگ ایرانی نفوذ و پیشروی کرد، شاهد تغییرات زیادی در نوع پوشش مردمان دورهٔ قاجار هستیم «ولی استفاده از تزیینات و نقوش اصیل ایرانی همچون زینت‌های یراق‌دوزی و نقده‌دوزی و سوزن‌دوزی همچنان برجا ماند» (ضیاءپور ۱۳۴۹، ۴۰۶).

تصویر ۱: لباس بیرونی بانوان، موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان (نگارنده)

تصویر ۲: نمونه‌ای از کلاه یا عرقچین دورهٔ قاجار، موزهٔ مردم‌شناسی (نگارنده)

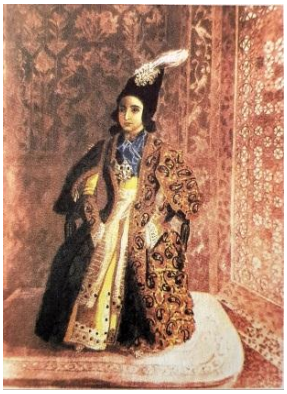
۴. پوشاک مردان در دوران قاجار

هنر نگارگری به‌عنوان نقاشی اصیل ایرانی، امکانی برای تصویرگری متون ادبی و داستان‌هایی بود که بخشی از تاریخ فرهنگ و هنر ایران را با خود به‌همراه دارد. با آغاز سلطنت قاجاریان، حال‌وهوای نگارگری نیز از نسخه‌آرایی به نقاشی تزیینی و ترسیم چهره و پیکر درباریان در ظاهر و هیئتی رسمی تغییر کرد. «وجه تمایز آن [نقاشی تمام قد درباریان] به موضوع نگاره‌ها و جزئیات برمی‌گردد که تمایل به استفاده از تزیینات گران‌قیمت و پرهزینه بر روی لباس‌ها در دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد» (زارع‌دار ۱۳۹۳، مقدمه). بر اساس تصاویر به‌دست‌آمده از نقاشی‌ها و پیکره‌نگاری‌های دورهٔ قاجار که مربوط به هنرمندانی چون میرزابابا (نخستین نقاش دربار)، مهرعلی و شاگردانش عبدالله خان، سید میرزا احمد و صنیع‌الملک است، چنین برمی‌آید که درباریان و به‌خصوص شاهان قاجار به نقاشی چهره و پیکرهٔ خود مشابه نمونه‌های فرنگی در لباس‌های فاخر و جواهرنشان علاقهٔ بسیار داشتند. در دو اثر از پیکره‌نگاری‌های به‌جامانده از میرزابابا و مهرعلی که مربوط به فتحعلی‌شاه قاجار است، شاه پیراهن بلندی بر تن دارد که سرتاسر آن با نقش گل‌های ریز و درشت سوزن‌دوزی و در بخش‌هایی از آستین آن مرصع‌کاری و الماس‌نشان شده است (تصویر ۳ و ۴). به نظر می‌رسد این سبک از تجملات که در هنر و نقاشی‌های قاجار و به‌خصوص در تک‌نگاره‌های فتحعلی‌شاه مشهود است نشان از تمایل او به حکومتی پرزرق‌وبرق به‌سبک پادشاهان قدیمی و به‌تعبیر خودش، ساسانیان بوده است (دل‌زنده ۱۳۹۶).

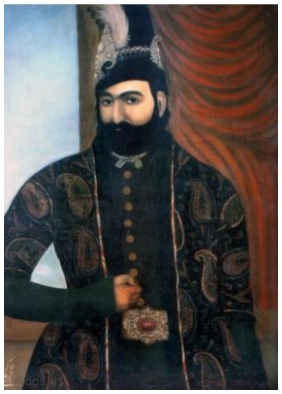


تصویر ۳: پرترهٔ فتحعلی‌شاه اثر میرزابابا (کشمیرشکن ۱۳۹۳، ۳۲)

تصویر ۴: فتحعلی‌شاه اثر مهرعلی (خلج امیرحسنی ۱۳۸۷، ۹۳)



تصویر ۵: ناصرالدین‌میرزا، اثر عبدالله قاجار، عکاسی از روی لیتوگراف رنگی، آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان (دل‌زنده ۱۳۹۶، ۱۰۳)



تصویر ۶: نقش بته‌جقه در لباس (قبای) مردان دربار قاجار بخشی از تابلو، اثر صنیع‌الملک (Url1)

با ورود دوربین عکاسی در زمان محمدشاه و با توجه به نخستین تصویر از ناصرالدین‌میرزا که در آن زمان نایب‌السطنه بود، نیز به‌وضوح می‌توان به علاقهٔ شاهان قاجار به تزیین محل زندگی مطابق با سبک فرنگی و پوشاک فاخر پی برد (تصویر ۵).

از میان منابع متعدد و تصاویر بازمانده از نقاشی‌ها و تصویرگری‌ها با هدف بررسی وضعیت فرهنگی و اجتماعی دوران قاجار، بیش از هر متن مصوری باید به کتاب هزارویک شب اشاره کرد. «این کتاب که شامل داستان‌های عامیانه و افسانه‌هایی دربارهٔ زندگی شاهان، امیران، انسان‌ها، ملائک و پریان است، می‌تواند ما را نسبت به زیبایی‌شناسی ایرانیان در آن روزگار از طریق لباس‌ها، نقش و نگارها، معماری و باغ‌آرایی و همچنین تزیینات معماری و رنگ‌های دلخواه آن زمان آشنا کند» (رجبی ۱۳۹۰، ۴۰۱). بررسی تصاویر این کتاب مبیّن این نکته است که بیشترین نقش قالب در نقوش استفاده‌شده در بسیاری از تزیینات پوشاک، از جمله قبای مردان درباری دورهٔ قاجار، بته‌جقه بوده است (تصویر ۶ و ۷). «نقش مورد پسند عموم برای پارچهٔ جبهٔ مردان و دامن و شال زنان بته‌جقه بود که ترکیب‌بندی تنگاتنگی از تکرار شکل انتزاعی درخت سروی سرخوابیده که به هیئت بوته‌ای درآمده است، می‌باشد» (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۹۷).

تصویر ۷: نمایی از تزیینات پوشاک شاهزاده قاجار، اردشیرمیرزا؛ بخشی از تصویرسازی ابوالحسن غفاری (پاکباز ۱۳۸۵، ۱۸۰)

البته همین قبای بته‌جقه در بعضی موارد دارای حاشیهٔ سوزن‌دوزی‌شده با طرح‌های سادهٔ هندسی است. در تصویر ۸، مردی از رجال دربار دیده می‌شود که قبایی با طرح بته‌جقه پوشیده است. همچنین سرآستین‌ها و لبهٔ قبا دارای حاشیه‌دوزی با نخ طلایی است. پیراهن زیرین مرد نیز ساده و بدون نقش بوده اما در قسمت یقه و لبه‌ها حاشیهٔ قیطان‌دوزی به‌خوبی دیده می‌شود (تصویر ۸ و ۹).

تصویر ۸: حاشیهٔ سوزن‌دوزی‌شده در لباس مردان؛ بخشی از اثر صنیع‌الملک (رجبی ۱۳۹۰، ۴۰۱)

تصویر ۹: قبا با نقش بته‌جقه و حاشیهٔ قیطان‌دوزی؛ بخشی از کتاب هزارویک شب (پاکباز ۱۳۸۵، ۱۸۱)

تصویر ۱۰: جمعی از رجال دربار با لباس‌های قاجاری اثر صنیع‌الملک (قپاندارن ۱۳۸۹، ۱۵)

در تصویری دیگر اثر صنیع‌الملک[۳]، نقاش‌باشی دربار قاجار، تعدادی از اشراف و رجال حکومتی قاجار دیده می‌شوند (تصویر ۱۰). لباس‌ها اکثراً ساده یا با طرح بته‌جقه هستند. اما در همهٔ لباس‌ها لبهٔ آستین و دور یقه و حاشیهٔ پایین دامن دارای نوارهای حاشیه‌دوزی و یراق‌دوزی و قیطان‌دوزی هستند.

پوشاک موجود در موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان گواهی است بر پایبندی هنرمند به آنچه در نقاشی‌های به‌جامانده از دورهٔ قاجاریه نشان داده شده است. برای مثال در تصویر ۱۱، بخشی از احتمالاً یک قبا دیده می‌شود که در سرآستین و اطراف شکاف جیب آن نوعی گلدوزی انجام شده است. یا اثر دیگری که نمایانگر بخش آستین و سنبوسهٔ یک آرخالق[۳] است و دارای نوعی حاشیه‌دوزی با اشکال هندسی است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۱: قسمتی از قبای رویی، موزهٔ مردم‌شناسی (نگارنده)

۵. پوشاک زنان در دوران قاجار

در این بخش به‌قصد بررسی پوشاک و تحلیل نقوش تزیینی لباس‌های بانوان قاجار به نمونه‌هایی از پیکره‌نگاری با موضوع زنان آن دوره خواهیم پرداخت. چنان‌که مشهود است، در بسیاری از نقاشی‌های باقی‌مانده، زن قاجاری در هیئتی که مشخص نیست متناسب با عرف و سنت اجتماعی، فضای اندرونی را بازگو می‌کند یا به زن در فضای بیرون از خانه اشاره دارد، با چادر، روبنده و پیراهن، طراحی و ترسیم شده ولی حالت حضور او در نقاشی، با نوع پوشش او تناسب چندانی ندارد. در این نمونه‌ها که متأثر از تماس نزدیک فرهنگ سنتی ایران با اروپا و به‌نوعی الگوبرداری از نمونه‌های فرنگی‌سازی‌شده (تصویر ۱۴) در اواخر دوران صفوی است، با تغییراتی عمیق بر ساختار و محتوای تولید هنر مواجه می‌شویم که به نقشی شناخته‌شده و مرسوم در معرفی زن قاجاری در نقاشی ایرانی بعد از نگارگری سنتی تبدیل شد، توجه به جزئیات و تزییناتی که تا آن زمان در هنر تصویرگری ایران سابقه نداشته، با دقت و شاید اغراق پرداخته می‌شد (کشمیرشکن ۱۳۹۶). در اکثر این موارد، دامن پیراهن و در مواردی نواری بر روی چادر،

تصویر ۱۲: بخشی از یک آرخالق، موزهٔ مردم‌شناسی (نگارنده)

با نقش گل و بوته تزیین و سوزن‌دوزی شده است؛ روی آستین‌ها، دور یقه و لبهٔ پایینی دامن نیز نشانه‌هایی از گلابتون و مرواریددوزی به چشم می‌آید (تصویر ۱۳ و ۱۴).

تصویر ۱۳: زن قاجاری در لباسی با نقش گل و بوته، اثر منسوب به محمد (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۲۰۳)

تصویر ۱۴: بانوی فرنگی در لباس ایرانی، بدون رقم، دوران صفوی (کیکاووسی ۱۳۷۱، ۳)

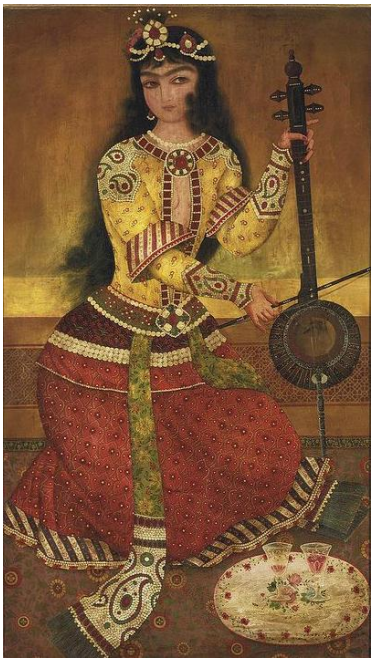
تصویر ۱۵: نمایی از لباس مرواریددوزی زنان، اثر صنیع‌الملک (رجبی ۱۳۹۰، ۴۰۴)

تصویر ۱۶: مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از مشاهدهٔ حضرت یوسف(ع)، بدون رقم (کیکاووسی ۱۳۷۱، ۲۴)

در نگارهٔ دیگری مربوط به بخشی دیگر از کتاب هزارویک شب، زنی نشسته بر مبلمانی فرنگی از طبقهٔ مرفه (احتمالاً درباری) دیده می‌شود. پیراهن و آرخالق زن دارای نقوش گیاهی و گل است و چنان‌که در ترسیم پوشاک آن زمان رایج می‌نمود، سرآستین‌ها، یقه و لبهٔ پایینی آرخالق و همین طور لبهٔ پایینی دامن نیز دارای حاشیه مرواریددوزی است (تصویر ۱۵).

در نگاره‌ای دیگر از این دوران، با تصویری از لحظهٔ دیدار زنان دربار با یوسف مواجه می‌شویم؛ در این تابلو که نقاش آن گمنام است و رقمی در آن ثبت نشده، «زنان با چهره‌ای بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنابسته در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و مرواریدنشان، غرق در جواهر و زینت‌ها تجسم یافته‌اند» (پاکباز ۱۳۸۵، ۱۵۱) (تصویر ۱۶). در این نقاشی‌ها جایگاه اجتماعی افراد فارغ از نحوهٔ حضور، رفتار یا ویژگی‌های روانی چهره، بیشتر به‌واسطهٔ نوع پوشاک و به‌خصوص میزان و نوع تزیینات لباسشان مشخص می‌شد.

نگارهٔ دیگر، منسوب به میرزابابا (نخستین نقاش‌باشی دربار فتحعلی‌شاه) است. پیراهن و دامن این نگاره نیز با نقوش هندسی و گیاهی سوزن‌دوزی شده و حاشیهٔ پایین دامن و سرآستین نیز با حاشیه‌ای متفاوت دوخته شده است. لبهٔ پیراهن، دور یقه و سرآستین‌ها و پایین دامن نیز یراق‌دوزی شده است. نکتهٔ جالب توجه در این تصویر استفاده از نقش بته‌جقه در سرآستین، سرشانه و شال کمر است که به نظر می‌رسد مشابه نقوش سوزن‌دوزی پوشاک مردان ترسیم شده است (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷: نقش بته‌جقه در لباس زنان قاجار اثر میرزابابا (URL2)

۶. هنر سوزن‌دوزی و تجلی آن بر پوشاک دوران قاجار

دربارهٔ سوزن‌دوزی که یکی از شناخته‌شده‌ترین و متنوع‌ترین هنرهای وابسته به منسوجات سنتی و تزیینات پوشاک اقوام است، تعاریف متعدد و متنوعی وجود دارد. در کتاب نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران، تعریف جامعی برای این هنر ارائه شده و چنین آمده است:

«سوزن‌دوزی هنر آراستن سطح رویین پارچه‌های ساده با بهره‌گیری از نخ‌های الوان و با کمک سوزن و قلاب است و دست‌اندرکاران آن به‌مدد بخیه‌های ظریفی که بر منسوجات ساده می‌نشانند، معمولاً تلفیق زیبایی از صبر، شکیبایی و هنر را به نمایش می‌گذارند. سوزن‌دوزی‌های ایرانی که به اشکال مختلف انجام می‌شود، یکی از گسترده‌ترین شاخه‌های ۱۰۹ رشتهٔ هنرهای سنتی است و به‌جرئت می‌توان گفت تنوع و تعددی که در این رشته مشاهده می‌شود، در هیچ‌یک از دیگر رشته‌های صنایع‌دستی وجود ندارد و به همین نسبت ابهام‌هایی هم که پیرامون این شعبه از صنایع‌دستی کشورمان وجود دارد، بیش از سایر گونه‌های صنایع‌دستی است» (صبا ۱۳۷۹، ۱). در ادامه و پیش از بررسی و تطبیق سوزن‌دوزی‌های موجود در پوشاک دورهٔ قاجار، بهتر است تعریفی از گونه‌های مختلف سوزن‌دوزی که بر اساس مطالعات صورت‌گرفته در پوشاک این دوران وجود دارد ارائه شود.

نقده‌دوزی: از قدیمی‌ترین سوزن‌دوزی‌های شناخته‌شده است که از ادوار بسیار دور تاکنون ردپای آن را در بسیاری از فرهنگ‌ها و اقوام سنتی جهان و از جمله ایران می‌توان مشاهده کرد و امروز نیز از جایگاه شناخته‌شده‌ای برخوردار است. «یکی از عوامل تزیین پارچه که قدمت آن به زمان هخامنشیان می‌رسد، نقده‌دوزی است و این دوخت با استفاده از نخ‌های فلزی طلایی یا نقره‌ای یا مطلا یا آلیاژها که به‌صورت پهن تابیده می‌شود انجام می‌گیرد. از این دوخت بیشتر برای تزیین لباس‌ها به‌خصوص لباس‌های لشکری، رومیزی و پرده‌ها استفاده می‌شد» (یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۸۹، ۴۳).

مرواریددوزی: یکی از رودوزی‌های زیبا و سنتی ایران است و به دوخت‌هایی اطلاق می‌شود که در آن از مروارید به‌شکل منجوق یا مروارید کروی و گاهی از مرواریدهایی به‌شکل گندم و اشک استفاده می‌گردد. مرواریددوزی نیز قدمتی طولانی داشته و از زمان هخامنشیان در ایران رواج داشت. اما معروف‌ترین نمونه از این هنر را می‌توان در مرواریددوزی فرش افسانه‌ای بهارستان معروف به «بهارخسرو» متعلق به انوشیروان پادشاه ساسانی مشاهده کرد. شاردن نیز طی سفری که در دورهٔ صفوی به ایران داشته است، به استفاده از لباس‌های مرواریددوزی‌شدهٔ طبقات مرفه و متمول جامعه اشاره می‌کند و می‌نویسد که بانوان ثروتمند گاهی در مجالس بزم و سرور، یقهٔ پیراهن خود را به‌پهنای یک انگشت مرواریددوزی می‌کردند. باید یادآوری شود که امروزه این هنر بیشتر در استان‌های اصفهان، کاشان و یزد رواج دارد (سید صدر ۱۳۸۸؛ یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۸۹).

گلابتون‌دوزی: گلابتون به نخ‌های ابریشمی گفته می‌شود که دارای روکش طلا یا نقره باشند. از این دوخت برای تزیین پیش سینه، دور یقه، دم پای شلوار، دامن و... استفاده می‌شود. این هنر از سوزن‌دوزی‌هایی با سابقهٔ بسیار طولانی است که در دورهٔ صفوی نیز بسیار رواج داشته و در تزیین پوشاک، پرده و دیگر تابلوهای تزیینی از آن استفاده می‌کردند. در دورهٔ افشار و زند و قاجار نیز از این دوخت برای کاربردهای مختلف استفاده می‌شد (رمضان‌زاده ۱۳۹۶).

یراق‌دوزی: یراق در لغت به‌معنای نوارهایی بافته‌شده با مفتول‌های مویین سفید و زرد است. این رودوزی نیز از دوران قبل از اسلام در ایران رواج داشته و با توجه به پژوهش‌های صورت‌گرفته در این زمینه، این هنر در دوران ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی رایج بوده است. بر پایهٔ تصاویر برجای‌مانده از ادوار پیشین، یراق‌دوزی در لباس برای تزیین قسمت‌های دور جیب، پایین پیراهن، دور یقه، پای دامن و شلوار به کار می‌رفته است (سید صدر، ۱۳۸۸؛ یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۸۹).

قیطان‌دوزی: قیطان در لغت به‌معنای نخ ضخیمی است که قطر آن بیشتر از یک میلی‌متر باشد و به دوخت و اتصال این نخ‌های ضخیم روی پارچه قیطان‌دوزی می‌گویند. در بعضی مناطق رنگ قیطان و پارچه یکنواخت است و در مناطق خاصی برای تنوع محصول از قیطان‌های رنگین (به‌ویژه از گلابتون و ابریشم) نیز استفاده می‌کنند (سید صدر، ۱۳۸۸؛ یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۸۹).

حاشیه‌دوزی: حاشیه‌دوزی با نخ‌های ابریشم رنگی به‌صورت دوخت‌های متنوع و مختلف انجام می‌پذیرد. برای این دوخت باید ردیف‌های متوازی نخ ابریشم را از نقطه‌ای روی پارچه، به‌وسیلهٔ سوزن درشتی بیرون بیاورند و در نقطهٔ انتهایی دلخواه، آن‌ها را با سوزن به پشت پارچه برده و به بخیه‌دوزی آن بپردازند. حاشیه‌دوزی را به‌شیوهٔ دیگری نیز انجام می‌دهند؛ به این ترتیب که روی پارچه شلال زده و این کار را در چند ردیف و نسبت به کوک‌های ردیف قبلی به‌صورت یک‌درمیان ادامه می‌دهند. سپس چند تار از نخ به رنگ دیگر را به‌شکل هفت‌هشت از آن عبور می‌دهند (سید صدر، ۱۳۸۸؛ یاوری، منصوری، و سلطانی ۱۳۸۹).

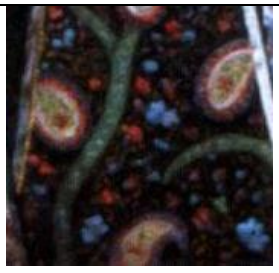
به‌منظور تطبیق متغیرهای تصویری پژوهش و بنا بر مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای، تصاویر و نقوش پیکره‌نگاری‌ها و همچنین مشاهدهٔ آثار

موجود در موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان، معتبرترین منبع در مطالعهٔ آثار دوران قاجار، یافته‌های به‌دست‌آمده مبنی بر تزیینات سوزن‌دوزی پوشاک زنان و مردان دربار قاجار در جداول زیر دسته‌بندی و برای سهولت در نتیجه‌گیری ارائه می‌شوند.

جدول ۱: انواع سوزن‌دوزی‌های استفاده‌شده در پوشاک زنان و مردان دربار دورهٔ قاجار (نگارنده)

سوزن‌دوزی	پوشاک زنان	پوشاک مردان
گلابتون‌دوزی	✓	
زری‌دوزی	✓	✓
نقده‌دوزی	✓	
یراق‌دوزی	✓	✓
مرواریددوزی	✓	✓
قیطان‌دوزی		✓
گلدوزی	✓	✓

جدول ۲: نوع نقوش استفاده‌شده در سوزن‌دوزی پوشاک زنان و مردان دربار دورهٔ قاجار (نگارنده)

نقوش	تزیینات	پوشاک زنان	پوشاک مردان
نقوش گیاهی	بته‌جقه		
	گل‌وگیاه		
نقوش هندسی			

۷. جایگاه نقش‌ها و مفاهیم نمادین نقوش سوزن‌دوزی در پوشاک دوران قاجار

۷ـ۱. بته‌جقه

علامه دهخدا بته‌جقه را نمادی از سرو خمیده می‌داند؛ نشانه‌ای از راستی و فروتنی ایرانیان (دهخدا ۱۳۸۸). در فرهنگ معین نیز این نقش کوچک‌شدهٔ سرو سرافکنده معرفی شده که او نیز آن را نشانی ایرانی و حکایت‌کنندهٔ راستی و تواضع ایرانیان می‌داند (معین ۱۳۶۴). در

گذشته، این نقش به‌عنوان زیور مرصع از گوهر، بر بالای پیش‌کلاه پادشاهان ایران حضور داشت، درحالی‌که به‌مرور از بته‌جقه به‌عنوان یک نقش تزیینی و نمادی از فرهنگ و هنر اصیل ایرانی در بیشتر تزیینات سنتی و هنرهای ایرانی از جمله طراحی فرش، منسوجات، هنرهای فلزی و بافت‌سازی در نقاشی و نگارگری به‌وفور استفاده می‌شود. با وجود این، نباید فراموش کرد که این نقش در لایه‌های مفهومی و ماهوی خود، نمادی از کمال‌گرایی است. «این نقش در باور پیروان آیین مهر، سرو درخت همیشه‌سبزی است که نماد جاودانگی است، درختی که نماد آتش، خورشید و ایزدمهر است... و به‌دلیل تقسیم دایرهٔ کمال به دو بخش می‌تواند نمادی از دایرهٔ آفرینش، مهر-خورشید، سرو و سیمرغ باشد که در این صورت هم نشان پیروزی و اقبال، هم نشان درمانگری و هم نماد جاودانگی و نیز نماد غایت و کمال» (باقری حسن‌کیاده ۱۳۹۵، ۱۲). با وجود این، پس از اسلام بیشتر جنبهٔ تزیینی این نقش مورد نظر هنرمندان بوده که به اشکال مختلف بر روی آثار دورهٔ اسلامی و به‌خصوص روی پارچه‌های ترمه و بسیاری از قالی‌ها دیده می‌شود. «نقش بته‌جقه به‌استناد آثار هنری موجود از سابقهٔ طولانی برخوردار بوده و به اشکال گوناگون دیده می‌شود. و احتمالاً با منشأ برگ نخل‌های تزیینی و پرنده در طول تاریخ به اشکال گوناگون توسط هنرمندان اجرا شده است. در گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی می‌توان اشکال ابتدایی این نقش را با منشأ برگ نخلی مشاهده کرد. در آغاز دورهٔ اسلامی، نمونه‌های بسیاری به‌شکل طرح تخم‌مرغی در گچ‌بری‌های نیشابور و گچ‌بری‌های مسجد نو بلخ متعلق به قرن سوم و چهارم هجری مشاهده می‌شود» (عطروش ۱۳۸۵، ۸۹).

۲.۷. گل‌وگیاه

با وجود گستردگی و تنوع نقوش گیاهی در تاریخ هنرهای سنتی ایران، نقش گل در میان پوشاک قاجار بسیار تجریدی و با کمترین جزئیات ترسیم شده است. در بسیاری موارد با کمک تنوع در رنگ‌ها قسمت‌های مختلف گیاه از یکدیگر جدا شده‌اند و در برخی موارد نیز نقش گل به‌صورت تک‌رنگ بر بستر پارچه و لباس به‌عنوان بافت تزیینی، سوزن‌دوزی و در سطح تکرار شده است (تصویر ۱۸ و ۱۹). اگرچه استفاده از این گل‌ها در پوشاک درباریان قاجار بیشتر جنبهٔ تزیین داشته، با توجه به جایگاه و ارزش ماهوی این نقش در مبانی هنرهای سنتی، نمی‌توان از جایگاه معنوی و نمادین آن همچون بته‌جقه نزد ایرانیان غافل بود. «گل باعث تلطیف شدن روح می‌شود و به‌عنوان رمز وحدت وجود در عرفان اسلامی مطرح است. گل شامل دو قطب وحدت در کثرت است؛ چراکه شکل دایره‌ای آن وحدت و تمامیت با به‌اعتبار اکمل بودن شکل دایره در بین سایر اشکال را بیان می‌کند و تعداد زیاد گلبرگ‌ها مبیّن کثرت است» (طوسی ۱۳۹۷، ۹۹).

تصویر ۱۸: بخشی از یک لباس سوزن‌دوزی، موزهٔ مردم‌شناسی (نگارنده)

تصویر ۱۹: دامن یا شلیته با نقش گل، موزهٔ مردم‌شناسی (نگارنده)

۳.۷. نقوش هندسی

نقوش تجریدی، انتزاعی و هندسی نیز از جمله نقوشی هستند که از دیرباز در فرهنگ ایرانیان حضوری مداوم داشته و ردپای آن را می‌توان به‌وفور در تمامی هنرهای سنتی مشاهده کرد. «نقوش هندسی شامل فرم‌های مربع، دایره و مثلث با مشتقات آن همچون لوزی و شکل زیگزاگ به وجود می‌آید و گاه از تداخل خطوط افقی و عمودی با یکدیگر، نقش مدنظر هنرمند شکل می‌گیرد» (نظری، کرمانی، و سرارودی

۱۳۹۲، ۴۰). این نقوش نمادین به‌دلیل تناسب و توازنی که در خود داشتند، به‌راحتی در طراحی و بافت‌سازی هنرمندانه مورد اقبال بوده و در تمامی ادوار تاریخی پیش و پس از اسلام دیده می‌شوند. رمزوراز نهفته در نقوش هندسی، گواهی بر نظم و تعادل در بیان تجریدی مفاهیم ذهنی هنرمند است. «هنرمندان مفاهیم معنوی و الهی را در صورت‌ها و قالب‌های هندسی ریخته و بدین ترتیب به تجلی صفات الهی می‌پرداخته‌اند» (طوسی ۱۳۹۷، ۹۹).

در نهایت باید بر این باور تأکید داشت که عنصر تزیین به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم پذیرفته‌شده در هنرهای سنتی، ایرانی و اسلامی در دوران قاجار از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و پادشاهان قجری از هنرمندان و طراحان دربار می‌خواستند تا برای حفظ هویت و ایجاد رابطه با پشتوانه‌های فرهنگی و اصیل ایرانی، به این وجه از هنر در نقوش و طرح‌های خود توجه کنند. «یکی از خصوصیات نقاشی [هنر] قرن دوازده و سیزده [دوران قاجار] به‌کارگیری عنصر تزیین است. در قرن دوازدهم، این عنصر که از اواخر عصر صفوی مقارن با اواخر دوران رضا عباسی و شاگردانش رو به زوال رفته بود، شروع به رشد می‌کند و دوباره سطوح مختلف هنری را به‌نوعی متفاوت و به‌شکلی جدید فرامی‌گیرد... . این نقوش از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و بته‌جقه‌ها تشکیل شده و سطح لباس، فرش، قدح و شمشیر را می‌پوشاند» (رجبی و شفیع‌زاده ۱۳۸۷، ۶۱). چنین به نظر می‌رسد که پادشاهان قاجاری بیش از دیگر اسلاف خود، تلاش می‌کردند تا با هویت و اصالت ایرانیان پیوند و ارتباطی معنادار داشته باشند. آنان برای تحقق این منظور، تلاشی مشخص در استفاده از نقش‌مایه‌های تاریخی و گنجینه‌های تصویری ایران به‌خصوص هنر پیش از اسلام هدف گرفتند تا دورانی پر از تجمل را به‌قصد تفاخر و رقابت با نفوذ فرهنگ بیگانه و غرب بیافرینند. ضمن آنکه در این مسیر از تمهید نقوش تجریدی و معانی انتزاعی نقوشی که مبیّن معنویات و مضامین عرفانی یا رمزگونهٔ هنر اسلامی و آموزه‌های دینی آن است نیز غافل نبودند. با وجود اینکه این قصد و تلاش حاکمان قاجار تا چه حد و اندازه در توفیق و حفظ هویت هنر ایرانی در مواجهه با نفوذ فرهنگ، هنر و صنایع غیرایرانی (اروپایی) موفق عمل کرده و این ترفندها مؤثر بوده‌اند، موضوعی است که در پژوهشی دیگر باید به نقد و تحلیل علمی آن پرداخته شود. «این نگرش معنوی در گذر از سنت‌گرایی به تجددخواهی، با ورود عناصر اروپایی و به‌موازات تغییرات بنیادی در حوزه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی حاکم بر جامعه و در زیر سایهٔ گستردهٔ غرب‌گرایی حامیان هنری، تغییر ماهیت داد و دگرگونی‌هایی را در فرهنگ و هنر ایران از اواخر صفویه تا قاجاریه به وجود آورد» (تهرانی ۱۳۸۸، ۶۲).

۸. نتیجه

آراستگی و زیبایی پوشش یکی از مهم‌ترین جنبه‌های زندگی ایرانیان است و سوزن‌دوزی به‌عنوان هنری باستانی، درخور و شایسته همواره در تزیین پوشاک ایرانیان نقش و جایگاهی مشخص داشته و دارد. دورهٔ قاجار متناسب با ویژگی‌های تاریخی و فرهنگی حاکم بر جامعه، نسبت به دوره‌های پیشین، به زینت‌ها و جزئیات لباس اهمیت بیشتری داده و زنان و مردان اشراف و درباریان در تهیهٔ لباس‌های خود سلیقه‌ای متفاوت نشان می‌دادند. حتی نفوذ فرهنگ غربی و تغییراتی که در پی آن برای لباس ایرانیان پیش آمد نیز باعث نشد که استفاده از سوزن‌دوزی برای تزیین لباس‌ها از بین برود و منسوخ شود. پوشاک در این دوره به دو دستهٔ اندرونی و بیرونی تقسیم‌بندی می‌شد. با وجود تفاوت‌های مشخص میان پوشاک زنان و مردان قجری، به‌طور کلی در دورهٔ قاجار لباس زنان و مردان تا حدودی و به‌خصوص از نظر نقوش و تزیینات بسیار به هم شباهت داشتند. لباس بیرونی بانوان شامل چادر، چاقچور و روبنده بود و لباس اندرونی آن ها شامل پیراهن، آرخالق، شلوار، شلیته و دامن، عرقچین و چارقد، جوراب و کفش و کلیجه بود. پوشش مردان نیز شامل پیراهن، قبا، شلوار، کمربند یا شال کمر، کلاه و جوراب و کفش و کلیجه می‌شد. از میان انواع مختلف سوزن‌دوزی‌های شناخته‌شده در ایران، گلابتون‌دوزی، زری‌دوزی، نقده‌دوزی، یراق‌دوزی، قیطان‌دوزی، مرواریددوزی و گلدوزی بیشترین میزان استفاده در پوشاک قاجاریان را داشته است. نقوش استفاده‌شده در سوزن‌دوزی روی لباس‌ها نیز شامل نقش بته‌جقه و گل‌وگیاه و نقوش هندسی است. اگرچه چنین به نظر می‌رسد که توجه به مفاهیم نمادین این نقوش کمتر مورد نظر هنرمندان و حتی کاربران این پوشاک بوده است، باید پذیرفت که باور حضور و ضرورت استفاده از این نقوش به پشتوانه و اهمیت جایگاه معنایی و ماهوی آنان بازمی‌گردد که در دوران قاجار نیز این بازیابی فرهنگ اصیل ایرانی به‌رغم نفوذ فرهنگ بیگانه، مورد نظر جامعه بوده است. از این میان، بته‌جقه نماد سرو سرافکنده و نشان ایران و ایرانیان است که از گذشته‌های دور رواج داشته است. گل نیز مظهر لطافت و زیبایی است و به‌عنوان رمز وحدت در عرفان اسلامی نیز شناخته می‌شود. نقوش هندسی هریک دارای مفهومی

خاص و معنوی است. تمامی این نقوش نمادین تجلی از فرهنگ اصیل و هویت ملی ایرانیان بود که حاکمان قاجار سعی داشتند بـا پـرداختن به این مفاهیم و نقش‌مایه‌ها، به جایگاه و قدرت خود اعتبار و ارزشی مقبول ببخشند. به‌طور کلی می‌توان گفت نقوش سـوزن‌دوزی‌هـای دورهٔ قاجار، بر اساس باورهای سنتی، اعتقادات مذهبی مردم، سابقه و جایگاه تاریخی آن، نشانی از رمز وحدت ملی، تجلی هویت ایرانی و توجه به معنویت در عرفان اسلامی بود. به همین دلیل نیز لباس مردان و زنان در دورهٔ قاجار به‌عنوان نمـادی از ایـن اشـتراک معـانی و نشـانی از ایـن وجوه تزیینی و مفهومی، چه از نظر شکل و ساختار و چه به‌لحاظ نوع سوزن‌دوزی‌ها و نقوش به‌کاررفته در آن‌ها دارای وجوه اشتراک بسیاری بوده است و یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد جز در موارد بسیار جزئی، با یکدیگر تفاوت خاص و معناداری نداشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. اگرچه به‌دلیل نوع جنس و الیاف مورد استفاده، نمونه‌های مشخصی از تاریخ باقی نمانـده، تصـویر البسـه و پوشـش بـه‌کاررفتـه در آثـار هنـری متنـوع و برجای‌مانده از ادوار پیش و پس از اسلام، راه را برای این مطالعه هموار کرده است.

۲. کُلیجه، نوعی نیم‌تنهٔ جلوباز و آستین‌دار و چسبان است که اغلب آن را روی قبا می‌پوشیدند. آستر داخل کلیجه‌ها را معمولاً از پنبه یا پوست بره، یـا پشـم شتر تهیه کرده، اما رویهٔ آن برای بانوان اغلب از مخمل سرخ و مانند آن انتخاب می‌شد. بلندی آن در ابتدا تا حد زانوان بود اما ظاهراً بعدها قدری کوتـاه‌تـر شد و تا ران‌ها رسید. این بالاپوش در ناحیهٔ کمر با برش‌هایی که داشت به کمر می‌چسبید و برای راحتی بیشـتر و تهویـه، زیربغـل‌هـای آن شـکاف‌دار بـود. مردان قاجار معمولاً کلیجه را نپوشیده، آن را بر دوش می‌انداختند، بدین ترتیب آستین‌های آن آزاد و رها، آویخته می‌مانـد. سرآسـتین‌هـای نـوع زنانـهٔ آن، اغلب با یراق طلایی، پولک‌دوزی و سوزن‌دوزی، نقش‌دار و تزیین می‌شد. کُلیجه را بیشتر جامه‌ای زمستانی دانسته‌اند ولی بـا رواج جلیقـه در اوایـل دوران پهلوی، استفاده از کلیجه رو به فراموشی گذاشت (ذکاء ۱۳۶۶، ۱۱ـ۳۷).

۳. میرزا ابوالقاسم‌خان غفاری، برجسته‌ترین نقاش برخاسته از خاندان غفاری است که هم‌زمان با آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه به ایتالیا سفر کرد و مدت سه سال به آموختن فنون نقاشی اروپایی وقت صرف کرد (دل‌زنده ۱۳۹۶، ۴۴)

۳. آرخالق نوعی نیم‌تنهٔ کوتاه بود که بعد از پیراهن رو پوشیده می‌شد (غیبی ۱۳۸۷).

منابع

۱. اباذری، مانا، و حبیب‌الله طیبی. ۱۳۹۵. «مطالعهٔ تطبیقی پوشاک بانوان قاجار قبل و بعد از سفر ناصرالیدن‌شاه به فرنگ (مطالعهٔ موردی: لباس سنتی و لباس تجدد بانوان)». دوفصلنامهٔ علمی‌ترویجی پژوهش هنر ۷ (۱۳): ۱۵ـ۳۰.

۲. باقری حسن‌کیاده، معصومه. ۱۳۹۵. «بته‌جقه، نگاره‌ای باستانی». همایش شرق‌شناسی. دانشگاه دولتی ایروان، ارمنستان.

۳. پاکباز، رویین. ۱۳۸۵. نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۴. پولاک، یاکوب ادوارد. ۱۳۶۸. سفرنامهٔ پولاک «ایران و ایرانیان». ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی

۵. تهرانی، رضا. ۱۳۸۸. «بررسی ترکیب‌بندی در آثار پیکرنگاری رضا عباسی و دو نقاش قاجـاری». فصـلنامهٔ علمی‌پژوهشـی نگـره، ش. ۱۰: ۵۳ـ۶۳.

۶. جهانی، مهناز، و سحر چنگیز. ۱۳۹۶. «مطالعـهٔ تطبیقـی مـد لبـاس بـانوان دربـار فتحعلی‌شـاه و ناصرالدین‌شـاه قاجـار». فصـلنامه زن در فرهنگ و هنر ۹ (۳): ۳۸۵ـ۴۰۷.

۷. خلج امیرحسینی، مرتضی. ۱۳۸۷. رموز نهفته در هنر نگارگری. تهران: انتشارات کتاب آبان.

۸. دل‌زنده، سیامک. ۱۳۹۶. تحولات تصویری هنر ایران. چ۲. تهران: مؤسسه فرهنگی چاپ نظر.

۹. دهخدا، علی‌اکبرخان. ۱۳۸۸. لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. ذباح، الهام، و غلامعلی حاتم. ۱۳۹۲. «جستاری در مفاهیم نقوش سوزن‌دوزی ترکمانان گنبد کاووس». فصلنامه علمی‌پژوهشی نگـره، ش. ۲۸: ۶۹ـ۷۷.

۱۱. ذکاء، یحیی. ۱۳۶۶. لباس زنان ایرانی از سدهٔ سیزدهم هجری تا امروز. تهران: بی‌نا.

۱۲. رجبی، اشرف. ۱۳۸۴. «تاریخچهٔ تحول پوشاک بانوان ایرانی در دورهٔ قاجاریه». فصلنامه تخصصی رشد آموزش تاریخ ۷ (۲): ۳۹ـ۴۴.

۱۳. رجبی، محمدعلی. ۱۳۹۰. شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
۱۴. رجبی، محمدعلی، و پریناز شفیع‌زاده. ۱۳۸۷. «نقاشی‌های درباری قاجار، نمایش شکوه تصویر». فصلنامه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۶: ۵۹ـ۷۰.
۱۵. رمضان‌زاده، فاطمه. ۱۳۹۶. نساجی سنتی (دست‌بافی)، هنرهای صناعی. زیر نظر عبدالکریم عطارزاده و مهران هوشیار. تهران: سمت.
۱۶. زارع‌دار، محمدمهدی. ۱۳۹۳. مرقع قاجار. تهران: انتشارات رواق هنر.
۱۷. سید صدر، سید ابوالقاسم. ۱۳۸۸. دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن. تهران: سیمای دانش.
۱۸. شهشهانی، سهیلا. ۱۳۹۸. پوشاک دورهٔ قاجار. تهران: انتشارات میردشتی.
۱۹. صالح، الهه. ۱۳۹۴. «بررسی زیورآلات وابسته به پوشاک مردان در عهد قاجار». فصلنامه علمی‌پژوهشی پیکره (۴) ۸: ۲۴ـ۳۵.
۲۰. صبا، منتخب. ۱۳۷۹. نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران: از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز. تهران: صبا.
۲۱. ضیاءپور، جلیل. ۱۳۴۹. پوشاک ایرانیان از چهارده قرن پیش. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
۲۲. طوسی، معصومه. ۱۳۹۷. «بررسی نوع رودوزی و روکاری و مفاهیم نقش‌مایه‌ها در ساختار هشت نمونه از سجاده‌های پارچه‌ای دورهٔ قاجار». دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ش. ۳: ۹۹ـ۱۱۲.
۲۳. عطروش، طاهره. ۱۳۸۵. بته‌جقه چیست؟. تهران: سی بال هنر.
۲۴. غیبی، مهرآسا. ۱۳۸۷. هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: انتشارات هیرمند.
۲۵. فیض‌اللهی، مریم، و زهرا فنایی. ۱۳۸۹. «بررسی لباس و پوشاک دورهٔ قاجار مبتنی بر آثار مینایی به‌جامانده از این دوره در موزهٔ آذربایجان تبریز». فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۱۶: ۵۷ـ۷۲.
۲۶. قپانداران، وجیهه. ۱۳۸۹. تاریخ پوشاک ایرانیان از باستان تا عصر حاضر. قم: مهر بیکران.
۲۷. کشاورز، گلناز، و شهره جوادی. ۱۳۹۸. «انتزاع نمادین در زیبایی شناسی هنر بلوچستان (نمونهٔ موردی: سوزن‌دوزی بلوچ)». نشریهٔ علمی باغ نظر ۱۶ (۷۹): ۵ـ۱۴.
۲۸. کشمیرشکن، حمید. ۱۳۹۳. هنر معاصر ایران. تهران: چاپ و نشر نظر.
۲۹. کمپانی، نسیم. ۱۳۹۱. فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳۰. کیکاوسی، نعمت‌الله. ۱۳۷۱. گلگشت در نگارستان. تهران: انتشارات نگار.
۳۱. گروه نویسندگان. ۱۳۸۲. پوشاک در ایران‌زمین. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۲. مبینی، مهتاب، و اعظم اسدی. ۱۳۹۶. سیری در مد و لباس دورهٔ قاجار. تهران: مرکب سپید.
۳۳. معین، محمد. ۱۳۶۴. فرهنگ فارسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۴. نظری، امیر، ایمان کرمانی، و مهرنوش سرارودی. ۱۳۹۲. «مطالعهٔ تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ». نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر ۴ (۸): ۳۱ـ۴۷.
۳۵. یاوری، حسین، آنیتا منصوری، و شریفه سلطانی. ۱۳۸۹. آشنایی با هنرهای سنتی ایران ۳. تهران: سیمای دانش.
۳۶. یاوری، حسین، و سارا حکاک‌باشی. ۱۳۹۰. مختصری دربارهٔ تاریخ تحولات لباس و پوشاک در ایران. تهران: سیمای دانش.
۳۷. یعقوبی، حمیده. ۱۳۹۳. «سوزن‌دوزی‌های پوشاک زنان بلوچ؛ نقش و رنگ». فصلنامه فرهنگ مردم ایران، ش. ۳۸ و ۳۹: ۵۱ـ۷۸.
38. URL 1: www.araas.ir (access date: 2021/02/24)
39. URL 2: www.toosfoundation.com (access date: 2021/02/24)

A Comparative Study on the Motifs and Types of Needlework in the Clothing of Men and Women of the Qajar Court

Zahra Hajighasemi
MA Student in Handicrafts, Faculty of Arts, Soureh University, Tehran, Iran; hajighasemi99@gmail.com
Mehran Houshyar
Associate Professor, Faculty of Arts, Soureh University, Tehran, Iran (Corresponding Author); houshiar@soore.ac.ir
Mehdi Khankeh
Assistant professor, Department of Architecture and Urban Planning, Islamic Azad University, Damavand Branch, Damavand, Iran; mehdikhanke@yahoo.com

Receive Date: 4 June 2021; Accept Date: 28 August 2021

The evolution of clothing in the history of the Qajar period in Iran is considered distinct due to the extensive cultural and social changes. During this period, as a result of the expansion of intercultural relations with other nations, especially the West, and the prevalence of fashion among courtiers, the desire for traditional Iranian clothing with beautiful and charming embellishments, especially a wide range of embroidery, still had its potential patrons, mostly courtiers. From this perspective, while explaining and analyzing the hidden concepts in the embroidered patterns for Qajar men and women, the following questions would be answered in this research:

1. What concepts existed in the embroidered patterns of Qajar courtiers' costumes?
2. What are the differences between the embroidered patterns of men's and women's clothing in the Qajar era?

This fundamental research adopts a qualitative approach and is comparative-analytical in its nature. The required data has been gathered through documentary studies and library resources and in some cases through field studies. The statistical population of the research has been selected by reviewing the paintings and matching them with a number of costumes in museums and private collections, left from the Qajar period. Having analyzed the findings, it could be concluded that the clothing of men and women in the Qajar court was not much different from each other and were generally divided into two categories: interior and exterior. Meanwhile, the woven ornaments would add to the dignity and beauty of costumes in accordance with the position and rank of the persons wearing them. Among the extant ornaments, motifs used were generally geometric and vegetal designs such flowers, plants and shrubs commonly seen in men's and women's clothing, which is mainly based on the traditional and religious beliefs of people.

Keywords: Clothing Ornaments, Qajar Courtiers' Clothing, Needlework, *Boteh Jeqeh* (Pine Cone Motif).

■ Handicrafts as a Link between Identity and Branding in Packaging Industry

Ehsan Armani
Ph.D. Candidate, Handicrafts Department, Semnan University of Art, Semnan, Iran (Corresponding Author); Ehsan.arman@semnan.ac.ir
Farhad Ale'ali
Ph.D. Candidate, Industrial Design Department, Semnan University of Art, Semnan, Iran; farhadale@semnan.ac.ir
Mitra Zakerin
Master's degree, Handicrafts Department, Semnan University of Art, Semnan, Iran; m.zakerin@yahoo.com

Receive Date: 21 July 2021; Accept Date: 5 September 2021

In this paper researchers give an introduction to concepts of brand and packaging with special attention to packaging designers and industry owners as well as concepts such as green industries and the reduction of environmental pollutants in the world. Incidentally, introducing and expressing handicrafts and features of traditional and indigenous arts of Iran are to be discussed. Here, we examine the possibility of using them in packaging industry in order to identify and promote the brand. In the other part of this article, while pointing to the importance of identity in packaging design, we discuss the importance of the concept of COO and the significance of using cultural and traditional features of Iranian art in such as field.

This article is done in descriptive-analytical methodology and on the basis of some extant examples in the world. Handicrafts are divided here into three groups from the perspective of packaging and production costs as follows: cheap (products such as some hand-woven fabrics and traditional prints), fine (products such as mat weaving, simple wooden and ceramic boxes), and expensive (products such as inlaid boxes, special fabrics such as cashmere, etc.).

According to the main title of the research, the authors believe that different types of handicrafts can be used as packaging for other products. Retaining their original characteristics, especially cultural potentials, unity and uniqueness; it seems that handicrafts can be used as a complete package by observing their key points such as product protection, identity building, purchase attraction and personalization for industry and business owners.

Keywords: Branding, Packaging, Handicrafts, COO, Identity.

■ Study and Comparison of the Decoration of Zavāreh and Ardestān Mosques on the Basis of Rāzi and Āzari Architectural Styles

Seyyed Mohsen Sajjadi
Ph.D. Candidate in Research in Art, Advanced Studies of Art Faculty, University of Art, Tehran, Iran; msajjadib@yahoo.com

Receive Date: 12 July 2021; Accept Date: 10 September 2021

Mosques were established after Islam in different cities and different periods. In general, post-Islamic Iranian architectural methodology could be categorized under four styles, including Khorāssāni, Rāzi, Āzari and Isfahāni. The heyday of mosques construction in Iran occurred in the Rāzi style. This style reached its peak during the Seljuk period in the central plateau of Iran. In the meantime, the names of Ardestān and Zavāreh mosques besides the Isfahan Grand Mosque are among the most important buildings constructed in this style and period. A significant common element in these two mosques and the reason for choosing the two is that their architect as well as their geographical area was the same, and the year of construction of both buildings was close to each other. In this research, the decorative features of these two mosques have been examined, and by enumerating the features of Rāzi and Āzari styles, the relationship between the elements of the two mosques in these styles is examined. The research is based on descriptive-analytical methodology and the method of data collection based on library sources and field studies of the buildings. Results show that the decorative elements of Ardestān Mosque share more affinities with the Seljuk period and the Rāzi style, while the decorative elements of Zavāreh Mosque do with the Ilkhanid era and the Āzari style. Their common elements are mostly laid in their structures and their differences are more evident in the field of decorations.

Keywords: Comparative Study, Mosque, Ardestān, Decoration, Rāzi Style, Āzari Style.

A Semiotic Study of Mughal and Safavid Intercultural Interactions (Considering the Works of Iranian Immigrant Painters to the Mughal Court)

Samira Rouyan
Associate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; s.royan@modares.ac.ir

Receive Date: 19 July 2021; Accept Date: 24 August 2021

Iran and India enjoy a long history of cultural interactions. Meanwhile, the migration of many Safavid artists and elites to the Mughal court, and the promotion of the Persian language in India are marked as turning points in the history of Indo-Iranian cultural relations. Iranian migrant painters had a privileged position in the Mughal court by creating many works and educating many apprentices. Considering the works of Iranian immigrant artists in the Mughal court as an intercultural text, this study has tried to examine the Mughal court painting thorough intercultural semiotics. The main purpose is to find the Mughal approach in cultural relations with Iran and to identify the limits and roles of each culture involved in these interactions. For this purpose, samples of the works of Iranian painters or projects under their supervision in the Mughal court were studied with a cultural, semiotic approach. The Mughal fascination with Iranian culture and art at the Indian court provided favorable conditions for the influence of Iranian artists, elements and compositions. Furthermore, the Mughal painting is considered much more naturalistic than its Persian counterpart.

As a result, the Mughal tried to emphasize their difference from Hindu culture, as "the other", by idealizing Persian culture, which at that time had immense popularity and position in the Islamic world. This process did not lead to the complete absorption of Persian culture and the total rejection of Hindu culture in Mughal paintings; hence, the elements of Indian painting in Mughal art were still visible. Mughal painting is an intercultural text in which Iranian culture and consequently Mongol culture (due to its identification with Iranian culture) is centralized and the Hindu culture left to the sideline. Yet, this text reclaims its identity from the constant interchange of the center's and margin's borders.

Keywords: Cultural Interactions, Cultural Semiotics, Migrant Artists, Safavid, Mughal Empire, Painting.

An Investigation of Gonabad Typical Pottery Motifs and Their Symbolic Meanings

Mahdi Khodaverdi
BA in Carpet, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, Kashan, Iran (Corresponding Author); Irancarpetmahdi1390@gmail.com
Fath-Ali Qashqaeifar
Instructor, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, Kashan, Iran; f.ghashghaeifar@kashanu.ac.ir
Ahmad Sohrabinia
MA in Archaeology, Faculty of Architecture and Art, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran; Ahmadsohrabi3311@gmail.com

Receive Date: 9 July 2021; Accept Date: 24 August 2021

Sometime replete with sense of life, Gonabad pottery and its motifs have gradually lost their original meanings and concepts in the course of time and now those meaningful motifs reduced to just some decorative motifs without their initiative notions for most of potters making pottery and applying those motifs on the works. Therefore, it seems necessary to authors to determine the basic, essential concepts of motifs on the pottery forgotten as a result of transmission by oral history as well as time passage. The aim of this study is to introduce and reexamine the concealed thoughts, ideas and philosophies these motifs have maintained within them during thousands of years. The research is based on descriptive-analytical methodology and the data collection method on library review. According to the concept of study, the main sources for related data, articles and so forth in the research were scientific databases.

The results indicate that there are generally three types of motifs on Gonagad pottery, including zoomorphic, vegetal and geometric. In the zoomorphic group, peacock, sparrow (little bird) and pigeon (big bird) are so prominent that those like peacock and sparrow have appeared on Gonabad Great Mosque's portal as well. In the vegetal motifs the tree and in geometric ones the sun motif is of significance. In fact, the basic concepts of such motifs are embedded in popular stories as well as in folk beliefs, manifested symbolically in the form of single images on the pottery. Furthermore, the motifs had strong and close relations with the religious beliefs of that period as well as the subsequent eras. Specifically, peacock motif on the one hand was prominent in Islamic Art and on the other it carried Zoroastrian connotations.

Keywords: Gonabad, Pottery, Motifs, Religious Beliefs, Symbolism.

■ Symbolic attribute of the eight-pointed star and its relation to Imam Reza (AS) based on the numbers science (abjad)

Nahid Jafari Dehkordi
Ph.D. Candidate of Art Research Isfahan University of Art, Iran; Jafari.nahid20@gmail.com
Golnar Ali Babaei
Master's degree in Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author); galibabaei@gmail.com
Khashayar Ghazizadeh
Assistant Professor and Faculty Member of Shahed University, Tehran, Iran; khashayarghazizadeh@yahoo.com

Receive Date: 21 March 2019; Accept Date: 8 June 2019

In the Islamic architecture, functional geometric designs have more than technical means, in other words, the spirit of Islamic art has always been reasonable to the world and the world, because of the alternative to the materialist art, and in any case, the Muslim artist was able to draw a picture of the geometry of science. The application of this geometry, which is generally in different forms of geometry in the interior and exterior of buildings, these varied forms in the traditional domain of the Islamic religion can be able accompanied by national religious approaches. The symbol of the eight-pointed star due to its geometry and its specific form in Iran, especially in the sanctuary Razavi, has been considered as a spiritual center on the religious position of Imam Reza.

The purpose of this article is to investigate the link between the symbolic concept of the 8th star in the sanctuary Razavi with the spiritual position of Imam Reza. Geometric shapes are an important part of the identity Iranian-Islamic art, this study examines the relationship between the star's eight and the imam of the eighth by examining the existential nature of the geometric role of the star. To examine the relationship between the symbolic concept of the eighth star in Razavi's area and the spiritual position of Imam Reza. The research approach of this artical is based on a descriptive-analytical method based on library and field studies. According to the analyzes, the combination of spirituality and science in the context of the symbolic dimensions of geometric shapes (in particular the geometric role of the 8th star) and the theme of this form in terms of the science of numbers and graphs represent the artist's perception of their semantic function, and the relation of the symbol to the position The spirituality of Imam Eight was fully observed in the architecture of Razavi's shrine in Mashhad. Overcoming the symbol of the other symbols and diversity that artists have drawn in and painted has a symbolic link. Reviewing the historical background of the shape of the eight star and its application in the Razavi sanctuary indicates that the artists, using the science of numbers and the knowledge of the symbolic meaning of the number eight and the geometric shape of the eitgh angke star, have deep links with Imam Reza.

Keywords: Imam Reza (AS) court, eight-star point, Irania eitgh angke star, Symbolism, Science Abjad.

Identifying the Visual Structure of Rhombus Geometrical Signs in Elamite Inscriptions and on Contemporary Persian Textiles with Emphasis on the Theory of Evolution

Hossein Abeddoust
Assistant Professor, Gilan University, Gilan, Iran; habeddost@guilan.ac.ir

Receive Date: 5 June 2021; Accept Date: 1 September 2021

The present study seeks to answer the question that what are the Rhombus geometrical signs in ancient Persian inscriptions and how they are similar to their reflections in contemporary Persian textiles. An attempt is made here to analyze the evolution of inscription signs by emphasizing the theory of evolution in the field of art anthropology. The purpose of the research is to express a part of the continuity of ancient Elamite linear signs on Persian rugs. This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review and data analysis was done qualitatively. The statistical population of the study is Elamite tablets and Iranian nomadic and tribal rugs. Sampling method is optional. Linear specimens of pre-Elamite and Elamite inscriptions and visual specimens of woven artifacts have been collected by library methods. A comparative form has been used to express the similarity of the works, and the readings of linear symbols are based on Walter Hintz's theories. A total of 10 linear Signs have been compared with similar motifs in 26 woven pieces. According to the results of the research, geometric motifs are the basis of the formation of many signs in the pre-Elamite and Elamite ancient inscriptions. The continuity of these signs is evident in contemporary Persian rug designs in that some of the rhombuses are motifs represented in the structure of rugs, while some appear with slight modifications. The relation of the composition of the inscriptional signs seen in the ancient writings and the contemporary Persian rugs can also be studied. The difference between the linear signs and the rugs' motifs is that the rhombus signs are arranged on the basis of the structure of Elamite script in the inscriptions, but in contemporary Persian rugs these motifs are regular. Sequential or periodic iterations on the rugs background and margin have emerged, or their proportions have changed in such a way that sometimes a writing sign constitutes the whole rug design. Like framing designs or three-rhombus designs, the badges sometimes fill in the form of periodic and duplicate units of background and margin, and in some cases the single roles are accompanied by addition to similar badges on the lines.

Keywords: Rhombus Logo, Ancient Elamite Inscriptions, Motif, Persian Textiles.

An Investigation into the Themes and Symbols of the Tile-work of Qajar Bathhouses (Case Study: Men's Apodyterium in the Chāhārfasl Bathhouse, Arak)

Hamidreza Farshi
Assistant Professor, Architecture Department, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, Kashan, Iran (Corresponding Author); farshchi46@kashanu.ac.ir
Mohammad Ansari
MA Student in Architecture, Allameh Feyz Kashani Institute, Kashan, Iran; ansari25j@gmail.com
Mohammadreza Atayi-Hamedani
Assistant Professor, Architecture Department, Faculty of Architecture, Islamic Azad University, Kashan Branch, Iran; m.ataeehamedani@iaukashan.ac.ir

Receive Date: 25 January 2021; Accept Date: 26 April 2021

The Chāhārfasl (Four Seasons) Bathhouse is considered as one of the most beautiful historic places with glorious tiles from the Qajar dynasty, Iran. This bathhouse is unique for its diverse artistic patterns, particularly in its apodyterium. The tile patterns and motifs of this bathhouse are a testimony to the past rich culture and art of the Islamic world, which in the absence of written documents would play a considerable role in depicting Qajar artistic taste. On the other hand, such traditional patterns reflect the beliefs and culture of the people. Therefore, an analysis of subjects and concepts of the mentioned patterns of these tiles can help us extend our understanding of Iranian architecture and art in the recent centuries. The shortage of academic studies on the architecture and art of Arak is a matter emphasizing the importance of carrying out a detailed investigation into its historic sites and places, most specifically the Chāhārfasl Bathhouse. It should also be noted that no specific study has ever been undertaken on the themes of this bathhouse's ornaments. Considering this issue and the need to know more on art and culture connections, we proceeded to study the themes and subjects of the tiles in the bathhouse's apodyterium. This study is based on analytical-descriptive methodology conducted by the means of field and desk research. The motifs studied here could be categorized as: sun, spiral icons, human soldiers, lion and dragon, lion and cow, birds, owl, flower and vase, landscapes and arabesque and *khata'i*. Results of the study indicate that these icons, patterns and designs are not just decorative, but they derive inspirations from epic, historic, religious, political and western figures.

Keywords: Chāhārfasl Bathhouse, Polychrome Tiles, Qajar Tile-work, Symbols.

■ Muhammad ibn Abi al-Hassan al-Maqri, a Great but Unknown Potter

Hassan Ra'yat-Moghaddam Arani
MA Student of Islamic Art, Architecture and Art Faculty, University of Kashan, Kashan, Iran; Hassanayat.moghadam@gmail.com

Receive Date: 27 May 2021; Accept Date: 21 August 2021

Among the methods and techniques used in decorating pottery wares, luster-glaze was one of the most beautiful and magnificent ones. In the 6th and 7th AH/ AD 12th and 13th centuries, Kashan was known as a main center for the production of luster-glazed pottery. The magnificent works produced in this city are now preserved in many museums and collections. Examining the well-known signed works of Kashan ceramists in these centuries, we come across a series of family relationships that indicate the transmission of this art from one generation to the next. Famous families and artists who had been active in the field of Kashan luster-glaze technique would be mentioned as follows: the families of Abu-Tāhir, Abu-Zaid and Al-Husseini, about whom many scholars and researchers have written much. One of the artists who had signed his works in the luster-glaze technique of Kashan was Mohammad ibn Abi Al-Hassan al-Maqri, with six signed works known so far. The purpose of this study is to introduce and identify the features of Al-Maqri's works as an independent skilfull ceramist. The results of the research show that Al-Maqri was a ceramist in that time and it is wrong to attribute other titles to him such a "patron" of arts. He has also been one of the most unique artists of his time due to his special style in combining *mina'i* and luster-glaze techniques. This research is based on a descriptive-analytical methodology and has been done by using library sources and documents.

Keywrods: Al-Maqri, Luster-glaze, *Mina'i*, Kashan Style, Ceramics.

Identification of the Weaving Style, Type of Fibers and Materials Used in Metallic Threads of Issa Bahadori's Carpet (*Bashariat*), Preserved at the Museum of Isfahan Fine Arts Academy

Nedasadat Malakouti
MA, Carpet Department, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran (Corresponding Author); neda_70m@yahoo.com
Mehid-Ebrahim Alvijeh
Assistant Professor, Carpet Department, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran; Mehdi_19_60@yahoo.com
Mohsen Mohammadi Achachlou'i
Assistant Professor, Conservation Department, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran; m_mohammadi@yahoo.com

Receive Date: 31 May 2021; Accept Date: 9August2021

Handmade carpet as an original branch of the Iranian applied and decorative art has been playing a special role in the lives of the people of this region for thousands of years. Therefore, research on this art is done from different aspects at the present time. Technological research on handmade carpets is also one of the specialized branches of research in this field, especially the technology of old and antique carpets or those groups of carpets that are important and different in terms of weaving technique or raw materials. By applying scientific technology, we can understand the production technique and the type of raw materials used in carpets. This category helps us to promote this art by using the findings and presenting them. The present study examines the technology of *golābetun* (metallic threads) used in the Pahlavi era, with a general introduction to the Bashariat Rug and it examines the texture technique and production and pathology of the *golābetuns* used in this rug by laboratory methods, including microscopic imaging, EDS, infrared spectroscopy, etc. Based on the research data, it would be possible to understand the knowledge of *golābetun* production in the Pahlavi era. In addition, by examining the type and cause of damage to these fibers, we may prevent damage to the carpets or even fibers under similar conditions. Finally, with the help of laboratory methods used in this study and related research, new and scientific methods can be used to identify the carpet. On the other hand, according to the type of *golābetun* used in this carpet, it will be possible to create original works with the help of *golābetun* fibers.

Keywords: Technology, *golābetun* (Metallic Thread), Carpet, "Bashariat", Pahlavi, Museum of Fine Arts Academy.

■ Globalization and Traditional Education System

Samaneh (Samin) Rostambeigi
Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Theories & Art Studies, University of Art, Tehran, Iran; s.rostambeigi@art.ac.ir

Receive Date: 27 May 2021, Accept Date: 28 July 2021

A new worldview with the idea of a global village leads all civilizations towards globalization. Globalization has undoubtedly had positive effects such as a universal understanding of the concepts in culture and art and a kind of dialogue of civilizations, but the preservation of indigenous and national identities and the purity of works in the field of traditional arts have always been challenging issues in globalization. What is important is the interaction between the idea of globalization and the preservation of indigenous and traditional culture and related arts, regarding to changes which have taken place in the new educational system. This article begins with the question of how the phenomenon of globalization affects the production and teaching of traditional arts and concluded that the process of a system based on traditional education (not copying the traditional system) has comparative and effective advantages in communicating constructively with the audience and guiding committed art. This article besides disintegration of modern education system, wish to address the importance of traditional system of education which could train the creative artists. What is important here is the ability of making balance between globalization and tradition and protection of all its belongings. This Study shows that traditional art education system has a lot of relative advantages in making relationship with audiences. In the other hand globalization is universally understood in order to contain general features. Hence, the combination of cultural specificity and populism, which is one of the cultural reactions to globalization, can place traditional arts, while preserving indigenous values, beyond the geographical borders. This research has been done using documentary besides descriptive-analytical method.

Keywords: Tradition, Modernity, Traditional Art Education, Globalization.

Abstract

A Comparative Study on the Mural of Judgment Day in a Tomb at Licha (Gilan Province) and "The Judgment Day" Canvas by Mohammad Modabber

Zahra Mahdipour Moghaddam
Ph.D candidate in Islamic Arts. Department of Islamic art, Faculty of Islamic Handcrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author); mehdypour@tabriziau.ac.ir
Mohammad Khaza'i
Professor, Department of Graphics, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; khazaiem@modares.ac.ir
Abolfazl Abdollahifard
Assistant Professor, Department of Visual Art. Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran; a.aabdollahie@tabriziau.ac.ir

Receive Date: 5 May 2021; Accept Date: 27 June 2021

Works of art with religious themes have always been a means of propagation of religious beliefs and been indicative of interest of Shi'ites in Islam and the Quranic traditions. In the meantime, themes relating the Judgment Day and the resurrection, narrations from the Judgment Day, the resurrection of the dead and auditing the deeds on the Judgment Day are the topics much discussed in the Holy Quran. Among these, religious murals are considered as important platforms for the visual representation of such themes. In this research, it is intended to study the various dimensions of these works based on a comparative approach. The question to be answered is as follows: What are the common features in the mural painting in the tomb at Licha and the canvas painted by Mohammad Modabber (as case studies)? The results indicate that, in addition to the impact of religious themes on the human soul, the role and substantial presence of the Holy Quran in the lives of Muslims has been of deep significance in Islamic era. By looking at images with the theme of the hereafter, Muslims would actually remind themselves that one day their deeds are to be audited. In addition to the differences seen in both works, there are visual similarities as well, which is not simply because of the common theme addressed, but due to paying attention to Quranic themes and narrations popular among the people in line with their Shi'ite beliefs. This has been manifested with clarity and simplicity in the form of expressing the spiritual concept of Judgment Day in such illustrations.

Keywords: Judgment Day, Mural, Canvas, Mohammad Modabber, Licha Tomb.

Contents

A Comparative Study on the Mural of Judgment Day in a Tomb at Licha (Gilan Province) and "The Judgment Day" Canvas by Mohammad Modabber
Zahra Mahdipour Moghaddam, Mohammad Khaza'I, Abolfazl Abdollahifard

Globalization and Traditional Education System
Samaneh (Samin) Rostambeigi

Identification of the Weaving Style, Type of Fibers and Materials Used in Metallic Threads of Issa Bahadori's Carpet (*Bashariat*), Preserved at the Museum of Isfahan Fine Arts Academy
Nedasadat Malakouti, Mehid-Ebrahim Alvijeh, Mohsen Mohammadi Achachlou'i

Muhammad ibn Abi al-Hassan al-Maqri, a Great but Unknown Potter
Hassan Ra'yat-Moghaddam Arani

An Investigation into the Themes and Symbols of the Tile-work of Qajar Bathhouses (Case Study: Men's Apodyterium in the Chāhārfasl Bathhouse, Arak)
Hamidreza Farshi, Mohammad Ansari, Mohammadreza Atayi-Hamedani

Identifying the Visual Structure of Rhombus Geometrical Signs in Elamite Inscriptions and on Contemporary Persian Textiles with Emphasis on the Theory of Evolution
Hossein Abeddoust

Symbolic attribute of the eight-pointed star and its relation to Imam Reza (AS) based on the numbers science (abjad)
Nahid Jafari Dehkordi, Golnar Ali Babaei, Khashayar Ghazizadeh

An Investigation of Gonabad Typical Pottery Motifs and Their Symbolic Meanings
Mahdi Khodaverdi, Fath-Ali Qashqaeifar, Ahmad Sohrabinia

A Semiotic Study of Mughal and Safavid Intercultural Interactions (Considering the Works of Iranian Immigrant Painters to the Mughal Court)
Samira Rouyan

Study and Comparison of the Decoration of Zavāreh and Ardestān Mosques on the Basis of Rāzi and Āzari Architectural Styles
Seyyed Mohsen Sajjadi

Handicrafts as a Link between Identity and Branding in Packaging Industry
Ehsan Armani, Farhad Ale'ali, Mitra Zakerin

A Comparative Study on the Motifs and Types of Needlework in the Clothing of Men and Women of the Qajar Court
Zahra Hajighasemi, Mehran Houshyar, Mehdi Khankeh

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 4, No. 1, Issue 6, Spring and Summer 2021
ISSN: 2645-7504

Journal of Iranian Handicrafts Studies
Advanced Studies of Art Department
University of Kashan

Journal's Sponsor Association: University of Kashan
Director-in-Charge: Abbas Akbari, Ph.D.
Editor- in-Chief: Amirhossein Chitsazian, Ph.D.

Editorial Board (in alphabetical order):
Abbas Akbari, Associate Professor, University of Kashan.
Ahmad Akbari, Professor, University of Kashan.
Amirhossein Chitsazian, Associate Professor, University of Kashan.
Mohammad Khaza’I, Professor, University of Tarbiat Modares
Hadi Nadimi, Professor, Shahid Beheshti University.
Markus Ritter, Professor, University of Vienna, Austria
Seyyed Said Seyyed Zavieh, Associate Professor, University of Art.
Alireza Taheri, Professor, University of Sistan and Baluchestan.

Executive Director: Abolfazl Arabbeigi
Artistic Director: Mohamad Reza Ghiasian, Ph.D.
Persian Editor: Masoomeh Edalatpur
Graphic Designer: Masoomeh Edalatpur
English Translator: Alireza Baharloo, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: "Ardeshir Mirza, the Governor of Tehran", Abu al-Hasan Khan Ghaffari Sani´ al-Mulk, watercolor on paper, Hashem Khosravani Collection, 1269 AH/ 1852-1853 AD

Journal Address: *Honar-haye Sena’ee-ye Iran* Journal, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan, Qutb-e Ravandi Blvd, Kashan, Iran.
Postal Code: 87317-53153
Fax: (+98) 31 55913132

http://hsi.kashanu.ac.ir
Printing House Address: Ghaem, Kashan, Iran