هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال چهارم، شماره ۲، پیاپی ۷، پاییز و زمستان 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 سعید امیرحاجلو
دکتر منصور ایمان‌پور
دکتر الهه ایمانی
مهندس فهیمه باباحجیان
دکتر میلاد باغ‌شیخی
مهندس ربابه پیله‌فروش
دکتر محسن جاوری
دکتر اصغر جوانی
مهندس وحیده حسامی
دکتر حسین حیدری
دکتر محمد خزائی
دکتر فرهاد خسروی بیژائم
دکتر جواد دیواندری
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر ناصر ساداتی
دکتر داوود شادلو
دکتر رضا شجری
مهندس غلامرضا صالح‌علوی
مهندس حسن عزیزی
دکتر محمدرضا غیاثیان
دکتر حمیدرضا فرشچی
دکتر خشایار قاضی‌زاده
دکتر شعبانعلی قربانی
مهندس فتحعلی قشقائی‌فر
دکتر فرانک کبیری
دکتر ساغر کریمی
مهندس عباس کریمی
دکتر مهدی کشاورز افشار
دکتر مریم کلبادی‌نژاد
دکتر قباد کیان‌مهر
دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی
دکتر لیلا مکوندی
دکتر مهدی مکی‌نژاد
دکتر سید محمد مهدی میرزاامینی
دکتر رضا نوری شادمهانی
دکتر علی وندشعاری
دکتر مهران هوشیار
دکتر زهره یادگاری

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 مریم بهاردوست

حامی: انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: بخشی از درب چوبی امامزاده حمزه دهدشت، دورهٔ آل‌بویه، موزهٔ ملی ایران (شماره ۳۲۹۲).

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

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران
Society of Iranian Archaeology

فهرست

۵ **مطالعهٔ تطبیقی طراحی و ساختار تزیینی کتیبه‌های کوفی آثار دورهٔ آل‌بویه (درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره)**

مهسا تندرو، محمد خزایی

۱۹ **واکاوی بن‌مایهٔ مهر در طرح «حوض و جامِک» و نقش «زایش» قالی ایلام**

خاطره محمودی گهرویی، سمانه کاکاوند

۳۷ **آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان**

ایمان زکریایی کرمانی، افسانه رحیمی

۵۱ **آسیب‌شناسی پدیدهٔ اسکان در رکود بافت جل اسب عشایر قشقایی**

شهدخت رحیم‌پور

۶۳ **تحلیل مفهوم برکت در هنر عیلامی و مقایسهٔ آن با نقوش رایج در سفالگری قرون میانی اسلامی**

زیبا کاظم‌پور

۷۵ **تحلیلی بر نوشتار سیاحان غربی دربارهٔ فرش ایران در اواخر آق قویونلو و دورهٔ صفویه**

علی وندشعاری

۸۹ **ریخت‌شناسی ظروف سفالین مأکولات**

ثریا نجفی

۱۰۵ **تبیین تأثیرات نظام قدرت بر منسوجات دورهٔ قاجار**

ملیحه صالحیه یزدی، زینب صابر

۱۲۳ **تحلیل هندسی نقوش و تکنیک گره‌چینی بناهای تاریخی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان از دورهٔ صفوی تا پهلوی**

لیلا محقق دولت‌آبادی، علیرضا شیخی

۱۳۷ **بررسی ویژگی‌های ساختاری قالی بشرویه**

اکرم عبداللهزاده مقدم، منا سلطانی، محمدرضا خیرالهی

۱۴۹ **همبستگی گره‌های هندسی صندوق آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی**

زینب مرادیان قوجه‌بگلو، ابوالفضل عبداللهی‌فرد

۱۶۳ **مقایسهٔ تطبیقی فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرنده بر روی سفال‌های پیش از تاریخ و سفال‌های دورهٔ اسلامی در ایران**

عاطفه اثنی‌عشری

۱۷۹ **بخش انگلیسی**

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.111896

مطالعهٔ تطبیقی طراحی و ساختار تزیینی کتیبه‌های کوفی آثار دورهٔ آل‌بویه (درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره)

مهسا تندرو*
محمد خزایی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۶

چکیده

دورهٔ آل‌بویه به‌لحاظ فرهنگی و هنری نقطهٔ عطفی در تاریخ هنر ایران به شمار می‌آید. در این دوران انواع هنرها از جمله هنرهای چوبی، به شکوفایی چشمگیری رسیدند. از جمله آثار چوبی باارزش این دوران، الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره و مجموعهٔ رابِنو، و درِ چوبی محفوظ در موزهٔ ملی ایران به شمارهٔ ۳۲۹۲ می‌باشد که طبق کتیبهٔ موجود در آن، به دستور آخرین حکمران آل‌بویه ابومنصور فولاد ستون در منطقهٔ فارس بین سال‌های ۴۴۰ تا ۴۴۸ق ساخته شده است. کتیبه‌های متعدد کوفی موجود در این آثار از لحاظ طراحی و ساختار قابل مقایسه است. هدف از این پژوهش شناخت ویژگی‌ها و ساختار تزیینی کتیبه‌ها و مفردات این آثار و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر است. سؤال‌های پژوهش عبارت است از: ۱. ساختار تزیینی کتیبه‌های کوفی این آثار دارای چه ویژگی‌هایی است؟ ۲. ویژگی‌های مفردات کتیبه‌های کوفی این آثار چیست؟ ۳. وجوه اشتراک و افتراق کتیبه‌های کوفی این آثار کدام است؟ روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای اسنادی و میدانی با بررسی مقایسه‌ای است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد ساختار کلی طراحی کتیبه‌ها از الگویی واحد پیروی می‌کنند. از وجوه اشتراک این آثار، نخست استفاده از مضامین شیعی است که از ویژگی‌های هنر آل‌بویه است. همچنین برجستگی یکسان نقوش گیاهی با کتیبه‌ها به‌طوری که در نگاه نخست، کتیبه‌ها از نوع کوفی گل‌دار به نظر می‌آیند اما در واقع حروف، پیوندی با نقوش گیاهی اطراف خود ندارند. از دیگر وجوه اشتراک این آثار، نوع خط کوفی سادهٔ کتیبه‌هاست که از نظر ساختار شباهت قابل توجهی دارند.با استخراج مفردات کتیبه‌ها مشخص می‌شود اکثر حروف به شکلی مشابه طراحی شده‌اند. به‌جز بعضی از حروف مانند «ح»، «ک»، «ط»، «ع» و «ی» که به شکلی متفاوت طراحی شده اما پایهٔ ساختار مشابه است. از دیگر وجوه افتراق این آثار، تنوع بیشتر در طراحی حروف درِ چوبی محفوظ در موزهٔ ملی ایران نسبت به لوح‌های آستان امام علی(ع) است. در کتیبه‌های این درِ چوبی، از دو نوع کوفی ساده و گل‌دار استفاده شده که باعث تنوع بیشتری در طراحی حروف شده است.

کلیدواژه‌ها:
آل‌بویه، کتیبه‌نگاری، خط کوفی، آثار چوبی، موزهٔ ملی ایران.

* کارشناس ارشد گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ mahsatondro1993@gmail.com
** استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ khazaiem@modares.ac.ir

۱. مقدمه

هنر ایران در دورهٔ اسلامی، از تکنیک منبت‌کاری در اماکن مذهبی به‌وفور استفاده کرده است. این آثار با عناصر تزیینی از جمله نقوش و کتیبه‌ها به‌زیبایی هرچه تمام آراسته شده‌اند که مطالعهٔ آن‌ها از لحاظ جنبه‌های تاریخی، مذهبی و هنری دارای ارزش و اعتبار فراوان است. در این بین، آثار هنری دورهٔ آل‌بویه برخلاف اهمیتی که داشته‌اند، عموماً به‌درستی شناسایی نشده و گاه به دوران دیگر نسبت داده می‌شوند. علاوه بر این در میان آثار هنری، آثار چوبی به‌دلیل جنس آسیب‌پذیرشان، پایداری نسبتاً کمتری دارند و نمونه‌های کمتری از آن‌ها در دست است. الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره و مجموعهٔ رابِنو[1]، و درِ چوبی محفوظ در موزهٔ ملی ایران به شمارهٔ ۳۲۹۲ از آثار منبت‌کاری آل‌بویه است که نشان‌دهندهٔ اهمیت این هنر در تاریخ اسلامی ایران است. بیشترین بخشِ این آثار را کتیبه‌هایی با خط کوفی پوشانده و دارای تزییناتی با نقوش گیاهی است. مضمون کتیبه‌ها، نشان‌دهندهٔ مذهب شیعهٔ سفارش‌دهنده است. طبق کتیبه‌های درِ چوبی محفوظ در موزهٔ ملی ایران، این اثر به دستور ابومنصور فولاد ستون، آخرین حکمران آل‌بویه، بین سال‌های ۴۴۰ تا ۴۴۸ق ساخته شده است. کتیبه‌های متعدد کوفی موجود در این آثار از لحاظ طراحی و ساختار قابل مقایسه‌اند. هدف از این پژوهش، شناخت ویژگی‌ها و ساختار تزیینی کتیبه‌ها و مفردات این آثار و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر است. سؤال‌های پژوهش عبارت است از: ۱. ساختار تزیینی کتیبه‌های کوفی این آثار دارای چه ویژگی‌هایی است؟ ۲. ویژگی‌های مفردات کتیبه‌های کوفی این آثار چیست؟ ۳. وجوه اشتراک و افتراق کتیبه‌های کوفی این آثار کدام است؟ روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی، و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای اسنادی و میدانی با بررسی مقایسه‌ای است. ضرورت و اهمیت پژوهش، مطالعهٔ ویژگی‌های ساختار کتیبه‌های کوفی آل‌بویه است و در کنار بررسی تطبیقی، می‌تواند ضمن معرفی آثار شاخص دورهٔ آل‌بویه در شناخت بهتر آثار چوبی این دوره، افقی روشن‌تر برای پژوهشگران این حوزه بگشاید.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ آثار چوبی آل‌بویه از جمله درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران بسیار محدود است و اغلب به معرفی اثر به‌صورت مختصر پرداخته شده و به‌طور مستقل پژوهشی دربارهٔ ویژگی‌های ساختار و طراحی خطوط کوفی کتیبه‌های این آثار و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر صورت نگرفته است. با این حال پژوهش‌هایی که تاکنون دراین‌باره انجام شده و می‌تواند به پژوهش حاضر مربوط باشد بدین شرح است: عبدالله قوچانی در مقاله‌ای با عنوان «تحقیقی بر چوب‌نوشته‌های ایران» (۱۳۶۶) در مجلهٔ معماری و هنر ایران، به بررسی و بازخوانی کتیبه‌های موجود در آثار چوبی بین سال‌های ۳۶۳ق تا ۵۲۰ق پرداخته که شامل درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و لوح‌های چوبی آستان امام علی(ع) است. البته این نکته حائز اهمیت است که کتیبه‌های با اطلاعات تاریخی درِ چوبی مورد مطالعه، در این مقاله بازخوانی نشده و هویت اثر مشخص نبوده است. برنارد اوکان در کتاب *The Treasures of Islamic Art in the Museum of Cairo* (2006) به بررسی آثار موجود در موزهٔ عربی قاهره پرداخته که آثار چوبی آل‌بویه در آستان امام علی(ع) به‌صورت معرفی هم شامل آن می‌شود. شیلا بلر در کتابی با عنوان نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین (۱۳۹۴) به بررسی چهار لوح چوبی آل‌بویه مربوط به آستان امام علی(ع) پرداخته و مضمون کتیبه‌های به‌کاررفته در این آثار و خصوصیات کتیبه‌های این دوره را مورد تحلیل قرار داده است. علیرضا شیخی و همکاران در مقالات مختلفی از جمله «سنجش تاریخی و تطبیقی ویژگی‌های فنی و نقش‌پردازی درهای چوبی موزهٔ بزرگ خراسان» (۱۳۹۶) در فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نگره، شیوه‌های منبت‌کاری چوب در ایران در دوره‌های مختلف اسلامی را از لحاظ فنی مورد بررسی قرار داده است. به‌طور کلی می‌توان گفت تحقیقی به‌صورت ویژه بر روی این آثار به شکل تطبیقی صورت نگرفته و مطالعهٔ ویژگی‌های ساختار کتیبه‌های این آثار و استخراج مفردات کتیبه‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، نقطهٔ عطف و متمایز پژوهش حاضر است.

۲. ویژگی‌های هنر منبت‌کاری آل‌بویه

آل‌بویه گروهی از دیلمیان بودند که به تشیع روی آورده و نام سلسلهٔ خود را از نام ابوشجاع بویه پدر علی، حسن و احمد بنیان‌گذاران این حکومت گرفته بودند (کاهن ۱۳۸۳، ۳۱). مهم‌ترین شخصیتی که در دستگاه آل‌بویه به سلطنت رسید، عضدالدوله بود. او توانست نواحی مختلف را که پیش از او درگیر کشمکش و نزاع بودند متحد کند و قدرت آل‌بویه را به اوج شکوه خود رساند (فقیهی ۱۳۵۷، ۲۴۷). در واقع

«این حکومت که حلقهٔ اتصال بین صدر اسلام و ترکان سلجوقی بودند از سال ۳۲۰ تا ۴۴۷ق تمام ایران را به‌جز طبرستان و خراسان تحت سلطه داشتند و به دیالمهٔ فارس، دیالمهٔ عراق،، خوزستان و کرمان، دیالمهٔ ری، اصفهان و همدان تقسیم می‌شدند» (بهمنیار ۱۳۸۳، ۲۲ـ۲۴). هنر دورهٔ آل‌بویه در امتداد هنر قبل از اسلام است و از آنجا که حکومت آل‌بویه دارای مذهب شیعه بودند، «یکی از ویژگی‌های مهم و بارز آن‌ها وجود مفاهیم و عناصر مذهبی است و حضور مضامین شیعی در این دوره بسیار پررنگ است، تا جایی که می‌توان آثار به‌جای‌مانده از این دوران را به‌عنوان آثار دینی و از طرفی شیعی به حساب آورد» (شایسته‌فر و آزاد ۱۳۸۳، ۴۴). دیگر مشخصه‌های هنر آل‌بویه توجه به مزار امامزادگان و تزیینات آن‌هاست. این دوران در شکل‌گیری هنر اسلامی نقش بسزایی داشته است و در واقع یک دورهٔ رنسانس علمی، فرهنگی و هنری به حساب می‌آید.

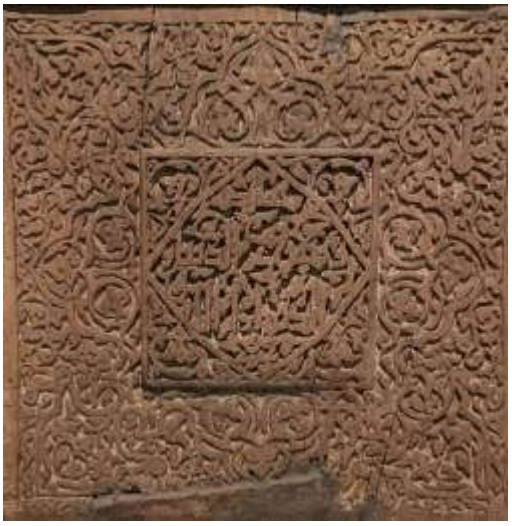
طبق بررسی‌های قباد کیانمهر در رسالهٔ دکتری با عنوان ارزش‌های زیبایی‌شناسی منبت‌کاری سبک صفوی، از ویژگی‌های منبت‌کاری اوایل اسلام تا سدهٔ پنجم هجری (دوران آل‌بویه) می‌توان چنین استنباط کرد: از آنجا که اشکالی کاملاً مشابه طبیعت در این دوره کمتر مورد توجه بوده‌اند، هنرمندان این زمان بیشتر از عناصر اسلیمی که حالتی بسیار انتزاعی دارد استفاده کرده‌اند، این اسلیمی‌ها شباهت زیادی به بال‌ها و برگ نخل‌های ساسانی دارد. همچنین کاربرد کتیبه‌های مذهبی اسلامی با خط کوفی از عناصر مهم این آثار به شمار می‌رود که به‌صورت ردیفی ترکیب‌بندی شده‌اند و زمینه‌ای ساده دارند. «درمجموع شیوه‌های منبت‌کاری را می‌توان در پنج گروه تخت، محدب، مقعر، شبکه و حجم دسته‌بندی کرد. شیوهٔ تخت تا اوایل دورهٔ سلجوقی بیشترین رواج را داشته است» (شیخی، تندی، و سامانیان ۱۳۹۶، ۱۰۷). منبت‌کاری این دوره از نظر فنی معمولاً دارای زمینه‌ای به عمق ۱۰ میلی‌متر در متن یا کتیبه و حدود ۳ میلی‌متر در سایر نقاط است. روسازی نواحی برجسته معمولاً مسطح یا حمیل‌دار یا کمی محدب و از ریزه‌کاری در آن پرهیز شده است. «تزیینات دورهٔ آل‌بویه در کتیبه‌ها، بیشتر خطوط اسلیمیِ حلزون مانندی است که تمامی اتصالات از آن صورت می‌گیرد. عنصر دوم گل‌ها و برگ‌های اسلیمی است که در اتصال با خطوط اسلیمی جاهای خالی را زینت می‌دهد. نقوش گیاهیِ دیگر، نقوش ترکیبی است که ترکیبی از نقوش اسلیمی و هندسی است که به حول محوری منحنی تکرار شده‌اند یا در داخل کادر گوشه‌دار قرار دارند و دارای دو عنصر اساسی است: پیچیدگی، و نقش‌مایهٔ گیاهی. این نقوش شامل درخت تاک، برگ مو و خوشه‌های انگور، شاخ و برگ‌های بزرگ، برگ کنگر استلیزه، طرح‌های گل و برگ و لاله، غنچه‌ها، بال‌ها با تزیینات گیاهی، سرو، برگ اقنیتوس، برگ مو و برگ چنار می‌باشد» (منزه ۱۳۹۱، ۳۲). با بررسی منبت‌کاری‌های به‌جای‌مانده از این دوران می‌توان این نکته را عنوان کرد که هنر منبت‌کاری با هنر گچ‌کاری دورهٔ آل‌بویه از جمله نقوش و کتیبه‌های مسجدجامع نائین، بخش کهن مسجدجامع اردستان و نقوش محراب مسجدجامع نیریز، از لحاظ تزیینات اختلاف چندانی نداشته و در حقیقت همان روند تحولی که از دورهٔ ساسانی تا دورهٔ اسلامی در گچ‌بری وجود داشته، در منبت‌کاری نیز اتفاق افتاده است.

۳. درِ چوبی آل‌بویه موجود در موزهٔ ملی ایران (شماره ۳۲۹۲)

درِ دولنگهٔ چوبی با ابعاد ۱۹۶ در ۱۱۰ سانتی‌متر از جنس چوب چنار با تکنیک منبت‌کاری در حال حاضر در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود (تصویر ۱). درِ مزبور از لحاظ تاریخی مربوط به اوایل سدهٔ پنجم هجری است که طبق کتیبهٔ آن به دستور «ابومنصور فولادستون» پسر ابوکالینجار بویه ساخته شده است. «ابوکالینجار شش پسر داشت به نام‌های سلطان رحیم، امیر ابومنصور فُلاستون (فولادستون)، ابوطالب کامروا، ابومظفر بهرام، ابوعلی کیخسرو، ابوسعد خسروشاه» (ابن‌اثیر ۱۳۸۵، ج. ۱۳: ۵۷۹۰). مردم بغداد بر پسرش ابونصر خسروفیروز که ملک رحیم لقب یافت بیعت نمودند. ابومنصور فولادستون شیراز را تصاحب نمود (پیرنیا و اقبال آشتیانی ۱۳۹۵، ۴۱۷). اما برادرش «ملک رحیم برادر دیگر خود ابوسعد را بر سر او فرستاد و شیراز را از او گرفت و به نام ملک رحیم خطبه خواند. در سال ۴۴۱ فولادستون پس از مدتی جنگ و گریز به شیراز بازگشت و خطبه به نام طغرل‌بک و ملک رحیم و سپس به نام خود خواند» (میرخواند ۱۳۸۰، ج. ۴: ۶۲۵). بنا بر نوشتهٔ ابن‌بلخی در کتاب فارس‌نامه، سرانجام ابومنصور فولادستون در سال ۴۴۸ هجری توسط حسن بن شبانکاره ملقب به «فضلویه» که سپاهی علیه فولادستون گرد آورد، در قلعه‌ای در فارس زندانی شد و در همان‌جا وفات یافت (ابن‌بلخی ۱۳۸۴، ۱۶۶). در واقع ابومنصور فولادستون آخرین پادشاه آل‌بویه در فارس از جمله منطقهٔ ارجان بین سال‌های ۴۴۰ تا ۴۴۸ هجری به‌مدت هشت سال حکومت کرد. سلسلهٔ آل‌بویه با مرگ ملک رحیم در بغداد در سال ۴۴۷ هجری و پس از آن مرگ ابومنصور فولادستون در فارس، سال ۴۴۸ هجری (۱۰۵۶م) انقراض یافت.

تصویر ۱: در چوبی امامزاده حمزه دهدشت محفوظ در موزهٔ ملی ایران، دورهٔ آل‌بویه و بازسازی کامل آن (نگارندگان)

طبق اسنادی که در آرشیو کتابخانهٔ ملی ایران در دست است[۲] و همچنین شواهدی که در کتاب ستارگان پراکندهٔ اسلام زمین نویسنده به آن اشاره کرده، مشخص شده که این در، متعلق به بنای امامزاده حمزه در شهرستان دهدشت است (تندرو، خزایی، و احمدپناه ۱۳۹۹، ۱۲۲). در تزیینات این اثر از نقوش اسلیمی ساده استفاده شده است که شامل ساقه‌های منحنی شاخ و برگ گیاهان و گل و برگ می‌باشد (تصویر ۲). این نقوش گیاهی نشان‌دهندهٔ سبک سده‌های چهارم یا اوایل پنجم هجری است که هنوز اشکال گیاهی به ظرافت و پیچیدگی قرن‌های جلوتر نرسیده‌اند. به‌طور کلی حروف و اشکال گیاهی، با ریتمی مناسب در یکدیگر غوطه‌ورند. چشم به‌ناگاه از روی خطوط به‌سمت عناصر تزیینی حرکت می‌کند و به بیننده این اجازه را می‌دهد تا از تمامی زیبایی و یکپارچگی کتیبه به‌طور یکسان لذت ببرد. هنرمند مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را به‌صورت شمسه با تکرار نقوش اسلیمی ساده درون قاب دایره نشان داده، کثرت تجلی صفات و اسماء نور ذات وحدانیت است که به‌صورت اشکال کثیره نمود پیدا کرده است. نقش شمسه «دارای مفاهیم نمادین فراوانی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. در دورهٔ اسلامی نیز این نقش دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوان می‌باشد. در هنر اسلامی نقش شمسه در اکثر هنرهای تزیینی چه آثار مذهبی، مثل تذهیب صفحهٔ آغازین قرآن، تزیین داخل و بیرون گنبدها، مساجد، گره‌چینی‌ها و... به‌وفور مورد استفاده قرار گرفته است. نقش شمسه با توجه به معنای سورهٔ ۲۴، آیهٔ ۳۵ قرآن کریم: **اللّهُ نورُ السّماواتِ والأرْض**، به‌عنوان نماد الوهیت و



تصویر ۲: نقوش گیاهی در چوبی امامزاده حمزه دهدشت محفوظ در موزهٔ ملی ایران، دورهٔ آل‌بویه (نگارندگان)

نور وحدانیت اشاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید (آفتاب) را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد(ص) ذکر کرده‌اند» (خزایی ۱۳۸۷، ۵۸).

کتیبه‌های درِ چوبی مذکور نقش پررنگی در تزیینات آن ایفا می‌کنند. متن کتیبه‌ها از لحاظ موضوعی به سه دستهٔ قرآنی، دعایی با مضامین شیعی و تاریخی حاوی اطلاعات ساخت بنا تقسیم می‌شوند. از آنجا که آل‌بویه «نسبت به هنر نگرشی تبلیغی داشتند و آثار هنری را به‌مثابهٔ ابزاری در جهت تبلیغ افکار و عقاید و نیز ابزاری در جهت کسب مشروعیت مذهبی خود می‌انگاشتند، پس با چنین تفکری استفادهٔ هرچه بیشتر از مضامین شیعی امری منطقی می‌نمود» (میربابائیان رودسری و شجاعی قادی کلایی ۱۳۹۹، ۲۹۴). در ادامه، متن کتیبه‌ها بررسی می‌شود.

۱. کتیبهٔ قسمتی از دعای توبهٔ امام سجاد(ع)

این کتیبه با خط کوفی درشت بر روی حاشیهٔ دورتادور هر لنگهٔ در قرار گرفته است. متن کتیبه شامل قسمتی از دعای ذکر توبه متعلق به امام سجاد(ع) است: «اللهم یا من لا یصفه نعث الواصفین و یا من لا یجاوره رجاء الراجین و با من لا یضیع لدیه اجر المحسنین و یا من هو منتهی خوف العابدین. و یا من هو عایه خ/شیه المتقین هذا مقام من تداولته ایدی/ الذنوب و قادته ازمه الخطایا و استخوذ علیه الشیطان فقصر عما امرت به تفریطا و تعالی ما نهیت عنه تغریرا کالجاهل بقدرتک علیه او کالمنکر فضل/ احسانک الیه حتی اذا انفتح له بصر/ الهدی و تقشعت عنه سحائب العمی احصی ما ظلم به نفسه و فکر فیما خالف به ربه فرای کبیر عصیانه کبیرا و جلیل مخالفته جلیلا فاقبل نحوک مومملا لک مستحیبا منک و وجه رعبته الیک ثقه بک فامـ / ک بطمعه یقینا و قصدک بخوفه اخلاصا قد خلا طمعه من کل مطموع فیه غیرک و افرح روعه من کل مخذور منه سواک فمثل بین یدیک متضرعا و غمض بصره الی الا / رض متخشعا و طاطا راسه لعزتک.»

صحیفهٔ سجادیه نزد شیعیان بسیار بااهمیت است. شیخ طوسی در کتاب مصباح المتهجد، قدیمی‌ترین کتاب دعایی موجود شیعه، هشت دعا از ادعیهٔ صحیفهٔ سجادیه نقل کرده است.

۲. کتیبهٔ آیهٔ ۱ تا ۵۲ سورهٔ یس

این کتیبه به خط کوفی بسیار ریز و ظریفی دورتادور قاب‌های مربع و مستطیل کنده‌کاری شده و قسمت زیادی از آن از بین رفته است. متن کتیبه شامل آیهٔ ۱ تا ۵۲ سورهٔ یس است. سورهٔ یس به قلب قرآن لقب یافته و یکی از با فضیلت‌ترین سوره‌های قرآن است. در روایات و احادیث معتبر شیعی، تأکید فراوانی بر قرائت این آیات شده و در طول تاریخ همیشه مورد توجه شیعیان بوده است. «این سوره با گواهی خداوند به رسالت پیامبر اسلام آغاز و با بیان رسالت سه تن از پیامبران الهی ادامه می‌یابد. در بخش‌هایی از این سوره به عظمت پروردگار در هستی به‌عنوان نشانه‌های توحید اشاره شده و در بخشی دیگر مسائل مربوط به معاد، سؤال و جواب در دادگاه قیامت و ویژگی‌های بهشت و دوزخ مطرح شده است. دلیل استفاده از این سوره در کتیبه‌ها تأکید این سوره بر اصول سه‌گانه (نبوت، امامت، معاد) و اهمیت رسول خدا و خاندان مطهرش در میان آیات است» (شیخی و قاسمی ۱۳۹۷، ۶۸). این سوره همواره یکی از پرکاربردترین سوره‌ها در معماری شیعیان بوده است.

۳. کتیبهٔ قسمتی از دعای امام زمان(عج)

این کتیبه با خط نسخ دورتادور کادر مستطیل هر دو لنگه کنده‌کاری شده و متن آن شامل قسمتی از دعای امام زمان(عج) (اللهم ارزقنا...) است: «اللهم ارزقنا توفیق و بعد المعصیة و صدق النبیة و عرفان الحرمة و اکرمنا بالهدی وا / لاستقامة و سدد ا / لستنا بالصواب وا / [لحکمة و] املا قلوبنا بالعلم و المعرفة و طهر بطوننا من الحرام و الشبهة / واکفف ایدینا عن الظلم و السرقة و اغمض ابصارنا عن الفجور و الخیانة و اسدد اسماعنا عن العفو وا / لغیبة و تفضل علی / علمائنا بالزهد و النصیحة و علی المتعلمین بالجهد و الراغبة و علی المستمعین بالاتبا [ع] و / الموعظة و علی مرتضی.»

این دعا شامل آرزوهای امام زمان است که انسان‌ها توفیق بندگی و دوری از معصیت را پیدا کرده و در راه به دست آوردن یک جامعهٔ ایدئال تلاش کنند. استفاده از این دعا در ابنیهٔ تاریخی به‌ندرت دیده شده است.

۴. کتیبهٔ اسماء الهی و اسامی پنج تن آل‌عبا

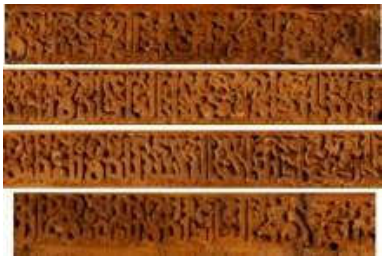
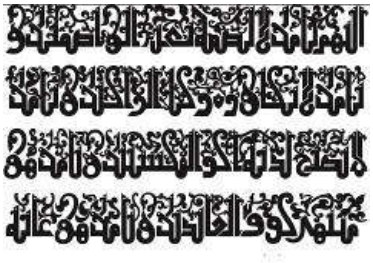
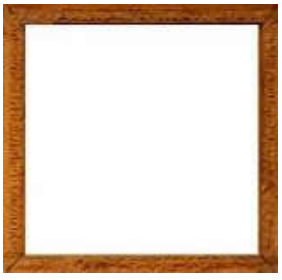
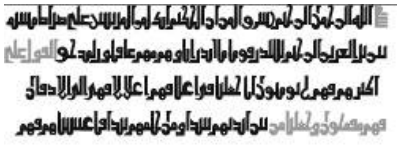
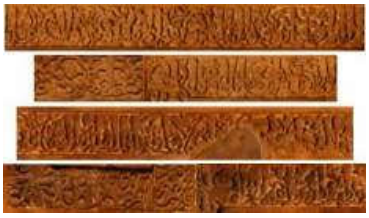
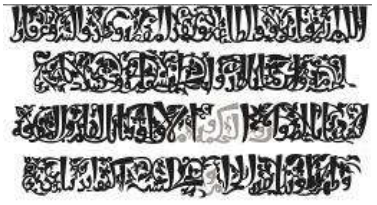
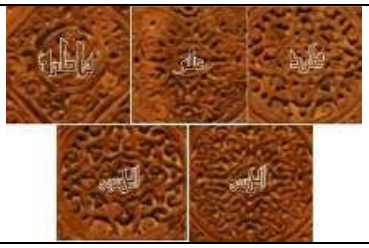
درون مستطیل‌های هر دو لنگهٔ در، چهار قاب دایره و یک قاب لوزی در بین آن‌ها وجود دارد که درونشان کتیبه‌های یک‌کلمه‌ای به خط

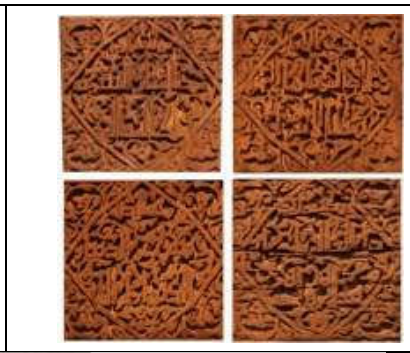
کوفی کار شده است.

در لنگهٔ سمت راست، اسامی پنج تن آل‌عبا به‌ترتیب از بالا به پایین نوشته شده است: محمد، علی، فاطمه، الحسن، الحسین. در لنگهٔ سمت چپ به‌ترتیب از بالا به پایین، یا منان، یا حنان، الزهرا، یا سلطان، یا سبحان نوشته شده است.

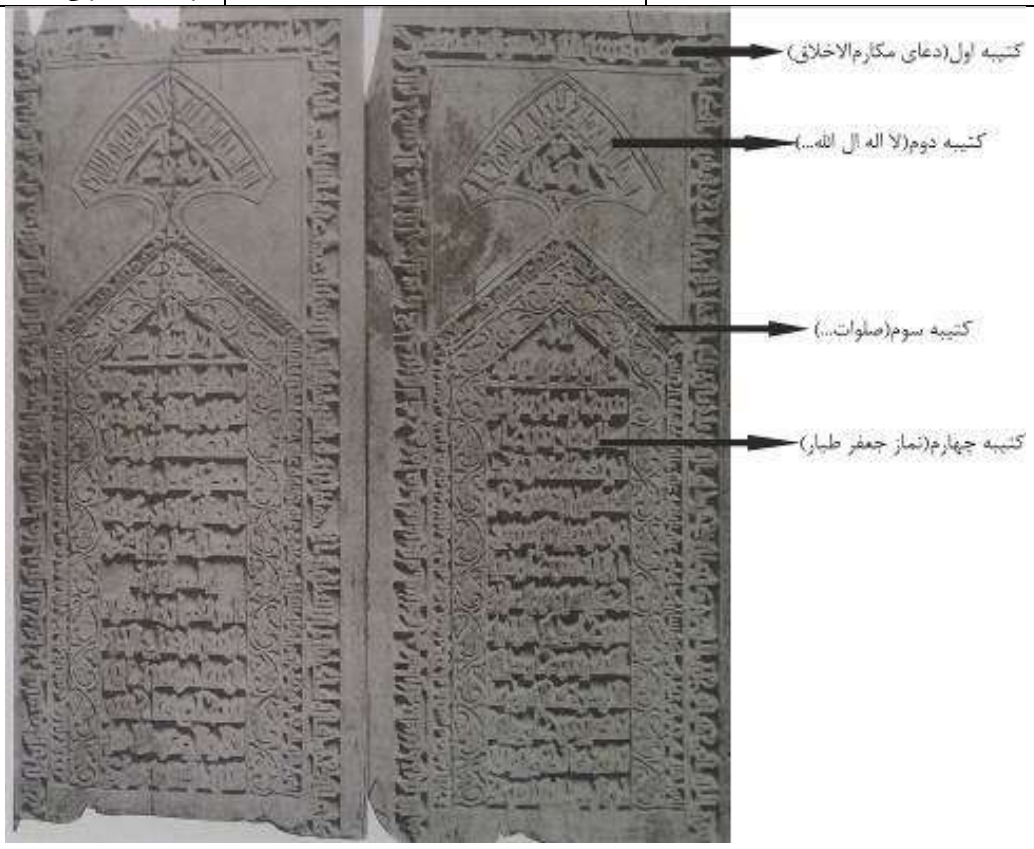
این کتیبه‌ها در دسته کتیبه‌های با مضامین دعایی قرار می‌گیرند. اسامی پنج تن در کتیبه‌های شیعی پرکاربرد است. این کتیبه به‌وضوح نشان‌دهندهٔ مذهب شیعه است. عبارات یا منان، یا حنان و یا سبحان از اسمای الهی هستند که در دعای جوشن کبیر وجود دارد و شیعیان معتقدند قرائت این دعا در شب‌های قدر از افضل اعمال است. استفاده از این اسماء را در کتیبه‌های دوران مختلف تاریخ می‌توان مشاهده کرد و همواره جزء کتیبه‌های پرکاربرد در بناهای مذهبی بوده‌اند.

جدول ۱: کتیبه‌های در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران، دورهٔ آل‌بویه (نگارندگان)

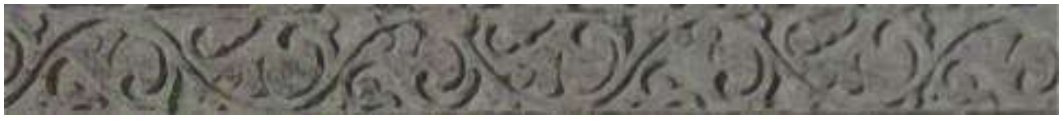
بخشی از تصویر	بخشی از بازسازی	توضیحات
		ـ کتیبه دعایی ـ قسمتی از دعای توبهٔ صحیفهٔ سجادیه ـ خط کوفی گل‌دار
		ـ کتیبهٔ قرآنی ـ سورهٔ یس آیهٔ ۱ تا ۵۲ ـ خط کوفی ساده * این کتیبه به‌شدت آسیب دیده و قسمت‌های خاکستری در بازسازی، به‌طور کامل از بین رفته است.
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ قسمتی از دعای امام زمان(عج) ـ خط نسخ
	 محمد علی فاطمه الحسن الحسین	ـ کتیبهٔ دعایی ـ اسمای الهی و اسامی پنج تن آل‌عبا: محمد، علی، فاطمه، الحسن، الحسین/ یا منان، یا حنان، الزهرا، یا سلطان، یا سبحان



ـ کتیبهٔ تاریخی
ـ متن: امر بعماره/ هذا المقام الشریف/ ملک المعالی-محب آل طه/ و یس عز الدنیا و/ الدین ادام الله/ عمره-کهف الانام/ ملاذ الغربا و الا/ تقیا-الامیرا **ملک فولاد**/ ظل العالم [ناصر؟] ا/ سلام و المسلمین
ـ خط کوفی
*ملک فولاد لقب ابومنصور فولادستون بویه است (مستوفی ۱۳۶۴: ۴۲۵).



تصویر ۳: لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در مجموعه رابنو، ۳۶۳ق (بلر ۱۳۹۴، ۷۰)



تصویر ۴: نقوش گیاهی لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره، ۳۶۳ق (بلر ۱۳۹۴، ۷۰)

۴. الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره و مجموعهٔ رابنو

نمونه‌های بسیار کمی از منبت‌کاری دوران اولیهٔ اسلامی شناخته شده است. چندین قطعهٔ چوبی از ایران مربوط به قرن چهارم هجری (۳۲۰-۴۵۴ هجری) در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی وجود دارد که از بهترین نمونه‌های آن پنج قطعهٔ چوبی مربوط به دوران آل‌بویه است (Khazaie 1999, 137). بر اساس متن کتیبهٔ آن‌ها، این لوح‌های چوبی به دستور امیر عضدالدوله (۳۶۷-۳۷۲ق) برای آستانهٔ مبارک

امام علی(ع) ساخته شده‌اند (Blair 1992, 41-45). دورهٔ عضدالدوله بویی که پس از علی عمادالدوله بویه، پادشاه ایالت فارس و کرمان شد، «در میان حاکمان بویهی دورهٔ اوج و اقتدار به شمار می‌رود. عضدالدوله طی این دوره ضمن حفظ و کنترل قدرت خلافت عباسی سعی نمود از جایگاه سیاسی این نهاد در جهت ارتقای مشروعیت حکومت خود بهره ببرد» (فروهی، چلونگر، و منتظرالقائم ۱۳۹۸، ۹۵).

الف. لوح چوبی دولته‌ای با ابعاد ۸۱ در ۳۸ سانتی‌متر، موجود در مجموعهٔ رابنو که بر طبق کتیبهٔ آن به دستور عضدالدوله دیلمی در سال ۳۶۳ق ساخته شده است (تصویر ۳). تزیینات این لوح چوبی شامل نقوش اسلیمی با ساقه‌های منحنی ساده در قسمت دورتادور قاب وسط می‌شود و به نقوش بال و برگ‌های ساسانی شباهت دارند (تصویر ۴). سایر تزیینات لوح به کتیبه‌ها اختصاص یافته است. کتیبه‌های آن به خط کوفی ساده و مورق می‌باشد که شامل کتیبه با اطلاعات پایه‌گذاری بنا، ذکر اهل بیت و ائمهٔ دوازده‌گانه(ع)، دعای مکارم الاخلاق، سورهٔ اخلاص، نماز جعفر طیار و قسمتی از دعای صحیفهٔ سجادیه است.

جدول ۲: کتیبه‌های لوح چوبی موجود در موزهٔ عربی قاهره، آل‌بویه (نگارنده)

بخشی از تصویر	بخشی از بازسازی	توضیحات
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ قسمتی از دعای مکارم الاخلاق، دعای بیستم از صحیفهٔ سجادیه ـ کوفی ساده
		ـ کتیبه قرآنی ـ متن: بسم الله الرحمن الرجیم قل هو الله احد الله الصمد لم یلد و لم یولد و لم یکن له کفوا احد – اله الا الله وحده لا شریک له ـ کوفی ساده
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ صلوات بر اهل بیت و ائمهٔ دوازده‌گانه ـ کوفی ساده
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ اذکار نماز جعفر بن ابی‌طالب (نماز جعفر طیار) ـ کوفی ساده

ب. لوح چوبی با ابعاد ۵۳ در ۳۰ سانتی‌متر موجود در موزهٔ عربی قاهره که بر طبق کتیبهٔ آن به دستور عضدالدوله در سال ۳۶۳ق ساخته شده است (تصویر ۵). در این لوح هم بیشترین بخش به کتیبه‌ها اختصاص یافته و در قسمت بیرون قاب از نقوش اسلیمی ساده که نمایانگر تزیینات این دوره می‌باشد و به نقوش گیاهی ساسانی شباهت دارند استفاده شده است (تصویر ۶). کتیبه‌های آن شامل اطلاعات تاریخی ساخت بنا، عبارت لا اله الا الله، محمد رسول الله و نماز جعفر طیار است. کتیبه‌های این اثر به خط کوفی ساده اجرا شده است.

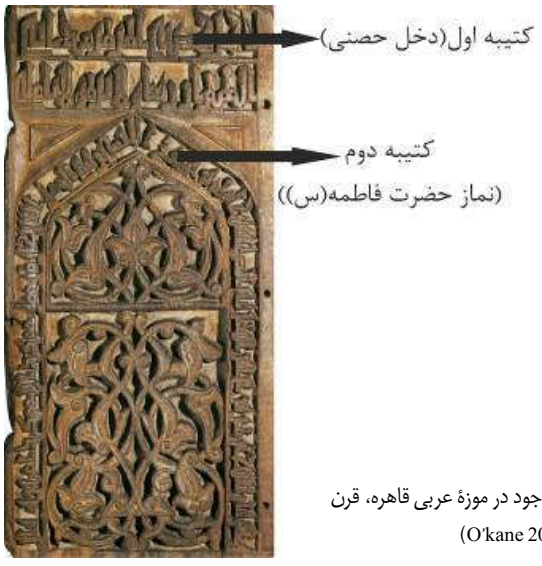
تصویر ۶: نقوش گیاهی لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره، ۳۶۳ق (O'kane 2006, 272)

تصویر ۵: لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره، ۳۶۳ق (O'kane 2006, 272)

جدول ۳: کتیبه‌های لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره، آل‌بویه (نگارندگان)

بخشی از تصویر	بخشی از بازسازی	توضیحات
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ متن کتیبه: لا اله الا الله محمد رسول الله ـ کوفی ساده
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ اذکار نماز جعفر بن ابی‌طالب (نماز جعفر طیار) ـ کوفی ساده

ج. لوح چوبی با ابعاد ۴۶ در ۲۳ سانتی‌متر، موجود در موزهٔ عربی قاهره که مربوط به قرن چهارم هجری است (تصویر ۴). در قسمت وسط کادر نقوش اسلیمی برای تزیینات به کار رفته است. تزیینات این لوح در مقایسه با دیگر آثار هم‌دورهٔ خود، عمق بیشتری دارد و جزئیات بیشتری در آن به کار رفته است که درمجموع باعث افزایش ظرافت در نقوش آن شده است. کتیبه‌ها به خط کوفی ساده اجرا شده و شامل مناجاتی از اذکار نماز حضرت فاطمه(س) و عبارت «قال الله تبارک و تعالی و لابن علی ابن ابی‌طالب حصن فمن/ دخل حصنی امن من عذابی/ اللهم ارزقنا و لا بن مولانا علی» است.



تصویر ۷: لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره، قرن چهارم هجری (O'kane 2006, 272)

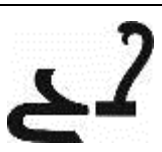
جدول ۴: کتیبه‌های لوح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ قاهره، آل‌بویه (نگارندگان)

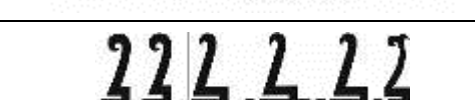
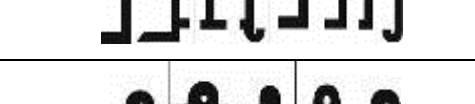
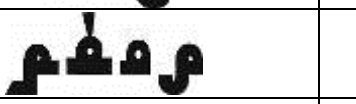
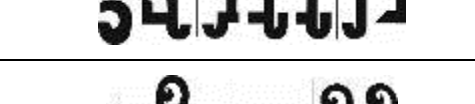
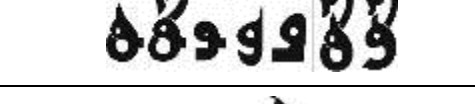
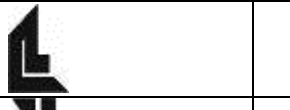
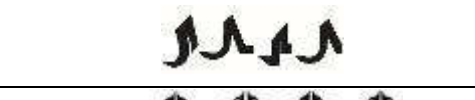
بخشی از تصویر	بخشی از بازسازی	توضیحات
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ متن کتیبه: دخل حصنی امن من عذابی/ اللهم ارزقنا و لا بن مولانا علی ـ کوفی ساده
		ـ کتیبهٔ دعایی ـ اذکار نماز حضرت فاطمه(س) ـ کوفی ساده

۵. بررسی تطبیقی طراحی و ساختار تزیینی کتیبه‌های کوفی درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ عربی قاهره

برای مطالعهٔ دقیق‌تر ساختار کتیبه‌ها، مفردات کتیبه‌های کوفی این آثار بررسی و در جدول ۵ آورده شده است. در کتیبهٔ کوفی درشت درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران، حاوی دعای صحیفهٔ سجادیه و بخش اطلاعات تاریخی، حروف در شروع دارای برگ دو پره هستند. «این برگ دو پرهٔ نوک حروف در میانهٔ قرن چهارم رایج بود» (بلر ۱۳۹۴، ۴۳) و از ویژگی‌های آثار چوبی آل‌بویه است. ساختار کلی حروف کتیبه‌های این آثار، گویای دورهٔ تاریخی‌شان یعنی آل‌بویه هستند. این آثار گواهی از آغاز مسیر پرداختگی و بالندگی خط کوفی ایران است.

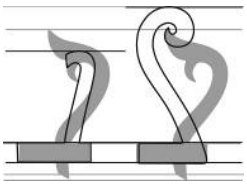
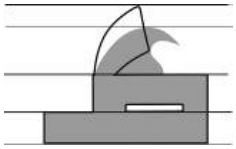
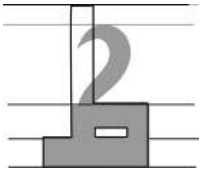
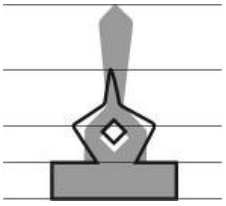
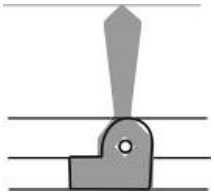
جدول ۵: مفردات کتیبه‌های کوفی در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع)، آل‌بویه (نگارندگان)

الفبا	مفردات کتیبهٔ کوفی درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران حروف اول/حروف وسط/حروف آخر	مفردات کتیبهٔ کوفی الواح چوبی آستان امام علی(ع) حروف اول/حروف وسط/حروف آخر
الف		
ب ت ی ن		
ج ح خ		
د ذ		
ر ز		
س ش		

ص ض		
ط ظ		
ع غ		
ف		
ق		
ک		
ل		
م		
ن		
و		
ه		
ی		
لا		

همان طور که در جدول مفردات مشخص است، اکثر حروف کتیبه‌ها به شکلی مشابه طراحی شده‌اند. اما در کتیبهٔ در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران، تنوع طراحی بیشتری دیده می‌شود و بعضی از حروف به شکلی متفاوت طراحی شده‌اند. در قسمت بالای حروف «ح»، «ک» و «ط» طراح کتیبه درِ موجود در موزهٔ ملی ایران به شکلی متفاوت نسبت به الواح چوبی آستان امام علی(ع) عمل کرده اما پایهٔ بدنهٔ حروف مشابه است. در جدول ۶ اختلاف طراحی در برخی حروف متفاوت نشان داده شده است.

جدول ۶: اختلاف طراحی حروف کتیبهٔ درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ قاهره، آل‌بویه (نگارندگان)

ح	ص	ط
		
ع	ک	م
		

* حروف خاکستری مربوط به الواح چوبی آستان امام علی(ع) و حروف مشکی مربوط به درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران است.

بیشترین وجه اشتراک این آثار را می‌توان در نوع طراحی حروف کتیبه‌های کوفی مشاهده کرد. اسلوب خط در این کتیبه‌ها باوقار و متین است. حروف به شکلی ساده و به‌دور از درهم‌رفتگی یا دنباله‌های پیچان طراحی شده است. بیشترین وزن تزیینات در تمام این آثار را کتیبه‌ها تشکیل داده و در قسمت‌های کمی که نقش‌های گیاهی وجود دارد، برجستگی حروف و نقش‌های گیاهی به یک اندازه است و به همین دلیل نخست چنین می‌نماید که از نوع کوفی مزهر (گل‌دار) است اما در واقع حروف پیوندی با نقش‌های گیاهی ندارند و به شکل مستقل طراحی شده‌اند. در کتیبه‌های درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران با تنوع بیشتری در طراحی حروف مواجه هستیم. با بررسی تطبیقی و بازسازی حروف کتیبه‌ها مشخص می‌شود شباهت در نوع طراحی در کتیبهٔ سورهٔ یس درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران که به شکل ساده اجرا شده با سایر آثار بیشتر است و به‌جز تفاوت‌های جزئی در بعضی حروف ذکرشده، ساختار سایر حروف این آثار کاملاً مشابه هم هستند. ویژگی‌های مشترک و متمایز این آثار به‌طور خلاصه در جدول ۷ آورده شده‌اند.

جدول ۷: مقایسهٔ ویژگی‌های کتیبه‌های کوفی در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران و الواح چوبی آستان امام علی(ع) موجود در موزهٔ قاهره (نگارندگان)

عنوان	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
مضمون کتیبه‌ها	ـ استفاده از کتیبه‌هایی با مضمون شیعی در الواح چوبی. آستان امام علی(ع) و در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران. ـ استفاده از کتیبه‌هایی با موضوع قرآنی، دعایی و تاریخی. ـ وجود اسامی اهل بیت(ع) در کتیبه‌های آثار. ـ وجود قسمتی از دعای صحیفهٔ سجادیه در کتیبه‌ها.	ـ در کتیبه‌های در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران از لحاظ موضوعی تنوع بیشتری وجود دارد.
ساختار طراحی حروف کتیبه‌ها	ـ در تمام آثار مورد بررسی از خط کوفی ساده استفاده شده است. ـ بیشترین وزن تزیینات در آثار مربوط به کتیبه‌هاست. ـ برجستگی حروف و نقوش گیاهی تزیینی به یک اندازه است. ـ ساختار طراحی حروف در آثار مشابه است. ـ طراحی حروف کتیبهٔ سورهٔ یس در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران بیشترین شباهت را با دیگر آثار دارد. ـ برگ دو پره نوک حروف در بعضی از حروف دیده می‌شود که از ویژگی‌های کتیبه‌های دورهٔ آل‌بویه است.	ـ در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران دارای کتیبه‌هایی به خط کوفی گل‌دار ساده و نسخ ساده است که در دیگر آثار وجود ندارد. ـ وجود کتیبه‌های کوفی گل‌دار باعث تنوع بیشتر در طراحی بعضی از حروف شده، به‌طوری که برخی حروف به چند شکل متفاوت طراحی شده است و این تنوع در طراحی یک حرف در دیگر آثار وجود ندارد.

۶. نتیجه‌گیری

آثار چوبی مورد بررسی آل‌بویه، دارای تزییناتی به سبک سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری هستند که هنوز اشکال گیاهی به ظرافت و پیچیدگی‌های قرون جلوتر نرسیده‌اند؛ این نقوش شامل ساقه‌های منحنی شاخ و برگ گیاهان است و شباهت بارزی میان آن‌ها و نقوش گیاهی پیش از اسلام در دورهٔ ساسانیان دیده می‌شود. سطح عمق کنده‌کاری نقوش در تمام آثار بررسی‌شده تقریباً یکسان به نظر می‌رسد اما در نقوش آخرین لوح چوبی مورد مطالعه موجود در موزهٔ عربی قاهره مربوط به قرن چهارم، تفاوت‌هایی از قبیل کنده‌کاری عمیق‌تر و جزئیاتی در برگ‌ها دیده می‌شود که باعث ظرافت بیشتر اثر شده است. بررسی وجوه اشتراک و افتراق این آثار چوبی آل‌بویه از چند منظر حائز اهمیت است. از وجوه اشتراک این آثار نخست استفاده از مضامین شیعی است که از ویژگی‌های هنر آل‌بویه است. همچنین برجستگی یکسان نقوش گیاهی با کتیبه‌ها به‌طوری که در نگاه نخست کتیبه‌ها از نوع کوفی گل‌دار به نظر می‌آیند اما در واقع حروف پیوندی با نقوش گیاهی اطراف خود ندارند. از دیگر وجوه اشتراک این آثار، نوع خط کوفی ساده کتیبه‌هاست که از نظر ساختار شباهت قابل توجهی با دیگر آثار مورد نظر دارد. این شباهت در کتیبهٔ کوفی ساده سورهٔ یس در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران با دیگر لوح‌های چوبی پژوهش بیشتر است. اکثر حروف به شکلی مشابه طراحی شده‌اند. به غیر از بعضی حروف مانند «ح»، «ک»، «ط»، «ع» و «ی» که به شکلی متفاوت طراحی شده اما پایهٔ ساختار مشابه است. از دیگر وجوه افتراق این آثار، تنوع بیشتر در طراحی حروف در چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران نسبت به الواح چوبی آستان امام علی(ع) است. در کتیبه‌های درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران، از دو نوع کوفی ساده و گل‌دار استفاده شده که باعث تنوع بیشتری در طراحی حروف شده است. همچنین استفاده از خط نسخ ساده فقط در کتیبهٔ درِ چوبی موجود در موزهٔ ملی ایران دیده می‌شود و در دیگر آثار بررسی‌شده از خط نسخ استفاده نشده است.

پی‌نوشت‌ها

1. ex-Rabenou collection

۲. اسنادی در ارتباط با گزارش منتقل کردن درِ امامزاده حمزه دهدشت در سال ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ به موزهٔ ملی ایران، در آرشیو اسناد کتابخانهٔ ملی ایران با شماره‌های ۷۳۶ و ۹۸۰ موجود است. برای کسب اطلاعات بیشتر نک: موسوی‌نژادسوق ۱۳۸۵، ج. ۳.

منابع

۱. ابن‌اثیر، عزالدین. ۱۳۸۵. تاریخ کامل. ترجمهٔ حمیدرضا آژیر. تهران: اساطیر.
۲. ابن‌بلخی. ۱۳۸۴. فارس‌نامه. به‌اهتمام و تصحیح گای لیسترانج و رینولد الن نیکلسون. تهران: اساطیر.
۳. بلر، شیلا. ۱۳۹۴. نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین. ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۴. بهمنیار، احمد. ۱۳۸۳. صاحب بن عباد. به‌کوشش محمدابراهیم باستانی پاریزی. تهران: دانشگاه تهران.
۵. پیرنیا، حسن، و عباس اقبال آشتیانی. ۱۳۹۵. تاریخ کامل ایران از آغاز تا پهلوی. تهران: هفت‌سنگ.
۶. تندرو، مهسا، محمد خزایی، و سید ابوتراب احمدپناه. ۱۳۹۹. «پیشینه و شاخصه‌های بصری تزیینات درِ چوبی امامزاده حمزه دهدشت آل‌بویه محفوظ در موزهٔ ملی ایران». فصلنامه علمی هنر اسلامی، ش. ۴۰: ۱۰۷ـ۱۲۵.
۷. خزایی، محمد. ۱۳۸۷. «شمسه؛ نقش محمد(ص) در هنر اسلامی ایران». کتاب ماه هنر، ش. ۱۲۰: ۵۶ـ۶۲.
۸. شایسته‌فر، مهناز، و میترا آزاد. ۱۳۸۳. «کتیبه‌های ابنیهٔ دوران آل‌بویه با تأکید بر مضامین مذهبی». فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر اسلامی، ش. ۱: ۴۳ـ۶۰.
۹. شیخی، علیرضا، احمد تندی، و صمد سامانیان. ۱۳۹۶. «سنجش تاریخی و تطبیقی ویژگی‌های فنی و نقش‌پردازی درهای چوبی موزهٔ بزرگ خراسان» فصلنامهٔ علمی نگره، ش. ۴۵: ۱۰۵ـ۱۱۵.
۱۰. شیخی، علیرضا، و منوره قاسمی. ۱۳۹۷. «مطالعهٔ کتیبه‌های پنجمین ضریح حرم مطهر امام رضا(ع)». فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر

اسلامی، ش. ۳۱: ۵۷ـ۷۱.
۱۱. فراست، مریم. ۱۳۸۵. «به‌کارگیری شاخصه‌های معماری اسلامی در معماری مسجد محله با تأکید بر کتیبه و نقوش هندسی». دوفصلنامه علمی مطالعات هنر اسلامی، ش. ۴: ۶۱ـ۸۴.
۱۲. فروهی، آرمان، محمدعلی چلونگر، و اصغر منتظرالقائم. ۱۳۹۹. «تحلیلی بر تکاپوهای مشروعیت‌یابی جانشینان عضدالدوله در دورهٔ آل‌بویه (۳۷۲ـ۴۴۷ق)». فصلنامه علمی تاریخ‌نامه ایران بعداز اسلام، ش. ۲۴: ۹۳ـ۱۲۰.
۱۳. فقیهی، علی‌اصغر. ۱۳۵۷. آل‌بویه و اوضاع زمان ایشان با نموداری از زندگی مردم در آن عصر. گیلان: صبا.
۱۴. قوچانی، عبدالله. ۱۳۶۶. «تحقیقی بر چوب‌نوشته‌های ایران». مجلهٔ معماری و هنر ایران، ش. ۲: ۴۷ـ۵۸.
۱۵. کاهن، کلود. ۱۳۸۳. آل‌بویه، ترجمهٔ علی بحرانی‌پور. رشد آموزش تاریخ، ش. ۱۵.
۱۶. کیانمهر، قباد. ۱۳۸۳. ارزش‌های زیبایی‌شناسی منبت‌کاری سبک صفوی. رسالهٔ دکتری. دانشگاه تربیت مدرس. استاد راهنما: مجتبی انصاری.
۱۷. مستوفی، حمدالله. ۱۳۶۳. تاریخ گزیده. به‌اهتمام عبدالحسین نوائی. تهران: امیرکبیر.
۱۸. منزه، اعظم. ۱۳۹۱. بررسی ساختار گرافیکی خطوط و نقوش مسجد جامع کبیر نی‌ریز. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.
۱۹. موسوی‌نژاد سوق، سید علی. ۱۳۸۵. ستارگان پراکندهٔ اسلام زمین دایرةالمعارف شجره آل‌رسول(ص). قم: کومه.
۲۰. میربابائیان رودسری، الهه سادات، و حسین شجاعی قادی کلایی. ۱۳۹۹. «مطالعهٔ تطبیقی بازتاب مضامین شیعی در آثار هنری فاطمیان مصر و آل‌بویه». دوفصلنامه علمی مطالعات فرهنگ و هنر آسیا-پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش. ۱: ۲۷۲ـ۲۹۱.
۲۱. میرخواند، محمد بن خاوندشاه. ۱۳۸۰. تاریخ روضة الصفا فی سیرة الانبیا و الملوک و الخلفا. تصحیح جمشید کیان‌فر. تهران: اساطیر.
22. Blair, Sheila. 1992. *The Monumental Inscription from the Early Islamic Iran and Transoxiana*. Leiden: E.J. Brill page 41-45.
23. Khazaie, Mohammad. 1999. *The Arabesque Motif (Islamic) in Early Islamic Persian Art*. London: Published by Book Extra.
-O'Kane, Bernard. 2006. *The Treasures of Islamic Art in the Museum of Cairo*. New York: The American University in Cairo Press.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246113.10

واکاوی بن‌مایهٔ مهر در طرح «حوض و جامِک» و نقش «زایش» قالی ایلام*

خاطره محمودی گهرویی**
سمانه کاکاوند***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۲

چکیده

نقوش و طرح‌های قالی ایلام مانند سایر نمودهای فرهنگی بنیان‌های شکل‌دهندهٔ بسیاری دارد. از آن میان مؤلفه‌های تاریخی، مذهبی، فرهنگی و طبیعی در شکل‌دهی در روبنای هنر زیرساخت‌هایی اثرگذارند. تعداد زیادی تپهٔ باستانی و اثر تاریخی در ایلام منبع الهام و ایده برای نقوش قالی لحاظ می‌شود. بن‌مایه‌های مربوط به «مهر» در نقوش ایرانی فراوان و قابل ریشه‌یابی است. بسیاری از نقوش و نمادها به‌طور صریح و ضمنی با «مهر» در ارتباط هستند. درک و تشخیص نمود مهر در طرح حوض و جامک و نقش زایش قالی ایلام در گام نخست و مطالعهٔ جلوه‌های مهر در طرح و نقش یادشده، مسئلهٔ اصلی پژوهش است. پژوهش حاضر بر آن است واکاوی بن‌مایهٔ «مهر» به‌عنوان یکی از مبانی نظری نقوش قالی ایلام و کشف مبانی نظری یکی از نقوش اصیل و طرحی از قالی ایلام مورد مداقه قرار دهد. تحقیق پیش رو از نوع کیفی بوده و یافته‌ها حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و پویش میدانی است. مصاحبه با بافندگان بومی ایلام بخشی از اطلاعات را در اختیار قرار داده است. داده‌ها با رویکرد توصیفی‌تحلیلی و مبتنی بر روش اسطوره‌سنجی مطالعه شده است. اسطوره‌سنجی مسیر تشخیص مضامین و بن‌مایه‌ها از یک‌سو و مطابقت داده‌ها با مصادیق دیگر در فضای فرهنگی ایلام را از سویی دیگر هموار نمود. طرح لچک و ترنج با نام محلی «حوضی» بیشترین فراوانی را در میان طرح‌های قالی ایلام داشت. در این بین طرح «حوض و جامِک» از شاخه‌های طرح حوضی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شد. از میان نقوش نیز نقش «زایش» موجود در حاشیهٔ طرح «لچک و ترنج» مدنظر قرار گرفت. نتایج نشان از آن داشت که بن‌مایهٔ «مهر» شاکله و ساختار طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» قالی ایلام را شکل داده است. چهار گونه تحلیل از نقش «زایش» انجام شد که تمامی موارد بر حضور ضمنی بن‌مایهٔ «مهر» دلالت دارند. باوجود تنوع محورهای چهارگانه تحلیل، «زایش یا زایمان زن» یا «زن در حالت زایمان»، «دختر بافندهٔ روستایی»، «نقش دوسکومی یا دوستکامی» و «تجلی بوتهٔ سه‌شاخه» بن‌مایهٔ «مهر» تکرار الگویی کهن درخور توجه است. درک استمرار حیات اسطوره در قالی ایلام از نتایج اصلی مقاله است. دگردیسی و استحاله در اسطوره روی داده است اما اعتقاد به مفهوم مبنا یعنی برکت و زایش همچنان در اعتقادات مردم جای دارد. ابتدا نمونه‌ها از میان قالی‌های قدیمی و اصیل ایلام انتخاب شد و سپس تحلیل‌ها صورت گرفت.

کلیدواژه‌ها:
قالی ایلام، طرح «حوض و جامک»، نقش «زایش»، مهر.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان ضرورت احیاء نقوش اصیل قالی، بازطراحی و بازتولید به راهنمایی دکتر سمانه کاکاوند در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب است.

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران/ khaterehkhatereh66@yahoo.com

*** استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ s.kakavand@art.ac.ir

۱. مقدمه

از گذشته، زندگی ایلیاتی موجب رواج بافت قالی در ایلام بوده است. پیش‌تر قالی‌ها فقط برای پوشاندن چادر و منازل ایل کاربرد داشته و کمتر مسئلهٔ فروش آن مدنظر بوده است؛ اما با تحول شیوهٔ زیست و گذر از سبک زندگی روستایی و عشایری به شهری، صنایع دستی هم تحت‌تأثیر قرار گرفت. کم‌کم طرح و نقش اصیل قالی ایلامی به فراموشی سپرده شد. کشف بن‌مایهٔ «مهر» به‌عنوان یکی از عناصر هویتی در صورت‌پذیری نقوش منحصر به قالی ایلام با تکیه بر نمونه‌های موجود، اصلی‌ترین مسئلهٔ پژوهش پیش روست. پژوهش از نوع کیفی بوده و با رویکرد توسعه‌ای و کاربردی انجام شده است. یافته‌ها ماحصل مطالعات کتابخانه‌ای و پیمایش میدانی از نوع مصاحبه و مشاهده است. طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» در وهلهٔ نخست توصیف سپس با رویکرد معناکاوی بن‌مایهٔ «مهر» تحلیل شده است. به نظر می‌رسد به استناد یافته‌های باستان‌شناسی و نقوش سایر هنرهای سنتی، بن‌مایهٔ «مهر» از بنیان‌های اصیل قالی ایلام است. نحوهٔ بازنمود «مهر» در طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» چگونه قابل تبیین است؟ پاسخ به این پرسش، اصلی‌ترین رشتهٔ اتصال مندرجات مقاله است. جاودانگی اسطوره‌ها و دگردیسی مفاهیم آن‌ها موجب می‌شود همواره بنیان قوی برای نقوش ایرانی لحاظ شوند. گذشت زمان سبب شده است اسطوره‌ها به رنگ دورهٔ تولید اثر هنری درآیند، اما تنها استحاله صورت پذیرفته و از قوت اسطوره کاسته نشده است. پیمایش میدانی نشان از ارائهٔ روایت‌های فردی و شخصی از بن‌مایه‌های کهن توسط بافندگان معاصر داشت. برای مثال، بن‌مایهٔ کهن «مهر» و زایش خورشید و نور به زاییدن زن و یا نمایش دختر بافنده معنی می‌شود؛ اما نکتهٔ مهم تکرار الگویی کهن و استمرار در حیات اسطوره است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

نقد منابع و پیشینهٔ پژوهش در حوزهٔ قالی ایلام و مطالعات مرتبط با مهر و قالی را می‌توان در دو حوزه تبیین کرد: منابع تحقیقاتی اندکی مرتبط با نقوش بومی قالی ایلام انجام شده است. تعداد اندکی مقاله و پایان‌نامه و یک طرح پژوهشی، تنها موارد مرتبط با بخش نقوش قالی ایلام یافت شد. اسدی‌نیا (۱۳۹۰) پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی طرح، نقش و رنگ در دست‌بافته‌های استان ایلام در دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد تهران مرکز نوشته و به بررسی صنایع دستی ایلام پرداخته و محور اصلی پژوهش ویژگی‌های فنی قالی‌بافی ایلام بوده است. میرانی (۱۳۸۴) در طرح پژوهشی «شناسایی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش فرش دست‌باف ایران (قالی استان ایلام)» در مرکز ملی فرش به جمع‌آوری طرح‌های قالی در مناطق مختلف استان ایلام پرداخته است. نویسنده کوشش نموده است طرح‌ها، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌های قالی‌های استان ایلام را به تفکیک جغرافیایی بافت شناسایی نماید اما اهداف آن با مقاله حاضر تفاوت چشمگیری دارد.

اما در محور دوم، مقالاتی نیز در زمینهٔ مطالعهٔ بن‌مایهٔ مهر نوشته شده است. موسوی‌لر و رسولی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دست‌باف ایران» تمامی نقوش مرتبط با مهر را بررسی کرده اما التزامی به مطالعهٔ ژرف قالی ایلام نداشته‌اند. رستم‌بیگی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران» به بررسی طبقات هفت‌گانهٔ مهری و نمادهای تصویری مهرابه‌ها پرداخته و نمادهای مفهومی مهر را معرفی کرده است. بعد هم ردپای نقوش نمادین مهری در هنر ادوار مختلف ایران مطالعه شده است. دریایی (۱۳۹۷) مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌های مهر در قالی ایران» چاپ نموده که هدف اصلی وی ردیابی اعتقادات مهری در بستر قالی ایران است؛ اما با وجود مطالعات ارزشمند نام‌برده، وجه تمایز کار مطالعاتی نگارندگان ژرف‌نگری در کشف و شناسایی بن‌مایهٔ «مهر» در نقوش اصیل قالی ایلامی است. نویسندگان ادعا دارند پژوهش پیش رو وجوه نوآورانهٔ قابل توجهی دارد.

۱ـ۲. روش تحقیق

پژوهش از نوع کیفی است که با روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. اطلاعات خام حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و سپس پژوهش میدانی در قالب مصاحبه و مشاهده بوده و در نهایت با رویکرد تحلیلی نگارش شده است. در بخش مطالعات میدانی با سفر به شهرها و روستاهای استان ایلام، نخست قالی‌های قدیمی شناسایی و پس از تعیین مشخصات طرح و نقش آن‌ها، طبقه‌بندی انجام شد؛ سپس با مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل یافته‌ها با دیگر آثار مکتوب نتایج مورد ارزیابی قرار گرفت. ضرورت تحقیق اینکه شناخت طرح و نقش قالی‌ها که ریشه در تاریخ و جغرافیای خاص خود دارد می‌تواند کمک شایانی به احیای نقوش ازیادرفته و حفظ هویت اصیل نقش‌مایه‌های آن داشته باشد.

۲. مبانی نظری

باورها، اعتقادات و اسطوره‌ها بخش قابل توجهی از فرهنگ است. اسطوره‌های بسیاری در متون حماسی و فرهنگ عامهٔ ایران بازتاب یافته است. اسطوره به‌عنوان یکی از بنیان‌های مؤثر در شکل‌گیری بسیاری از نقوش قالی شناخته می‌شود. جوهرهٔ محتوایی نقش یا به‌عبارتی دیگر لایهٔ معنایی نقوش را در بسیاری از موارد اسطوره‌ها شکل داده‌اند. این مقاله در تحلیل داده‌ها به «معناکاوی» بن‌مایهٔ «مهر» در طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» در قالی ایلام متکی است.

۲ـ۱. تحلیل اسطوره‌شناختی

اسطوره از عناصر اصلی در پرورش تخیل انسانی محسوب می‌شود که نقشی بی‌مانند در ادبیات و هنر، فلسفه و به‌طور کلی فرهنگ بشری ایفا کرده، اما با وجود اهمیت موضوع در راستای تبیین گوناگون وجوه آثار خلق‌شدهٔ انسانی، تحلیل اسطوره‌شناختی کمتر مورد توجه بوده است. تحلیل اسطوره‌شناختی به‌شکلی نظام‌یافته ریشه در دانش اسطوره‌ای قرن نوزدهم میلادی دارد که در قرن بیستم تا بیست‌ویکم رشد و توسعه یافته است. کمبل در تعریف اسطوره می‌گوید: «کهن‌الگوهایی که کشف و درک شده‌اند، آن‌هایی هستند که طی تاریخ و فرهنگ بشریت، تصاویر اسطوره‌ای، الهامی و آیین را برانگیخته و ایجاد کرده‌اند» (کنگرانی ۱۳۸۸، ۷۶).

۲ـ۱ـ۱. اسطوره‌سنجی

محققان حوزهٔ اسطوره‌شناسی در نیمهٔ نخست قرن بیستم تحت‌تأثیر علم روان‌سنجی، به ابداع اسطوره‌سنجی دست یافتند. سردمداران دانش نام‌برده ژیلبر دوران، پیر برونل و ایو شورل بودند. «موضوع اسطوره‌سنجی تحلیل یک متن ادبی با اسطوره و به‌طور دقیق‌تر، با عناصر اسطوره‌ای است که در بر می‌گیرد» (نامورمطلق ۱۳۸۸، ۹۶ـ۹۷). اسطوره‌سنجی دامنهٔ متنی گسترده‌تری را می‌طلبد و برای کشف مفاهیم به سایر متون فرهنگی متوسل می‌شود. این روش از بابت مهیا کردن بستری مناسب برای انجام پژوهش‌های ادبی و هنری و درک ادبیت و هنریت اثر بسیار مورد توجه واقع شد. مراحل اسطوره‌سنجی را می‌توان در سه گام تعریف کرد: الف. تشخیص مضامین و بن‌مایه‌ها؛ ب. مطالعهٔ شرایط اثر؛ ج. مطابقت داده‌ها با مصادیق دیگر همان فضای فرهنگی.

۲ـ۲. بُن‌مایه یا مایگان

عنصری وحدت‌دهنده که اجزای اثر را به‌نحوی به هم پیوند می‌دهد. به‌عبارت دقیق‌تر، بن‌مایه عنصری تکرارشونده است که در مصادیق هنری و آفرینش‌های یک قوم و ملت دیده می‌شود.

۲ـ۳. قالی ایلام

از آثار برجای‌مانده از تمدن عیلام[1] باستان متعلق به قرن هفتم و هشتم پیش از میلاد، می‌توان به سنگ‌نگارهٔ نیم‌برجستهٔ بانویی که دوک نخ‌ریسی به دست دارد و در حال رشتن نخ است، اشاره کرد (تصویر ۱).

تصویر ۱: نقش نیم‌برجستهٔ زنی درحال نخ‌ریسی، دورهٔ عیلام جدید، قرون هفتم و هشتم پیش از میلاد، محل نگهداری: موزهٔ لوور (Harper and others 1992, 200)

ایلام از روزگاران کهن محل حکومت اقوام گوناگونی بوده و بخشی از منطقهٔ باستانی تمدن عیلام بوده است؛ اما به‌دلیل وجود نداشتن دست‌بافته از دوران مزبور و زندگی عشایری تخمین تاریخ قالی ایلام دشوار است. «جامعهٔ عشایری ایلام از نظر فرهنگ قومی متشکل از طوایف و ایلات متعدد و از استوارترین گروه‌های اجتماعی محسوب می‌شوند و با حفظ الگوهای رفتاری کهن، وارث فرهنگ و سنت و سیرهٔ نیاکان خود هستند؛ به‌طوری که در هیچ کجای ایران تضادهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی به‌اندازهٔ این منطقه که دومین رشته‌کوه‌های بلند ایران یعنی زاگرس در آن قرار دارد وجود ندارد» (اشنبرنر ۱۳۸۴، ۱۲۳). اما قالی‌های کنونی ایلام از قدمت چندانی برخوردار نیستند و پیشینه‌ای کمتر از صد سال دارند. در حال حاضر تولید قالی در استان ایلام، بیشتر جنبهٔ خودمصرفی دارد.

از نظر سبک‌شناسی، قالی‌های قدیمی ایلام در گروه قالی‌های روستایی و عشایری قرار دارند. شیوهٔ بافت این قالی‌ها بر اساس قرار گرفتن تاروپود از نوع نیم‌لول است. یکی از ضروریات بافت این‌گونه قالی‌ها بستن کوجی است. در اصطلاح کردی به چوب کوجی، چوب گُرد[۲] می‌گویند. رج‌شمار قالی ایلام بین ۱۸ تا ۲۵ بوده و جزء قالی‌های درشت‌بافت محسوب می‌شود. چله‌کشی نیز به روش فارسی صورت می‌گرفت. نخ‌های چله معمولاً از جنس پنبه بود و در بعضی مناطق به‌ندرت از پشم استفاده می‌کردند.

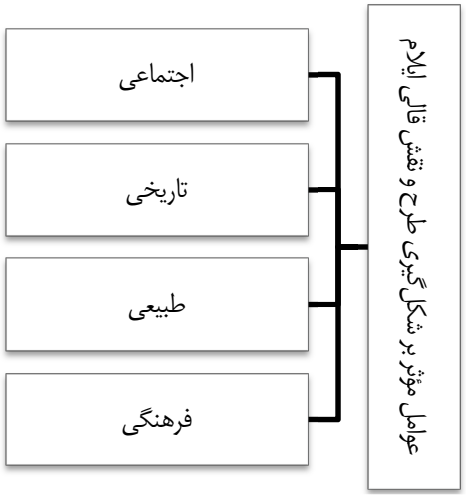
«ابعاد قالی ایلام متنوع است، بافندگان عشایری و حتی روستاییان در گذشته الزامی بر رعایت ابعاد خاص برای قالی نداشتند» (ژوله ۱۳۸۱، ۸۸)؛ اما به‌طور کلی این قالی‌ها بیشتر در ابعاد قالیچه، دوذرعی، ذرع و نیم، سجاده‌ای و قالی شش‌متری دیده می‌شود. مناطق بافت در استان ایلام عبارت‌اند از؛ ایلام، چرداول، دره‌شهر، ایوان‌غرب، آبدانان، بدره و دهلران. قالی‌ها از نظر طرح و نقش تنوع دارند. از آن میان می‌توان به طرح بته‌جقه‌ای (گوشواره‌ای) و انواع لچک‌ترنج شامل حوضی، گل و بوته‌ای و کف‌ساده اشاره کرد.

۲ـ۳ـ۱. طرح در قالی ایلام

شناخت طرح و نقش قالی ایران پژوهش‌های دقیقی نیاز دارد. «از آنجا که طرح فرش ریشه در فرهنگ‌های قومی و شرایط جغرافیایی مناطق مختلف دارد شاید بتوان گفت به تعداد مناطق قالی‌بافی یا به تعداد قالی‌بافان جهان، طرح وجود دارد» (یساولی ۱۳۷۴، ۴). به‌طور کلی طرح در بافته‌های ایلام ساده و نقشه‌ها به‌طور نسبی خلوت‌تر از بافته‌های دیگر مناطق قالی‌بافی ایران است. طرح‌ها تقریباً در تمام مناطق ایلام به یکدیگر شباهت دارند. الگوی بافت در این مناطق بیشتر ذهنی‌باف یا از روی دیگر قالی‌ها نمونه‌برداری شده است. قالب ترکیب‌بندی طرح در متن قالی بیشتر شامل انواع لچک ترنج، حوضی و بته‌ای (گوشواره‌ای) است. در بین طرح‌های رایج در ایلام طرح چند حوضی بیشترین فراوانی را دارد.

۲ـ۳ـ۲. شناخت عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری طرح و نقش قالی ایلام

مؤلفه‌های گوناگونی در شکل‌دهی نقوش دست‌بافته‌های هر منطقه نقش دارند. موارد ذکرشده مرتبط با قالی ایلام در پنج بخش قابل طبقه‌بندی است (نمودار ۱).



نمودار ۱: عوامل مؤثر بر شکل‌گیری طرح و نقش قالی ایلام (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۲ـ۱. مؤلفه‌های فرهنگی

فرهنگ ایلامی مجموعه آداب‌ورسوم، اعتقادات، اسطوره‌ها، باورها، پیشه‌ها، صنایع دستی و هنرهای سنتی و دانش‌های بومی است. بسیاری از نقوش قالی ایلام بر پایهٔ باورها و اعتقادات بومی شکل گرفته‌اند. با گسترش جوامع و تغییر سبک زندگی سنتی، طرح‌ها و نقوش اصیل قالی ایلام نیز در معرض خطر قرار گرفتند. با این حساب استخراج نقوش بومی با تکیه بر سایر هنرهای سنتی منطقه راهی برای شناخت بن‌مایه‌هاست. برای مثال یکی از باورهای قدیمی مردم ایلام اعتقاد به تعویذ یا چشم‌زخم است و برخی از نقوش قالی ایلامی برگرفته از اشیاء مرتبط با این باور است؛ مثل شانه و شاخ قوچ. هریک از نقوش نام‌برده در فرهنگ عامهٔ ایلامی بار معنایی متناظر با چشم‌زخم و دور راندن چشم بد دارد. به‌تعبیری دیگر، در باور بافندهٔ ایلامی بافتن چنین نقوشی راهکاری برای در امان ماندن از چشم حسودان بوده است.

یکی دیگر از راه‌های کشف بن‌مایه‌های اصیل در هنرهای سنتی ایلام، مطالعه و واکاوی نقوش موجود در پوشاک سنتی مانند گُلوَنی[۳] (تصویر ۲) است. گلونی سربندی است که از گذشته تاکنون جزء پوشاک زنان و مردان ایلامی بوده است. این سربند حامل نشانه‌های فرهنگی بوده و مزین به سرو، بته‌جقه، گل هشت‌پر و چهارپر است. با توجه به فراوانی این نقوش در اکثر قالی‌های ایلامی و با اطلاع از پیشینهٔ گلونی، به نظر می‌رسد نقوش سربند گلونی از جمله نقوش اصیل در هنرهای سنتی است. با این توضیح، پوشاک سنتی به‌عنوان در دسترس‌ترین الگوی منقوش بافت، مؤلفه‌ای درخور توجه است.

۲ـ۳ـ۲ـ۲. عوامل طبیعی

استان ایلام در میان رشته‌کوه‌های زاگرس واقع شده است. به‌هم‌پیوستگی کوه‌های منطقه نقش مؤثری در شکل‌گیری نقش‌مایه‌های هندسی از جمله نقوش زیگزاگی، کنگره‌ای و پلکانی داشته است. از جمله عوامل فراوانی نقوش گیاهی در قالی ایلام، پوشش گیاهی متنوع است. کوه‌های سرسبز و جنگل‌های پوشیده از درختان، بوته‌ها، دشت‌ها، گل‌هایی چون لالهٔ واژگون از منابع ایده و الهام بافندگان در خلق نقوش مرتبط بوده است. به نظر می‌رسد ارتباطی پیوسته میان هنرمند (طراح/ بافنده) و محیط پیرامونش در شکل‌گیری نقوش گیاهی قالی ایلام برقرار بوده است.

تصویر ۲: سربند گلونی ایلامی (شریفی‌نیا و شاکرمی ۱۳۹۷، ۶۸)

۲ـ۳ـ۲ـ۳. مؤلفه‌های تاریخی

سفالینه‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های باستانی دشت مهران، دهلران، دشت موسیان و دره‌شهر ارتباط معناداری با نقش‌مایه‌های قالی ایلام دارد. این هماهنگی بیانگر بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی مردم زیسته در منطقه است. «همان رشتهٔ نامرئی است که خاطرهٔ قومی ما را تشکیل می‌دهد، احیا می‌شود...» (شایگان ۱۳۸۸، ۷۸). اگرچه استحالهٔ صورت گرفته و فرم تغییر یافته اما محتوا برخاسته از فرهنگ ایلامی است. سفالینه‌ها گویای اطلاعات بسیاری در خصوص نقوش در قالی ایلام هستند. این نقوش انعکاسی از اندیشه‌ها و باورهای نهادینه در میان ایلامیان بوده که به نسل‌های بعدی انتقال یافته است. اکثر نقوش هندسی از جمله خطوط موازی، نقوش شطرنجی و حتی نقوش جانوری را بر روی سفالینه‌ها می‌توان دید. همچنین نمود بارز نقش‌مایه‌های چلیپایی در معماری ایلام از جمله چهارطاقی‌های سیاهگل ایوان (تصویر ۳) و دره‌شهر دیده می‌شود.

تصویر ۳: چهارطاقی سیاهگل ایوان‌غرب (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۲ـ۴. مؤلفه‌های اجتماعی

جامعهٔ عشایری و روستایی سهم فراوانی در جمعیت منطقهٔ ایلام از دیرباز تاکنون دارد. در گذشته تبادل و مراودهٔ فرهنگی با سایر مناطق در جریان کوچ‌نشینی سبب‌ساز تغییر و تحول در نقوش قالی بوده است. شایان ذکر است علاوه بر سنت کوچ، دادوستد و ازدواج میان قومی در روند تطور نقوش مؤلفه‌ای مهم محسوب می‌شود. پژوهش پیمایشی نگارندگان نشان از حضور چندین نقش‌مایهٔ وارداتی به دایرهٔ نقوش ایلامی دارد. از آن جمله می‌توان به طرح «حوض و جامک» ایلامی که ملهم از طرح «قاوه سینی» کردستان است، اشاره کرد. در میان قالی‌های چند دههٔ اخیر ایلام، طرح «حوض و جامک» به‌فراوانی بافته می‌شود و به‌تدریج از یک طرح وارداتی به نمونه‌ای بومی بدل شده است.

۲ـ۴. مهر

مهر به‌همراه اَناهیتا (آناهید) از ایزدان ایران کهن بوده‌اند. مهر از اساطیر مهم ایران بوده و به‌سبب تأثیر در شکل‌گیری برخی نقوش و نمادها همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. «او نخستین خدای مافوق‌الطبیعه‌ای (= مینویی) است که پیشاپیش خورشید نامیرای تیز اسب از این سر به آن سر هَرا می‌رسد... نخستین (خدایی) است که قله‌های زیبای زرگون را فرامی‌گیرد و از آنجا این نیرومندترین (خدایان) بر سراسر سرزمینی که ایرانیان در آن جایگزین هستند، نظارت دارد» (Gershevitch 1967, 79). «در مهریشت که سرود مخصوص اوست توصیف زیبایی از او می‌شود. او پیش از خورشید ظاهر می‌شود و همراهی او با خورشید باعث شده است که بعدها مهر معنی خورشید پیدا کند. مهر همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود و پس از فرورفتن خورشید نیز به زمین می‌آید و بر پیمان‌ها نظارت می‌کند و برای بهتر انجام دادن چنین وظیفه‌ای، صفت خدای همیشه بیدار را دارد و هرگز خواب به چشمانش نمی‌آید» (آموزگار ۱۳۸۳، ۲۰). مطالعهٔ معنای «مهر» نشان از

گستردگی مفاهیم مربوطه دارد.

بسیاری از ارکان اخلاقی مانند راستی و وفاداری در آیین مهر و بعدها دین زردشتی گرامی داشته می‌شد و این صفات از مهر مایه می‌گرفتند؛ «مهر» با روشنایی و گرما و نور همراه بود و این هم عامل دیگری برای مهم دانستن «مهر» محسوب می‌شد. «مؤمنان در دهکده‌های ایران در روزهای جشن به زیارتگاه‌های مهر می‌روند و در آنجا آتش و شمع روشن می‌کنند و در طی نیایش‌های خود، نثارهای کوچکی به این ایزد بزرگ که نگاهبان "راستی" و "نظم" و دشمن "دروغ" و نابودکنندهٔ "ناراستی" است، تقدیم می‌دارند» (آموزگار و تفضلی ۱۳۹۱، ۱۲۹). مهر (میترا) از اهمیت زیادی برخوردار بود. «در متون متفاوت برای میترا سه صفت ایزدپیمان، ایزددوست و ایزدخورشید را قائل شدند» (اسماعیل‌پور ۱۳۸۷، ۱۲۸). داستان زایش «مهر» نیز در میان ایرانیان و غربیان متفاوت روایت شده است: «بنا بر دیوار نگاره‌های مهرابه‌ها در کشورهای غربی، مهر به‌صورت کودک یا جوانی از صخره زاده می‌شود...» (آموزگار ۱۳۸۳، ۲۱)؛ اما داستان پیدایش مهر در ایران تفاوت بسیار با کشورهای غربی دارد: «مهریان ایران می‌پنداشتند که "بغ‌مهر" در کوه البرز در یک غار از فروغ زاییده شده است» (حامی ۲۵۳۵، ۹). بنابراین توصیف نقوش قالی ملهم از بن‌مایهٔ «مهری» در بستر تفکر ایرانی صورت گرفته است.

تصویر ۴: قالی طرح حوض و جامک، دره‌شهر (نگارندگان)

۵-۲. طرح ترنجی (حوضی)

طرح در مفهوم کلی به ساختار و شالودهٔ قالی اشاره دارد. در فرهنگ و اعتقاد ایرانیان، دومین عنصر مقدس از میان عناصر چهارگانه، آب است و حوض‌ها و چشمه‌ها منشأ آب حیات هستند. طبق یافته‌های محققان تا قبل از دورهٔ صفوی نقش ترنج در ابتدا به شکل حوض در قالی نمایان بود و در کهن‌ترین نمونه‌های فرش ترنج‌دار، ترنج به همان شکل اولیهٔ حوض به‌صورت چهارگوش بافته می‌شده است (پرهام ۱۳۷۸، ۴۴). طرح ترنجی از شاخه‌های طرح لچک ترنج است. در برخی مناطق قالی‌بافی ایران کلمهٔ «حوض» به‌جای «ترنج» کاربرد دارد (ژوله ۱۳۸۱، ۲۲۳). در ایلام نیز واژهٔ «حوض» به‌جای ترنج به کار می‌رود. طرح‌های حوض‌دار شامل دوحوضی و سه‌حوضی است (تصویر ۴). طرح سه‌ترنجی یا سه‌حوضی از جمله طرح‌های پرتکرار ایلام است که در گویش محلی «حوض و جامک»[۴] خوانده می‌شود.

جدول ۱ طرح‌های حوضی (لچک‌ترنج) در قالی ایلام را با توجه به شکل و موقعیت ترنج و لچک در زمینهٔ قالی نشان داده است.

جدول ۱: انواع طرح لچک‌ترنج در مناطق بافت ایلام (نگارندگان)

طرح لچک‌ترنج در مناطق بافت ایلام					
آبدانان	آبدانان- دره‌شهر	بدره- دره‌شهر	ایلام		
بدره- ایلام	دره‌شهر- بدره	آبدانان- دره‌شهر	دره‌شهر	دهلران	

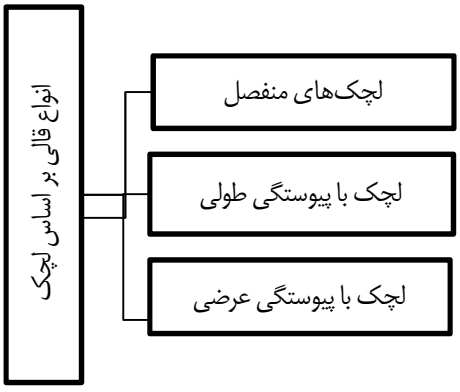
ترنج یکی از مهم‌ترین عوامل در شناخت طرح و نقش قالی و خصوصیات فرمی عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است. از ویژگی‌های مشخص قالی در هر منطقه شکل ترنج آن است. ترنج، نقش وسط فرش است که همچون جزیره‌ای خوش‌نقش‌ونگار در میان زمینهٔ فرش قرار دارد (دانشگر ۱۳۷۶، ۱۵۷).

ترنج در متن قالی به‌صورت تکی و چندتایی وجود دارد. بر این اساس، فرم ترنجی که در ایلام به‌وفور یافت می‌شود به‌لحاظ شکل چهارضلعی یا چندضلعی است. از نظر تعداد به‌شکل تک‌ترنجی و چندترنجی در اندازه‌های متفاوت در زمینهٔ قالی قابل مشاهده است. ترنج‌ها اغلب به‌صورت چهارگوش و چندضلعی با ابعاد مختلف در مرکز قالی قرار دارد و بقیهٔ طرح را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. معمولاً داخل ترنج‌ها با نقوش گیاهی شامل گل‌ها، بوته‌ها و برگ‌ها به‌همراه نقوش هندسی و انتزاعی آراسته شده و به‌واسطهٔ تمایز در چیدمان نقش و رنگ نسبت به متن قالی در نهایت نقشی متفاوت پدیدار می‌شود. از ویژگی‌های کلی شکل این ترنج‌ها که به‌لحاظ بصری مورد توجه قرار گرفته، منفصل بودن نقش ترنج در زمینهٔ قالی است.

در قالی‌های چندترنجی (حوضی) ترنج فضای اصلی متن را احاطه کرده است و به‌دلیل بزرگی ترنج متن قالی تزیینات کمی داشته و ساده به نظر می‌رسد. فرم ترنج تکرارشونده (سه‌حوضی) با ترنج‌های همسان و شبیه به هم با خطوط صاف یا کنگره‌ای تزیین شده است که به آن «هلک و پیچک»[5] یا راه‌راه می‌گویند (مبینی و کرمی ۱۳۹۴، ۵). این ترنج‌ها به‌صورت چهارگوش و لوزی‌مانند با چهار بازو در اطراف نمایان می‌شود (جدول ۲). گاهی هم ترنج میانی کمی بزرگ‌تر و متفاوت‌تر از دو ترنج کناری به چشم می‌آید. نکتهٔ قابل توجه در تزیین اکثر این قالی‌ها نحوهٔ قرارگیری نقش‌مایه است. در این میان نقش حیوان، اشیا، نوشتن تاریخ بافت و یا اسم شخص کمک می‌کند تا جهت خواب قالی و ابتدا و انتهای قالی بدون لمس آن و شکل و جهت درست تصویر شناسایی شود.

سرترنج نقشی قرینه در دو سمت بالا و پایین ترنج قرار دارد و به‌عنوان یک عنصر تزیینی در اندازه‌های کوچک‌تر به‌همراه ترنج دیده می‌شود و کاربرد آن ایجاد تناسب و زیبایی و پر شدن فضا در جهت طولی قالی است. «سرترنج مانند سایر کلاله‌ها ممکن است به‌صورت دایره یا بیضی و اشکال دیگر درآید» (دانشگر ۱۳۷۶، ۲۸۷). سرترنج‌های به‌کاررفته در قالی ایلام بسیار ساده و به‌صورت شکسته طراحی شده است و در ابعاد کوچک‌تر از ترنج به چشم می‌آید. فرم سرترنج‌ها از نوع بسته و در اشکال میله‌ای، هندسی و گلی هستند. رنگ‌آمیزی زمینهٔ سرترنج متأثر از ترنج است.

لچک از لحاظ فرم تقریباً مثلثی‌شکل است که در چهار گوشهٔ فرش داخل متن قرار می‌گیرند (وکیلی و اسماعیلی ۱۳۸۳، ۱۳۰). فرم لچک در قالی‌های ترنج دار معمولاً حالت شکسته یا نیمه‌گردان است. در اغلب این قالی‌ها لچک‌ها از هم جدا هستند. در پاره‌ای موارد گاهی لچک‌ها در قسمت عرضی به یکدیگر متصل شده و گاهی در قسمت طولی دارای پیوستگی‌اند (نمودار ۲).



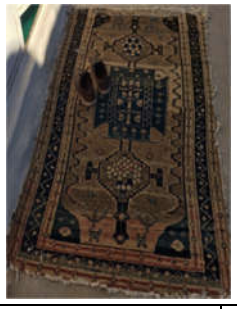
نمودار ۲: انواع قالی بر اساس لچک (نگارندگان)

۲ـ۶. طرح حوض و جامک (سه‌حوضی)

قالی سه‌حوضی بیشترین فراوانی بافت را نسبت به سایر طرح‌ها در ایلام دارد. مشخصات و ویژگی‌های قالی‌ها در جدول ۳ آمده است. نقوش به‌کاررفته در زمینهٔ قالی‌ها به‌طور کلی شامل گل‌های هشت‌پر و نقش انتزاعی خرچنگ است. همچنین نواری به حالت کنگره‌ای در دو طرف ضلع طولی قالی به چشم می‌خورد.

چهار ردیف حاشیه در این قالی‌ها به کار رفته است که به‌ترتیب از داخل به بیرون شامل یک حاشیه با نقش‌مایهٔ خطوط زیگزاگی، دو حاشیهٔ باریک با طرح بته‌جقه و یک حاشیهٔ پهن که در میان حاشیه‌های باریک قرار دارد و معمولاً به‌وسیلهٔ گل‌های پروانه‌ای یا گل چهارپر (چهارپاره) و بته‌های آشتی تزیین می‌شود.

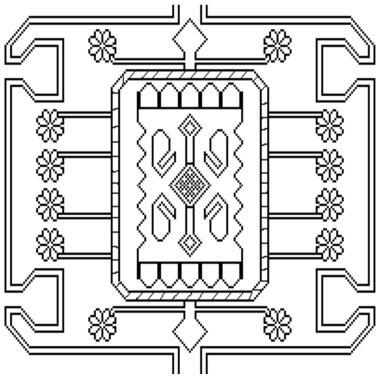
جدول ۲: قالی‌های طرح سه‌حوضی (نگارندگان)

طبقه‌بندی	شکل و منطقه					
		۱	درەشهر		۲	دهلران		۳	ایوان‌غرب
سه‌حوضی (ترنج ناهمسان)		۴	مهران		۵	آبدانان		۶	بدره
		۷	ایلام		۸	ایوان‌غرب		۹	ایوان‌غرب
سه‌حوضی (ترنج همسان)		۱	چرداول		۲	آبدانان			

طرح سه‌حوضی از طرح‌های شاخص در منطقهٔ ایلام است و از فراوانی بافت آن در تمام مناطق عشایری و روستایی ایلام در گذشته یاد می‌شود. نام‌های دیگر این طرح سه‌ترنجی، سه تاجی و حوض جامک است. در مطالعات صورت‌گرفته در خصوص این طرح از لحاظ ساختار و اسلوب کلی با طرح «قاوه سینی» که از طرح‌های ایلات و عشایر کرد سنندج استان کردستان است، تشابهاتی دیده می‌شود (تصاویر ۵ الف و ب، ۶ الف و ب). این وجه اشتراکات در فرم‌های لچک و ترنج به‌خوبی نمایان است. از افتراقات این دو طرح می‌توان به نوع نقوش به کار

رفته در لچک، ترنج، زمینه و حاشیهٔ هر دو قالی اشاره کرد. برای مثال نقوش جانوری به‌کاررفته در زمینهٔ قالی ایلام، نقش خرچنگ و در قالی بافت کردستان، ماهی و طاووس است.

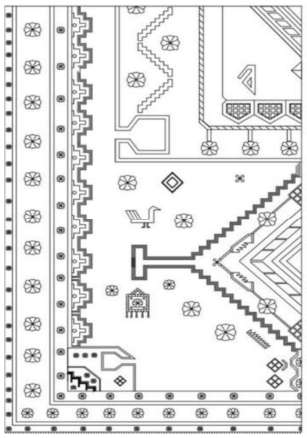
تصویر ۵ الف: نقش‌مایهٔ سینی در قالی سه‌حوضی (نگارندگان)



تصویر ۵ ب: طرح خطی نقش‌مایهٔ سینی (نگارندگان)

طـرح قـالی سه‌حوضـی دارای نقش میانی یک جامک و دو حوض در طرفین ترنج‌های چهار سویه است. درون نقش جامک در مرکز قالی نیز نقوش ریز متنوعی دیده می‌شود. با توجه به موارد ذکرشده می‌توان سنجید که هریک از این جزئیات تا چه حد برگرفته از عوامل گوناگون موجود در مکان خلق قالی است.

تصویر ۶الف: طرح قاوه‌سینی (بخشی امقانی ۱۳۹۵، ۲۴۹)



تصویر ۶ب: طرح خطی قاوه‌سینی (بخشی امقانی ۱۳۹۵، ۲۴۹)

جدول ۳: مشخصات و ویژگی‌های قالی‌های طرح حوض و جامک (نگارندگان)

مشخصات		ویژگی‌های
مشخصات طرح	نام طرح	حوض و جامک (سه‌حوضی)
	محل‌های بافت	دره‌شهر، آبدانان، بدره، ایلام، ایوان‌غرب، دهلران، چرداول
	تعداد حاشیه	یک حاشیهٔ بزرگ، سه حاشیهٔ کوچک
	رنگ حاشیه	عمدتاً تیره
	رنگ زمینه	عمدتاً لاکی
	تنوع رنگ	لاکی، سیاه، سورمه‌ای، صورتی، زرد (أکرا)، نارنجی، آبی، کرم، سبز
مشخصات فنی بافت	سبک	روستایی و عشایری
	رج‌شمارهای رایج	۱۸ تا ۲۳
	ابعاد رایج	قالیچه، دوذرعی، ذرع و نیم
	چله‌کشی	فارسی
	نوع گره	ترکی از نوع متقارن به چپ
	شیوهٔ بافت	نیم‌لول
	شیرازه	متصل
مشخصات مواد اولیه	تاروپود	پنبه، به‌ندرت پشم
	رنگرزی	سنتی و گیاهی، به‌ندرت شیمیایی

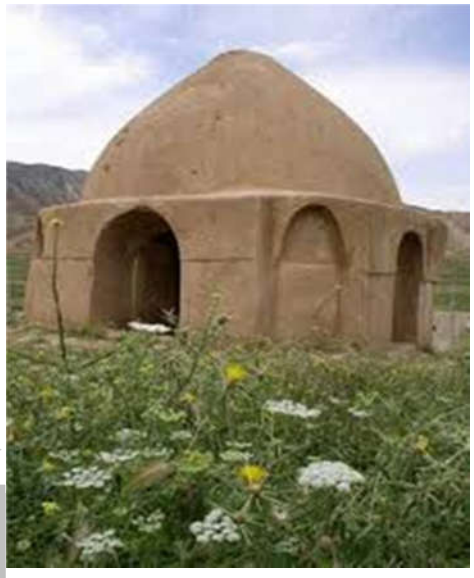
۲ـ۶ـ۱. تحلیل طرح حوض و جامک از منظر معناکاوی نمود «مهر»

جامک یا حوض مرکزی همان ترنج میانی در قالی‌های مورد مطالعه است. برای تحلیل نقش و سنجش اصالت آن لازم است به وجوه ممیزهٔ آن به‌خوبی دقت شود. قابل توجه‌ترین نکات در مورد نقش «جامک» (تصویر ۷) چهاروجهی بودن آن است و اینکه در چهارسوی آن چهار فضای باز رو به زمینه مشاهده می‌شود. پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا نقشی چهاروجهی با چهار فضای باز در اطرافش متأثر از ابنیهٔ باستانی و تاریخی منطقه است؟

تصویر ۷: جزئیات قالی سه‌حوضی، نقش جامک مرکزی (نگارندگان)

آشکارترین نمود نقش در منطقهٔ بافت آن را می‌توان در بنای چارطاقی (تصویر ۸) مشاهده کرد که در دره‌شهر یکی از بناهای باستانی مشاهده کرد.

چهارطاقی یکی از شیوه‌های پوشش قبل از اسلام به‌صورت چهارپایه و چهارتاق در چهار طرف است که با اجرای عرق‌چین مرکزی شکل می‌گیرد. از آنجا که بیشتر برای ساخت نوعی آتشکده به کار رفته است، گاهی به معنای آتشکده‌های کوچک بین راهی نیز به کار می‌رود (فلاح‌فر ۱۳۸۹، ۱۳۹۶). برخی پژوهشگران به ارتباط میان بناها و اسطوره پرداخته‌اند: «بناهای چارطاقی در دوره‌های پیشازرتشتی مهرابه‌هایی بودند که در آیین میترائیسم مکان عبادت و ستایش ایزد مهر بوده است» (عوض‌پور، محمدی‌خبازان، و محمدی‌خبازان ۱۳۹۶، ۳۵). مهرابه‌ها یا همان معابد مهر به انواع گوناگونی ساخته می‌شدند که بعضی در غارهای طبیعی یا به شکل غارهای زیرزمینی یا روی زمین و کنار آب‌های جاری ساخته می‌شدند (همان، ۳۶). عدد چهار و قرارگیری این چهار طاق در چهار جهت اصلی یادآور چلیپا و گردونهٔ مهر از قدیم‌ترین اشکال نمادین با کاربرد گسترده در هنر و معماری ایران است. در آیین مهر این نشانه را گردونهٔ مهر می‌نامیده‌اند.



تصویر ۸: بنای چارطاقی دره‌شهر (نگارندگان)

فرض شباهت «جامک» با چارطاقی دره‌شهر با توجه به نقوش چلیپایی حوض‌های دو سوی آن، نقوش چلیپایی درون زمینه که همگی با چلیپاهای شکسته در اطرافشان مزین شده‌اند، تا حدودی قابل قبول است. اما این فرضیه چقدر با حضور سایر نقوش همخوان و هماهنگ است؟ درون نقش«جامک» دوازده گل هشت‌پر وجود دارند. این گل‌ها که نه‌تنها در قالی ایلام بلکه در سرتاسر هنر ایران نقوشی پرکاربرد و موسوم به نیلوفر هستند. بستگی مهر با نیلوفر در داستان جشن مهرگان آمده و چنین است که موبد موبدان در خوانچه‌ای که روز جشن نزد شاه می‌آورد گل نیلوفر در آن می‌نهاد. در صحنهٔ «تاج‌ستانی اردشیر دوم و منظرهٔ پیروزی او بر دشمن» در طاق بستان مهر با پرتو خورشیدی دور سر و ایستاده روی گل نیلوفر به نمایش گذاشته شده است (تصویر ۹).

تصویر ۹: طاق بستان: مهر در صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر دو و منظرهٔ پیروزی او بر دشمن (موسوی حاجی و سرافراز ۱۳۹۷، ۲۴۵)

گل نیلوفر که عمدتاً به‌صورت نقشی چهارپر، هشت‌پر و دوازده‌پر ترسیم می‌شود که آن را به‌اصطلاح گل خورشید می‌نامند. این گل متعلق به «مهر» و نشان از تکامل و جوهر زندگی، آفتاب و نیروی نگهدارندهٔ زمین دارد. این گل در نقش‌برجسته‌های ایران باستان بسیار دیده شده و بی‌ارتباط با مفهوم سلطنت نبوده است.

نیلوفر آبی در ایران نماد نور و روشنی است. گل نیلوفر را در فارسی به نام گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش و یا نیلوفر آبی نامیده‌اند (شمیم ۱۳۹۰، ۷۱). گل نیلوفر آبی یا همان لوتوس از

شاخص‌ترین نمادهای گیاهی و باستانی است که در میان فرهنگ ایرانی همواره مورد توجه بوده و در تزیین اکثر آثار هنری و تاریخی دیده می‌شود. «ناهید تصور اصلی مادینهٔ هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده است. در روایات کهن ایران، گل آبی نیلوفر(لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فرّ زردشت، که در آب نگاهداری می‌شد، می‌دانستند و ازاین‌رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می‌یابد» (یاحقی ۱۳۷۵، ۴۲۹). این گل در ایران باستان جزء نمادهای مذهبی و مقدس به شمار می‌رفته و ارتباط نزدیکی با ایزدانی چون آناهیتا (ایزد آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) داشته است. بنابراین مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، تجدید حیات و بی‌مرگی است (کوپر ۱۳۷۹، ۳۷۰). این گل به نشانهٔ پاکی و کمال در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید به‌وفور دیده می‌شود (تصویر ۱۰) و در حجاری‌های طاق‌بستان کرمانشاه از آثار دورهٔ ساسانی به‌عنوان نمادی از آیین مهر تصویر شده است (تصویر ۱۱). گل نیلوفر آبی در قالی ایلام به‌صورت چهارپر، هشت‌پر و دوازده‌پر نمایان است که نمونهٔ هشت‌پر آن عمومیت بیشتری دارد (جدول ۴). گل هشت‌پر یک رنگ می‌تواند مفهوم رمزی از عدد چهار و نمایندهٔ بهشت باشد و گل هشت‌پر دو رنگ نماد چهار فصل سال و تباین تفاوت آن‌ها از همدیگر است. این گل در بسیاری از تزیینات حجاری و گچ‌بری به‌جای‌مانده از تمدن‌های گذشته به‌خصوص دوران ساسانی، در آثار باستانی این منطقه مشهود است. آشکارترین و مهم‌ترین نمونهٔ آن تزیینات گچ‌بری و اشیاء کشف‌شده از بناهای مکشوفهٔ شهر تاریخی دره‌شهر، متعلق به دورهٔ ساسانی است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

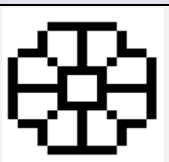
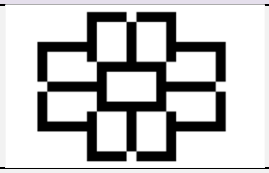
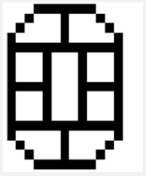
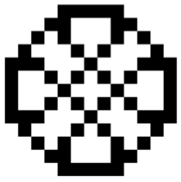
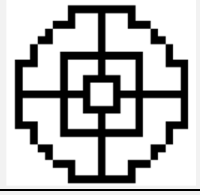
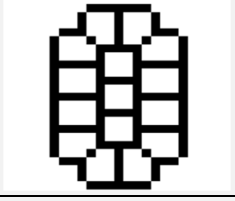
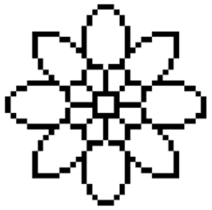
تصویر ۱۰: گل نیلوفر آبی بر روی دیوار پلکان کاخ آپادانا، تخت‌جمشید (شهبازی ۱۳۸۹، ۷۳)

تصویر ۱۱. نقش اعطای نشان به اردشیر در حضور ایزد مهر که روی گل نیلوفر ایستاده است. طاق بستان (گیرشمن ۱۳۷۰، ۱۹۰)

تصویر ۱۲ و ۱۳: گل نیلوفر در تزیینات معماری بناهای دورهٔ ساسانی دره‌شهر (لک‌پور ۱۳۸۹، ۳۸۷)

اکنون مشخص است که این گل نیز مرتبط با آیین مهر است اما برای اثبات تعلق آن به منطقهٔ ایلام لازم است قدری در سایر آثار هنری این منطقه جست‌وجو شود که آیا همهٔ این موارد و تقدس آیین مهر برآمده از یک فرضیهٔ صرف است یا شواهد دیگری نیز برای آن وجود دارد؟ در آثار یافته‌شده از بقایای معماری بناهای باقی‌ماندهٔ دره‌شهر، که در زیر آمده است نقش گل شش‌پر و هشت‌پر دیده می‌شود. بدین ترتیب می‌توان ادعا کرد که این نقش علاوه بر اینکه با آیین مهر است، در سایر آثار هنری استان ایلام نیز موجود است. بنابراین با استناد به وجود این نقش‌مایه و بنای چارطاقی می‌توان ادعا کرد که در دوران باستان آیین مهر در این ناحیه رواج داشته است و عجیب نیست اگر نقوش مربوطه در آثار باستانی و هنری این منطقه دیده شود.

جدول ۴: طراحی خطی انواع گل نیلوفر در قالی استان ایلام (نگارندگان)

نام گل	نقش گل و منطقه		
نیلوفر هشت‌پر			
	دره‌شهر، آبدانان، بدره، ایلام، ایوان‌غرب، دهلران		دره‌شهر، بدره
			
	ایوان‌غرب	آبدانان، دره‌شهر	
نیلوفر دوازده‌پر			
	ایوان‌غرب	دره‌شهر، بدره	آبدانان، دره‌شهر

دیگر نقش‌مایه‌ای که در قالی‌های ایلام دیده می‌شود، «بته» است که چهار مورد در مرکز و تعدادی در حواشی قالی وجود دارند. این نقش‌مایه با وجود آنکه به‌صورت کوچک و فرعی ارائه شده است، در حاشیه و متن این قالی حضور گسترده و پراکنده دارد. نقش‌مایهٔ بته، جلوه‌ای انتزاعی از درخت سرو است که به‌جرئت می‌توان گفت یکی از پرتکرارترین نقش‌مایه‌ها در هنر ایرانی است.

درخت سرو در فرهنگ ایران با گسترش آیین مهر پیوند دارد. سرو درختی همیشه سبز و باطراوت است و در برابر سرما و تاریکی مقاومت دارد. سرو نماد نامیرایی، آزادگی و پایندگی است.

اکنون مسلّم است که نقش «جامک» نیز بن‌مایهٔ مهری دارد. از دیگر نمونه‌های دربردارندهٔ نقش بته از بناهای باقی‌ماندهٔ دره‌شهر قطعاتی گچ‌بری وجود دارد (تصویر ۱۴).

در تصویر ۱۴، هر دو نقش بته تکی و دوتایی در تزیینات معماری دره‌شهر دیده می‌شود. از دیگر نقش‌مایه‌های قالی ایلام که با بن‌مایهٔ «مهر» ارتباط معنایی دارد، نقش «موج» کناره‌های زمینه است. این نقش‌مایه‌ها به‌لحاظ صوری یادآور حرکت و جریان آب هستند و جزء آن دسته نقوشی به حساب می‌آیند که بر روی ظروف سفالی کهن تجلی یافته‌اند (تصویر ۱۵). اگر لایهٔ رویین نقش‌مایه، موج یا جریان آب فرض شود، نزدیکی معنایی با نقش جامک که به چهارطاقی تعبیر شد پیدا می‌کند. بنابراین وجود دو جریان آب در کنار نقش‌مایهٔ جامک مانند سایر نقوش قالی با بنیان‌های مهری عنوان‌شده هماهنگ است.

تصویر ۱۴: نقش بته در تزیینات معماری دره‌شهر، دورهٔ ساسانی، ایلام (لک‌پور ۱۳۸۹: ۳۸۲)

تحلیل رنگ‌های موجود در قالی نیز نتایج قابل توجهی در بر دارد. رنگ غالب قالی‌ها لاکی است. این رنگ در آیین مهر جایگاهی ویژه دارد. «در نقشی از مهرابهٔ باربرینی در روم اطلس یک زانو بر زمین نهاده و با دست چپ بر زمین تکیه کرده است، دست راست را بلند کرده است و آسمان را می‌ساید. در دو سوی او درخت سرو دیده می‌شود. اما جامهٔ او سرخ است و کلاه فریجی بر سر دارد و ظاهراً او میثرس است» (ورمازرن ۱۳۸۳، ۱۴۰).

از دیگر سو، مهر قربانی خود یعنی گاو را در دل تاریکی قربانی می‌کند و به همین دلیل است که غارهای مهری مکان‌هایی همواره تاریک است. مهرابه‌ها همانند معابد غاری مهری هستند؛ به همین دلیل رنگ سیاه جامک در این قالی می‌تواند به‌مثابهٔ مشابهت آن با غار مهری باشد. بنابراین قالی ایلام مبتنی بر بنیان‌های مهری شکل پذیرفته است. رنگ‌های اصیل و غالب قالی ایلام، رنگ‌های بنیادین آیین مهر یعنی قرمز و سیاه هستند و چنانچه این دو رنگ در یک قالی به‌لحاظ کمی یا کیفی در اکثریت باشند، می‌توان ادعا کرد که این فرش رنگ‌های اصیل ایلامی دارد.

تصویر ۱۵: نقش موج، بخشی از تزئینات معماری، دره‌شهر، ایلام (لک‌پور ۱۳۸۹، ۶۲۹)

۳. نقش زایش

بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و پژوهش میدانی نگارندگان، نظریات گوناگونی دربارهٔ نقش قابل بررسی و طبقه‌بندی است:

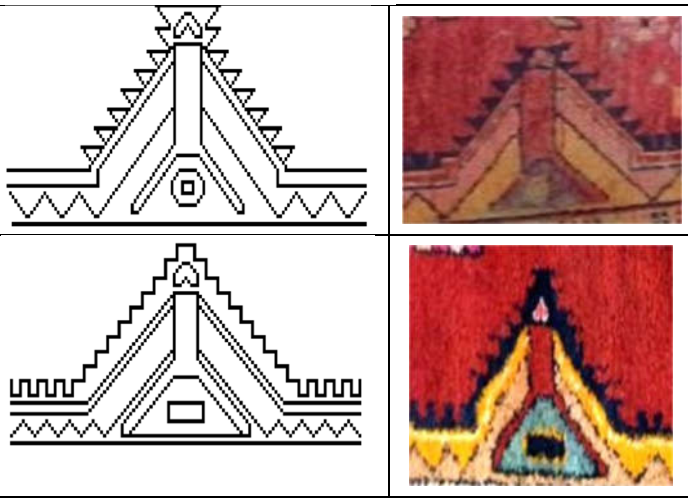
الف. مصاحبه با بافندگان منطقه نشان داد برخی این نقش را به نام «زن در حالت زایمان» می‌شناسند. نقش زایش به‌عنوان نماد باروری و حاصلخیزی شناخته می‌شود. به نظر می‌رسد این نقش تحت‌تأثیر فرهنگ‌های دوران نوسنگی به وجود آمده و در غرب ایران شکل گرفته است. اغلب تندیس‌های به‌دست‌آمده از این دوران پیکرک‌های انسانی مادینه‌ای هستند که بیشتر بر ویژگی‌های جنسیتی آن‌ها تأکید شده است (تصویر ۱۶). این تندیس‌ها به شکل الههٔ آبستن یا الههٔ مادر و فرزند نشان داده می‌شود. بسیاری از پژوهشگران و باستان‌شناسان بر جنبهٔ مذهبی این پیکرک‌ها تأکید دارند و آن را تجسمی از مادر خدایان می‌دانند. میرچا الیاده معتقد است این پیکرک‌ها با پدیده‌های گوناگونی همچون باروری، جفت‌گیری، تولد و زایش، شیردهی یا تدفین ارتباط داشته‌اند و بدون شک نقش بسیار مهمی در تفکرات آیینی مردمان آن زمان ایفا می‌کنند (الیاده ۱۳۷۲، ۳۶). نمادپردازی این نقش در طیف وسیعی از آثار هنری از جمله مجسمه، نقش‌برجسته، نقاشی، سفال قابل مطالعه است. در تصویر ۱۶، نقش مادر و فرزند را در تزیینات گچ‌بری معماری دره‌شهر باقی‌مانده از دورهٔ ساسانی نشان می‌دهد. نقش‌مایهٔ این قاب گچ‌بری شامل نقش انسانی است که کودکی را در شکم دارد. سر و جزئیات صورت با نقوش گیاهی طراحی شده و دو درخت نخل به‌صورت قرینه از دو سوی سر انسان روییده است. این نقش یادآور تصاویر آناهیتا ایزدبانوی آب و باروری در ایران باستان است (لک‌پور ۱۳۸۹، ۲۸۴). نقش‌مایهٔ الههٔ مادر یا همان زن در حالت زایمان به‌شکلی تجریدی و هندسی در چهارگوشهٔ طولی قالی ایلام مشاهده می‌شود. بر اساس نتایج تحقیق میدانی فرضیه‌هایی مطرح می‌شود که در جای خود شنیدنی است. این نقش انتزاعی و تجریدی به شکل زنی در حالت زایمان است. دستان بلند این زن تا روی زمین و در امتداد نقوش زیگزاگی و شانه کشیده شده و گویی کوه‌های سرزمینش را به نشانهٔ حفاظت و دفع نیروهای بد، محکم در آغوش کشیده است. به دنیا آوردن فرزند نیز نشانه‌ای از نعمت و قدرت برای حمایت و حفاظت از خاک سرزمینش است. اما نگارندگان بر این اعتقادند که نقوش قالی همانند سایر هنرهای سنتی جزئی از کلیت نظام فرهنگی بوده و از الگوها و بن‌مایه‌های آن ملهم است. به همین سبب با توجه به نگاره‌های زایش «مهر»، نقش «زایش» در دورهٔ گذار از اسطوره به واقعیت از «زایش مهر» به «زایمان زن» تغییر یافته است.

در خصوص زایش مهر داستان‌های بسیاری در ایران و اروپا روایت شده است: «... در افسانهٔ زایش آبزاد مهر (رضی ۱۳۸۴، ۱۶۸) از دریاچهٔ هامون به شکل مادر مهر [گل نیلوفر] ظاهر می‌شود و مهر در هیئت چهار یا دو برگ ...» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷). در تأیید این ادعا برخی متون به زاده شدن مهر بر روی فرمی شبیه میوهٔ درخت کاج یا غنچهٔ نیلوفر اشاره دارند. در جدول (۵) الگوی مشابه و هندسی‌شدهٔ

غنچه در نقوش قالی ایلام دیده می‌شود. «پیروان دین مهر چون باور داشتند که مادر مهر (ناهید) در آب از تخمهٔ زرتشت بارور شده است و زایش او را از میان غنچهٔ نیلوفر که مانند میوهٔ کاج است در صحنه‌های زایش بازنموده‌اند» (مقدم ۱۳۸۰، ۹۴ـ۹۵). کردهٔ ۲ از مهریشت به جایگاه مهر اشاره می‌کند: «مهر را می‌ستاییم... خوش‌اندامی که دارای هزار چشم است و بلند بالایی که بر بالای برج پهن (ایستاده) زورمندی که بی‌خواب پاسبان است» (پورداود ۱۳۴۷، کرده ۲). گل نیلوفر در کنار نقش زایش که از بن‌مایه‌های هم‌معنا و همنشین است از ادوار کهن در هنر ایران به کار رفته است. نقوشی که به‌طور ضمنی دربردارندهٔ مفاهیمی چون برکت، زایش بوده در جوامع کشاورز و دامدار از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است.«گل نیلوفر نماد زایش در ایران باستان است که این گیاه رابطهٔ نزدیک با ایزد مهر دارد و اسطورهٔ زایش ایزد مهر از نیلوفر بر این اسطوره استوار است» (رضی ۱۳۸۱، ۲۷۱). بدین ترتیب مفهوم باروری و آفرینش از نقش زایش در قالی ایلام درک می‌شود.

تصویر ۱۶: نقش زایش، تزیینات معماری دره‌شهر قرن دوم تا چهارم هجری (لک‌پور ۱۳۸۹، ۳۸۵)

جدول ۵: نقش زایش در قالی ایلام (نگارندگان)

نقوش انسانی	نقش زایش	

بنا به امکانات محدود در نقش‌اندازی قالی و ماهیت طراحی هندسی در قالی‌های روستایی و عشایری رویکرد واقع‌گرایانه تقلیل یافته و نقوش ساده شده‌اند. اما بن‌مایهٔ مهر و مفهوم زایش قابل درک است (تصویر ۱۷).

ب. بعضی دیگر از بافندگان منطقهٔ ایلام این نقش را همان دختر بافنده می‌دانستند که موهای خود را پریشان کرده است و آرزوهای بسیاری در دل دارد.

ج. علی حصوری پژوهشگر حوزهٔ فرش به گروهی از نقوش موجود در حاشیه‌ها اشاره می‌کند که یادگار رونق اعتقادات و باورهای مهرگرایی در ایران است: «اثر آیین مهر را به‌شکل دیگری هم در فرش ایرانی می‌توان دید و آن در حاشیهٔ بسیار معروفی است که در هر گوشهٔ ایران نامی دارد، اما مناسب‌ترین نام در فارس به کار می‌رود و آن دوسکومی (دوستکامی به‌معنی جام شراب) است» (حصوری ۱۳۸۵، ۴۷) (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۷: انواع حاشیه‌های دوستکامی یا دوسکومی (حصوری ۱۳۸۵، ۴۷)

تصویر ۱۸: نقش زایش، قالی ایلام (نگارندگان)

تصویر ۱۹: قالی بلوچ خراسان با نقش دوسکومی در متن و حاشیه (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷)

تصویر ۲۰: جام دوسکومی، بازار تجریش تهران (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷)

از سویی دیگر، ترکیب‌بندی نقش زایش شباهت فراوانی با واگیرهٔ حاشیه دوستکامی یا دوسکومی دارد. «خلاصهٔ هندسی‌شدهٔ نقش دوسکومی به‌صورت جامی در وسط که با دو نقش برگ‌مانند احاطه می‌شود» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷). نقوش قالی ایرانی بن‌مایه‌های اصیلی دارد که برخاسته از خاطرهٔ ازلی و قومی است. اتصال نقوش به مبادی و بنیان‌های شکل‌دهنده، می‌تواند راهگشا باشد. به باور الیاده برای تفسیر نمودهای فرهنگی توجه به کلیت نظام فرهنگی مربوط که مجموعه واحدی است، ضروری است (الیاده ۱۳۹۲). پس برای تفسیر نقش زایش در قالی ایلام توجه به کلیت نظام فرهنگی مورد اشارهٔ الیاده ضروری است. ساختار نقش به حاشیهٔ دوستکامی (دوسکومی) شبیه است. «نقش دوسکومی به جام شرابی اشاره دارد که مهرورز بعد از گذشتن از طبقات هفت‌گانهٔ مناسک مهری از آن می‌نوشد و این کار به نام «باده‌نوشی و آیین هَئومه» با تشریفات خاصی انجام می‌شده است» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۶). در ضمن نویسندهٔ مقالهٔ مزبور در راستای تأمین منابع تصویری پژوهش، به تصاویر ۱۹ و ۲۰ ارجاع می‌دهد که در نمایشگاهی با موضوع «ادوات و ابزار مربوط به مناسک دینی اسلامی» عکس‌برداری شده است. کاربرد این جام در نمایشگاه نام‌برده، برای تطهیر و وضو ساختن معرفی شده است (همان، ۲۷).

برخی پژوهشگران جام دوسکومی را نیای سنگابه‌های امروزی در اماکن مقدس می‌دانند (دوشن گیمن ۱۳۸۵، ۲۴۱). پژوهشگران دیگری نیز به ارتباط جام دوسکومی و ظرفی برای رفع عطش تشنگان صحه گذارده‌اند. «دوستکامی نام جام پایه‌دار بزرگ است که از آن به کام دوست می‌نوشیدند. امروز هم به نام دوسکومی در سوگواری‌ها در آن آب می‌ریزند و به‌رایگان به تشنگان می‌دهند» (حامی ۲۵۲۳، ۱۵). دوسکومی جامی مقدس در آیین مهر بوده که با تغییر باورها و اعتقادات تقدس خود را از دست نداده و فقط دچار دگردیسی مفهومی شده است.

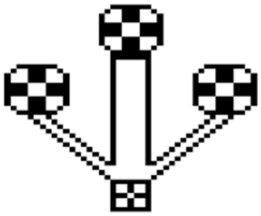
در بخشی از مهریشت (کردهٔ ۹۱) از لوازم عمده برای مراسم مذهبی اسم برده شده است؛ هاون، آتشدان و در جایی دیگر از مجمر (پورداود ۱۳۴۷). حتی فرم آتشدان (همازَور) که در آتشکده‌های کرمان و یزد وجود دارد، شبیه جام دوستکامی (دوسکومی) است. نقش جام دوسکومی همچنان بر قالی‌های ایران دیده می‌شود. به نظر می‌رسد دوسکومی و آیین هئومه[۶] ارتباط معناداری با میل جاودانگی انسان و پدیدهٔ «روئین‌تنی» دارد. «و چربی آن را [گاو] با شیرهٔ مقدس هئومه مخلوط کرده به نیکوکاران خواهد داد و آن‌ها به این طریق جاودان خواهند شد...» (شارل پوش ۱۳۴۶، ۱۵). نقوش زیادی در قالی ایران دلالت معنایی بر مفهوم «میل به جاودانگی» دارند. «سوما [هوم] گیاهی است نیروبخش و خدایان و کشیشان و مؤمنان از آن می‌آشامند. مردمان از آشامیدن آن روان جاودانی می‌یابند و دیگر نمی‌میرند» (ورمازرن ۱۳۴۵، ۲۶) در کردهٔ ۳۰ مهریشت آمده: «هوم نثار و نذر شده را باید زوت[۷] تقدیم نموده و نیاز کند...» (پور داود ۱۳۴۷، کردهٔ ۳۰) نوشیدن عصارهٔ هوم بخشی از مناسک بوده است.

د. سیروس پرهام در پژوهش‌هایی که روی نقوش دست‌بافته‌های عشایری انجام داده است، برخی نقوش را ملهم از بن‌مایهٔ «مهر» معرفی می‌کند. از آن میان گل‌های سه‌بخشی سهم بیشتری دارند.

«در این نگاره‌ها گاه گل میانی با دو گل در یک ارتفاع قرار دارد و گاهی بلندتر از آن است. در نمونه‌های کهن‌تر برتری گل یا برگ میانی نشان داده شده است. این امر تأکیدی بر جایگاه برتر خورشید نیمروزی در آیین مهر دارد. در برخی نمونه‌ها شباهت گلبرگ‌های میانی با اشعهٔ آفتاب، تجسمی از اوج گرفتن خورشید و رسیدن آن به دایرهٔ نصف‌النهار است» (پرهام ۱۳۷۱، ج. ۲، ۳۶۴). «بوته‌های سه‌شاخهٔ سه گل یا سه برگ یا گل‌درخت‌های سه‌شاخه انار، در هنرهای ادوار مختلف به‌ویژه قالی‌بافی، نمود رمزی مواضع آفتاب است» (همان، ۳۶۴). برخی نقوش مثل

بوته‌های سه‌شاخه، سه برگ، سه گل نمودی از طلوع، اوج و غروب خورشید بوده و بااطلاع از ارتباط آفتاب و «مهر»، نقوش نام‌برده ملهم از بن‌مایهٔ «مهر» هستند. «نقوشی همچون بوته، سرو، شکارگاه یا بسیاری از نقش‌های حاشیه دلالت به آیین میترائیسم در ایران دارد» (دریایی ۱۳۸۷، ۱۳۳).

تصویر ۲۰: مهر سه برگ، شوش، هزارهٔ سوم پیش از میلاد (پرهام ۱۳۷۱، ج. ۲، ۲۹۷)



تصویر ۲۱: طرح خطی گل سه‌شاخه، قالی شهرستان ایوان (نگارندگان)

با وجود تمایز در تحلیل نقش «زایش» در محورهای چهارگانهٔ الف تا د، رشتهٔ اتصال آن‌ها بن‌مایهٔ «مهر» است. حتی یک رویکرد به نقش پلکانی (شکل کنگره‌ای برگ؛ تصویر ۱۸) وجود دارد که به‌سبب اجتناب از اطناب کلام تنها به نقل‌قولی بسنده می‌شود: «در جهان‌شناسی کهن مهری، کیهان متشکل از هفت سپهر می‌بود و در هریک از آن افلاک ستاره‌ای معروف جای می‌داشت. گونه‌ای زینه [پله] برآمده از هشت دروازه، این افلاک را به هم متصل می‌کرد» (فرشاد ۱۳۶۸، ۱۴۲). با آگاهی از افتراق دیدگاه اخیر بازهم به بن‌مایهٔ «مهر» اشاره دارد.

۴. نتیجه‌گیری

قالی ایلام به‌مثابهٔ آیینه، تأثیر مؤلفه‌های گوناگونی از جمله فرهنگی، تاریخی و طبیعی را منعکس می‌کند. مطالعات انجام‌شده بر روی طرح «حوض و جامِک» و «نقش زایش» از منظر پی‌جویی بن‌مایهٔ «مهر» هدف اصلی پژوهش حاضر بود و با محوریت بن‌مایهٔ «مهر» و مبتنی بر روش اسطوره‌سنجی تحلیل صورت گرفت. فراوانی طرح لچک و ترنج در مناطق بافندگی ایلام بسیار بوده است و طرح نام‌برده با نام «حوضی» شناخته می‌شود. «حوض و جامک» نیز از انواع حوضی‌ها به حساب می‌آید. اشتراک فرمی میان طرح «حوض و جامک» و چهارطاقی‌ها از یک‌سو و وجود«حوض» در طرح «حوض و جامک» و ماهی در هم که آیینهٔ تمام‌نمای بن‌مایهٔ «مهر» است از سوی دیگر، گواهی بر ادعای بنیان مهری طرح«حوض و جامک» است.

«نقش زایش» از الگوهای تکرارشونده در قالی ایلام بوده و تکثر نقش در تمامی مناطق قالی‌بافی ایلام نشان از اقبال بافندگان به نقش مورد نظر داشت. پیمایش میدانی نگارندگان در پاسخ به پرسش چیستی معنای نقش «زایش» نتایج قابل تأملی در بر داشت: برخی زنان بافندهٔ ایلامی نقش «زایش» را نمادی از زنان هنگام زایمان فرزندان معنا نمودند که مرتبط با بازنمایی تولد «مهر» بر البرزکوه و بازنمایی غنچهٔ نیلوفر در نقش نشان از تکرار عناصر بن‌مایهٔ «مهر» دارد. گروهی دیگر از بافندگان ایلامی نقش«زایش» را نمایانگر رنج‌ها و آلام دختران روستایی و عشایری دانستند که از فرط مشکلات، زنجیری بر پای دارد. استحالهٔ نقش «مهر»، گذر از مرحلهٔ اسطوره به واقعیت از این رویکرد استنباط می‌شود. اما نگارندگان به نتایج پژوهش میدانی بسنده نکردند و مطالعات کتابخانه‌ای را پی گرفتند. شباهت نقش مزبور به واگیرهٔ «دوسکومی» یا «دوستکامی» مسیر پی‌جویی بن‌مایهٔ «مهر» را هموار نمود. شباهت زیادی میان حاشیه‌های دوسکومی با نقش نام‌برده وجود داشت. این برداشت نیز روایتگر آیین «هئومه» در ایران باستان است. از طرفی با تکیه بر نتایج تحقیقات صاحب‌نظران حوزهٔ قالی، نقوش گیاهی که سه‌بخشی یا سه‌شاخه طراحی شوند با حالات مختلف خورشید در طول روز مرتبط بوده‌اند؛ پس بوته‌ها و گل‌های سه‌شاخه هم نماد مهر محسوب می‌شوند و دلالت بر جایگاه خورشید و اهمیت آفتاب نیمروز در تفکر مهری دارد.

معناکاوی بن‌مایهٔ «مهر» بر اساس روش اسطوره‌سنجی در قالی ایلام نشان از آن داشت اگرچه اعتقادات مهری به‌طور اسمی و رسمی ملموس نیست، در گذر زمان تأثیرات فراوانی بر آثار هنری ایرانی بر جای گذاشته است. اسطوره مؤلفه‌ای خاص و اثرگذار در برش زمانی معین بوده است اما باگذشت زمان دچار جایگشت شده و قهرمانان معاصر بر جای اسطوره نشسته‌اند اما معنایی که به نقش نسبت داده می‌شود، منطبق با خویشکاری اسطوره است. بن‌مایهٔ «مهر» و زایش مهر (خاص) به زن زاینده (عام) یا دختر رنج‌دیدهٔ روستایی و عشایری تغییر حالت نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای عیلام باستان از «ع» استفاده شده اما هنگامی که از شهر ایلام امروزی سخن به میان رفته، با الف نوشته شده است.

2. Gord

3. Golvani

۴. در زبان کردی ایلام، جامِک به‌معنای آینه است.

5. helek va peachek

۶. «بارتولومه نوشته است که در گات‌ها یسنا ۳۲ قطعه ۱۴ پیغمبر ایران [زرتشت] استعمال شربت مسکر را بازداشته است. پس هوم مورد اشاره در قدیم هم شربت مسکری نبوده است» (پورداود ۱۳۴۷).

۷. بزرگ‌ترین پیشوای مزدیسنا.

منابع

۱. آموزگار، ژاله. ۱۳۸۳. تاریخ اساطیری ایران. چ۶. تهران: سمت.

۲. آموزگار، ژاله، و احمد تفضلی. ۱۳۹۱. شناخت اساطیر ایران. چ۲۲. تهران: چشمه.

۳. اسدی‌نیا، حسن. ۱۳۹۰. بررسی طرح، نقش و رنگ در دست‌یافته‌های استان ایلام. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. استاد راهنما: غلامعلی حاتم.

۴. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. اسطوره، بیان نمادین. چ۲. تهران: سروش.

۵. اشنبرنر، اریک. ۱۳۸۴. قالی و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران. ترجمهٔ مهشید تولایی و محمدرضا نصیری. چ۲. تهران: انتشارات یساولی.

۶. الیاده، میرچا. ۱۳۷۲. رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۱. تهران: انتشارات سروش.

۷. بخشی امقانی، اکرم. ۱۳۹۵. مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش قالی‌های کردی خراسان، با منطقهٔ کردستان در طی سه دههٔ اخیر و ارائهٔ یک اثر طراحی مبتنی بر مطالعات. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز. استاد راهنما: علی وندشعاری.

۸. پرهام، سیروس. ۱۳۷۱. دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس. چ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹. ـــــــ . ۱۳۷۸. «جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران». فصلنامهٔ نشر دانش، ش. ۸۸: ۴۰-۴۷.

۱۰. پورداود، ابراهیم.۱۳۴۷. یشت‌ها. چ۲. تهران: کتابخانه طهوری.

۱۱. حامی، احمد. ۲۵۳۵. بغ مهر. تهران: داور پناه.

۱۲. حصوری، علی. ۱۳۸۵. مبانی طراحی سنتی در ایران. چ۲. تهران: چشمه.

۱۳. دانشگر، احمد. ۱۳۷۶. فرهنگ جامع فرش ایران (دانشنامه ایران). تهران: انتشارات یادوارهٔ اسدی.

۱۴. دریایی، نازیلا. ۱۳۹۷. زیبایی‌شناسی در فرش دست‌بافت ایران. چ۱. تهران: مرکز ملی فرش ایران.

۱۵. رستم‌بیگی، سمانه (ثمین). ۱۳۹۰. «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران». نشریهٔ نگره ۶ (۱۸): ۴۹-۶۷.

۱۶. رضی، هاشم. ۱۳۸۴. آیین مغان. تهران: گل‌رنگ یکتا.

۱۷. ژوله، تورج.۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران. چ۱. تهران: انتشارات یساولی.

۱۸. شارل پوش، هانری. ۱۳۴۶. تمدن ایرانی(میترا)، ترجمهٔ عیسی بهنام. چ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۹. شایگان، داریوش. ۱۳۸۸. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چ۷. تهران: امیرکبیر.

۲۰. شریفی‌نیا، اکبر، و طیبه شاکرمی. ۱۳۹۷. باستان‌شناسی و تاریخ دره‌شهر(سیمره). چ۱. تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.

۲۱. شمیم، سعیده. ۱۳۹۰. بررسی نقش‌مایهٔ گل لوتوس در هنر ایران، هند و مصر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

۲۲. شهبازی، علیرضا. ۱۳۸۹. راهنمای مستند تخت‌جمشید. چ۲. تهران: انتشارات سفیران- فرهنگسرای میردشتی.

۲۳. عوض‌پور، بهروز، سهند محمدی‌خبازان، و ساینا محمدی‌خبازان. ۱۳۹۶. اسطوره، معماری، شهرسازی. تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
۲۴. فرشاد، مهدی. ۱۳۶۸. عرفان ایرانی و جهان‌بینی سیستمی. تهران: بلخ.
۲۵. فلاح‌فر، سعید. ۱۳۸۹. فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران. چ۱. تهران: کاوش پرداز.
۲۶. کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۸. «تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل (با نگاهی به روایت یونس و ماهی)». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر (ویژهٔ نقد اسطوره‌ای هنر) ۳ (۴)، ۷۴ـ۹۱.
۲۷. کوپر، جی سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
۲۸. گیرشمن، رمان. ۱۳۷۰. هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۹. گیمن، دوشن. ۱۳۸۵. دین ایران باستان. ترجمه رویا منجم. تهران: علم.
۳۰. لک‌پور، سیمین. ۱۳۸۹. کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره‌شهر (سیمره). چ۱. تهران: پازینه.
۳۱. مبینی، مهتاب، و رقیه کرمی. ۱۳۹۴. «زیبایی‌شناسی فرش دست‌بافت آبدانان»، کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط‌زیست، افق‌های آینده، نگاه به گذشته، تهران: دبیرخانهٔ دائمی کنفرانس.
۳۲. مقدم، محمد. ۱۳۸۰. جستار دربارهٔ مهر و ناهید. چ۲. تهران: هیرمند.
۳۳. موسوی حاجی، سید رسول، و علی‌اکبر سرافراز. ۱۳۹۷. نقش‌برجسته‌های ساسانی. چ۲. تهران: سمت.
۳۴. موسوی لر، اشرف‌السادات، و اعظم رسولی. ۱۳۸۹. «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دست‌باف ایران». گلجام، ش. ۱۶، ۱۱۱ـ۱۳۲.
۳۵. میرانی، حیدر. ۱۳۸۴. شناسایی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش فرش دست‌باف ایران (قالی استان ایلام)، مرکز ملی فرش.
۳۶. نامورمطلق، بهمن. ۱۳۸۸. «گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطهٔ آن‌ها)»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر (نقد اسطوره‌ای هنر) ۳ (۴)، ۹۲ـ۱۰۸.
۳۷. ورمازرن، مارتن. ۱۳۴۵. آیین میترا (میترا در ایران و هند). ترجمهٔ بزرگ نادرزاد. چ۱. تهران: دهخدا.
۳۸. وکیلی، ابوالفضل، و مرضیه اسماعیلی‌جاغرق. ۱۳۸۳. کارگاه طراحی نقشه قالی (۱). چ۲. تهران: انتشارات نقش هستی.
۳۹. یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. چ۲. تهران: سروش.
۴۰. یساولی، جواد. ۱۳۷۴. قالی‌ها و قالیچه‌های ایران جلد (۱). چ۳. تهران: فرهنگسرای یساولی.
40. Harper, Prudence O., Joan Aruz, and Françoise Tallon, eds. (1992). *The Royal City of Susa*. Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre : The Metropolitan Museum of Art.
41. Gershevitch,L. (1967). The Avesta HYMN To Mitra,Cambridge.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246119.10

آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان

ایمان زکریایی کرمانی*
افسانه رحیمی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹

چکیده

هنرهای سنتی، مجموعه هنرهای اصیل، بومی و مردمی هر کشور است که ریشه‌های عمیقی در فرهنگ و تمدن آن ملت دارد. یکی از هنرهای ارزشمند ایرانی که متناسب با اقلیم هر منطقه به وجود آمده، گیوه‌بافی است. گیوهٔ ملکی از جمله گیوه‌های سنتی است که در شهرستان دهاقان از توابع استان اصفهان تولید می‌شود و از کیفیت خوبی برخوردار است. متأسفانه کم‌توجهی به این هنر و پیشه به‌سبب ناآگاهی از تولیدات صنعتی، تولید و استفاده از این پاپوش سنتی را در بین مردم معاصر کم‌رنگ کرده است به‌گونه‌ای که شاید تا سالیان نه‌چندان دور، جز نامی از آن در کتاب‌ها و مقالات مردم‌شناسی نتوان یافت. بنابراین این پژوهش، با هدف واکاوی عمیق در زمینهٔ هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان، شناسایی عوامل اثرگذار و ارائهٔ راهکارهای مناسب برای توسعه، تداوم و آیندهٔ بهتر این هنر صورت گرفته است و به این سؤال پاسخ می‌دهد که چگونه می‌توان افراد را برای یادگیری و تولید این هنر جذب کرد؟ این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی از نوع مطالعات مردم‌نگاری از لحاظ ماهیت، کیفی و تحلیل داده‌ها با رویکرد آینده‌پژوهی انجام گرفته است. نمونه‌گیری به‌صورت غیراحتمالی و بر پایهٔ اشباع اطلاعاتی با مشارکت ۲۰ نفر از هنرمندان، صاحب‌نظران و مصرف‌کنندگان صورت گرفته و به دو روش اسنادی و میدانی جمع‌آوری شده است. نتایج حاصل از این پژوهش گویا آن بوده که بر اساس ۶ عامل پیشران کلیدی، ۴ سناریوی درنای امید، سیمرغ، ای‌کیوسان و شازده‌کوچولو ارائه شده است؛ ایجاد این عوامل باعث جذب، تقویت و توانمندسازی تخصصی هنرجویان و همچنین تداوم، رونق و توسعه (فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی) هنر گیوه‌بافی می‌شود و می‌توان آیندهٔ مطلوبی برای این هنر انتظار داشت.

کلیدواژه‌ها:
گیوه‌بافی، گیوهٔ ملکی، دهاقان، آینده‌پژوهی، سناریونویسی.

* استادیار گروه فرش، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ i.zakariaee@aui.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ Afsaneh.rahimi1400@gmail.com

۱. مقدمه

گیوه، یک نماد فرهنگی و از هنرهای سنتی کشور و آیینهٔ تمام‌نمای آداب و سنن اقوام ایرانی است. حفظ و نگهداری این هنر، پاسداری از بنیان‌های هنری و فرهنگی ایرانیان و نشان‌دهندهٔ هویت و اصالت آن است. گیوه را با رویه‌ای از نخ پنبه‌ای و تخت چرمی، لاستیکی یا پارچه‌ای می‌سازند. در اکثر نقاط ایران و در بین اقوام مختلف، هنر گیوه‌بافی بوده است. تفاوت پاپوش‌ها در مناطق گوناگون تا حدی به‌علت اقلیم و نیاز آن منطقه بوده است (هاشمی ۱۳۹۵، ۳۷). گیوهٔ ملکی از جمله هنرهای سنتی مردم شهرستان دهاقان است که از دیرباز در این منطقه رواج داشته است؛ این پاپوش ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که با طبیعت خشک و کوهستانی بسیاری از مناطق کشور سازگار است. گیوه سبک و راحت، بااستحکام، ضد نفوذ آب و متناسب با شرایط شغلی (دامداری، کشاورزی، باغبانی و...) و همچنین برای پیاده‌روی‌های طولانی مناسب است. نوع طراحی و دوخت آن به‌گونه‌ای است که لنگه‌به‌لنگه نمی‌گردد و پای راست و چپ ندارد. به همین دلیل از پای‌افزارهای دیگر متمایز شده و شهرت جهانی پیدا کرده است (علی‌پور ۱۳۹۹، ۱۰). از آنجا که در دورهٔ حاضر با روی کار آمدن دستگاه‌های کارخانه‌ای تولید کفش، گیوه‌بافی به هنری صرفاً بومی، وقت‌گیر و فراموش‌شده بدل شده است، این پژوهش با هدف واکاوی عمیق در زمینهٔ هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان و شناسایی عوامل اثرگذار و ارائهٔ راهکارهای مناسب برای توسعه، تداوم و آیندهٔ بهتر این هنر صورت گرفته است و پاسخ به این سؤال که چگونه می‌توان افراد را برای یادگیری و تولید این هنر جذب کرد، ضرورت پژوهش است. برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها، این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی از نوع مطالعات مردم‌نگاری با ماهیت کیفی و تحلیل داده‌ها با رویکرد آینده‌پژوهی انجام شده است. نمونه‌گیری به‌صورت غیراحتمالی و بر پایهٔ اشباع اطلاعاتی با مشارکت ۲۰ نفر از هنرمندان، صاحب‌نظران و مصرف‌کنندگان صورت گرفته و به دو روش اسنادی و میدانی جمع‌آوری شده است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بانک اطلاعاتی که پژوهشگر در اختیار داشته است از قبیل مصاحبه، کتاب‌ها و مقالات دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش می‌توان به‌اختصار به موارد زیر اشاره کرد: صداقت‌کیش (۱۳۶۵) در کتاب تاریخچهٔ صنعت گیوه‌دوزی در ایران، به واژه‌شناسی، تاریخچهٔ گیوه و انواع آن و صنعت گیوه‌دوزی و مراحل ساخت آن در شهرهای مختلف ایران پرداخته است. سرلک (۱۳۷۹) در پژوهشی به ذکر اهمیت و مواد اولیه و مراحل گیوه‌دوزی در منطقهٔ بختیاری چهارلنگ پرداخته است. چیت‌ساز (۱۳۷۹) در کتاب تاریخ پوشاک ایرانیان و یارشاطر (۱۳۸۳) در کتاب پوشاک در ایران‌زمین به هنر گیوه‌بافی اشاره کرده‌اند. وولف (۱۳۸۴) در کتاب صنایع دستی کهن ایران، به هنر و پیشهٔ گیوه‌دوزی و مراحل انجام کار پرداخته است. کریمی و حبیبی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «گیوه (جوراب) سنجانی، هنری رو به فراموشی» مطالبی دربارهٔ تاریخچه و شیوهٔ تولید گیوه در شهر سنجان بیان کرده‌اند. رضایی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد بررسی صنایع دستی بر اقتصاد خانوار روستایی (مطالعات موردی: گیوه‌بافی منطقهٔ اورامانات)، ارتقای سطح آموزش و کیفیت گیوه‌بافی را مورد پژوهش قرار داده است. حافظی و اسماعیل‌زاده (۱۳۹۳) در کتاب راهنمای سناریونگاری، روش و مراحل سناریونویسی را توضیح داده‌اند. نیکویی، پیوندی، و داودی (۱۳۹۴) در پژوهش «کارآفرینی و نوآوری با استفاده از توسعهٔ روند تولید پای‌پوش سنتی گیوه»، به تاریخچهٔ گیوه و ارتقای سطح تولید آن، ایجاد طرح‌های متنوع، کارآفرینی و نوآوری‌شده و بازده اقتصادی پرداخته است. هاشمی (۱۳۹۵) در پژوهش «بررسی و شناخت ویژگی‌های گیوه آجیده (صنایع دستی بومی منطقهٔ سنجان)» تاریخچهٔ گیوه و انواع آن، صنعت گیوه‌دوزی، مراحل ساخت و ابزار کار و تغییر و تحولات این هنر در شهرهای مختلف ایران را بررسی کرده است. شجاع نوری و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «عوامل مؤثر بر توسعهٔ کسب‌وکار صنایع دستی (مطالعهٔ موردی: کلاش، گیوهٔ کردستان)» به عوامل مؤثر در توسعهٔ گیوهٔ کردستان پرداخته است. رستمی، خجسته، و کشاورز (۱۳۹۷) در کتاب مبانی آینده‌پژوهی دربارهٔ آینده‌پژوهی و مباحث مرتبط با آن پرداخته‌اند. علی‌پور (۱۳۹۹) در کتاب گی‌وه پاپوشی به قدمت تاریخ، مطالبی دربارهٔ انواع گیوه و ساخت گیوهٔ ملکی شهرستان دهاقان بیان کرده است. مقالات متعددی در خصوص معرفی و شیوه‌های تولید هنر گیوه‌بافی و کارکرد اقتصادی و کارآفرینی آن نگارش شده است اما با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته در خصوص پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ گیوه‌بافی شهرستان دهاقان تاکنون پژوهشی با رویکرد آینده‌پژوهی صورت نگرفته است و پژوهش حاضر برای نخستین بار به شناسایی عوامل اثرگذار و ارائهٔ راهکارهای مناسب برای توسعه و تداوم و آیندهٔ بهتر این هنر پرداخته است.

۲-۱. روش پژوهش

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها و رسیدن به پیشران‌های شاخص، ابتدا منابع و پیشینهٔ مرتبط با هنر گیوه‌بافی، از طریق اسناد کتابخانه‌ای مورد مطالعه قرار گرفته، سپس با بهره‌گیری از اطلاعات به‌دست‌آمده با ۲۰ نفر از هنرمندان، صاحب‌نظران و فروشندگان و خریداران در خصوص این هنر مصاحبه شده که مشخصات مصاحبه‌شوندگان با کدهای مربوط به خود در جدول زیر شرح داده شده است (جدول ۱). این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و با روش توصیفی‌تحلیلی از نوع مطالعات مردم‌نگاری، از لحاظ ماهیت، کیفی و تحلیل داده‌ها با رویکرد آینده‌پژوهی انجام شده است. نمونه‌گیری به‌صورت غیراحتمالی بر پایهٔ اشباع اطلاعاتی و با روش میدانی جمع‌آوری شده است. فرایند تحقیق شامل پیشران‌های مؤثر برای رسیدن به سناریوها که در قالب الگوی مفهومی ترسیم شده است (تصویر ۱).

جدول ۱: مشخصات مصاحبه‌شوندگان

کد	تخصص مصاحبه‌شونده	جنسیت	سن	میزان تحصیلات	سابقهٔ کار	محل مصاحبه	تاریخ مصاحبه
۱	مدیر ارشد میراث فرهنگی	مرد	۴۳	کارشناس عمران	۱۴	ادارهٔ میراث‌فرهنگی	۱۴۰۰/۰۹/۰۸و۰۵
۲	هنرمند گیوه‌دوز	مرد	۵۵	دیپلم	۲۵	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۰۶
۳	هنرمند گیوه‌دوز	مرد	۸۰	بی‌سواد	۴۵	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۰۶
۴	هنرمند گیوه‌دوز	مرد	۶۲	سیکل	۱۰	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۰۷
۵	کارشناس اشتغال‌زایی	مرد	۴۴	کارشناسی	۱۵	ادارهٔ کمیته امداد	۱۴۰۰/۰۹/۰۷
۶	صاحب‌نظر	مرد	۳۸	کارشناسی‌ارشد	۱۱	غیرحضوری (واتساپ)	۱۴۰۰/۰۹/۰۸
۷	هنرمند گیوه‌دوز	مرد	۴۲	کارشناسی	۳	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۰۸
۸	هنرمند گیوه‌دوز	زن	۳۲	کارشناسی	۲	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۰۹
۹	معلم ابتدایی	زن	۳۸	کارشناسی‌ارشد	۱۳	منزل شخصی	۱۴۰۰/۰۹/۱۵
۱۰	کارمند آموزش و پرورش	زن	۴۸	کارشناسی‌ارشد	۱۹	ادارهٔ آموزش و پرورش	۱۴۰۰/۰۹/۱۵
۱۱	تاجر گیوه	مرد	۵۶	کارشناسی	۱۰	غیرحضوری (واتساپ)	۱۴۰۰/۰۹/۱۶
۱۲	صاحب‌نظر	زن	۳۲	کارشناسی‌ارشد	۸	محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۱۶
۱۳	مصرف‌کننده	مرد	۶۵	دیپلم	۲۰	غیرحضوری (تلفن)	۱۴۰۰/۰۹/۱۶
۱۴	مصرف‌کننده	مرد	۵۸	دیپلم	۱۵	منزل شخصی	۱۴۰۰/۰۹/۱۷
۱۵	مصرف‌کننده	زن	۲۸	کارشناسی‌ارشد	۳	منزل شخصی	۱۴۰۰/۰۹/۱۷
۱۶	کارشناس بهزیستی	زن	۳۷	کارشناسی	۸	حضوری محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۱۷
۱۷	کارشناس آموزشی	مرد	۴۳	کارشناسی	۱۸	حضوری محل کار	۱۴۰۰/۰۹/۱۸
۱۸	کارآفرین	مرد	۳۹	کارشناسی	۵	کرمانشاه	۱۴۰۰/۰۹/۱۸
۱۹	کارآفرین هنرمند	مرد	۴۵	کارشناسی	۱۵	جهرم	۱۴۰۰/۰۹/۱۹
۲۰	کارآفرین هنرمند	مرد	۵۰	دیپلم	۱۰	آباده	۱۴۰۰/۰۹/۱۹

(نگارندگان)

تصویر ۱: الگوی مفهومی (نگارندگان)

۲. مفاهیم نظری

۲ـ۱. آینده‌پژوهی

آینده‌پژوهی معادل واژهٔ لاتین Futures Study شامل تلاش‌هایی است که با استفاده از تجزیه و تحلیل منابع، الگوها و عوامل تغییر یا ثبات، آینده‌های بالقوه را تجسم و برای آن‌ها برنامه‌ریزی می‌کند. آینده‌پژوهی بازتاب می‌کند که چگونه از درون تغییرات «امروز»، واقعیت «فردا» متولد می‌شود (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷، ۷۴). آینده‌پژوهی، رشته‌ای مستقل است که به‌شکلی روشمندانه به مطالعهٔ آینده می‌پردازد. این رشته، تصاویری از آینده در اختیار ما قرار می‌دهد تا در زمان حال، بر اساس این تصاویر بتوان به‌شکل کارآمدتری تصمیم گرفت. این تصاویر در سه مقولهٔ آینده‌های ممکن، محتمل و مطلوب طبقه‌بندی شده است. در این راستا وندل بل[1] یکی از متفکران مهم این حوزه، آینده‌پژوهی را به این شکل تعریف می‌کند: «آینده‌پژوهی رشتهٔ مستقل به شمار می‌رود که هدفش مطالعهٔ منظم آینده است. آینده‌پژوهان به‌دنبال کشف، ابداع، ارائه، آزمون و ارزیابی آینده‌های ممکن، محتمل و بهتر هستند. آنان انتخاب‌های مختلفی دربارهٔ آیندهٔ فراروی انسان‌ها قرار می‌دهند و در انتخاب و پی‌ریزی مطلوب‌ترین آینده به آنان کمک می‌کنند.» با این اوصاف، آینده‌پژوهی به‌طور مستقیم در خدمت مدیریت و برنامه‌ریزی راهبردی قرار می‌گیرد و می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در تصمیم‌سازی و سیاست‌گذاری ایفا کند (همان، ۱۹ـ۲۱).

۲ـ۲. تعریف گیوه

«گیوه نوعی کفش که رویهٔ آن از نخ یا ابریشم بافته می‌شود و ته آن از چرم یا پارچه است. گیوه‌باف کسی که رویهٔ گیوه را می‌بافد، گیوه‌دوز کسی که رویه و کف گیوه را به هم می‌دوزد» (عمید ۱۳۷۵، ۲۰۸۹). در لغت‌نامهٔ دهخدا آمده است: «گیوه بافتی پرگره است که رویهٔ آن از ریسمانِ پنبه بافته است و قسمت زیرین آن از چرم یا لته‌های درهم‌فشرده و درهم‌کشیده ساخته می‌شود» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج. ۱۳: ۱۹۴۹۲) در فرهنگ فارسی معین آمده است: «گیوه نوعی پای‌افزار است که رویهٔ آن از ریسمان و نخ پرگ (ریسمان‌های پنبه‌ای بافته) و زیره یا تخت آن را گاه از چرم و از لته‌های درهم‌فشرده سازند و ملکی نوعی گیوه که نوکی باریک و برگشته دارد» (معین ۱۳۸۱، ۱۵۱۹).

۳. معرفی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان

شهرستان دهاقان در ۱۰۰ کیلومتری جنوب اصفهان واقع شده که از شرق به شهرستان شهرضا از غرب به شهرستان بروجن و از شمال و جنوب به‌ترتیب به شهرستان‌های مبارکه و سمیرم محدود است و در میان دو استان اصفهان و چهارمحال بختیاری قرار گرفته و از آب‌وهوای نسبتاً خوب و همچنین بهار و تابستان معتدل برخوردار است (تصاویر ۲ و ۳) (ادیب ۱۳۹۰، ۹). بر اساس روایات برخی اهالی، دهاقان در قرون گذشته به‌وسیلهٔ فردی به نام «روزبه» از پیروان آیین زرتشت پایه‌گذاری شده است. تحقیقات به‌عمل‌آمده بر روی سفال‌های مکشوف، حاکی از زندگی جمعی در چند قرن پیش از اسلام است. با توجه به مطالب ذکرشده و تأیید گروه تحقیق باستان‌شناسی سازمان میراث‌فرهنگی استان اصفهان می‌توان چنین استنباط کرد در دوران قبل از اسلام بیش از ۱۴۰۰ سال قبل در شهرستان دهاقان آثاری از حیات و زندگی گروهی و اجتماعی وجود داشته است (عناقه و محمدی ۱۳۸۱، ۶۳ـ۶۴).

تصویر ۲: موقعیت ماهواره‌ای شهرستان دهاقان (google earth 2022)

تصویر ۳: نقشهٔ دهاقان (ادیب ۱۳۹۰، ۵)

گیوه‌بافی در دهاقان از گذشته تا به امروز به‌دلیل نوع بافت رویهٔ گیوه و تخت رونق خاصی داشته و به نام «گیوهٔ ملکی» شناخته شده است. گیوه پاپوشی بسیار سبک و راحت است باعث خنکی پا و جلوگیری از عرق کردن پا شده و برای درمان درد کمر و پا و میگرن مؤثر است (تصاویر ۴ و ۵) (پاسخگویان کد ۱، ۲، ۳).

تصویر ۴: گیوهٔ ملکی شهرستان دهاقان (نگارندگان ۱۴۰۰)

تصویر ۵: گیوهٔ ملکی با رویهٔ مشبک شهرستان دهاقان (نگارندگان ۱۴۰۰)

۴. مراحل ساخت گیوه

این پاپوش سنتی از ساده‌ترین مواد تهیه شده است و با ساده‌ترین روش‌ها نیز ساخته و پرداخته می‌گردد. ساخت و تولید گیوه در چهار مرحلهٔ اصلی، چرم‌سازی، رویه‌بافی، تخت‌کشی و گیوه‌بافی صورت می‌گیرد. رویهٔ گیوه را از نخ تابیده پنبه‌ای می‌بافند. کمر گیوه را از چرم دباغی‌شدهٔ سفید می‌سازند و تخت گیوه یا زیره را از تکه پارچه‌های نخی کرباسی یا متقال و مانند آن تهیه می‌کنند. در کار آماده‌سازی گیوه نیز سه نفر مستقل از یکدیگر کار می‌کنند: گیوه‌باف، گیوه‌کش، گیوه‌دوز.

۱.۴. گیوه‌باف (گیوه‌چین)

کسی است که رویهٔ گیوه را با نخ پنبه‌ای بسیار تابیده‌شده می‌بافد و معمولاً این کار را بانوان بافنده انجام می‌دهند (تصویر ۶). رویه اگر برای گیوهٔ ملکی باشد؛ از نخ تابیده نازک و ظریف و نقش‌دار و اگر برای گیوهٔ معمولی و روستایی باشد، از نخ ضخیم و بدون نقش و ساده بافته می‌شود و پنجهٔ آن پهن‌تر از پنجهٔ گیوهٔ ملکی است. جفت رویه و جفت تخت گیوه شبیه و اندازهٔ هم بافته و تهیه می‌گردد زیرا گیوه پای چپ و راست ندارد (پاسخگوی کد ۲).

۲.۴. گیوه‌کش یا تخت‌کش

تخت‌کش، کار اصلی گیوه را انجام می‌دهد. تخت گیوه را از پارچه‌های مندرس و محکم کتانی می‌سازند. نخست آن‌ها را به‌صورت نوار بریده کنار هم قرار داده و میانهٔ آن را با درفش سوراخ کرده و دوال چرمی را از آن عبور می‌دهد. سپس با مشته روی تخت می‌کوبد و مرتب آن را خیس کرده و شفره می‌کشد. در پایان کتیرا و رنگ جوهری سرمه‌ای را مخلوط کرده روی تخت ریخته و با شفره سرتاسر تخت پخش می‌کند. هم‌اکنون تخت آمادهٔ ارسال به گیوه‌باف است (علی‌پور ۱۳۹۹، ۳۷ـ۳۸).

۳.۴. گیوه‌دوز

گیوه‌دوز به کسی گویند که رویه و تخت گیوهٔ از پیش آماده‌شده را با چرمی به نام کمر به یکدیگر می‌دوزد و کار پایانی ساخت گیوه را انجام می‌دهد (تصویر ۷) (پاسخگوی کد ۲).

تصویر ۶: گیوه‌باف (Url 1)

تصویر ۷: گیوه‌دوز (نگارندگان ۱۴۰۰)

۵. انواع گیوه

گیوه بر اساس نوع بافت رویه، مواد استفاده در ساخت تخت و نوع اتصال و شکل ظاهری به انواع مختلفی از جمله گیوهٔ ملکی، آجیده، تخت چرمی، لته‌ای، تخت لاستیکی، ابریشمی و کلاش تقسیم شده است.

۵ـ۱. گیوهٔ ملکی

گیوهٔ ملکی که موضوع اصلی این پژوهش است، دارای رویه‌ای نفیس و گران‌بها بوده و نوک (پنجه) درازی دارد. طول رویهٔ آن از گیوه‌های دیگر بلندتر و قسمت پشت آن نیز یک تکه چرم دوخته شده است. در گذشته، تخت این نوع گیوه را از پارچه‌های نخی و لباس های مندرس کرباسی می‌ساختند که امروزه بیشتر از شلوارهای کهنهٔ جین آبی استفاده می‌کنند؛ به این صورت که پود آن از این پارچه‌ها و به‌شکل نوارهایی نازک و تار آن از چرم گاو است. پنجه و پاشنهٔ تخت را نیز از پوست گاو تهیه می‌کنند و بعد از اتصال تار و پود به هم، دور آن را حاشیه می‌زنند و اضافات آن را می‌برند و تخت را تهیه می‌کنند که به آن «تخت کهنه‌ای» یا «تخت ملکی» گویند.

۵ـ۲. گیوهٔ آجیده یا آجده

گیوهٔ آجیده تقریباً مانند گیوهٔ ملکی است با این تفاوت که رویهٔ آن درشت‌بافت بوده و کف آن هم از تخت چرمی بخیه‌دار ساخته شده است.

۵ـ۳۱. گیوهٔ تخت چرمی

گیوهٔ تخت چرمی به کفش‌های عادی شباهت دارد و تخت آن چرمی است. این نوع گیوه بیشتر در شهرها مورد استفاده قرار می‌گیرد و به همین علت آن را گیوهٔ شهری نیز می‌نامند.

۵ـ۴. گیوهٔ لته‌ای

تفاوت گیوهٔ لته‌ای با سایر انواع گیوه در این است که تخت آن را از قطعه‌های مندرس پارچه (لته) می‌سازند.

۵ـ۵. گیوهٔ تخت لاستیکی

نوعی گیوه با بافت درشت و ارزان‌قیمت که دارای زیرهٔ پلاستیکی است.

۵ـ۶. گیوهٔ ابریشمی

گیوهٔ ابریشمی نوعی گیوهٔ زینتی و تشریفاتی است که تخت آن چرمی یا لاستیکی و بافت رویهٔ آن بسیار ظریف است. رویهٔ این نوع گیوه از نخ ابریشمی رنگین بافته و اغلب با منجوق‌دوزی همراه است.

۵ـ۷. گیوهٔ کردی یا کلاش

گیوهٔ کلاش مخصوص مناطق کردنشین کشور بوده و محل اصلی تولید آن ناحیهٔ اورامانات است. نوک پنجهٔ آن گرد و تخت آن تقریباً شبیه به گیوهٔ ملکی است (تصویر ۸) (علی‌پور ۱۳۹۹، ۲۱ـ۲۷).

تصویر ۸: از سمت راست: گیوهٔ تخت آجیده، گیوهٔ تخت چرمی، گیوهٔ تخت پارچه‌ای مناطق غرب ایران، گیوهٔ ملکی مناطق مرکزی ایران، گیوهٔ تخت چرمی با رویهٔ ابریشمی (نیکویی، پیوندی، و داودی ۱۳۹۴)

۶. ابزار گیوه‌بافی

مشته وسیله‌ای فلزی است که در مشت جای گرفته و برای کوبیدن و قالب زدن استفاده می‌کنند. شفره شبیه چاقوست که جهت برش و صیقل دادن چرم‌ها کاربرد دارد. کارد شیوه‌بری، برای بریدن چرم و نخ و قسمت‌های اضافی کار و قالب، وسیله‌ای چوبی برای شکل دادن به رویهٔ گیوه به کار می‌رود تا گیوه کوچک و بزرگ نشود. درفش در انواع مختلف بوده و در انتهای قسمت فلزی آن، دسته‌ای چوبی تهیه شده و به‌منظور سوراخ کردن و عبور دادن نخ کاربرد دارد. جوال‌دوز، سوزنی بلند است که انتهای آن، به‌صورت قلاب است. کُنده، ساقه‌ای (چوب درخت بَنه) استوانه‌ای‌شکل است که به‌عنوان پایه در حین ساخت تخت گیوه استفاده می‌کنند، چرم را بر روی آن قرار می‌دهند و با مشته روی آن می‌کوبند. گازانبر برای شکل دادن به رویه استفاده می‌گردد. چغُل، چوبی است که زیر چرم و روی قالب جا می‌دهند. از کتیرا نیز برای صیقلی دادن رویهٔ گیوه استفاده می‌کنند (تصویر ۹) (همان، ۴۴ـ۴۷).

تصویر ۹: ابزار گیوه‌دوزی (نگارندگان ۱۴۰۰)

۷. روندها و رویدادها

جیمز دیتور[۲] یکی از آینده‌پژوهان مشهور دربارهٔ آینده چنین می‌گوید: آینده از برهم‌کنش چهار مؤلفه روندها، رویدادها، تصاویر (دیدگاه‌ها) و اقدامات پدید می‌آید. بر این اساس روندها به پیوستگی تاریخی و وضعیت‌های عمده یا«تغییرات منظم در داده‌ها یا پدیده‌ها در خلال زمان» اشاره دارد. رویدادها به گسست‌های تاریخی و عدم اطمینان‌ها در مورد آینده پرداخته، تصاویر، مطلوبیت و چشم‌اندازها و اقدامات رهیافت علمی و تصمیم‌گیری‌هاست (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷، ۳۷ـ۴۰). در ادامه به روندها و رویدادهای هنر گیوه‌بافی پرداخته شده است.

۸. تاریخچهٔ گیوه‌بافی در ایران

تاریخچهٔ پیدایش کفش در ایران‌زمین، سابقه‌ای بسیار دیرینه دارد. دربارهٔ تکامل صنعت کوچک گیوه‌بافی اطلاعات کمی موجود است. گیوه پاپوشی، سبک، بادوام و مناسب برای راهپیمایی‌های طولانی در مسیرهای ناهموار است. با توجه به این ویژگی‌ها، اغلب افراد پیدایش آن را به روزگارانی خیلی پیش‌تر از پیدایش سایر انواع پاپوش نسبت داده‌اند و بر همین اساس باعث شده تا شکل‌گیری گیوه با افسانه‌ها پیوند بخورد. در اکثر منابع، تولید نخستین گیوه را به گیو، پهلوان داستانی ایران (که به روایت فردوسی پسر گودرز و داماد رستم است) نسبت

داده‌اند. مؤلف کتاب بهار عجم به‌نقل از فرهنگ قوسی نوشته: «گیوه منسوب به گیو است که آن را برای سفر به سرزمین توران ساخت» (کریمی و حبیبی ۱۳۸۹، ۱۲۴). برخی با استناد به شاهنامه در تفسیر این نظریه عنوان کرده‌اند: گیو وقتی برای بازگرداندن سیاوش (نوهٔ کیکاووس) و مادرش فرنگیس به ترکستان رفت، هفت سال در آن دیار سرگردان بود و چون برای مسیر طولانی سفر خود نیاز به پای‌افزاری بادوام، سبک و خنک داشت، گیوه را تهیه کرد و در رهگذر قرون و اعصار تغییراتی در آن به وجود آمد (نیکویی، پیوندی، و داودی ۱۳۹۴، ۲). در دوران ساسانی مردم عادی اغلب کفش‌هایی چون گیوه‌های روستاییان امروزی می‌پوشیدند (تصویر ۱۴) (چیت‌ساز ۱۳۷۹، ۱۰). البلخی تاریخ‌نویس معروف در سال ۴۹۸ق (۱۱۰۵م) بیان کرده که غندیجان (جمیله امروز) فارس در صنعت گیوه‌بافی زبانزد بوده، و در سال ۷۴۰ق (۱۳۴۰م) که مستوفی جغرافی‌نگار از آنجا دیدن کرده می‌نویسد که هنر گیوه‌بافی در اوج تکامل خود بوده است (علی‌پور ۱۳۹۹، ۱۳). در بین اسناد و مدارک دوره‌های بعد نیز نام گیوه، کاربردهای آن و حتی مشخصات افراد معروفی که به گیوه‌دوزی اشتغال داشته‌اند، وجود دارد. پیتر دلاواله (۱۵۸۶ـ۱۶۵۲)، اشراف‌زادهٔ رومی که در دورهٔ سلطنت شاه‌عباس صفوی به‌مدت شش سال در ایران اقامت داشت، در سفرنامهٔ خود بیان می‌کند که ترجیح می‌دهد مانند مردم معمولی پاپوشی که از ریسمان ظریفی بافته شده است، به پا کند. منظور دلاواله از این پاپوش، همان گیوه است. همچنین شاردن، سیّاح معروف فرانسوی که در دورهٔ صفوی دو بار به ایران سفر کرده، در سیاحت‌نامهٔ خود از نوعی کفش نام برده است که رویهٔ آن مانند جوراب اروپاییان با میله بافته شده که به آن گیوه گویند. با توجه به نگاره‌های موجود از دورهٔ صفوی به‌بعد، به‌موازات سایر تغییراتی که در شئون مختلف زندگی مردم ایران ایجاد شد، کفش نیز دچار دگرگونی گردیده و آنچه از تاریخ پوشاک در ایران برمی‌آید، دلالت دارد بر اینکه در دورهٔ صفوی طبقات بالای جامعه عموماً از کفش‌های تمام چرم استفاده کرده و اغلب مردم معمولی گیوه می‌پوشیده‌اند (تصویر ۱۱) (دادور و پورکاظمی ۱۳۸۸، ۳۴ـ۳۶). طبق اظهار نظر اساتید کهنه‌کار این رشتهٔ هنری می‌توان قدمت گیوه‌دوزی به‌شکل فعلی را حدود ۳۰۰ سال تخمین زد (تصویر ۱۰ و ۱۳). با توجه به اینکه کماکان از این پاپوش سنتی در برخی از استان‌های کشورمان استفاده می‌شود، مشخص است که ریشهٔ عمیق در سنت و فرهنگ ایرانیان دارد (علی‌پور ۱۳۹۹، ۱۰). امروزه گیوه با حفظ شکل سنتی خود با طرح‌ها و نقش‌های متنوعی برای استفادهٔ گروه مختلف سنی و برای خانم‌ها و آقایان و حتی کودکان ساخته شده است. همچنین با کاربردهای جدیدی مثل کیف (رویهٔ گیوه)، دمپایی، صندل مورد استفاده قرار می‌گیرد (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۰: گیوهٔ ملکی دوره پهلوی (Url 2)

تصویر ۱۱: نگارهٔ جوان گیوه‌پوش، دورهٔ صفوی، مکتب اصفهان (دادور ۱۳۸۸)

تصویر ۱۲: گیوه تلفیق با چرم، نیمهٔ دورهٔ معاصر (Url 3)

تصویر ۱۳: گیوهٔ ملکی دورهٔ قاجار (Url 4)

تصویر ۱۴: گیوه دورهٔ ساسانی، موزهٔ مردم‌شناسی کرمانشاه (Url 5)

۹. پیشران‌های تأثیرگذار

پیشران‌ها عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آینده هستند. برای شناسایی پیشران‌هایی که روندهای آتی را شکل می‌دهند، نخست به شناسایی رویدادهایی که با وجود احتمال ناچیز وقوع، اثر بسیار زیادی باقی می‌گذارند پرداخته و پس از آن منابع و مؤلفه‌های اطلاعاتی به‌دست‌آمده از داده‌ها رصد می‌شود. از شناسایی پیشران‌های شاخص و تجزیه و تحلیل آن‌ها می‌توان به‌عنوان مبنایی برای تدوین سناریو استفاده کرد (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷، ۹۵). بر همین اساس داده‌های کیفی حاصل از مصاحبه‌های برگزیده (جدول۲) را به روش استقرایی تجزیه و تحلیل کرده تا پیشران‌های شاخص و تأثیرگذار در شکل‌گیری آیندهٔ هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان شناسایی شود.

جدول ۲: عوامل پیشران در شکل‌گیری آیندهٔ هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان

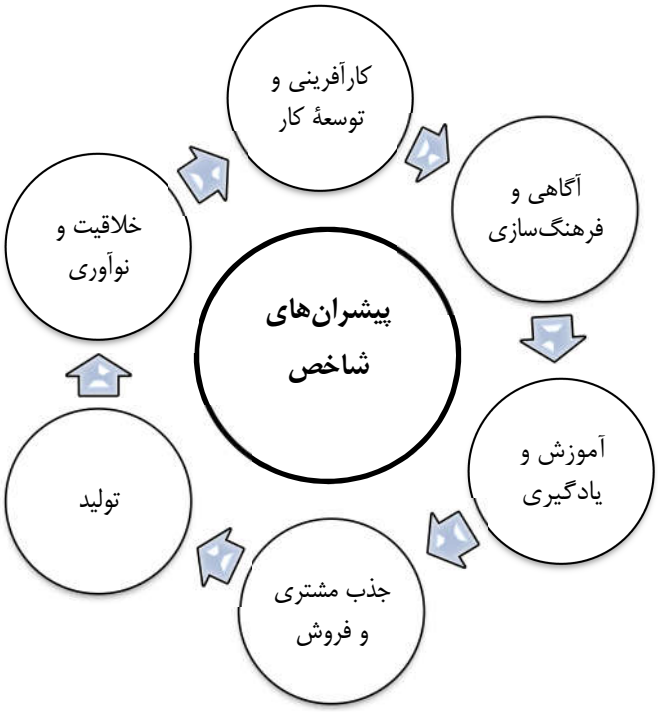
ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
۱	آموزش از گذشته تا الان به‌صورت استادشاگردی است اما می‌توان به‌صورت کاربردی در آموزشگاه‌ها و دانشگاه‌ها آموزش داد (کد ۷ و ۱۷).	آموزشگاه‌ها و دانشگاه‌ها	آموزش و یادگیری
۲	با برگزاری کارگاه‌های آموزشی و اشتغال‌زایی توسط کارآفرینان و بخش خصوصی برای معرفی هنر گیوه‌بافی و آموزش و اشتغال می‌توان جوان‌ها را به این هنر جذب کرد (کد ۱، ۵، ۶، ۹ و ۱۰).	آموزش و اشتغال‌زایی توسط کارآفرینان	
۳	آموزش هنر گیوه‌بافی و بازاریابی آن از طریق آموزشگاه‌ها و کارگاه‌های بخش خصوصی (کد ۱۲، ۱۸، ۱۹ و ۲۰).	آموزش و معرفی توسط بخش خصوصی	
۴	آموزش رویهٔ گیوه به معلولان و زنان بی‌سرپرست یا بدسرپرست با هدف خودکفایی (کد ۱۲ و ۱۶).	آموزش معلولان و قشر آسیب‌پذیر	
۵	هنرمند باید کار خود را انجام دهد و کاری به حمایت دولت نداشته باشد (کد ۴).	اتکای هنرمند به توانمندی‌های خود و بالا بردن اعتماد به نفس	استقلال فردی
۶	هنرمند امید به حمایت دولت نباشد بلکه با پشتکار و راهکارهای مناسب و تعصب روی هنر خود بتواند پیشرفت زیادی داشته باشد (کد ۱).		
۷	وقتی وارد این حرفه شدم و شروع به کار کردم مورد تمسخر اطرافیانم قرار گرفتم اما با اعتمادی که به خودم داشتم و پشتکار و خلاقیت و درآمد خوب، افرادی که مسخره‌ام می‌کردند هم جذب این کار شدند (کد ۸).		
۸	صدور پروانهٔ تولیدی از طرف میراث‌فرهنگی که معادل پروانهٔ کسب است، سهمیهٔ بیمهٔ هنرمندان از مزایای پروانهٔ تولید است، استفاده از تسهیلات با درصد کم، تلاش برای ثبت ملی هنر گیوه‌بافی (کد ۱ و ۸).	حمایت دولت از هنرمندان و هنر گیوه‌بافی	حمایت دولتی
۹	شیوهٔ تولید به روش قدیمی و سنتی قبل است. مشتریان خاص خود را دارد.	تولید به شیوهٔ سنتی	تولید
۱۰	هنرمندان قدیمی و کهنه‌کار به روش سنتی گیوه تولید می‌کنند و هنرمندان جوان هم به روش سنتی و هم با تلفیق سنت و مدرن و استفاده از طرح‌های مختلف گیوه تولید می‌کنند (کد ۱ و ۶).	تولید به روش سنتی و مدرن با حفظ سبک قدیم	
۱۱	هم گیوهٔ سنتی تولید می‌کنم هم گیوه‌هایی با طرح‌های جوان‌پسند متناسب با سلیقهٔ مشتری برای هر دو مشتری هست (کد ۷ و ۸).		
۱۲	نبودن بافندهٔ رویهٔ گیوه و تولید کم آن (کد ۲، ۳ و۴).	مشکلات تولید	
۱۳	شاگرد و هنرجو خیلی کم است به همین دلیل مشتری باید ماه‌ها در انتظار بماند (کد ۲، ۳ و ۴).		
۱۴	گیوهٔ دهاقان بازار خوبی دارد هم در داخل هم در خارج از کشور فقط عرضه کم و سرعت تولید پایین است و این باعث افزایش قیمت و تهدید بازار گیوه می‌شود (کد ۱، ۲ و ۱۱).		
		افزایش قیمت گیوه	اقتصادی

۱۵	ایجاد کارگاه‌های گروهی با مدیریت همه‌جانبه به‌ویژه در شناسایی بازار فروش و جذب مشتری باعث سرعت در تولید و فروش بهتر می‌شود (کد ۱).	افزایش فروش با مدیریت صحیح	کارآفرینی و توسعهٔ کار
۱۶	ایجاد کارگاه‌های گروهی برای سرعت در تولید توسط کارآفرینان با مدیریت کاردان (کد ۱۲ و ۱۸)	ارتقای تولید با ایجاد کارگاه‌های گروهی	
۱۷	برای سرعت در کارم با چند هنرمند گیوه‌باف همکاری می‌کنم (کد ۸).		
۱۸	در گذشته همه در این بازارچه در کنار هم در دکان‌های مستقل کار گیوه‌بافی را به‌صورت گروهی انجام می‌دادند، هم تولید بالا بود هم مشتری زیادتر بود (کد ۲، ۳ و ۴).		
۱۹	کارآفرینان و تاجران صنایع دستی با حمایت از هنرمندان گیوه‌باف برای خریدن محصولات آن‌ها به این صورت که هنرمند دغدغهٔ فروش محصولات خود را نداشته باشد می‌توانند به تولید و گسترش این هنر کمک زیادی کنند (کد ۱۲، ۱۸، ۱۹ و ۲۰).	گسترش کار با حمایت بخش خصوصی و کارآفرینان	
۲۰	هرچه خلاقیت و کیفیت در طرح‌ها و مدل‌ها بیشتر باشد و جوان‌پسندتر باشد جذب مشتری و فروش بیشتر می‌شود (کد ۶).	افزایش فروش با تنوع و خلاقیت	جذب مشتری و فروش
		افزایش فروش باکیفیت	
۲۱	من ترجیح می‌دهم گیوه شکل سنتی خود را حفظ کند اما متناسب خانم‌ها باشد و تزیینات مختصر و سنتی داشته باشد (کد ۱۲ و ۱۵).	حفظ شکل سنتی	خلاقیت و نوآوری
		تولید گیوه برای خانم‌ها	
		دارا بودن تزیینات سنتی	
۲۲	استفاده از گیوه‌های مینیاتوری به‌جای طرح‌های تبلیغاتی در نمایشگاه‌ها و شرکت‌های توریستی و یا به‌جای اهدای تندیس و استفاده طرح‌های تلفیقی در گیوه از هنرهایی مثل چرم‌دوزی، منجوق‌دوزی، زری‌بافی و... (کد ۱، ۷ و ۱۲).	تولید گیوه‌های مینیاتوری	
		تلفیق با هنرهای مشابه	
		استفاده در شرکت‌های تبلیغاتی، توریستی و نمایشگاه‌ها	آگاهی و فرهنگ‌سازی
۲۳	آگاهی و شناخت نداشتن دربارهٔ این هنر و کاربردها و خاصیت درمانی آن باعث شده مردم توجه زیادی به یادگیری و تولید این نوع پاپوش نداشته باشند (کد ۱، ۵، ۶، ۹ و ۱۰).	ناآگاهی از هنر گیوه‌بافی و کاربردهای آن	
۲۴	مبحث آزاد درسی برای هنرهای سنتی به‌صورت گسترده‌تر در تمام مقاطع تحصیلی ایجاد شود که هم‌اکنون در مقاطع ابتدایی وجود دارد (کد ۹).	آموزش هنرهای سنتی در مباحث آزاد درسی	
۲۵	اضافه شدن کتاب هنرهای سنتی بومی هر استان (در سال‌های گذشته کتاب جغرافیای استانی داشتیم) می‌تواند برای آگاهی و شناخت دانش‌آموزان در تمام مقاطع تحصیلی مؤثر باشد (کد ۱۰).	بومی‌سازی آموزش هنرهای سنتی	
۲۶	آموزش بخش خصوصی توسط دانشجویان هنر و متخصصان به کودکان و نوجوانان برای شناخت و درک بهتر هنرهای سنتی به زبان خود آن‌ها مثل وسایل بازی، آموزش با نمایش عروسکی، فیلم‌ها و انیمیشن‌ها، بازی‌های رایانه‌ای، ماکت و عروسک‌سازی (کد ۱۲ و ۱۷).	نوآوری و خلاقیت در شیوهٔ آموزش کودکان و نوجوانان	

(نگارندگان)

۱۰. تجزیه و تحلیل پیشران‌های شاخص تأثیرگذار

از مجموع مفاهیم و مقوله‌های به‌دست‌آمده حاصل از داده‌ها ۹ عامل پیشران به دست آمده است که عبارت‌اند از: ۱. تولید؛ ۲. آموزش و یادگیری؛ ۳. استقلال فردی؛ ۴. حمایت دولتی؛ ۵. آگاهی و فرهنگ‌سازی؛ ۶. اقتصادی؛ ۷. خلاقیت و نوآوری؛ ۸. کارآفرینی و توسعهٔ کار؛ ۹. جذب مشتری و فروش. محقق بعد از پالایش و مرور پیشران‌های حاصل، شش پیشران شاخص و تأثیرگذار (تصویر ۱۵) را به شرح زیر تجزیه و تحلیل کرده است.



تصویر ۱۵: الگوی پیشران‌های شاخص تأثیرگذار در شکل‌گیری سناریو (نگارندگان)

۱۰ـ۱. آگاهی و فرهنگ‌سازی

«آگاهی و شناخت نداشتن نسبت به این هنر و کاربردها و خاصیت درمانی آن باعث شده مردم توجه زیادی به یادگیری و تولید این نوع پاپوش نداشته باشند» (پاسخ‌گویان کد ۱، ۵، ۶، ۹ و ۱۰). پاسخ‌گوی کد (۹) بر این باور است که برای آگاهی و شناخت دانش‌آموزان می‌توان مبحث آزاد درسی برای هنرهای سنتی به‌صورت گسترده‌تر در تمام مقاطع تحصیلی ایجاد کرد که هم‌اکنون در مقاطع ابتدایی وجود دارد. همچنین اضافه شدن کتاب هنرهای سنتی بومی هر استان می‌تواند در این زمینه مؤثر باشد (پاسخ‌گوی کد ۱۰). شناخت هنرهای سنتی از جمله گیوه‌بافی و فرهنگ‌سازی آن می‌تواند با آموزش بخش خصوصی (دانشجویان هنر و متخصصان) از دوران کودکی و نوجوانی با وسایل بازی، نمایش عروسکی، فیلم‌ها و انیمیشن‌ها، بازی‌های رایانه‌ای، ماکت و عروسک‌سازی در جامعه نهادینه شود (پاسخ‌گویان کد ۱۲ و ۱۷).

۱۰ـ۲. آموزش و یادگیری

آموزش و یادگیری هنر گیوه‌بافی «از گذشته تا الان به‌صورت استادشاگردی است اما می‌توان آن را به‌صورت کاربردی در آموزشگاه‌ها و دانشگاه‌ها آموزش داد» (پاسخ‌گویان کد ۷ و ۱۷). همچنین «با برگزاری کارگاه‌های آموزشی و اشتغال‌زایی توسط کارآفرینان و بخش خصوصی برای معرفی هنر گیوه‌بافی و آموزش و اشتغال می‌توان جوان‌ها را به این هنر جذب کرد» (پاسخ‌گویان کد ۱، ۵، ۶، ۹ و ۱۰). «آموزش هنر گیوه‌بافی و بازاریابی از طریق آموزشگاه‌ها و کارگاه‌های بخش خصوصی می‌تواند باعث پیشرفت و توسعهٔ این هنر گردد» (پاسخ‌گویان کد ۱۲، ۱۸، ۱۹ و ۲۰). زنان همواره در عرصه‌های گوناگون به‌ویژه هنرهای دستی که از ذوق و سلیقه و ظرافت سرچشمه می‌گیرد، پیش‌قدم بوده‌اند و این هنر و خلاقیت همواره سبب خودباوری و اعتماد به نفس آن‌ها در ایجاد اشتغال و کسب درآمد شده است (مدرس وحید ۱۳۹۵، ۸۵). پاسخ‌گویان کد (۱۲ و ۱۶) به آموزش رویهٔ گیوه‌بافی به معلولان و زنان بی‌سرپرست یا بدسرپرست با هدف خودکفایی توجه ویژه‌ای داشته‌اند.

۱۰ـ۳. تولید

هنرمندان قدیمی و کهنه‌کار به روش سنتی و هنرمندان جوان، به دو روش سنتی و تلفیق سنت و مدرن و استفاده از طرح‌های مختلف گیوه تولید می‌کنند (پاسخ‌گوی کد ۱ و ۶). از جمله مشکلات اصلی تولید این هنر معدود بودن هنرجو و نبود بافندهٔ رویهٔ گیوه است؛ به همین دلیل مشتری باید ماه‌ها در انتظار بماند (پاسخ‌گویان کد ۲، ۳ و ۴). گیوهٔ دهاقان به‌طور متوسط در داخل و خارج از ایران، بازار خوبی دارد ولی عرضهٔ کم و سرعت تولید پایین باعث افزایش قیمت و تهدید بازار گیوه شده است (پاسخ‌گویان کد ۱، ۲ و ۱۱). برای اینکه هنرمند دغدغهٔ

فروش محصول خود را نداشته باشد کارآفرینان و تاجران صنایع دستی با حمایت از هنرمندان گیوه‌باف برای خریدن محصولات آن‌ها می‌توانند به تولید و گسترش این هنر کمک زیادی کنند (پاسخ‌گویان کد ۱۲، ۱۸، ۱۹ و ۲۰).

۱۰-۴. خلاقیت و نوآوری

پاسخ‌گویان کد ۱۲ و ۱۵ در نوآوری تولید گیوهٔ متناسب خانم‌ها با حفظ شکل سنتی و تزیینات هنری توجه ویژه‌ای داشتند. با تلفیق هنرهایی مانند چرم‌دوزی، منجوق‌دوزی، زری‌بافی با هنر گیوه‌بافی و همچنین استفاده از گیوه‌های مینیاتوری به‌جای طرح‌های تبلیغاتی و هدایا در نمایشگاه‌ها و شرکت‌های توریستی و جشنواره‌ها می‌توان در تولید گیوه، خلاقانه و نوآورانه عمل کرد (پاسخ‌گویان کد ۱، ۷ و ۱۲). در تعاریف مبنایی اقتصاد خلاق، مؤلفه‌های خاصی مطرح شده است تا یک صنعت یا حرفه و محصول را بتوان در طبقه‌بندی‌های موجود صنایع خلاق قلمداد کرد. نخست اینکه ارزش افزودهٔ تولیدات و محصولات این صنایع نسبت به مواد اولیهٔ آن‌ها بالا بوده و این ارزش بالا، ناشی از خلاقیت ذهنی و ابداعات فکری تولیدکنندگان و هنرمندان آن‌هاست. از این نظر خلاقیت ذهنی خالقان آثار، اهمیت پیدا خواهد کرد (مدرس وحید ۱۳۹۵، ۶۲).

۱۰-۵. جذب مشتری و فروش

افزایش خلاقیت، تنوع در طرح و نقش، کیفیت و جوان‌پسند بودن، عامل جذب مشتری و ارتقای فروش می‌گردد (پاسخ‌گوی کد ۶). ایران، یکی از سه کشور برتر در زمینهٔ تولیدات فراورده‌های دستی است که این موضوع سبب شده این کشور هرساله پذیرای گردشگران داخلی و خارجی بسیاری باشد و بتواند از این طریق اقدام به کارآفرینی، درآمدزایی و جذب گردشگر کند. با توجه به اینکه کالای صنایع دستی ایران سومین کشور تولیدکنندهٔ صنایع دستی به‌لحاظ تنوع است، بین علاقه‌مندان در خارج از کشور از جمله در اتحادیهٔ اروپا، آفریقا، کشورهای حاشیهٔ خلیج فارس و کسانی که به‌دنبال ریشه‌های هنر هستند، جایگاه ویژه‌ای دارد. برای همین است که باید گفت صنایع دستی، سفیر کشور ماست. پس باید این جذابیت صنایع دستی تقویت شود و جایگاه آن روزبه‌روز بیشتر و ویژه‌تر دیده شود (مدرس وحید ۱۳۹۵، ۶۱).

۱۰-۶. کارآفرینی و توسعه کار

به‌گفتهٔ پاسخ‌گویان کد ۲، ۳ و ۴، در گذشته هنرمندان گیوه‌باف، گیوه‌دوز و تخت‌کش‌ها در مغازه‌ها و کارگاه‌های مستقل خود به‌صورت گروهی و منظم به تولید گیوه می‌پرداختند که این هماهنگی در کار باعث افزایش عرضه و تقاضا (مشتری) بوده است. بنابراین ایجاد کارگاه‌های گروهی با مدیریت همه‌جانبه به‌ویژه در شناسایی بازار فروش و جذب مشتری باعث سرعت در تولید و فروش بهتر است (پاسخ‌گوی کد ۱). مایکل تودارو[۳] توسعه را جریانی می‌داند که لازمهٔ آن تغییرات اساسی در ساخت اجتماعی، طرز تلقی عامهٔ مردم و نهادهای ملی و نیز تسریع رشد اقتصادی، کاهش نابرابری و ریشه‌کن کردن فقر مطلق است. توسعه در اصل باید نشان دهد که مجموعه نظام اجتماعی، هماهنگ با نیازهای متنوع اساسی و خواسته‌های افراد و گروه‌های اجتماعی در داخل نظام، از حالت نامطلوب زندگی گذشته خارج شده و به‌سوی وضع یا حالتی از زندگی که از نظر مادی و معنوی بهتر است، سوق یابد. کارآفرینی از ابزارهای مهم توسعه به شمار می آید و اثر خود را از راه افزایش اشتغال در جامعه بر جا می‌گذارد. ابعاد دیگر توسعهٔ اقتصادی که از رشد کارآفرینی مایه می‌گیرد بهره‌گیری بهینه از منابع، گوناگونی تولیدات و صادرات، افزایش ارزش افزوده، رقابت بر پایهٔ شایستگی و شناخت مزیت‌های نسبی در سطح ملی است (مدرس وحید ۱۳۹۵، ۶۷).

۱۱. سناریوها

سناریونویسی یکی از متداول‌ترین شیوه‌های آینده‌پژوهی است. سناریو داستانی است که رویدادهای آینده را با استفاده از روابط علی و منطقی به رویدادهای امروز جهان پیوند می‌زند. سناریوها مهارت اندیشیدن به آینده و قدرت تجسم و ابداع آینده‌های مطلوب را به وجود می‌آورند (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷، ۸۸). سناریوهای حاصل از تجزیه و تحلیل پیشران‌های تأثیرگذار بر آینده به شرح زیر است:

۱۱-۱. درنای امید

ناآگاهی مردم از هنر گیوه‌بافی و مزایای درمانی آن و رونق کفش‌هایی با طرح‌های متنوع و مشتری‌پسند و معدود بودن هنرجو باعث به انزوا رفتن این هنر و مشکلات اساسی در تولید آن شده است. بنابراین رسانه‌های ملی، نهادهای آموزشی و فرهنگی و اقتصادی (دولتی و خصوصی) می‌توانند به‌واسطهٔ تبلیغات، تولید فیلم‌های مستند، ایجاد نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها، ساخت اپلیکیشن و انیمیشن‌ها و... به تقویت باورهای

فرهنگی برای آگاهی، خرید و ترویج صنایع هنری، اطلاع‌رسانی از مزایای سرمایه‌گذاری و کارآفرینی، نقش مؤثری را ایفا کنند. ایجاد این عوامل باعث جذب، تقویت و توانمندسازی تخصصی هنرجویان شده و می‌توان امید آیندهٔ مطلوبی برای هنر گیوه‌بافی و دیگر هنرهای سنتی داشت.

۱۱-۲. سیمرغ

با توجه به اینکه در گذشته گیوه با هماهنگی بین گیوف‌باف (بیشتر خانم‌ها به این کار می‌پرداختند)، گیوه‌دوز، چرم‌ساز و تخت‌کش به‌صورت گروهی تولید می‌شده و باعث رونق این هنر بوده است. در حال حاضر کارگاه‌ها به‌صورت انفرادی است و این عامل کاهش در تولید شده است. اگر با مدیریت صحیح توسط دولت یا بخش خصوصی هماهنگی لازم بین هنرمندان (گیوه‌باف، گیوه‌دوز و تخت‌کش)، کارآفرینان، سرمایه‌گذاران و فروشندگان ایجاد و کار تولید گیوه به‌صورت گروهی و تیمی با ارتقای کیفیت انجام شود زمینه برای جذب هنرجویان و علاقه‌مندان، ایجاد انگیزه برای رشد و پیشرفت، اشتغال‌زایی برای زنان و جوانان، ایجاد خلاقیت و نوآوری، تنوع در محصول، جذب مشتری، افزایش فروش و در نهایت رونق و توسعهٔ اقتصادی، فرهنگی و تعامل اجتماعی برای این هنر فراهم می‌گردد.

۱۱-۳. ای‌کیوسان

در دنیای صنعتی و مدرنیزه امروز با توجه به تغییرات و تنوع در سلیقه‌ها و افزایش بازار رقابت، برای اینکه هنر گیوه‌بافی بتواند به تداوم و حیات خود ادامه دهد ایجاد خلاقیت و نوآوری و تنوع در این هنر الزامی است. هنرمندان و کارآفرینان هنر گیوه‌بافی با کسب آموزش و بهره‌گیری از هوش و خلاقیت خود و همگام شدن با دنیای مدرن البته با حفظ سنت می‌توانند محصولات متنوعی برای جذب مشتری و افزایش فروش تولید کنند. همچنین می‌توانند با هنرمندان رشته‌های دیگر در تعامل باشند و محصولاتی از تلفیق با هنرهای دیگر (ترمه‌بافی، قلاب‌دوزی، چرم‌دوزی، پته‌دوزی) ایجاد کنند. با ایجاد محصولات فاخر و جذاب و هماهنگ با سلایق مردم ایران و جهان در هر سن و جنسیتی، آیندهٔ درخشانی در انتظار این هنر خواهد بود.

۱۱-۴. شازده کوچولو

چنانچه خانواده‌ها نقش مؤثری در نهادینه کردن و تقویت باورهای فرهنگی و تحریک خلاقیت و نوآوری فرزندان خود ایفا کنند (برای مثال: ساخت عروسک با لباس‌ها و پاپوش‌های سنتی، سازه‌ها و ماکت‌ها، کشیدن نقاشی، قصه‌های عامیانه، رفتن به نمایشگاه‌ها و بازارچه‌ها و مکان‌های سنتی و...)، همچنین اگر نهادهای آموزشی (دولتی و خصوصی) زمینهٔ آشنایی به تمام جنبه‌های صنایع دستی از سطح دبستان تا دانشگاه را فراهم کنند و به تقویت روحیهٔ خودکفایی و خودباوری، کار تیمی، ترویج کارآفرینی، تقویت مهارت‌ها بپردازند، باعث تداوم، رونق و توسعه (فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی) هنرهای سنتی و هنر گیوه‌بافی خواهد شد.

۱۲. نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر واکاوی عمیق در زمینهٔ هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان، شناسایی عوامل اثرگذار و ارائهٔ راهکارهای مناسب برای توسعه، تداوم و آیندهٔ بهتر این هنر است. بدین منظور با مطالعهٔ پیشینه و مصاحبه با هنرمندان و صاحب‌نظران، عوامل و پیشران‌های شاخص و تأثیرگذار شناسایی شدند. پس از تجزیه و تحلیل پیشران‌های کلیدی، سناریوهای پژوهش شکل گرفت که عبارت‌اند از: سناریوی درنای امید، سیمرغ، ای‌کیوسان و شازده‌کوچولو. در سناریوی درنای امید، ناآگاهی مردم از هنر گیوه‌بافی و معدود بودن هنرجو باعث به انزوا رفتن این هنر و مشکلات اساسی در تولید آن شده است. بنابراین رسانه‌های ملی، نهادهای آموزشی و فرهنگی و اقتصادی (دولتی و خصوصی) می‌توانند در آگاه‌سازی و فرهنگ‌سازی این هنر نقش مؤثری داشته باشند. در سناریوی سیمرغ، به‌دلیل کارگاه‌های انفرادی و سرعت پایین در تولید، خرید و فروش کاهش پیدا کرده است. دولت و بخش خصوصی می‌توانند با مدیریت اصولی و کارآفرینی و ایجاد کار تیمی هنرمندان را حمایت و اشتغال‌زایی کنند. در سناریوی ای‌کیوسان، عامل کلیدی، خلاقیت و نوآوری است. هنرمندان و کارآفرینان هنر گیوه‌بافی با کسب آموزش و بهره‌گیری از هوش و خلاقیت خود و همگام شدن با دنیای مدرن البته با حفظ سنت می‌توانند محصولات متنوعی برای جذب مشتری و افزایش فروش تولید کنند و با ایجاد محصولات فاخر و جذاب و هماهنگ با سلایق مردم ایران و جهان در هر سن و جنسیتی، آیندهٔ درخشانی در انتظار این هنر خواهد بود. و در نهایت سناریوی شازده کوچولو، خانواده و نهادهای آموزشی (دولتی و

خصوصی) را عامل کلیدی برای آموزش و تقویت باورهای فرهنگی، تقویت روحیهٔ خودکفایی و خودباوری، کار تیمی، ترویج کارآفرینی، تقویت مهارت‌ها در تمام سنین مختلف می‌داند. ایجاد این عوامل باعث جذب، تقویت و توانمندسازی تخصصی هنرجویان شده و باعث تداوم، رونـق و توسعه (فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی) هنر گیوه‌بافی می‌گردد و می‌توان آیندهٔ مطلوبی برای این هنر انتظار داشت.

منابع

۱. ادیب، عبدالمحمود. ۱۳۹۰. زادگاه من دهاقان. اصفهان: انتشارات چهارباغ کوی سینما سپاهان.

۲. چیت‌ساز، محمدرضا. ۱۳۷۹. تاریخ پوشاک ایرانیان. تهران: انتشارات سمت.

۳. حافظی، رضا، و حمید اسماعیل‌زاده. ۱۳۹۳. راهنمای سناریونگاری. بی‌جا: انتشارات وزارت بهداشت.

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

۵. دادور، ابوالقاسم، و لیلا پورکاظمی. ۱۳۸۸. «پای‌پوش‌های زنان روستایی و عشایر ایران». زن در توسعه و سیاست، ش. ۲۷: ۱۳۹ـ۱۶۵.

۶. رستمی، محسن، رضا خجسته، و عیسی کشاورز. ۱۳۹۷. مبانی آینده‌پژوهی. بی‌جا: انتشارات پشتیبان.

۷. رستمی، محسن، عیسی کشاورز، و رضا خجسته. ۱۳۹۷. روش‌های آینده‌پژوهی در صنایع فرهنگی. بی‌جا: انتشارات پشتیبان.

۸. رضایی، کمال. ۱۳۹۱. «بررسی اثر تولیدات صنایع دستی بر اقتصاد خانوار روستایی (مطالعهٔ موردی: گیوه‌بافی منطقهٔ اورامانات)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه گیلان.

۹. سرلک، رضا. ۱۳۹۷. «گیوه و گیوه‌کش». نشریهٔ نامهٔ فرهنگستان، ش. ۱۶: ۷۰ـ۷۴.

۱۰. شجاع نوری، فروغ الصباح، معصومه جمالی، نیکو شجاع نوری، فرزانه هنربخش، و مرتضی اکبری. ۱۳۹۵. «عوامل مؤثر بر توسعهٔ کسب‌وکار صنایع دستی (مطالعهٔ موردی: کلاش، گیوهٔ کردستان)». مجلهٔ پژوهش و برنامه‌ریزی روستایی ۵ (۲): ۸۰ـ۹۲.

۱۱. صداقت‌کیش، جمشید. ۱۳۶۵. «تاریخچهٔ صنعت گیوه‌دوزی در ایران: گیوه و ملکی». نشریهٔ چیستا، ش. ۳۵: ۳۳۵ـ۳۴۶.

۱۲. عمید، حسن. ۱۳۸۱. لغت‌نامه. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۳. علی‌پور دهاقانی، محمدرضا. ۱۳۹۹. گیوه پاپوشی به قدمت تاریخ. اصفهان: کاشف علم.

۱۴. عناقه، عبدالرحیم، و اصغر محمدی. ۱۳۸۱. سیمای دهاقان (سمیرم سفلی). تهران: انتشارات پیراسته.

۱۵. کریمی، محسن، و نسیبه حبیبی. ۱۳۸۹. «گیوه (جوراب) سنجانی، هنری رو به فراموشی.» کتاب ماه هنر، ش. ۱۴۳: ۱۲۴ـ۱۲۹.

۱۶. مدرس وحید، زهرا. ۱۳۹۵. «بررسی رویکردهای اقتصادی متناسب با محصولات صنایع دستی مبتنی بر اهداف توسعهٔ پایدار». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه الزهرا، استاد راهنما: مهین سهرابی نصیرآبادی.

۱۷. معین، محمد. ۱۳۸۱. فرهنگ معین. تهران: انتشارات آدنا: کتاب راه نو.

۱۸. نیکویی، زهرا، پدرام پیوندی، و ابوالفضل داودی. ۱۳۹۴. «کارآفرینی و نوآوری با استفاده از توسعهٔ روند تولید پای‌پوش سنتی گیوه». کنفرانس بین‌المللی مدیریت، اقتصاد و مهندسی صنایع: ۱ـ۱۰.

۱۹. وولف، هانس. ۱۳۸۴. صنایع دستی کهن ایران. ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۰. هاشمی، غلامرضا. ۱۳۹۵. «بررسی و شناخت ویژگی‌های گیوهٔ آجیده؛ صنایع دستی بومی منطقهٔ سنجان». دوفصلنامهٔ تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی ۴ (۷): ۳۵ـ۴۷.

۲۱. یارشاطر، احسان. ۱۳۸۳. پوشاک در ایران‌زمین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

22. URL 1 : https://tinyurl.com/yr87k9j6

23. URL 2 : https://tinyurl.com/2vjf38yz

24. URL 3 : https://tinyurl.com/3pjemp46

25. URL 4 : https://tinyurl.com/ymkuxuuh

26. URL 5 : https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%DB%8C%D9%88%D9%87

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246517.10

آسیب‌شناسی پدیدهٔ اسکان در رکود بافت جل اسب عشایر قشقایی

شهدخت رحیم‌پور*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۸

چکیده

«جل» بافته‌ای پوششی و زینتی در جوامع ایلی و عشایری برای اسب است. این دست‌بافته به‌دلیل اهمیت نقش اسب به‌عنوان راهوار و همراهی این حیوان، همیشه با کیفیت مطلوب در بین ایلات و عشایر تولید شده است. این مسئله که به‌تبع پدیدهٔ اسکان عشایر تولید جل اسب کاهش و با رکود بافت مواجه گردید، سبب از دست رفتن یکی از شواهد هویت بومی فرهنگی جامعهٔ عشایری و به فراموشی رفتن دامنهٔ دانش دست‌بافته‌های عشایری است. این پژوهش با هدف آسیب‌شناسی پدیدهٔ اسکان در رکود بافت جل اسب‌های عشایر قشقایی انجام شد. حفظ میراث دانش این دست‌بافته در تجلی هویت زندگی ایلی عشایری اهمیت دارد. اینکه عوامل محیطی حاصل از اسکان بر رکود تولید جل اسب چه بوده و مهم‌ترین عامل کاهش و رکود بافت جل اسب چیست، پرسش‌های مطرح‌شدهٔ این پژوهش است. گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی و روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است. در گام نخست با استفاده از گفت‌وگو و مصاحبهٔ آزاد و نظرسنجی از کارشناسان فن عوامل مربوط شناسایی شد. در گام دوم، مؤلفه‌های به‌دست‌آمده در قالب پرسشنامه تدوین گردید و سپس با توزیع پرسشنامه و به دست آوردن داده‌های اولیه در راستای اهداف پژوهش و پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده تحلیل و بررسی انجام شد. جامعهٔ آماری ۱۲۹ نفر از تولیدکنندگان فرش و بافندگان عشایر قشقایی در استان فارس است. نتایج نشان می‌دهد کاهش بافت جل با کاهش کاربرد آن رابطهٔ مستقیم دارد و از سیزده عامل شناسایی‌شده در نقش مهم‌ترین عامل کاهش و رکود بافت، عامل تکنولوژی است که با جایگزینی وسایل نقلیه به‌جای اسب است.

کلیدواژه‌ها:

آسیب‌شناسی، اسکان، رکود، بافت جل اسب، عشایر قشقایی.

* دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، مربی گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ S-rahimpoor@araku.ac.ir

۱. بیان مسئله و مقدمه

کوچ مهم‌ترین عامل بقای زندگی عشایری و اسب مهم‌ترین راهوار ایل است. با توجه به اهمیت نقش اسب در پدیدهٔ کوچ و نوع زندگی عشایری، بافت پوشش این حیوان در قالب جل به‌زیبایی مدنظر بوده است. جل اسب «علاوه بر گرم نگه داشتن بدن حیوان و عرق‌گیر بودن، جنبهٔ تزیینی و تشریفاتی نیز دارد» (سیدصدر ۱۳۸۶، ۱۰۸). ایل قشقایی از بزرگ‌ترین ایل‌های کوچ‌رو در جنوب ایران بوده و بافندگی در این ایل، حرفه‌ای زنانه است. «بافندگان قشقایی بیشترین کوشش و برترین مهارت خود را صرف بافت جل اسب می‌کنند که مرد عشایری سخت به آن دلبسته است و آن را نشانهٔ احترام و حیثیت خانوادهٔ خود می‌داند» (گلاک ۱۹۷۷، ۲۹۵). پرهام «شکوفایی هنر جل‌بافی قشقایی را یادآور رونق هنر و صنعت لگام و دهنه‌سازی برنز و مفرغ تمدن لرها می‌داند که پایاپای هنر جانورشناسی عصر برنز لرستان (هزارهٔ دوم پیش از میلاد) عالی‌ترین جلوهٔ هنری زمانه شد» (پرهام ۱۳۷۱، ۹۷ و ۹۸). «بافتن جل اسب در میان اعضای ثروتمند ایل قشقایی دست‌کم تا دههٔ ۱۳۳۰ شمسی ادامه داشته است» (گریوانی و آشوری ۱۳۸۶، ۱۳۴). جل اسب محصول دورهٔ سنتی جامعهٔ قشقایی است که ذهنی و با رنگ‌های شاد، بخشی از هویت بومی را خلق کرده‌اند. این مسئله در وضعیت موجود، با تغییر ساختار زندگی عشایری به یکجانشینی و حذف کوچ و استفاده از خودرو به‌جای اسب، تولید این دست‌بافته را با سیر نزولی و رکود بافت مواجه کرده است. از آنجا که دانش دست‌بافته‌ها به‌صورت شفاهی از مادران به دختران منتقل می‌شد، بسیاری از روش‌های بافت فراموش شده است و این دست‌بافته به‌ندرت به درخواست افرادی خاص تولید می‌شود. امروزه زین و یراق چرمی با تزیین منگوله‌هایی به‌عنوان سینه‌بند برای پوشش اسب استفاده می‌شود. پیامد این تغییر فراموشی هویت بومی دست‌بافته‌ها به‌عنوان هنر مادی ایل است. ازاین‌رو در بررسی وضعیت موجود و درک عمیق روش مناسب حفظ هنر و دانش این دست‌بافته، به آسیب‌شناسی اسکان بر رکود بافت جل اسب توجه شده است. آسیب‌شناسی، شناسایی آن دسته از عوامل مهم و مؤثری است که به وجود آمدن یا تداوم حیات آن‌ها می‌تواند فرایند تحقق هر نظام و سیستمی را متوقف یا به‌صورت محسوس کند نماید (بنیانیان ۱۳۸۹، ۹۹).

این واقعیت که جامعهٔ عشایری متناسب با تغییر اسکان با بخشی از مشکلات فرهنگی روبه‌رو بوده‌اند، امری گریزناپذیر است. اسکان قبل از اینکه ریشه در تفکری سیاسی داشته باشد، تغییری فرهنگی و ساختاری است. «تغییر فرهنگی فرایندی است که طی آن اجزای مختلف یک فرهنگ با گذشت زمان دگرگونی پیدا می‌کند. هرگونه دگرگونی در اجزا و کلیت فرهنگ، در سازمان‌های اجتماعی تحولاتی را پدید می‌آورد و اگر شتاب این دگرگونی‌ها فزونی یابد، می‌تواند آسیب‌هایی را در پی داشته باشد» (ستوده ۱۳۷۶، ۵۰). گسست در روند تولید، و رکود بافت جل اسب در انتقال دانش سبب فراموشی سنت بافتن این دست‌بافته از ضرورت پرداختن به این موضوع بوده است.

عوامل گوناگونی به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در تولید کلان تا سیر نزولی این دست‌بافته وجود داشته است. این پژوهش با هدف اصلی آسیب‌شناسی پدیدهٔ اسکان در رکود بافت جل اسب عشایر قشقایی انجام شد. فرضیه‌های پژوهش در شناسایی عوامل محیطی متأثر از اسکان در رکود بافت جل اسب به شرح زیر است:

- عوامل اجتماعی فرهنگی پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.
- عوامل اقتصادی پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.
- عوامل سیاسی پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.
- عوامل تکنولوژیکی پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تناولی (۱۳۷۷) در کتاب جل‌های عشایری و روستایی ایران به معرفی طناب‌ها، جل‌ها و روکپلی‌های اسب در ایلات و عشایر متعدد ایران پرداخته است و به جل اسب‌های قشقایی نیز اشاره دارد. پرهام (۱۳۷۱) در جلد دوم کتاب دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس به‌طور مختصر به معرفی زیباشناسی جل اسب از منظر طرح و نقش و رنگ و ساختار آن‌ها در عشایر قشقایی پرداخته است. پژوهش گریوانی و آشوری (۱۳۸۶) دربارهٔ سیر نظام تولید فرش‌بافی فارس، شیوهٔ خودکفایی تا کارفرمایی تولید را متأثر از تغییرات محیط اجتماعی، اقتصادی و فردی هنرمندان می‌داند و عامل اسکان عشایر، اصلاحات ارضی و آموزش عشایری را در این تغییر نظام تولید، مهم‌ترین عامل برمی‌شمارد.

سمسار (۱۳۴۳) در مقالهٔ «اهمیت اسب و تزیینات آن در ایران باستان» به گردآوری نمونه‌های مختلف اسب و انواع تزیینات اسب در ایران باستان توجه دارد. این پژوهش به‌طور مشخص به ایل قشقایی در فارس توجه دارد. پژوهشی که به‌طور مشخص در ارتباط با دلایل رکود یا کاهش بافت انواع جل اسب باشد یافت نشد. این پژوهش به بررسی دلایل رکود بافت این دست‌بافتهٔ سنتی در ایل قشقایی پرداخته است. اهمیت اسب تا معرفی جل‌های قشقایی و بررسی کلی عوامل برگرفته از پدیدهٔ اسکان بر رکود بافت این دست‌بافتهٔ سنتی مورد مطالعه قرار گرفته است.

۱ـ۲. روش تحقیق

این تحقیق میدانی از نظر هدف کاربردی و از نظر روش توصیفی‌تحلیلی است. جامعهٔ آماری شامل تولیدکنندگان دست‌بافته‌های عشایری، و بافندگان عشایری اسکان‌یافته و کوچ‌رو مناطق بیشابور، فیروزآباد و فراشبند و خان زنیان در استان فارس بوده که تجربهٔ بافت جل اسب را دارند. به‌تفکیک شامل ۱۴ تولیدکنندهٔ دست‌بافتهٔ عشایری فارس، ۳۹ بافندهٔ بیشابور، ۲۷ بافندهٔ خان زنیان، ۲۷ بافندهٔ فیروزآباد و ۲۲ بافنده از فراشبند، و درمجموع ۱۲۹ نفر است. در گام نخست بر اساس شناسایی مؤلفه‌های متأثر از اسکان با تعداد ۳۰ نفر از جامعهٔ آماری با مصاحبهٔ عمیق استفاده گردید. عوامل شناسایی‌شده توسط متخصصان فرش تأیید و پرسشنامه آماده شد. با توزیع پرسشنامه در بین ۱۲۹ نفر با روش نمونه‌گیری تصادفی و بررسی ویژگی‌های جمعیت‌شناختی (جنسیت، وضعیت تأهل، سن و تحصیلات) و به دست آوردن فراوانی و فراوانی تجمعی داده‌های اولیه مؤلفه‌های عوامل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، و تکنولوژیکی حاصل از اسکان بر رکود بافت جل اسب در راستای فرضیه‌های پژوهش بررسی شدند. به‌طور کلی، استفاده از مطالعهٔ کتابخانه‌ای در پیشینه و مبانی نظری پژوهش و مطالعات میدانی (با عکس‌برداری از نمونهٔ جل اسب‌های موجود، گفت‌وگو با دست‌اندرکاران فرش و توزیع پرسشنامه به‌همراه جمع‌آوری داده‌ها) در دستیابی به هدف این پژوهش مؤثر بوده است.

۲. مبانی نظری

۱ـ۲. اهمیت اسب در فرهنگ ایرانی

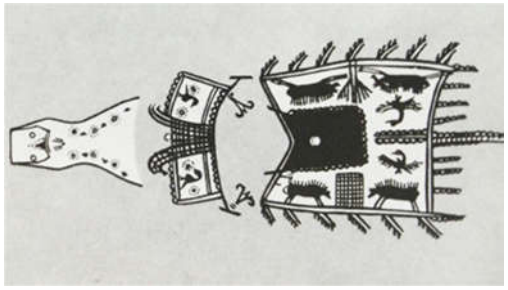
اختراع ارابه‌های چهارچرخ و پرورش اسب منسوب به ایرانی‌ها و کاسی‌هاست و صنعت بافندگی از ابداعات مردم زاگرس، یعنی ساکنان غرب ایران بوده است (آیت‌اللهی ۱۳۸۰، ۶). در اساطیر ایرانی، اسب حیوانی مقدس است که در قالب توتم، جانوری ستودنی بوده است. هم‌نامی اسب با نام شخصیت‌های اساطیری، شاهان و پهلوانان ایرانی مانند گرشاسب (دارندهٔ اسب لاغر)، ارجاسب (دارندهٔ اسب ارجمند یا دارای اسب پرارج و بها)، لهراسب (دارندهٔ اسب تندرو)، ویشتاسب یا گشتاسب (دارای اسب از کار افتاده)، جاماسب یا طهماسب (دارندهٔ اسب خوب)، گشتاسب (دارای اسب نر و دلیر) و بیوراسب از نام‌های اژی‌دهاک (دارای ده هزار اسب) از اهمیت این حیوان در فرهنگ ایرانی اشاره دارد (پورداوود ۱۳۵۵، ۲۲۷ـ۲۷۹؛ قائمی و یاحقی ۱۳۸۸، ۱۱۹؛ کریستین سن ۱۳۵۵، ۳۲). بازتاب بخشی از اهمیت اسب در میان مردم ایران باستان و پیوستگی این حیوان با شکار و سنت ایرانی اسب‌سواری، در آثار هنری قابل مشاهده است. «آثار برجای‌ماندهٔ تاریخی، شامل نقش برجسته‌های صخره‌ای، نقوش مهرها، پیکرک‌ها و منسوجات مملو از تصویر اسب است که همگی حاکی از کاربرد این حیوان در زندگی روزمرهٔ این مردم است» (طالب‌پور و پرهام ۱۳۸۸، ۵). در شاهنامهٔ فردوسی «پیوستگی وجودی اسب و قهرمان تا آنجاست که رستم و رخش را در یک گور می‌نهند که این می‌تواند نمادی از وحدت جسم قهرمان و اسبش باشد، رسمی که آن را متعلق به جنگاوران سکایی دانسته‌اند» (جایز ۱۳۷۰، ۱۶). «در حفاری‌های باستان‌شناسی در مناطقی از قبیل تپهٔ سیلک در کاشان، چغازنبیل در شوش و حسنلو در آذربایجان، آثاری مرتبط با اسب به دست آمده است» (تناولی ۱۳۷۷، ۱۱).

۲ـ۲. پوشش اسب در متون و آثار تاریخی

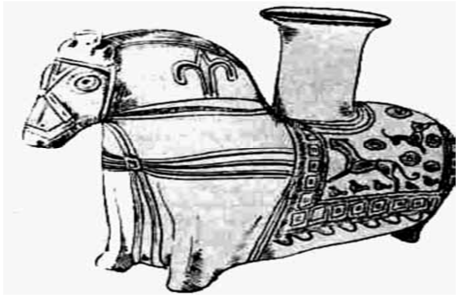
نیاز به پوششی برای محافظت بدن اسب و علاقه‌مندی انسان به آراستن و زیبایی این حیوان سبب دقت در ظرافت تولید این بافته بوده است. در تاریخ طبری آمده است طهمورث «اول کس بود که از اسب و استر و خر، آرایش پادشاهی کرد» (طبری ۱۳۸۹، ج. ۱: ۷۵) و جمشید «بفرمود تا لباس ببافند و رنگ کنند و زین و پالان بسازند و به‌کمک آن چارپایان را به اطاعت آورند» (همان، ۷۶). در دو مجسمهٔ

سفالین اسب که یکی در شوش و دیگری در ماکو به دست آمده است، قطعه فرشی به‌جای زین وجود دارد (حشمتی رضوی ۱۳۸۷، ۱۰۷ و ۱۰۸). در اسب سفالین شوش (تصویر ۱) بر تصویر جل منقش بر ریتون (تصویر ۲) یک طرف آن دو گراز در طرفین یک مربع و طرف دیگر تصویر گراز در حال تاخت‌وتاز را نشان داده و درخت زندگی بین دو گراز مجسم شده است. نقش مرغ ماهی‌خوار در هر دو طرف جل دیده می‌شود. «نقوش این جل و پیش‌سینه، باید از جنس چرم باشد که بر روی نمد دوخته‌اند؛ بنابراین آراستن جل و زین و برگ اسب با قطعات بریده‌شده از چرم، از هزاران سال پیش در ایران متداول بوده است» (سمسار ۱۳۴۳). در ریتون به‌دست‌آمده از ماکو (تصویر ۳) که اینک در موزهٔ ایران باستان نگهداری می‌شود، تصویر جل اسب بر ریتون اسب‌مانند با مربع‌های حاشیهٔ طولی و عرضی و نقش گراز قابل مشاهده است (تصویر ۴). تصاویر اسب بر روی ریتون، مولود تفکری کهن است. گیرشمن معتقد است «ریتونی که شکل اسب دارد، در مراسم تدفین مردگان به کار می‌رفته است. ... منظور از این عمل این بود که حیوان یا قالب آن را در قبر قرار دهند تا بتواند روح مرده را به دنیای دیگر ببرد» (گیرشمن ۱۳۴۶، ۲۹۱).

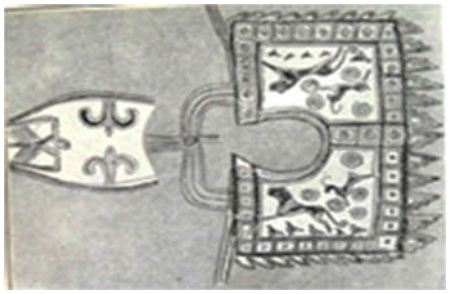
تصویر ۱: اسب سفالین شوش (گیرشمن ۱۳۴۶، ۲۸۹)



تصویر ۲: نقش جل اسب ریتون شوش (گیرشمن ۱۳۴۶، ۲۹۱)

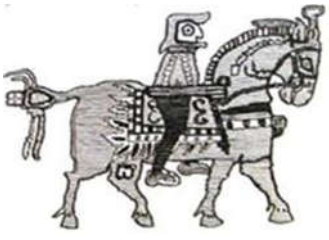


تصویر ۳: ماکو، ریتون با نقش جل اسب، قرن هشتم پیش از میلاد (سمسار ۱۳۴۳ به‌نقل از گزارش‌های باستان‌شناسی، ج. ۳)



تصویر ۴: نقش جل اسب تصویر بر ریتون ماکو (گیرشمن ۱۳۴۶، ۲۸۸)

علاوه بر نقوش جل اسب بر روی ریتون، بر قالی پازیریک که کهن‌ترین فرش باقی‌مانده از دوران کهن است، جل اسب با نقوش گیاهی تصویر شده است (تصاویر ۵ و ۶). همچنین همراه با کشف پازیریک جل نمدی کشف شده است (تصویر ۷). این نمد با زینت‌های چرمی که بدان‌ها الصاق شده است، بنا بر سبک «دایره و ویرگول» مجسم گردیده‌اند؛ به این معنی که عضلات حیوان را به‌صورت ویرگول نشان داده‌اند و همهٔ آن‌ها با جل نمدهایی که سفال‌سازان شوش و ماکو روی اسب‌های منقوش در کوزه‌هایشان قرار داده‌اند، شباهت دارند (گیرشمن ۱۳۴۶، ۳۶۲).



تصویر ۵: قالی پازیریک، جزئیات، موزهٔ آرمیتاژ (حشمتی رضوی ۱۳۸۷، ۱۰۶)

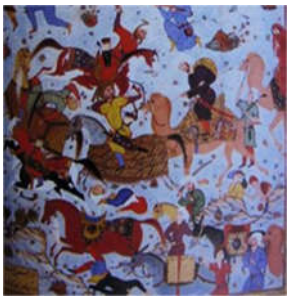
تصویر ۶: قالی پازیریک، جزئیات. موزهٔ آرمیتاژ (گیرشمن ۱۳۴۶، ۳۶۱)

تصویر ۷: جل نمد با زینت‌های چرمی (قرن سوم تا چهارم پیش از میلاد)، موزهٔ آرمیتاژ (گیرشمن ۱۳۴۶، ۳۶۳)

گزنفون اشاره دارد که ایرانیان بر زین و برگ اسبانشان بیشتر از کف اتاقشان قالی پهن می‌کنند چون می‌خواهند با نرمی و ملایمت بر آن بنشینند (گزنفون ۱۳۴۲). «در زمان پارت‌ها نوعی زین برجسته جای تکهٔ فرش قبلی را گرفت» (تناولی ۱۳۷۷، ۱۷). در ظروف سیمین از دورهٔ ساسانی که پادشاهان را در حال شکار نشان می‌دهند، پوشش و تزیینات اسب به‌وضوح قابل مشاهده است (تصویر ۸). در آثار هنری دورهٔ اسلامی جل از تزیینات اسب بوده است و در نمونه بشقاب‌های سلجوقی (تصویر ۹) و نگارگری اسلامی (تصویر ۱۰) به‌صورت بافته‌های منقش در زیر زین دیده می‌شوند که حالت عرق‌گیر دارند. در سایر هنرهای ایرانی مانند قالی‌های دوره‌های متعدد، کاشی‌کاری، تشعیر و تذهیب نیز اسب با پوششی آراسته نقش شده است.

تصویر ۸: شکار گراز نقشی از کاسهٔ سیمین مربوط به عهد ساسانی، موزهٔ آرمیتاژ (آیت‌اللهی ۱۳۸۰، ۱۸۹)

تصویر ۹: تزیین سفالینهٔ مینایی (هفت‌رنگ) با طرح سوارکار و صحنهٔ شکار قرن هفتم هجری (توحیدی ۱۳۸۲، ۳۵۱ به‌نقل از کیانی و کریمی ۱۳۶۴، ۶۲)



تصویر ۱۰: نگاره‌ای از نسخهٔ هفت‌اورنگ (منسوب به شیخ محمد)، ۹۶۴-۹۷۳ق (پاکباز ۱۳۹۰، ۱۰۸)

۲-۳. مکان‌های بافت جل اسب

متعلقات آرایش اسب شامل زین، دهنه، رکاب، تازیانه، کلگی و افسار[۱] و ستام و یراق[۲] است و سگک و قلاب برای بستن نوارهای مزبور است. پوشش‌هایی که برای روی اسب استفاده می‌شود «رواندازه‌های مرتبط با زین، روزینی و روکپلی؛ ۲. جل اسب و ۳. غاشیه و یا زین‌پوش [است]» (تناولی ۱۳۷۷، ۵۷-۵۹). از میان رواندازه‌ها جل اسب با اشکال، اندازه‌ها و تزیینات گوناگون در مناطق متعددی تولید می‌شود. «عشایر آذربایجان، دشت مُغان، کردهای خراسان، ترکمن‌ها، عشایر فارس، ورامین و ایل افشار هرکدام به‌گونه‌ای جُل را بافته و تزیین می‌کنند. ... در ایلات کرمان به‌صورت گلیم، نقوش سوزنی، شیریکی پیچ با تاروپود پشم و عشایر آذربایجان تکنیک بافت جاجیم برای تولید جل استفاده می‌کنند» (سیدصدر ۱۳۸۶، ۱۰۸). «تقریباً همهٔ عشایر ایران به‌جز دسته‌هایی از بلوچ‌های خراسان و سیستان و بلوچستان جل بافته‌اند. برخی از عشایر در این رشته پرکارتر و برخی کم‌کارترند. از جمله عشایری که بیشترین سهم را در جل‌بافی داشته‌اند، قشقایی‌ها و شاهسون‌ها هستند. از بختیاری‌ها، لرها، کردها، افشارها و ترکمن‌ها نیز جل‌هایی قابل توجه به جا مانده است» (تناولی ۱۳۷۷، ۶۷) در استان فارس در میان طایفه‌های متعدد عشایر قشقایی و لر، جل‌بافی دارای تنوع رنگ و نقش فراوانی است و از این میان، جل اسب‌های ایل قشقایی معروف‌ترند.

۲-۴. جل اسب قشقایی

ایل قشقایی از بزرگ‌ترین ایل‌های کوچرو بوده است و از طایفه‌های دره شوری، شش‌بلوکی، کشکولی بزرگ و کوچک و قراچه، فارسیمدان، عمله و تیره‌های مستقل صفی‌خانی، گله‌زن و یلمه‌ای تشکیل شده است. در بین این طایفه‌ها بافت جل اسب با تأثیرپذیری از جغرافیای بافندگان دارای رنگ و طرح‌های متفاوتی هستند. در ایل قشقایی مهارت مردان طایفهٔ دره‌شوری در پرورش اسب و زنان این طایفه، در بافت جل اسب جایگاه خاصی دارد. زنان طوایف‌دره شوری و کشکولی از مهم‌ترین بافندگان جل اسب در این جامعهٔ عشایری محسوب می‌شوند. جل دارای شکلی مستطیل یا مربعی است. جل اسب‌های عشایر قشقایی «دو بازوی پهن دارد که سینهٔ اسب را می‌پوشاند؛ آن را "دستک" می‌خوانند. دستک‌ها توسط نوار دست‌بافته‌ای (به همان طرح و نقش جل) به پهنای تقریبی ده سانتی‌متر و درازی حدود هفتاد سانتی‌متر به یکدیگر بسته می‌شود. این نوار را "خفتک" گویند. نوار باریک و تسمه‌مانندی در دو سمت بدنهٔ جل می‌دوزند که در زیر شکم اسب گره می‌خورد و جل را محکم و چسبان نگه می‌دارد» (پرهام ۱۳۷۱، ۹۷).

نقوش جل اسب‌های قشقایی شامل نقوش جانوری، گیاهی، انسانی و انتزاعی‌اند و نقطه‌های رنگین یا چندضلعی‌های کوچک که نقش جاپرکن دارند. نقشه‌ها به‌صورت سراسری و محرمات بافته می‌شوند. بیشترین فراوانی نقوش جل اسب‌های قشقایی عناصر حیوانی‌اند و طاووس و بز دو نقش‌مایهٔ حیوانی پرکاربردند. انواع نقش بته نیز از پرکاربردترین نقش‌مایهٔ گیاهی جل‌های قشقایی است.

این بافته داری با تکنیک‌های متعددی به‌صورت یک تکه یا دو تکه بافته می‌شوند. تکنیک‌های بافت به‌صورت ترکیبی (زمینهٔ گلیم دورو و نقش به‌صورت رند[۴] (پیچ)، زمینه گلیم دورو و نقش به‌صورت گره بافته یا زمینهٔ کرباس و نقش پیچ (رند) یا گره‌دار رواج دارد. علاوه بر آن بر اساس سلیقهٔ بافندگان به‌صورت جاجیم‌بافی[۵]، ششه‌درمه[۶] یا وارونه چین[۷] بافته می‌شده است. در شیوهٔ ترکیبی زمینه تخت و نقوش بر سطح کار به‌صورت برجسته‌اند و برجسته‌بافی به‌صورت گره‌دار در طایفهٔ کشکولی و طایفهٔ دره‌شوری رایج بوده است که در میان طایفهٔ دره‌شوری این نوع برجسته‌بافی را ترکمن نقش (قالی‌بری) گویند. جل اسب‌های رندباف شکیل در طایفهٔ دره‌شوری نیز جایگاه خاصی دارند. به‌طور کلی به‌علت نوع زندگی وابسته به کوچ، بافتن جل اسب در بین طایفه‌های متعدد قشقایی رواج داشته است. نمونهٔ جل اسب‌های قشقایی در تصاویر ۱۱ تا ۱۳ دیده می‌شود.

تصویر ۱۱: جل اسب قشقایی، رندباف، دورهٔ معاصر، موزهٔ هنرهای صنایع دستی شیراز (نگارنده ۱۳۹۰)

تصویر ۱۲: جل اسب قشقایی، ششه‌درمه، دورهٔ معاصر، موزهٔ هنرهای صنایع دستی شیراز (نگارنده ۱۳۹۰)

تصویر ۱۳: جل اسب نقش‌برجستهٔ قشقایی (عمله، تیره آردکپان)، بافنده خانم جهانگیری (نگارنده ۱۳۹۶)

تصویر ۱۴: جل اسب قالی‌بری قشقایی (یلمه‌ای) (نگارنده ۱۳۹۶)

تصویر ۱۵: جل اسب قشقایی رند (کشکولی) (نگارنده ۱۳۹۶)

منگوله‌ها نقش مهمی در تزیین جل اسب‌های قشقایی دارند؛ کاربرد جل‌هایی با تعداد زیادی منگوله در اطراف، در جشن عروسی برای عروس‌کشان و اعیاد استفاده می‌شده است. گاه جل اسب بدون دستک بافته می‌شود (تصویر ۱۵). در وضعیت فعلی از زین و یراق از جنس چرم به‌جای جل اسب‌های سنتی استفاده می‌شود و کاربرد جل‌های سنتی محدود به مراسم آیینی، اعیاد یا جشن‌های خاص است.

۵ـ۲. اسکان و تغییرات زندگی عشایری

سیاست اسکان عشایر در تاریخ ایران در حکومت‌های صفویه، دیلمیان و افشاریه وجود داشته است و در دورهٔ پهلوی اول (رضاشاه) با عنوان تخت قاپو کردن عشایر با نگرش سیاسی و کاستن نیروی جامعهٔ عشایری به‌عنوان قشر کثیری از جامعهٔ ایران در سال ۱۳۰۶ آغاز شد. اسکان

عشایر فارس در راستای برنامهٔ اصلاحات ارضی[۸] اجرا شد. «در تاریخ بهمن‌ماه سال ۴۱ در فارس خلع سلاح عمومی عشایر اعلام شد» (اطلاعات، ۱۳۴۱/۱۱/۱۱، ۱). خلع سلاح عشایر در پی آرام کردن طغیان‌های افراد کوچ‌نشین و اجرایی شدن برنامهٔ اصلاحات ارضی، عشایر را مجبور به اسکان در یک نقطه نمود. این امر که مهم‌ترین بخش زندگی عشایر یعنی کوچ را حذف نموده بود، علاوه بر ناسازگاری فرهنگ عشایری با سبک زندگی تحمیل‌شده، تولید دست‌بافته‌های عشایر را نیز دگرگون کرد. پس از این روش تحمیلی، صورت دیگری از اسکان در جامعهٔ عشایر شکل گرفت. «اسکان خودانگیخته که بازگوی وقایع یکجانشینی است، از دههٔ ۱۳۳۰ خواه به‌صورت فردی و خواه به‌صورت گروهی آغاز شد و از آنجا که در این دوره، اجباری برای اسکان نبوده می‌توان نتیجه گرفت که پیدایش انگیزش درونی در خانوار برای اولین بار بر برتری نسبی اسکان استوار شده است» (مهدوی، رایی، و قدیری معصوم ۱۳۸۶، ۵۰). در میان کانون‌های اسکان‌یافتهٔ عشایر فارس تعداد ۴۳کانون به‌صورت اجباری و تعداد ۴۴ کانون به‌صورت خودانگیخته بوده است (سازمان امور عشایر ایران ۱۳۸۵). این پدیده که با هدف سیاسی آغاز شد، در جهت ارائهٔ خدمات و توسعهٔ آن از سال ۱۳۷۱به‌طور جدی مورد توجه قرار گرفت. تبعات آغازین اسکان چه به‌صورت اجباری یا خودانگیخته بر عوامل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در جامعهٔ عشایری تأثیرگذار بوده است.

از جمله تغییرات اجتماعی اسکان فروریزی ساختمان طبقاتی ایل بوده است که با انتخاب یکجانشینی نظام ارزشی ایل عشایری را دگرگون کرد. جامعهٔ عشایری قشقایی از نظر سلسله‌مراتب اجتماعی از کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین واحد به‌صورت خانوار، اُبه (بنکو)، تیره، طایفه و ایل بوده که بر مبنای کارکردهای ساختاری در قالب زبان، فرهنگ و سرزمین مشترک انسجام یافته است (کیانی ۱۳۸۸، ۱۴۸). تحت‌تأثیر این ساختار اجتماعی رهبری و هدایت جامعهٔ عشایری متفاوت است. تیره تحت سرپرستی کدخدا یا [کیخا در گویش محلی] طایفه تحت سرپرستی کلانتر قرار دارد. حضور کلانتران که از خویشاوندان نزدیک ایلخانی ایل (رهبر بزرگ ایل) بوده‌اند در نقش گروه خوانین از سایر اعضای جامعهٔ ایلی متمایز و از تشخص، منزلت و جایگاه خاصی برخوردار بودند (دومورینی ۱۳۷۵، ۹-۲۸). سلسله‌مراتب سیاسی و قدرت در ایل قشقایی حلقه‌هایی متصل به هم بوده است که بر اساس وابستگی نژادی و زبانی افراد در رأس و اعتماد اعضای طبقات امکان فرمان‌برداری را از طرف جامعهٔ ایلی برای سرپرستان ممکن می‌ساخت. با حذف کارکرد طبقات اجتماعی و رهبری ایل تحت‌تأثیر پدیدهٔ اسکان در جامعهٔ ایلی عشایری مدیریت زندگی ایلی تغییر کرد. تغییر مدیریت که در نتیجهٔ تغییر نظام ارزشی ایل بوده است ساختار اقتصادی را نیز دگرگون کرد.

اقتصاد جامعهٔ عشایری وابسته به دام و دام‌پروری است که با ماهیت کوچ و ییلاق و قشلاق ایل، در جهت حفظ دام و انتخاب شرایط زیستی مناسب برای پرورش دام و رونق دام‌پروری شکل می‌گیرد. تولیدات ایل محصول فعالیت‌های مرتبط با دام‌پروری است که به دو دسته فراورده‌های لبنی و گوشتی و تلاش هنرمندانهٔ زنان ایل در تولید انواع دست‌بافته‌هاست که محصول دیگری از پشم و موی انواع دام بوده که در درجهٔ اول برای رفع نیاز و آسایش نوع زندگی عشایری بافته می‌شده و متعاقباً در فضای اقتصادی مبادلهٔ کالا با روستا یا جامعهٔ شهری تأمین‌کنندهٔ اقتصاد خانواده بوده است. با حذف کوچ و یکجانشینی عشایر، تغییر در نحوهٔ نگهداری دام‌ها و توسعهٔ ارتباطات به‌جای بافته‌های کاربردی زندگی عشایری کالاهای ارزان‌تر جایگزین شد. از آنجا که پایهٔ تولید دست‌بافته‌های عشایری بر مبنای نیاز زندگی ایلی شکل گرفته بود، بسیاری از روش‌های بافت رو به فراموشی نهاده یا انواع بافته‌های کاربردی جامعهٔ عشایری با رکود بافت مواجه شدند؛ جل اسب نخستین نمونهٔ دست‌بافته‌ای است که متأثر از اسکان با روند نزولی تولید و در ادامه با رکود بافت مواجه شد. به بیان دیگر با تغییر فرهنگ مصرفی الگوهای تولیدی نیز تغییر یافتند. جل به‌عنوان یک محصول مادی از جامعهٔ عشایری در گذشته برای پوشش، مهم‌ترین همراه مرد ایل و راهوار سفر وی با سلیقهٔ زنان به‌زیبایی بافته می‌شد اما تغییر شیوهٔ زندگی و تأثیر این تغییر بر نوع مصرف جل که با حذف کوچ، اهمیت اسب کمتر شد؛ در نتیجه بافت جل اسب نیز کاهش یافت. آمیختگی اسکان و پرورش دام به‌صورت اندک همراه با توسعهٔ کشاورزی و بهبود شرایط زندگی ایلی عوارضی مانند حذف محصولات بومی را که بخشی از سنت‌ها و فرهنگ ایلی را در خود نهفته دارد، در پی داشته است.

۳. یافته‌های پژوهش

ویژگی‌های جمعیت‌شناختی تعداد ۱۲۹ نفر از پاسخ‌گویان در شناسایی عوامل تأثیرگذار بر رکود بافت جل اسب شامل ۷۳ نفر، ۰/۵۷ زنان و ۵۶ نفر، ۰/۴۳ مرد هستند که از این تعداد ۵۷ نفر، ۰/۴۴ مجرد و ۷۲ نفر، ۰/۵۶ متأهل‌اند. از نظر سن، تعداد ۱۴ نفر پاسخ‌گو یعنی ۰/۱۱ زیر ۲۰ سال، ۲۰ نفر یا ۰/۱۵ بین ۲۰ تا ۳۰ سال ، ۳۳ نفر یا ۰/۲۶ بین ۳۱ تا ۴۰ سال، ۴۲ نفر یا ۰/۳۳ بین ۴۱ تا ۵۰ سال و ۲۰ نفر یا ۰/۱۵ دارای سن ۵۱ تا ۶۰ سال هستند. از نظر تحصیلات نیز تعداد ۳۹ نفر یا ۰/۳۰ بی‌سواد، ۴۷نفر یا ۰/۳۷ زیر دیپلم، ۲۴ نفر یا ۰/۱۹ دیپلم، ۱۲

نفر یا ۰/۹ دارای مدرک کاردانی و ۷ نفر یا ۰/۵ دارای مدرک کارشناسی‌اند. ۱۰۲ نفر از پاسخ‌گویان موافق اسکان و ۲۷ نفر مخالف اسکان عشایر بودند. در پی نظرسنجی و گفت‌وگو با افراد این حوزه در بررسی عوامل محیطی با متغیرهای (اجتماعی فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و تکنولوژیکی) و ارتباط با پدیدهٔ اسکان، مجموع مؤلفه‌های متغیرها شناسایی شدند که در جدول ۱ نشان داده شده‌اند.

جدول ۱: عوامل متغیرهای محیطی متأثر از پدیدهٔ اسکان

متغیرها	مؤلفه‌های شناسایی‌شده
فرهنگی اجتماعی	حذف کوچ، تغییر نظام ارزشی ایل، عدم آموزش، تمایل زنان به تحصیلات، بی‌مهارتی بافندگان، رفاه‌طلبی، ناآگاهی از روش بافت
سیاسی	نبودن رهبری طبقات ایلی، حمایت‌های دولتی
اقتصادی	نبود تقاضای بازار، حضور واسطه‌ها
تکنولوژیکی	توسعهٔ وسایل حمل‌ونقل صنعتی، تعریف نکردن مالکیت معنوی

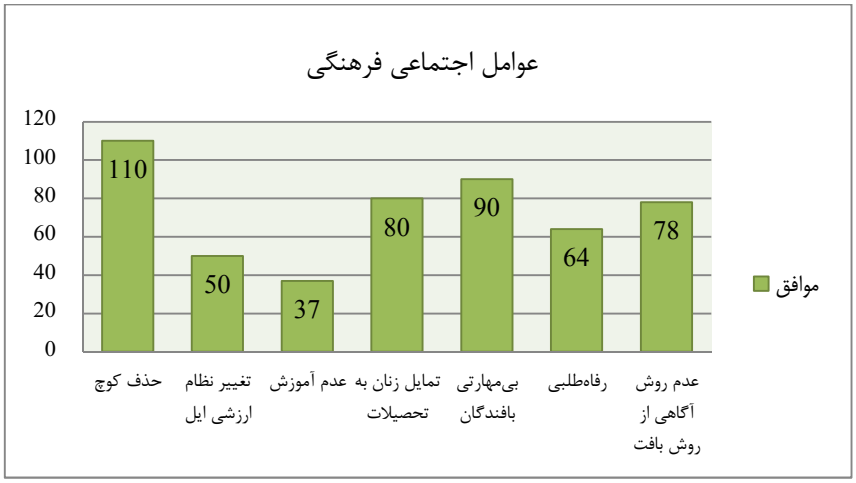
سپس با یافته‌های حاصل از تغییرات اسکان بر زندگی عشایری، موارد به‌دست‌آمده مورد آزمون قرار گرفته و به‌صورت توصیفی در راستای رد یا تأیید فرضیه‌ها تحلیل شده‌اند. نتایج حاصل از نظرسنجی و تعداد پاسخ‌گویان از نظر فراوانی افراد موافق و مخالف در جدول‌های مربوط قرار داده شدند.

فرضیهٔ نخست: عوامل اجتماعی فرهنگی متأثر از پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.

متغیرهای عوامل اجتماعی فرهنگی شامل حذف کوچ، تغییر نظام ارزشی ایل، عدم آموزش، تمایل زنان به تحصیلات، بی‌مهارتی بافندگان، رفاه‌طلبی، ناآگاهی از روش بافت هستند که در جدول (۲) تعداد و درصد فراوانی عوامل مربوط بررسی شده است.

جدول ۲: تعداد و درصد فراوانی عوامل اجتماعی و فرهنگی از نظر پاسخ‌گویان

تأثیرگذاری مؤلفه‌های اجتماعی فرهنگی	مخالف			موافق		
	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی
حذف کوچ	۱۹	۱۵	۱۵	۱۱۰	۸۵	۸۵
تغییر نظام ارزشی ایل	۷۹	۶۱	۷۶	۵۰	۳۹	۱۲۴
عدم آموزش	۹۲	۷۱	۱۴۷	۳۷	۲۹	۱۵۳
تمایل زنان به تحصیلات	۴۹	۳۸	۱۸۵	۸۰	۶۲	۲۱۵
بی‌مهارتی بافندگان	۳۹	۲۵	۲۱۰	۹۰	۷۵	۲۹۰
رفاه‌طلبی	۶۵	۵۵	۲۶۵	۶۴	۴۵	۳۳۵
ناآگاهی از روش بافت	۵۱	۴۰	۳۰۵	۷۸	۶۰	۳۹۵



تصویر ۱۶: فراوانی نظر موافقان در تأثیرگذاری عوامل اجتماعی فرهنگی بر رکود بافت جل اسب

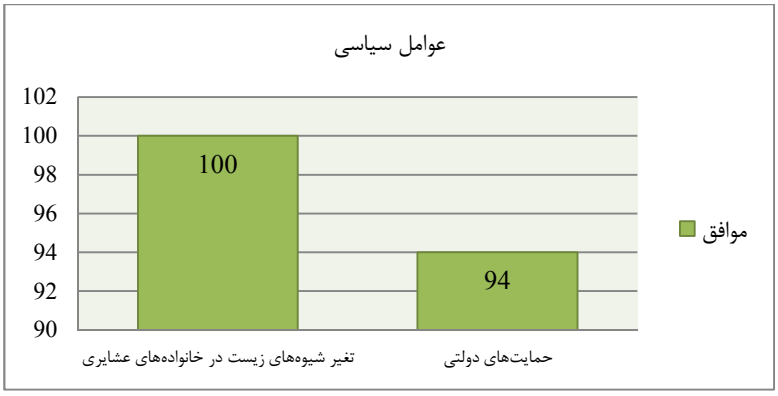
از تصویر ۱۶ مشاهده می‌شود که حذف کوچ با بیشترین فراوانی و پس از آن عوامل بی‌مهارتی بافندگان، تمایل زنان به ادامه‌تحصیل،

ناآگاهی از روش بافت، رفاه‌طلبی، تغییر نظام ارزشی ایل و عدم آموزش، به‌ترتیب عوامل اجتماعی فرهنگی متأثر از پدیدهٔ اسکان بوده که سبب رکود بافت جل اسب شده است.

فرضیهٔ دوم: عوامل سیاسی حاصل از پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است. پدیدهٔ اسکان در همه‌گیر شدن با اهداف سیاسی صورت گرفت و عوارض ناشی از این تصمیم در ابعاد متعددی بر تولید جل اسب تأثیر گذاشت و دو عامل سیاسی، نبودن رهبری طبقات ایلی در بین خانواده‌های عشایر، و نبود حمایت‌های دولتی در رکود بافت جل اسب بیشترین تأثیر را داشته است. جدول ۳ فراوانی مؤلفه‌های سیاسی را از نظر پاسخ‌گویان نشان می‌دهد.

جدول ۳: تعداد و درصد فراوانی عوامل سیاسی از نظر پاسخ‌گویان

مؤلفه‌های سیاسی	موافق			مخالف		
	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی
نبودن رهبری طبقات ایلی	۱۰۰	۷۸	۷۸	۲۹	۲۲	۲۲
حمایت‌های دولتی	۹۴	۷۳	۱۵۱	۳۵	۲۷	۴۹



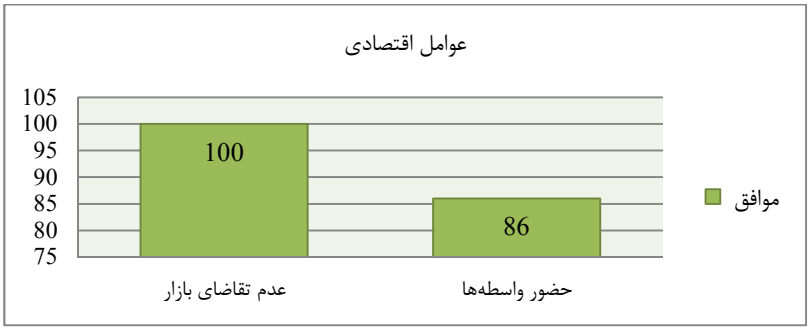
تصویر ۱۷: فراوانی نظر موافقان در تأثیرگذاری عوامل سیاسی بر رکود بافت جل اسب

با توجه به شکل ۱۷ نبودن رهبری طبقات ایلی در خانواده‌های عشایر قشقایی و سپس نبود حمایت دولت در تولید بافته‌های سنتی به‌ترتیب از دلایل سیاسی تأثیرگذار بر رکود بافت جل اسب بوده است.

فرضیهٔ سوم: عوامل اقتصادی حاصل از پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است. عدم تقاضای بازار و حضور واسطه‌ها متغیرهای عوامل اقتصادی است. جدول ۵ تعداد و درصد فراوانی مؤلفه‌های عامل اقتصادی را نشان می‌دهد.

جدول ۴: تعداد و درصد فراوانی عوامل اقتصادی از نظر پاسخ‌گویان

مؤلفه‌های اقتصادی	موافق			مخالف		
	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی
عدم تقاضای بازار	۱۰۰	۷۸	۷۸	۲۹	۲۲	۲۲
حضور واسطه‌ها	۸۶	۶۷	۱۴۵	۴۳	۳۳	۵۵



تصویر ۱۸: فراوانی نظر موافقان در تأثیرگذاری عوامل اقتصادی بر رکود بافت جل اسب

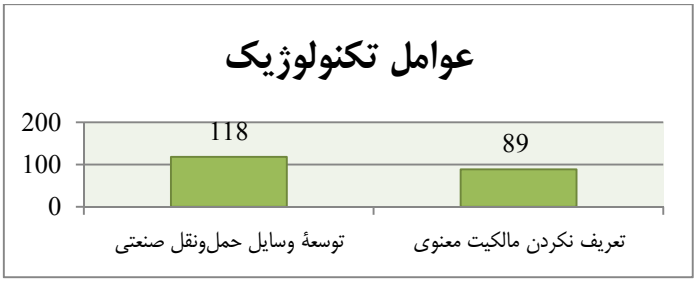
عوامل اقتصادی تأثیرگذار بر رکود بافت جل اسب به‌ترتیب شامل عدم تقاضای بازار و حضور واسطه‌هاست که برحسب میزان بیشترین فراوانی در تصویر ۱۸ نشان داده شده است.

فرضیهٔ چهارم: عوامل تکنولوژیکی حاصل از پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است.

مؤلفه‌های تکنولوژیکی شامل توسعهٔ وسایل حمل‌ونقل صنعتی و تعریف نکردن مالکیت معنوی است. تعداد و درصد فراوانی عوامل تکنولوژیک از نظر پاسخ‌گویان در (جدول ۵) نشان داده شده است.

جدول ۵: تعداد و درصد فراوانی عوامل تکنولوژیک از نظر پاسخ‌گویان

مؤلفه‌های تکنولوژیکی	موافق			مخالف		
	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی	تعداد	درصد فراوانی	فراوانی تجمعی
توسعهٔ وسایل حمل‌ونقل صنعتی	۱۱۸	۹۱	۹۱	۱۱	۹	۹
تعریف نکردن مالکیت معنوی	۸۹	۶۹	۱۶۰	۴۰	۳۱	۴۰



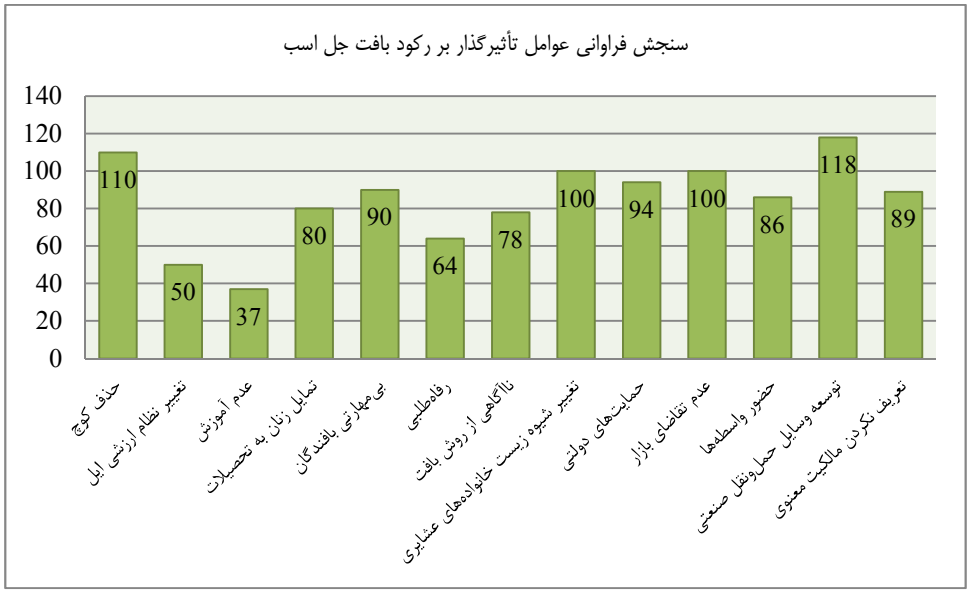
تصویر ۱۹: فراوانی نظر موافقان در تأثیرگذاری عوامل تکنولوژیک بر رکود بافت جل اسب

تصویر ۱۹ نشان می‌دهد که توسعهٔ وسایل حمل‌ونقل به‌عنوان نخستین و مهم‌ترین مؤلفهٔ تکنولوژیکی بر نبافتن جل اسب تأثیر داشته است و پس از آن تعریف نکردن مالکیت معنوی و جایگاه مشخص ارزشی به نوع دست‌بافته‌ها از مهم‌ترین عوامل تکنولوژیکی با بیشترین فراوانی تأثیرگذار بر رکود بافت جل اسب بوده‌اند.

۴. نتیجه‌گیری

بافت جل اسب در میان ایلات قشقایی هنری پویا و زنده بوده است که با تأثیرپذیری از جغرافیای زیستی، محیط طبیعی و خلاقیت، ذوق و سلیقهٔ زنان بافندهٔ عشایر رشد نموده که آثاری اندک اما هنرمندانه از این نوع بافته بر جای مانده است. در پی بررسی علل رکود بافت این دست‌بافته، چهار دسته عوامل اجتماعی فرهنگی، عوامل سیاسی، عوامل اقتصادی و عوامل تکنولوژیکی شامل سیزده متغیر شناسایی شد و سنجش عوامل مربوط بر اساس دیدگاه موافقان توصیف گردید. نتیجه نشان می‌دهد که عوامل اجتماعی فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و تکنولوژیکی متأثر از پدیدهٔ اسکان سبب رکود بافت جل اسب قشقایی است. و فرضیه‌های این پژوهش تأیید شدند. بر اساس شکل ۲۰، همهٔ متغیرهای عوامل تأثیرگذار بر رکود بافت جل اسب شامل توسعهٔ وسایل حمل‌ونقل صنعتی، حذف کوچ، عدم تقاضای بازار، تغییر شیوهٔ زیست در خانواده‌های عشایری، نبودن رهبری طبقات ایلی حمایت‌های دولت، بی‌مهارتی بافندگان، تعریف نکردن مالکیت معنوی، حضور واسطه‌ها، تمایل زنان به تحصیلات عالی، ناآگاهی از روش بافت، رفاه‌طلبی، تغییر نظام ارزشی ایل، عدم آموزش به نیروهای بافندهٔ جوان به‌ترتیب دارای بیشترین تأثیر بر رکود بافت جل اسب بوده‌اند.

نتایج حاصل از این پژوهش با عامل ورود وسایل حمل‌ونقل صنعتی با دیدگاه پرهام (۱۳۷۱) در کتاب جل‌های عشایری و روستایی ایران دربارهٔ ورود خودرو لندکروزر و کاهش استفاده از اسب، و کاهش تولید جل اسب مطابقت دارد. پژوهش گریوانی و آشوری (۱۳۸۶) در ارتباط با تغییر شیوهٔ تولید دست‌بافته‌ها بوده که عامل آموزش عشایری را در تغییر نظام تولید مؤثر دانسته و در این پژوهش با تمایل به تحصیلات عالی قابل تطابق است. به بیان دیگر، متغیرهای مشابه نتایج این پژوهش با مطالعات پیشین مطابقت دارد.



تصویر ۲۰: سنجش مؤلفه‌های حاصل از تأثیر اسکان بر رکود بافت جل اسب

پیشنهاد می‌شود در ادامهٔ این پژوهش، مطالعهٔ تطبیقی نقش و ساختار جل اسب قشقایی از منظر مردم‌شناسی، و بررسی دلایل رکود سایر دست‌بافته‌ها در سایر مناطق جغرافیایی بررسی شود. همچنین با آسیب‌شناسی و شناخت مؤلفه‌های موجود می‌توان راهکارهای اجرایی در راستای حفظ ارزش‌های بومی از میان مؤلفه‌های شناسایی‌شده که قابلیت‌های تطابق با وضعیت اسکان را دارند، موارد زیر را ارائه داد:

۱. در گذشته دانش جل اسب‌بافی از مادر به دختر منتقل می‌شده است. ضروری است که از هنر بافندگان باتجربه برای انتقال دانش شیوهٔ بافت و حفظ اصالت‌های بومی در مؤسساتی مانند موزه‌ها که علاوه بر نگهداری نمونه‌هایی از جل اسب می‌توانند مراکز پژوهشی آموزش‌های لازم برای علاقه‌مندان باشد، استفاده شود، و با انتخاب آموزش در مکان تعریف‌شده بخش مالکیت معنوی کار خودبه‌خود در فضای فرهنگی، معنادار و قابل ثبت است.

۲. با توجه به اینکه ماهیت کاربردی جل اسب کمرنگ شده، توجه به بُعد هنری با قابلیت‌های زیباشناسی این دست‌بافته لازم است؛ بنابراین حمایت دولت و سازمان‌های تصمیم‌گیرنده از هنرمندان در ارائهٔ خلاقانهٔ این کالا مجالی برای معرفی بهتر و بیشتر جل اسب رو به رکود خواهد بود.

۳. استفادهٔ نمادین از جل اسب در مسابقات اسب‌سواری، به‌خصوص که امروزه هنوز پرورش‌دهندگان مهم اسب از طایفهٔ دره‌شوری ایل قشقایی هستند، زمینه‌ای برای تبلیغ و توسعهٔ بافت به‌عنوان یک نشانهٔ اصیل کارایی مطلوبی دارد.

در شرایطی این پژوهش صورت گرفته که آسیب کلانی در رکود و رو به فراموشی رفتن جل اسب وارد شده است. حذف کوچ و اسکان صورت گرفته است، شیوهٔ زیست خانواده‌های عشایری تغییر نموده، ابزارهای صنعتی و کالاهای جایگزین به‌جای اسب پاسخ مناسبی به سرعت یافتن زندگی و رفاه بیشتر بوده و نیاز به تولید جل اسب یک امر ضروری محسوب نمی‌شود، در نتیجه بازار خرید و فروش رو به کاهش گذاشته است. امید است که پیشنهادات اجرایی در قالب عمل پیش از رخداد مرگ و فراموشی این دست‌بافته صورت گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بر سر اسب بسته می‌شود و انتهای آن در دست سوارکار قرار دارد.

۲. تسمه‌هایی هستند که دور سینه، شکم و کپل اسب بسته می‌شوند.

۳. در نظر قشقایی‌ها رند متمایز با گلیم است. رند پیچ بافته است و گلیم دورو و به‌صورت رفت و برگشتی با الیاف رنگی بر تار شکل می‌گیرد.

۴. جاجیم گونه‌ای زیرانداز دورویه است که به‌صورت تارنما بافته می‌شود و چله‌های رنگی و نخ‌های رنگی هر دو با هم در بافت آن تأثیر دارند.

۵. شش‌درمه نوعی بافتهٔ خاص عشایر قشقایی است که با دو رنگ و با طرح تکراری و با تارهای دو رنگ که در کنار هم قرار می‌گیرند بافته می‌شود. شیوهٔ بافتی که امروز اندک شده است.

۶. به‌صورت برعکس رند که نخ رنگی حول تار می‌پیچد و از رو دوباره تکرار می‌شود؛ این حرکت به‌صورت معکوس یعنی از زیر تارها عبور می‌کند. و بیشتر برای بافت انواع طناب استفاده می‌شود.

۷. طراح اصلی برنامه‌های اصلاحات ارضی دکتر حسین ارسنجانی بود. «در تاریخ ۱۹ اردیبهشت ۴۰ به وزارت کشاورزی منصوب شد، پس از هشت ماه لایحهٔ اصلاحی قانون اصلاحات ارضی را تهیه کرد و به تصویب رساند و فقط ۱۲ روز پس از مهلت قانونی در تاریخ ۱۲ اسفند سال ۴۰ قانون را در شهر مراغه اجرا کرد» (ارسنجانی ۱۳۷۹، ۳۶۷). «ارسنجانی پیشنهاد کرد که حداکثر مالکیت، به یک ده شش دانگ محدود شود. از همهٔ مالکانی که بیش از یک روستا را مالک بودند خواسته شد که زمین‌های اضافه بر مقدار مجازشان را به قیمتی که به‌حسب ارزش ادعایی زمین برای پرداخت مالکیت تعیین می‌شد، به حکومت بفروشند» (هوگلاند ۱۳۸۱، ۱۰۳).

منابع

۱. ارسنجانی، نورالدین. ۱۳۷۹. دکتر ارسنجانی در آیینه زمان. تهران: قطره.

۲. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۰. کتاب ایران: تاریخ هنر، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی و سروش.

۳. بنیانیان، حسن. ۱۳۸۹. «نوشتاری دربارهٔ آسیب‌شناسی فرهنگی و مدیریتی فرایند تصمیم‌گیری در برنامه‌ریزی در کشور، مسئله‌شناسی و مسئله‌یابی در جامعهٔ ایرانی». سوره اندیشه، ش. ۴۶: ۹۹ـ۱۰۱.

۴. پاکباز، رویین. ۱۳۹۰. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. چ۱۰، تهران: زرین و سیمین.

۵. پرهام، سیروس. ۱۳۷۱. دست‌بافته‌های روستایی و عشایری فارس. تهران: امیرکبیر.

۶. پورداوود، ابراهیم. ۱۳۵۵. فرهنگ ایران باستان. تهران: دانشگاه تهران.

۷. تناولی، پرویز. ۱۳۷۷. جل‌های عشایری وروستایی ایران. تهران: یساولی.

۸. توحیدی، فائق. ۱۳۸۲. فن و هنر سفالگری. چ۲. تهران: سمت.

۹. حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۸۷. تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرشبافی ایران. چ۱. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۱۰. دومورینی، ژ. ۱۳۷۵. عشایر فارس (اصلاحات اداری). ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر ، چ۱، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. روزنامهٔ اطلاعات، شماره ۱۱۰۱۳. ۱۳۴۱/۱۱/۱۱.

۱۲. سازمان امور عشایر ایران. ۱۳۸۵. کانون‌های اسکان عشایر. تهران: دفتر مطالعات.

۱۳. ستوده، هدایت‌الله. ۱۳۷۶. آسیب‌شناسی اجتماعی. چ۴. تهران: آوای نور.

۱۴. سمسار، محمدحسن .۱۳۴۳. «اهمیت اسب و تزئینات آن در ایران باستان». هنر و مردم، ش. ۲۰: ۳۲ـ۴۱.

۱۵. سیدصدر، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن. چ۱. تهران: سیمای دانش.

۱۶. طالب‌پور، فریده، و ماندانا پرهام. ۱۳۸۸. «جایگاه اسب در هنر ایران باستان»، جلوهٔ هنر، ش. ۱: ۵ـ۱۲.

۱۷. طبری، محمد بن جریر. ۱۳۸۹. تاریخ الرسل و الملوک، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: الکترونیک. http :/bertrandrassell.mihanblog.com

۱۸. قائمی، فرزاد، و محمدجعفر یاحقی. ۱۳۸۸.«اسب پرکاربردترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن‌الگوی قهرمان». فصلنامه زبان و ادبیات پارسی، ش. ۴۲: ۹ـ۲۶.

۱۹. کریستین سن، آرتور. ۱۳۵۵. ایران در زمان ساسانیان. ترجمهٔ رشید یاسمی. چ۱. تهران: وزارت فرهنگ و هنر سال

۲۰. کیانی، منوچهر. ۱۳۸۸. سیه‌چادرها تحقیقی از زندگی مردم ایل قشقایی. چ۴. شیراز: کیان نشر.

۲۱. گریوانی، نفیسه، و محمدتقی آشوری. ۱۳۸۶. شیوه‌های تولید در فرش‌بافی قشقایی. گلجام، ش. ۶ و ۷: ۱۲۵ـ۱۴۲.

۲۲. گزنفون. ۱۳۴۲. کوروش‌نامه. ترجمهٔ رضا مشایخی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۳. گلاک، جی. ۱۹۷۷. سیری در صنایع دستی ایران. تهران: انتشارات بانک ملی ایران.

۲۴. گیرشمن، رمان. ۱۳۴۶. هنر ایران در دورهٔ ماد و هخامنشی. ترجمهٔ عیسی بهنام. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۵. مهدوی حاجیلویی، مسعود، پژمان رضایی، و مجتبی قدیری معصوم. ۱۳۸۶. روستاهای برآمده از اسکان عشایر و چالش‌های آن. روستا و توسعه ۱۰ (۱): ۴۱ـ۶۱.

۲۶. هوگلاند، اریک ج. ۱۳۸۱. زمین و انقلاب در ایران ۱۳۶۰ـ۱۳۴۰. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: شیرازه.

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243634.0

تحلیل مفهوم برکت در هنر عیلامی و مقایسهٔ آن با نقوش رایج در سفالگری قرون میانی اسلامی

زیبا کاظم‌پور*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۱

چکیده

مفهوم برکت و باروری یکی از اصلی‌ترین وجوه تفکر بشری است. برکت و باروری و فراوانی با حیات انسان رابطهٔ مستقیمی دارد؛ ازاین‌رو می‌توان بازنمود آن را به‌صورت نوشتار و تصویر بر آثار هنری بررسی کرد. تحقیق حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که مفهوم برکت و باروری در هنر کهن ایرانی به‌ویژه در تمدن عیلامی چگونه ظاهر شده و نمودهای این مفهوم در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی چگونه است. هدف تحقیق، تبیین مفهوم فلسفی برکت در هنر ایرانی و شناسایی نمادهای رمزی آن بر سفالینه‌های ایرانی ـ اسلامی است. مقایسهٔ شیوه‌های بیان برکت در کهن‌ترین هنرهای ایرانی با نمونه‌های سمبلیک آن در هنر سفالگری قرون میانی دورهٔ اسلامی از اهداف پژوهش حاضر است. نوع پژوهش از نظر هدف بنیادی است. روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است و روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. بر اساس یافته‌های تحقیق در هنر عیلامی مفهوم برکت علاوه بر اینکه در متن‌ها و کتیبه‌های نوشتاری بر روی مهرها و ظروف ظاهر شده است، به‌صورت نمادهای تصویری حیوانی مانند پرنده، ماهی، نمادهای گیاهی مانند درخت زندگی، و نمادهای انتزاعی مانند خطوط زیگزاگ، دایره و مارپیچ، نماد ستاره‌ای و ایزدی به چشم می‌خورد. در سفالگری قرون میانی اسلامی نیز علاوه بر اینکه کتیبه‌های نوشتاری مفهوم برکت، یمن و سعادت را به‌صورت دعا نشان می‌دهند، همان نشان‌های تصویری نماد برکت در هنر عیلامی، مصور بر سفالینه‌ها در کنار واژهٔ برکت هستند.

کلیدواژه‌ها:
مفهوم برکت، هنر عیلامی، هنر سفالگری، دورهٔ اسلامی، نمادشناسی.

* استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران/ z.kazempoor@uma.ac.ir

۱. مقدمه

نیایش و نذر و انجام کارهای آیینی با هدف برکت و فراوانی برای زندگی، موضوع اصلی بسیاری از آیین‌ها، باورها و هنرهای بشری است. سرزمین ایران که مهد یکی از کهن‌ترین تمدن‌های جهان است، هنری را تحت حاکمیت عیلامیان به جهان عرضه می‌دارد که بازنمود نقوش نمادین آن را هزاران سال بعد در هنر اسلامی می‌توان یافت. هدف اصلی تحقیق حاضر بیان اهمیت باور به مفهوم برکت در هنر ایران از عیلام کهن تا هنر دورهٔ اسلامی و چگونگی بازنمایی آن است. بررسی تحلیلی و تطبیقی دو شیوهٔ بنیادین بیان مفهوم برکت و باروری در هنر کهن ایرانی و نیز در هنر سفالگری قرون میانی اسلامی نیز از نکات مورد توجه است. تبیین چگونگی بیان مفهوم برکت با استفاده از نوشتار در آثار هنری و نیز استفاده از فرم‌ها و شکل‌های نمادین که به‌نوعی با مفهوم باروری و برکت ارتباط تنگاتنگ دارند، از اهداف اصلی پژوهش است. تحلیل جزئیات این ساختار یگانه در فرهنگ و هنر کهن ایرانی و نیز سفالینه‌های ایرانی-اسلامی مورد تأکید است. تحلیل حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که بازنمایی مفهوم برکت در آثار عیلامی و نقوش سفالینه‌های دورهٔ اسلامی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. چه نقوشی مفهوم برکت را به‌شکل نمادین بیان می‌کنند و چه تفاوت فرمی و شکلی میان آثار کهن عیلامی با مفهوم برکت و ظروف قرون میانی اسلامی وجود دارد که با عبارت نوشتاری برکت همراه‌اند. برخی شباهت‌ها و تفاوت‌های نقوش نمادین در دو حوزهٔ تحقیق مورد توجه قرار گرفته است. با توجه به اهمیت باور به برکت در زندگی و نیاز به تزیین و نقوش در ظروف و وسایل روزمره، تحقیق‌هایی از این نوع ضرورت توجه به فرم نقوش و ظرفیت‌های معنایی مثبت آن‌ها را نشان می‌دهد.

روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی است و روش گردآوری مطالب مطالعات اسنادی-کتابخانه‌ای از طریق مطالعات تصویری متمرکز بر مهرها و کتیبه‌های دورهٔ عیلامی و نیز آثار سفالگری دورهٔ اسلامی است. تجزیه تحلیل داده‌ها کیفی است. درمجموع ۷ مهر عیلامی همراه با نقوش نمادین حیوانی مرتبط با مفهوم برکت و یک تکه از ظرف سفالین و یک جام عیلامی مورد بررسی قرار گرفته که مفهوم برکت به‌صورت نوشتار و یا نماد تصویری در آن‌ها قابل بررسی است. انتخاب نمونه‌ها بنا بر تشابه تصاویر و نقوش در دو حوزهٔ هنر عیلامی و هنر سفالگری اسلامی در ایران انجام شده و ارتباط نمادها و نوشتار در این آثار با مفهوم برکت، معیار انتخاب نمونه‌ها بوده است. ۱۳ نمونه سفال دورهٔ اسلامی نیز بررسی شده‌اند که مفهوم برکت به‌شکل نوشتار به خط کوفی یا به‌شکل نماد تصویری یا نقش در آن‌ها قابل بررسی است. نمونه‌های متعلق به عیلام در بازه‌های زمانی هزارهٔ دوم و چهارم پیش از میلاد هستند و آثار سفالین بیشتر متعلق به قرون میانی اسلامی سدهٔ چهارم تا ششم هجری (۱۰ تا ۱۲م) می‌باشند. استراتژی تحقیق، تطبیق مفهوم نمادینی است که به‌صورت نوشتار یا نماد تصویری در این آثار ظهور یافته است. پیشینهٔ الگوهای تطبیق در آثار عیلامی بیان می‌شود. ابتدا مفهوم برکت به‌شکل نوشتار در دو حوزه بررسی شده، سپس همین مفهوم در نمادهای تصویری تحلیل می‌شود. مبنای تحلیل عناصر نمادین، نظریات نمادپردازان و نیز اسطوره‌های ایرانی در متون زرتشتی است. در تحلیل، از تشابه نقوش با خطوط کهن نیز بهره برده شده است. این تحقیق سعی دارد به همنشینی نقوش و ارتباط معانی آن‌ها با یکدیگر بپردازد. تحلیل بر مبنای دو الگوی نشانه‌های نوشتاری با مفهوم برکت در آثار عیلامی و آثار اسلامی و نشانه‌های حیوانی مرتبط با مفهوم برکت در آثار عیلامی و دورهٔ اسلامی صورت گرفته است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده تاکنون هریک به بخش‌های جزئی از این پژوهش پرداخته‌اند. برخی پژوهش‌ها متمرکز بر مطالعهٔ ویژگی‌های هنر عیلامی هستند. پرادا (۱۹۷۱م) در مقالهٔ «هنر و باستان‌شناسی عیلامی» به بررسی برخی از مجسمه‌ها و مهرهای عیلامی پرداخته است. هینتس (۱۳۸۵) در کتاب یافته‌های تازه از ایران باستان و نیز در کتاب شهریاری ایلام (۱۳۸۶) به معرفی آثار عیلامی و خوانش کتیبه‌های آن پرداخته است. آمیه (۱۹۷۹) در کتاب بازمانده‌های باستانی در ایران محوطهٔ شوش، مجموعه کاملی از مهرهای عیلامی را آنالیز و طبقه‌بندی کرده است. دَهل (۲۰۰۵) در مقالهٔ «نظام ساختاری پیچیدهٔ خطوط عیلامی»، بسیاری از نشانه‌های خطوط را دسته‌بندی و تحلیل کرده است. ایرانمنش (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان نمادشناسی نقوش زیورآلات ایران، ایلام آغازین تا پایان دورهٔ ساسانی، اشکال گیاهان و میوه‌ها، حیوانات اساطیری، تصاویر حیوانی، تصاویر انسانی و اجسام آسمانی را به‌عنوان ۵ موضوع اصلی آثار عیلامی تا ساسانی مورد بررسی قرار داده است که با مفاهیم نمادین همراه‌اند.

در زمینهٔ سفالینه‌های دورهٔ اسلامی نیز چنگیز و رضالو (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون ۳ـ۴ق)» به معرفی نقوش سفالینه‌های نیشابور پرداخته و به نقل از اتینگهاوزن، به وجود کتیبه‌های نوشتاری برکت، یمن و سعادت در این آثار اشاره کرده‌اند. شمیلی و غفوری‌فر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل عناصر تصویری سفالینه‌های شوش»، به بیان مفهوم برکت در نقوش سفالینه‌های شوش پرداخته است. احمدزاده، حسینی، و زنگنه (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور»، تصویرگری عناصر نمادین حیوانی بر سفالینه‌ها را نتیجهٔ علاقهٔ شاهان سامانی به باورها و اعتقادات کهن ایرانی بیان کرده‌اند. هیچ‌یک از موارد مطالعه‌شده به‌عنوان پیشینه به مفهوم برکت و باروری به‌صورت نوشتار و تصویر در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی نپرداخته و آن را با الگوی کهن‌تر آن در آثار عیلامی مقایسه نکرده‌اند. در واقع این تحقیق سعی دارد صورت‌های مختلف تصویرگری یک کهن‌الگو را در هنر ایرانی اسلامی با توجه به کهن‌ترین نمونه‌های آن در هنر ایران تحلیل کند.

۲. مقایسهٔ تطبیقی نشان‌های نوشتاری و نمادهای تصویری در هنر عیلامی و سفالینه‌های اسلامی

۲ـ۱. نشان نوشتاری با مفهوم برکت بر مهرهای عیلامی و سفالینه‌های اسلامی

۲ـ۱ـ۱. نشان نوشتاری و مفهوم برکت در آثار عیلامی(تحلیل دو کتیبهٔ عیلامی)

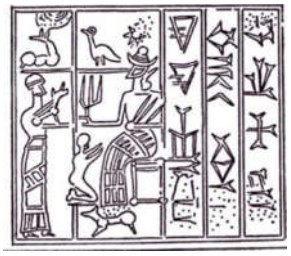
تصویر ۱: جام سیمین از عیلام؛ نیمهٔ هزارهٔ سوم ق.م. (Sterlin 2006, 33)

بر جام سیمین شوش، کتیبه‌ای به خط مخطط عیلامی است و شامل ۴۴ علامت با مضمون زیر است:

«یاری کن الهه، یاری کن، من کوری ناهی تی هستم. اهداکنندهٔ آشامیدنی نذری، برای پروردگار بخشندهٔ پاداش نیک، خیر و برکت؛ ای الههٔ مقدس، نازل شو، لطف و مرحمت الهیت پیوسته باید به برپادارندهٔ معبد ارزانی شود. یاری کن تو این جام را که از سوی یک بندهٔ برگزیدهٔ مقرب اهدا شده، برای وی روزبه‌روز مقدس دار» (صراف ۱۳۸۷، ۴۹) (تصویر ۱). در این جام علاوه بر اینکه تصویر ایزدبانوی پیروزی عیلامی به‌عنوان یک نشان تصویری از ایزد برکت و پیروزی‌بخش آمده است، کتیبهٔ نوشتاری دعای برکت را هم نشان می‌دهد. کتیبه نذر جام را واسطهٔ نذر و برکت‌خواهی بیان کرده است.

در مهر دیگری که از تپهٔ چهارم چغازنبیل به دست آمده، کتیبه‌ای با مضمون زیر آمده است:

«این برای خداست. تا زندگی بدهد؛ این برای پادشاه است برای محافظت. ای خدا من از تو می‌طلبم (خواستارم)» (Roch 2008, 508) (تصویر ۲). بر روی این مهر و بسیاری از مهرهای عیلامی که ایزدی یا ایزدبانو را نشسته بر تخت نشان می‌دهد، صحنهٔ تقدیم فدیه یا نذر به چشم می‌خورد. در صحنهٔ نیایش علاوه بر حضور پادشاه به‌عنوان واسطهٔ خیر، نشان‌های حیوان شاخ‌دار، پرنده، ستارهٔ چند پر یا شمسه، مثلث با رأس رو به پایین و نیز شکلی ماهی‌مانند دیده می‌شود. عبارات «برکت و زندگی دهد» در این دو کتیبه، جالب توجه و گواه بر این نکته است که نذر و نیایش با درخواست زندگی و برکت همراه است و این نذر برای ایزدان و الهگان که منشأ زندگی تلقی می‌شدند صورت می‌گرفت. والتر هینتس در خوانشی که بر خطوط مخطط عیلامی نوشته بر جام سیمین شوش داشته است، چند عبارت را مرتبط با مفهوم باروری و برکت در زبان عیلامی مطرح می‌کند (تِ-ایم .ما[1])؛ معنی اصلی این واژه به گمان والتِر هینتس برکت است و واژهٔ عیلامی برای غله، همان گونه که شایل[2] متوجه شد (هال -تِ-می[3])، به‌معنی (زمین-برکت) است. بنا بر نظر هینتس (هو-شو.تی-ایم) عیلامی به‌معنی تلافی و برکت و نوعی دعای خیر است (هینتس ۱۳۸۵، ۳۱). بر مبنای اطلاعات موجود می‌توان گفت مفهوم برکت و باروری یکی از مهم‌ترین مفاهیم کتیبه‌های عیلامی است. بنابراین مهر مذکور نیز کتیبهٔ نوشتاری را همراه با نمادهای حیوانی و انتزاعی و انسانی مصور کرده است؛ مفهوم کتیبه نیز برکت‌خواهی است.



تصویر ۲: مهری از چغازنبیل، تپهٔ چهارم، اواخر عیلام میانه (Roch 2008, 508)

۲ـ۱ـ۲. نشان نوشتاری و مفهوم برکت بر سفالینه‌های اسلامی

مفهوم برکت و باروری را می‌توان بر سفالینه‌های دورهٔ اسلامی با توجه به نشان‌های نوشتاری و کتیبه‌های مزین به نقوش گیاهی نشان داد. این نکته حائز اهمیت است که باور به برکت کردن غذا در میان مردم ایران می‌تواند یکی از زمینه‌های ظهور نمادهای نوشتاری و تصویری با

مفهوم برکت بر ظروفی باشد که در زندگی روزمره پرکاربردند. بنابراین نقوش گیاهی مقولهٔ رشد و زندگی را به‌صورت نمادین بیان می‌کنند. برای مثال سفالینه‌ای از ایران، ناحیهٔ گروس که متعلق به قرن یازدهم و دوازدهم میلادی است، مزین به نشانهٔ نوشتاری «بَرکه و یُمن و عِز و غرور بها و بَقا لِصا [حبه]» است که در بستری از نقوش گیاهی نگاشته شده است. موتیف مرکزی ظرف هم احتمالاً کلمه حمد است (تصویر ۳) (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۱۱۰). در فرهنگ شیعی، حمد و ستایش پروردگار کلید برکت‌بخشی است و جلوهٔ آن را می‌توان در ضرب‌المثل‌ها و اشعار فارسی نیز جست‌وجو کرد. «شکر نعمت نعمتت افزون کند/ کفر نعمت از کفت بیرون کند» ضرب‌المثلی است که گفته می‌شود از این شعر مولانا گرفته شده است: شکر قدرت قدرتت افزون کند/ جبر نعمت از کفت بیرون کند (مولوی ۱۳۷۳: دفتر اول، بخش ۴۷، ۱۱).

تصویر ۳: کاسهٔ ایران، ناحیهٔ گروس، قرن یازدهم و دوازدهم میلادی (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۱۱۰)

در سفالینه‌ای از نیشابور متعلق به قرن دهم میلادی، عبارت برکت (بَرکَه) سه بار تکرار شده که به حالت شعاع‌گونه از لبهٔ کاسه به‌سمت مرکز نوشته شده و عبارت والسلامه به‌صورت متحدالمرکز قرار گرفته است. به همین علت حالت چرخشی خاصی ایجاد کرده است (تصویر ۴) (خلیلی ۱۳۸۴، ۸۷). در مرکز ظرف نشان مربعی قرار دارد که به چهار مربع کوچک‌تر تقسیم شده و در مرکز آن‌ها نقطه قرار دارد که «مربعی که به چهار قسمت تقسیم می‌شود، احتمالاً نماد زمین (زمین در چهار جهت اصلی، زمین کامل) زیر کشت است» (Golan 2003, 218). پیشینهٔ این نشان را می‌توان در هنر کهن ایران جست‌وجو کرد. در خطوط تصویری عیلامی، مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده دیده می‌شود (Brice 1962, 37). و در خط سومری این نشان به‌معنی بز ماده یا گوسفند است (Woods 2015, 38) که در این صورت نیز با معنای باروری مرتبط است. در هنرهای کهن بز نماد باروری است (کوپر ۱۳۸۶، ۵۷).

تصویر ۴: کاسهٔ نیشابور، قرن دهم میلادی با کتیبهٔ برکه و سلامه (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۸۷)

این ظرف به شکل دایره است و حاشیهٔ آن با دایره‌های تکرارشونده تزیین شده است (تصویر ۴). این شیوهٔ تزیین ویژگی خاص تصویرگری ساسانی است (گیرشمن ۱۳۷۰، ۲۷۷). «دایره نمادی جهانی است. تمامیت، کلیت، تقارن، کمال اولیه، لایتناهی، بی‌زمانی از مفاهیم آن است» (کوپر ۱۳۸۶، ۱۴۰). بنابراین نشان‌های این سفال مفهومی رمزی را تداعی می‌کنند. همنشینی نمادها قابل تفسیرند. برکت، سلامت (به‌صورت نوشتار)، زمین زیر کشت (مربع تقسیم به چهار شده در مرکز)، دایره نماد جهان لایتناهی (قاب دایره‌ای ظرف و دوایر تزیینی حاشیه). کلیت نمادها، دعای بی‌پایان آرزوی سلامت و برکت را بیان می‌کند. همان گونه که تطبیق کتیبه‌نگاری‌های عیلامی با مفهوم برکت و سفالینه‌های اسلامی نشان می‌دهد، سفالینه‌ها ظروف غذا هستند و در دورهٔ اسلامی برکت کردن غذا برای ایرانیان اهمیت داشته است. نوشته‌ها به خط کوفی مؤید این مطلب است اما مهرها زمینه‌های ثبت باورها، عقاید و پیام‌های رمزی عیلام‌اند و ارتباط میان مفهوم برکت و شکل کتیبه وجود ندارد؛ این نتیجه در سایر تطبیق‌ها نیز قابل بررسی است.

تصویر ۵ الف: بز کوهی بر نقش‌برجستهٔ عیلامی (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷، ۳۶۷)

۲ـ۲. مقایسهٔ نمادها با مفهوم برکت در مهرهای عیلامی و سفالینه‌های دورهٔ اسلامی

۲ـ۲ـ۱. نماد بز

بر مهرهای عیلامی تصاویر زیادی از نماد بز دیده می‌شود. عموماً بز به خدایان و بزرگان تقدیم می‌شود. تصویر ۵ الف، بزی را دو سوی درخت مرکزی بر رأس کوه نشان می‌دهد. این ترکیب سه‌تایی با عناصری مثل نماد چلیپا بازنمایی شده است. برخی آن را بازنمایی بز همراه با ماه‌درخت مقدس بیان کرده‌اند (پوپ ۱۳۸۷، ۳۱۲۴). این نشان در آثار اسلامی نیز به کار رفته است. بر کاسهٔ نیشابور، قرن دهم میلادی بز کوهی نشان تصویری نمادین است که در مرکز کاسه قرار گرفته و نوشته‌ها به خط کوفی کلمهٔ «برکت

تصویر ۵ ب: کاسه‌ای از نیشابور، قرن دهم میلادی (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۶۸)

(بَرکَه) را تکرار می‌کند» (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۶۸)(تصویر ۵ ب). بز کوهی از جمله نمادهای باروری است. گاه شاخ او نماد ماه است. ماه عنصری مرطوب است (صمدی ۱۳۶۷، ۲۱). این جانور را مظهر خدای باران یا فرشته باران دانسته‌اند (دادور و منصوری ۱۳۸۵، ۹۱). کوپر بز ماده را نشان‌دهندهٔ نیروی تولیدمثل مؤنث و باروری و وفور نعمت دانسته است (کوپر ۱۳۸۶، ۵۷). جوهانا زیک نیسن، بز کوهی در این ظرف را نماد صورت فلکی حمل تعبیر می‌کند (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۶۸)(تصویر ۵ ب). حمل به‌عنوان برج، جایگاه خورشید در فروردین‌ماه است (ویلسن آلن ۱۳۸۳، ۳۴). در این اثر اگر بز کوهی نماد فروردین باشد، با مفهوم تجدید حیات گیاهی و جوشش حیات هماهنگ است. بنابراین میان نشانهٔ نوشتاری برکت و نشان تصویری بز کوهی و نشان‌های گیاهی اسپیرالی که نماد رشد گیاهی و نباتی است، هماهنگی معنایی وجود دارد (تصویر ۵ ب).

۲-۲-۲. نماد پرنده

پرنده یکی از اصلی‌ترین نقوش تزیینی مهرهای عیلامی و آثار اسلامی است (تصویر ۱۴). مهری از شوش پرنده‌ای را بر پشت گوزن در کنار نمادی درختی نشان می‌دهد. در بسیاری از مهرها نماد پرنده در مقابل خدایان و مهتران ترسیم شده است (تصویر ۶ الف). در مجموعه آثار نیشابور پرنده به شکل‌های مختلفی ظاهر شده است. (تصویر ۶ ب، کاسهٔ سفالین نیشابور را نشان می‌دهد که در مرکز و حاشیهٔ آن پرنده‌ای بال‌دار دیده می‌شود. پرندهٔ مرکزی با بال‌های گشوده حالت پرواز را تداعی می‌کند. همانند سفال‌های سامانی بال‌های پرنده به شکل نخلک است (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۹۴) در حاشیهٔ ظرف پرنده‌هایی مصور شده‌اند که دُمی شبیه گیاه پیچان دارند. وجود این نشانهٔ گیاهی بر بدن پرنده را می‌توان تصویرگری رمزگونه بیان کرد (Hillenbrand 2005,113) ارتباط گیاه و پرنده در اسطوره‌های ایرانی به‌زیبایی به تصویر کشیده شده است که در تفسیر پرندهٔ نمادین این ظرف می‌تواند راهگشا باشد. پرنده نماد خوش‌اقبالی است (کوپر ۱۳۸۶، ۷۲) در وداها پرنده‌ای به جست‌وجوی نوشابهٔ مقدس سومه، بر روی کوهی دست‌نیافتنی رفت و آن را به انسان هدیه کرد (قلی‌زاده ۱۳۸۸، ۴۵۴). در زادسپرم، سیمرغ گستراننده تخم درخت زندگی و مایهٔ رشد حیات گیاهی است (تفضلی ۱۳۵۴، ۳۰۱). گیاه نماد رشد است و پرنده نماد وحدت‌بخش زمین و آسمان (Baring 1991, 59). این نشانه‌های تصویری خیر، مکمل عبارت نوشتاری بسیاری از سفالینه‌های دورهٔ اسلامی است.

تصویر ۶ الف: مهری از شوش، سبک رایج عیلامی، اوروک (شوش) (Roch 2008, 415)

تصویر ۶ ب: سفالینهٔ نیشابور، قرن دهم و یازدهم میلادی (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۹۳)

تصویر ۷: سفال لعاب‌دار مات، قرن دهم میلادی (Pancaroglu 2007, 51)

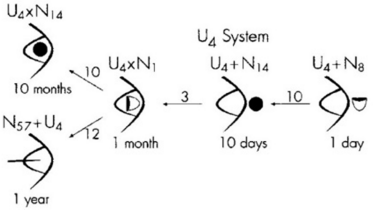
تصویر ۸: کاسهٔ منقوش گلابه‌ای، قرن دهم میلادی (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۸۲)

گیاه، نشان نوشتاری برکت و پرنده سه نماد اصلی هستند که به شکل‌های گوناگون بر سفالینه‌های دورهٔ اسلامی ظاهر شده‌اند. برخی سفالینه‌ها پرنده را درحالی‌که گیاهی بر منقار دارد مصور کرده‌اند. این تصاویر همانند توصیفات اسطوره‌ای است که پرنده را آورندهٔ گیاه زندگی‌بخش بیان می‌کنند. اجزای بدن پرنده هم گاهی با نشان گیاهی تزیین شده است. سفال لعاب‌داری از عراق متعلق به قرن ۱۰ میلادی این نوع تصویرگری را نشان می‌دهد (تصویر ۷). پرنده دمی شبیه طاووس دارد. طاووس پرنده‌ای خورشیدی است (هال ۱۳۸۰، ۶۶). اما نشان قابل توجه دیگر، دایره‌ای است که در مرکز آن نقطه‌ای قرار دارد و نماد خورشید در خطوط کهن است (قادر ۱۳۸۸، ۵) و یا دایره‌ای که در مرکزش دایرهٔ دیگری قرار گرفته و در هزارهٔ سوم پیش از میلاد نماد چاه و آب است (واکر ۱۳۸۶، ۱۳). در اینجا دم پرنده مزین به دو دایره است که همین نشان دورتادور لبهٔ داخلی ظرف را تزیین کرده است. بر مبنای خوانش خطوط تصویری، اگر این نشان تعبیر به آب شود، همنشینی آب، گیاه، پرنده و برکت، تداعی‌کنندهٔ وجهی از باروری و زندگی است و اگر تعبیر به خورشید شود، همنشینی نماد خورشید مظهر گرمابخشی به زمین و رشدیابندگی گیاه در کنار نماد پرنده، گیاه و کلمه نوشتاری برکت مصور است.

بر کاسهٔ منقوش نیشابور متعلق به قرن دهم میلادی، دو پرنده در مقابل هم به رنگ سیاه بر زمینهٔ سفید قرار گرفته است. در اینجا نماد تصویری پرنده بر بدنش کلمهٔ برکه (برکت) را به همراه دارد (تصویر ۸) (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۸۲)

ظرف سفالین نقاشی‌شدهٔ دیگری از ایران، پرنده‌ای ـ احتمالاً طاووس ـ را نشان می‌دهد. این ظرف که متعلق به شرق ایران است، همراه با کتیبهٔ الحیلة ابلغ من القوة ـ السلامة است (تصویر ۹ الف). طاووس پرنده‌ای است افسانه‌ای در شرق که به شکل‌های مختلفی ظاهر می‌شود (Opie,1998,46). این پرنده را نماد بهشت، تولد دوباره و ابدیت دانسته‌اند. در این سفالینه طاووس پرندهٔ خورشیدی در میان نواری تزیینی قرار گرفته است. نقش تکرارشونده بر این نوار تزیینی را می‌توان با نشان حرکت خورشید به‌اندازهٔ ۱۰ ماه در خطوط کهن تصویری مقایسه کرد (تصویر ۹ ب). در واقع نشان مذکور بر اساس طرح انتزاعی از طلوع خورشید است. بنابراین حاشیهٔ مرکزی ظرف یک خط زیگزاگ است که میان هریک از دندانه‌هایش نشان زمان‌سنجی ۱۰ ماه قرار گرفته است (تصویر ۹ الف). پس حاشیه، حرکتی مداوم از تکرار عنصری از زمان را نشان می‌دهد که دور آن السلامه نوشته شده است. بنابراین کتیبه با مفهوم سلامت در کنار نشان زمانی بی‌انتها تکرار می‌شود.

تصویر ۹ الف: ظرف سفالین نقاشی‌شدهٔ چند رنگ، شرق ایران (Pancaroglu 2007, 71)



تصویر ۹ ب: نظام شمارشی از قدیمی‌ترین خطوط نوشتاری کهن (woods 2015, 412)

۳ـ۲ـ۲. نماد ماهی

نماد برکت و باروری علاوه بر پرنده با نماد ماهی نیز بر آثار عیلامی و سفالینه‌های دورهٔ اسلامی تصویر شده است. در مُهری از شوش کشف‌شده از معبدِ این شوشیناک صحنهٔ تقدیم آیینی انجام می‌شود. در این صحنه، ماهی حاضر است. به نظر می‌رسد در این مهر ماهی نماد برکت است (تصویر ۱۰ الف). مهر دارای کتیبه‌ای است. هابوبو، پسر مامنوم، شانین، شو، خدمتگزار نینسیانا (Roch 2008, 421).

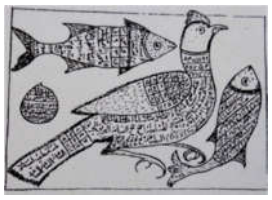
تصویر ۱۰ الف: مهری از شوش، معبد این شوشیناک (Roach 2008, 421)

تصویر ۱۰ ب: ظرف سفالین، شرق ایران، قرن دهم میلادی (Pancaroglu 2007, 73)

سبک بابلی کهن، ماهی را در لحظهٔ تقدیم نشان می‌دهد.

ماهی نماد عنصر آب و مرتبط با مفهوم تولد یا و تجدید حیات دوره‌ای است (شوالیه ۱۳۸۵، ۱۴۰). ماهی نماد زندگی و باروری است و طلسم ماهی مقوله‌ای مرتبط با باریدن باران است (همان، ۱۴۱). در اسطوره‌های ایرانی به نقش محافظ ماهی اشاره شده است. در بندهش بخش ۹ بند ۱۵۰ ماهی محافظ هوم سپید نماد زندگی در برابر اهریمن است (فرنبغ دادگی ۱۳۸۵، ۱۵۱). طلسم ماهی و طلسم مرغ در فرهنگ عامیانه گذشتهٔ ایران کاربرد بسیار داشته است (همان). نشان مرغ و ماهی را می‌توان در سفالینه‌های اسلامی مشاهده کرد. مرغ یا ماهی گاهی همراه با هم و گاهی هریک به‌تنهایی آذین‌بخش سفالینه‌هاست. در ظرف سفالین از شرق ایران، پرنده یک ماهی را بر منقار دارد. پرنده در مرکز ظرف مصور شده است. زیر دم پرنده نگارهٔ گیاهی با حرکت اسپیرالی به تصویر کشیده شده و دایره‌های تزیینی همراه با نقاط تکرارشونده زمینهٔ اثر را تزیین کرده است. لبهٔ بیرونی ظرف با خط کوفی تزیینی آراسته شده است (Pancaroglu 2007, 73) (تصویر ۱۰ ب).

در آثار اسلامی، طلسم مرغ و ماهی، مرتبط با برکت است و کاربرد آن حتی در اشعار عامیانه نیز مشخص است. هرکه در خواب بیند مرغ و ماهی / یا به دولت می‌رسد یا پادشاهی (تصویر ۱۱) (تناولی ۱۳۸۷، ۹۰).



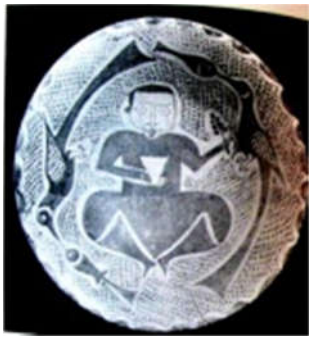
تصویر ۱۱: نماد مرغ و ماهی از یک طلسم هندی (تناولی ۱۳۸۷، ۹۰)

۲-۲-۴. نماد انسان، جام و سایر نمادها

در برخی از مهرهای عیلامی انسان همراه با نماد پرنده و ماهی بازنمایی شده است. تصویر (۱۲) مهری از عیلام را نشان می‌دهد. گاهی صحنهٔ تقدیم جام میان خدایان مصور شده است (تصویر ۱۳ الف). در تصویر ۱۲ صحنهٔ تقدیم با نماد ماهی و پرنده همراه است. برخی از سفالینه‌های نیشابور نیز مِهتر یا سروری را نشان می‌دهد که در مرکز نشسته است. مِهتر ساقهٔ گیاهی را در دست دارد و در دست دیگر جام؛ یک سوی آن نماد ماهی قرار گرفته و در سوی دیگر نماد پرنده است. مجموعه نمادها در این تصویر قابل تأمل و تفسیرند. عباس دانشوری این شیوهٔ تصویرگری را برگرفته از آثار ساسانی دانسته و تداوم این تصاویر را در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی نشان داده است (تصویر ۱۳ ب) (Hillenbrand 2005, 103)، سپس آیین ستایش سومه[۴] در هند و هومهٔ ایرانی شیرهٔ گیاه زندگی‌بخش را مطرح نموده و جام را حاوی نوشیدنی مقدس و سمبل خورشید دانسته است. وی ساقی را نماد خورشید خدا بیان کرده است (همان). نشانه‌های خورشیدی، لوتوس و چرخ مقدس است (Jordan 2004, 291). مقایسهٔ سفالینه‌های دورهٔ اسلامی با این مضمون و نیز مهر عیلامی نشان می‌دهد نماد پرنده و ماهی نشان‌های مهم در صحنه‌هایی است که مهتر گیاه یا جام یا هر دو را در دست دارد و در مواردی آن را تقدیم می‌کند.

تصویر ۱۲: مهر عیلامی، لری سرخ دم. اوایل عیلام میانه، دورهٔ برنز (Roach 2008, 479)

تصویر ۱۳ الف: مهری از شوش (آمیه ۱۳۸۹، ۹۸)



تصویر ۱۳ ب: سفالینهٔ دورهٔ عباسی، قرن نهم تا دهم میلادی (Hillenbrand 2005, 104)

۲-۲-۵. نماد خورشید

نشان ستاره‌ای در کتیبه‌های مکشوفه از اوروک III موجود است و ایزد یا ایزدبانو ترجمه شده است (Nissen 1994, 21). نمادهای خورشیدی نیز به شکل ستاره مصور شده‌اند. در اندیشهٔ ایرانیان خورشید جاودانه است و از فرّ و فروغش برکت و حاصلخیزی بر جهان ارزانی می‌شود (قلی‌زاده ۱۳۸۸، ۱۹۶). در سفالینه‌های شوش این نشان به شکل‌های مختلفی به کار رفته است (تصویر ۱۴ الف).

تصویر ۱۴ الف: سفالینه‌هایی از شوش (Demorgan 1905, 113)

تصویر ۱۴ ب: سفالینه‌ای از مرکز ایران، قرن ۱۲م (Pancaroglu 2007, 116)

نشان انتزاعی خورشیدی، در مرکز سفالینه‌ای از ایران متعلق به اوایل قرن سیزدهم قمری ظاهر شده است (تصویر ۱۴ ب). این ظرف با رنگ آبی و اکر درخشان زیر لعاب مات سفید نقاشی شده است. نشان مرکزی آن در خطوط کهن نماد خورشید، آسمان (قادر ۱۳۸۸، ۶) و

یک نشان ایزدی است (Nissen et al. 1994, 21). که بر سفالینه‌های شوش به کار رفته است (Demorgan,1905,113). این نشان در کنار نشان انتزاعی گیاهی که از مرکز ظرف رشد یافته است و نیز مجموعه کتیبه‌های نگاشته‌شده بر ظرف، مفاهیم خیر و اقبال نیک را بیان می‌کنند. کتیبه به شرح زیر است:

همـــواره تـــرا دولـــت و عـــز افـــزون بـــاد　　اقبـــال تـــو بگذشـــته ز حـــد بیـــرون بـــاد
تـــا هـــرچ از ایـــن کاســـه بکـــام تـــو رســـد　　ای صـــدر جهـــان تـــرا بجـــان افـــزون بـــاد
نگه دار بادا جهان افرین، بهر جـا کـی باشـد　　خداوند، این عز بقا شـادی از تـو مبـاد خـالی

۲ـ۲ـ۶. نماد درخت زندگی

نماد درخت زندگی از جمله نقوشی است که در ترکیب‌های سه‌گانه همراه با محافظان حیوانی، انسانی یا ترکیبی بر سفالینه‌های اسلامی تصویر می‌شود. از دیدگاه نمادین عدد سه نماد کثرت است (بهزادی ۱۳۸۴، ۳۹۱). نمونه‌های بسیاری از این ترکیب سه‌تایی در آثار عیلامی به چشم می‌خورد. دو حیوان در دو سوی درخت زندگی، یا دو خدا یا مهتر که نمادی گیاهی را تقدیم می‌کنند یا حیوانات ترکیبی در دو سوی نماد گیاهی از جمله ترکیب‌های سه‌تایی بر مهرهای شوش است. تصویر ۱۵ الف نمونه‌ای از آن را نشان می‌دهد. صحنهٔ تقدیم گیاه درحالی‌که آب از زیر آن ریزان است. این مهر بازنمایی آب و گیاه مقدس را در ترکیبی سه‌تایی نشان می‌دهد. در آثار اسلامی نیز ترکیب‌های سه‌تایی به چشم می‌خورد. ظرف سفالین متعلق به اواخر قرن دوازدهم قمری پیکره‌های زنانه را نشسته در دو سوی درخت سرو نشان می‌دهد.گلان این شیوهٔ نقش‌پردازی را نماد زندگی و پیش‌زمینهٔ پیدایش آن را ایزدبانوی مادر می‌داند که میان دو محافظ قرار می‌گرفت و یک عنصر آسمانی بر بالای سرش قرار داشت (Golan 2003, 397). این ترکیب سه‌تایی که اغلب از آن به‌عنوان نماد زندگی یاد می‌شود، همراه با درخت سرو نماد جاودانگی است (دادور ۱۳۸۵، ۱۰۲). سفالینه‌ها حضور زوج‌های زن و مرد دو سوی درخت زندگی را به تصویر کشیده است. نماد ماهی محافظ درخت زندگی در پای درخت مصور شده و پرندگان نمادهای آسمانی بر فراز آن هستند (تصویر ۱۵ب). درخت انتزاعی همراه با محافظان اسطوره‌ای دو ابوالهول یا دو پرنده، صورتی از این ترکیب سه‌تایی است که می‌توان آن را نماد زندگی دانست. در این کاسهٔ سفالین از مجموعه سی.ال دیوید، اسفنکس‌ها یک پنجه را به نشانهٔ نیایش بالا نگه داشته، با پرنده‌های خیالی (احتمالاً سیمرغ) پُرنقش‌ونگار دو سوی درخت انتزاعی به نمایش درآمده‌اند. این نوع نقش‌نگاری سده‌ها پیش در ارتباط با مراسم مذهبی درخت رایج بود (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷، ۱۷۰۵) (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۵ الف: مهری از شوش هزارهٔ سوم پیش از میلاد (Amiei 1979, 34)

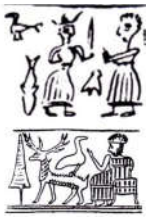
تصویر ۱۵ ب: ظرف سفالین، ایران، اواخر قرن ۱۲م (Pancaroglu 2007, 135)

تصویر ۱۶: کاسهٔ نقاشی‌شده روی لعاب، سدهٔ هفتم پیش از میلاد؛ مجموعه ال.سی.دیوید (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷، لوح ۶۵۸)

مجموعه سفالینه‌های مورد بررسی عناصر تصویری و نوشتاری تحلیل شد که با مفهوم زندگی و حیات و برکت ارتباط مستقیمی داشته‌اند. اگر این موضوع با مفاهیم اکثر کتیبه‌های سفالینه‌های دورهٔ اسلامی مقایسه شود، هماهنگی مفهوم تصویر و نوشتار در این کتیبه‌ها روشن‌تر خواهد شد. برای مثال می‌توان به کتیبهٔ موجود بر ظرفی سفالینه‌ای متعلق به قرن دوازدهم یا سیزدهم میلادی اشاره کرد که مجموعه‌ای از دعای خیر برای زندگی است. «العِز و الاِقبال الزائد و النَصر و النصر الغالب و الدولة و السعا(دة) و الدولة و السعادة و الدولة و الکرامة و النصر

و الدولة و البقالک العز الدائم و الاقبال الزائد و النصر الغالب و الغمر السالم و الجد الصاعد و السعادة و القدرة و البرکة و القدر و البقا لصاحبه» (خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۱۸۸). بنا بر متون حاضر و با استناد بر نوشته‌های موجود می‌توان گفت همان طور که برکت و زندگی یکی از وجوه مهم متون مکتوب و اسناد تصویری هنر کهن ایران است، در سفالینه‌های اسلامی این مضمون به‌صورت خطنگاره‌های نوشتاری در کنار نشانه‌های تصویری نمادین بیان شده و از مضامین اصلی سفالینه‌های اسلامی است.

جدول ۱: مقایسهٔ نمادهای برکت به شکل نوشتار و تصویر در هنر عیلامی و سفالینه‌های اسلامی

الگوهای مورد بررسی	هنر عیلامی	سفالینهٔ اسلامی	معنای نمادهای تصویری حیوانی- مأخذ تصاویر
برکت و فراوانی به شکل نوشتار	نذر با نیت برکت‌بخشی و زندگی‌بخشی	کلمهٔ برکت، سلامت و... به‌عنوان دعا	
بز			نماد باروری، نماد نجومی راست: Roach 2008, 460 چپ: خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۶۸
پرنده			نماد خوش‌یمن راست: Roach 2008, 479 چپ: خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۸۲
ماهی	+ تصاویر بالا 		نماد باروری چپ: Pancaroglu 2007, 73 راست: Roch 2008, 421

سایر الگوهای مورد بررسی	هنر عیلامی	سفالینهٔ اسلامی	معنای نمادهای تصویری حیوانی- مأخذ تصاویر
نماد خورشید			نماد روشنایی و زندگی راست: Demorgan 1905, 113 چپ: Pancaroglu 2007, 116
درخت زندگی			نماد زندگی راست: Amiei 1979, 34 چپ: خلیلی و گروبه ۱۳۸۴، ۱۸۸
تقدیم جام			نماد زندگی راست: آمیه ۱۳۸۹، ۹۸ چپ: Hillenbrand 2005, 104

۳. نتیجه‌گیری

هنر اسلامی وارث سنت تصویرگری کهنی است که تحت تعلیمات دینی اسلام پالایش، پرورده و گسترش یافته است. دعای خیر و آرزوی

سعادت و برکت که به شکل عبارات نوشتاری و تکرار کلمه بر سطوح سفالینه‌های دورهٔ اسلامی به چشم می‌خورد، بخشی از این میراث است. مطالعهٔ کتیبه‌های نوشتاری عیلامی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین تمدن‌های جهان نشان می‌دهد مفهوم برکت و فراوانی، از مضامین مهم این نوشته‌هاست که به شکل ویژه در صحنه‌های تقدیم بر آثار عیلامی مصور شده است. در هنر عیلامی و بر سفالینه‌های اسلامی، کتیبه‌نگاری با مفهوم برکت و خیرخواهی همراه است که در کنار نمادهای تصویری قرار گرفته‌اند. در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی نوشتار با نماد گیاهی انتزاعی (اسلیمی و ختایی) تزیین شده است. گاهی این نماد به شکل تزیینِ زمینهٔ نوشته‌ها و گاهی در ترکیب با فرم حروف ظاهر می‌شود. این آثار ظروف کاربردی روزمره‌اند و باور به برکت کردن غذا یکی از زمینه‌های شکل‌گیری نمادهای برکت بر ظروف‌اند. کتیبه‌های نوشتاری عیلامی نیز همراه با برخی از نشان‌های تصویری ظاهر شده‌اند. قوی‌ترین این نشان‌ها، نشان ایزد یا ایزدبانوی نشسته بر تخت یا ایستاده است که دریافت‌کنندهٔ نذرهای گیاهی، حیوانی یا جام زندگی‌بخش است. در این صحنه‌ها نمادهای حیوانی (مانند بزسانان، حیوانات شاخ‌دار مثل گوزن، پرندگان و ماهی)، گیاهی (همانند شاخه‌های برَسم گیاه مقدس) و نیز انتزاعی (مانند ستاره به شکل نشان ایزدی، خطوط زیگزاگ) ظاهر می‌شوند. در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی، کتیبه‌ها با نماد انسانی، حیوانی و گیاهی و هندسی همراه‌اند. پرنده به‌عنوان رایج‌ترین نشانه‌های تزیینی، بال‌ها، دم و سینه‌اش مزین به نگارهٔ گیاهی است یا گیاهی را بر نوک دارد. در اسطوره‌های ایرانی پرنده، آورندهٔ گیاه زندگی‌بخش و سیمرغ به‌عنوان شاه مرغان گستراندهٔ برکت و زندگی است. بز به‌عنوان نماد باروری در هنر کهن بر سفالینه‌های اسلامی در کنار واژهٔ برکت ظاهر می‌شود. نماد ماهی که نشان باروری است گاهی به‌تنهایی و گاه همراه با پرنده همانند طلسم‌های باروری مرغ و ماهی، بر سفالینه‌ها مصور شده است. مهتر نشسته که در یک دست جام و در دست دیگر گیاه یا پرنده دارد نیز تزیین‌کنندهٔ سفالینه‌هاست. نشان‌های دیگری چون پرنده و ماهی، نمادهای خورشیدی که نماد ایزدی است و نشان برکت در فرهنگ کهن ایرانی است، از جمله نقوش تزیینی سفالینه‌هاست. جام و نوشیدن جرعه از مضامین اصلی سفالینه‌های دورهٔ اسلامی است که پیشینهٔ آن را می‌توان در آثار عیلامی و نیز اسطورهٔ نوشیدن هوم زندگی‌بخش در فرهنگ ایران جست‌وجو کرد. درخت زندگی و محافظان آن به شکل زوج‌های انسانی یا محافظان حیوانی و موجودات ترکیبی، تزیین‌کنندهٔ سفالینه‌های دورهٔ اسلامی است که تداعی‌کنندهٔ مفهوم زندگی و باروری است. بنا بر متون حاضر و با استناد بر نوشته‌های موجود می‌توان گفت که همان طور که برکت و زندگی یکی از وجوه مهم متون مکتوب و اسناد تصویری هنر کهن ایران است، در سفالینه‌های اسلامی این مضمون به‌صورت خطنگاره‌های نوشتاری در کنار نشانه‌های تصویری نمادین بیان شده و از مضامین اصلی سفالینه‌های اسلامی است. پرسش اصلی تحقیق حاضر بر این نکته تأکید داشت که بازنمایی مفهوم برکت در آثار عیلامی و نقوش سفالینه‌های دورهٔ اسلامی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. چه نقوشی مفهوم برکت را به شکل نمادین بیان می‌کنند و چه تفاوت فرمی و شکلی میان آثار کهن عیلامی با مفهوم برکت و ظروف قرون میانی اسلامی وجود دارد که با عبارت نوشتاری برکت همراه‌اند. با تحلیل نمونه‌های مورد بررسی می‌توان این نتیجهٔ کلی را بیان کرد که مفهوم برکت در آثار کهن عیلامی و سفالینه‌های دورهٔ اسلامی به دو شیوهٔ بیان نوشتاری و نمادهای تصویری بازنمایی شده است. در کتیبه‌های عیلامی عبارات نوشتاری مفهوم برکت را نشان می‌دهند و در آن‌ها نوشتار جدا از نمادهای تصویری صفحه‌آرایی شده است. در سفالینه‌های اسلامی تکرار کلماتی مانند برکت و سلامت و نیز عبارات نوشتاری، مفاهیم خوش‌یمن را بیان می‌کنند و همان نشان‌های تصویری نماد برکت در هنر عیلامی، مصور بر سفالینه‌ها در کنار واژهٔ برکت هستند. در هنر کهن و هنر اسلامی، نمادهای مرتبط با برکت و باروری تشابه بسیاری دارند. بز، ماهی و پرنده نمادهای حیوانی هستند که غالباً در صحنه‌های تقدیم همراه با نمادهای انسانی ایزدان یا شاهان ظاهر شده‌اند. نماد خورشید، درخت زندگی و جرعه‌افشانی نیز از جمله نمادهای مرتبط با مفهوم برکت و باروری هستند که نمود آن را در آثار عیلامی می‌توان مشاهده کرد. غالب این نمادها در صحنه‌های آیینی ظهور قابل توجهی دارند. مهرهای عیلامی زمینهٔ ثبت باورها، عقاید و پیام‌های رمزی عیلام‌اند و ارتباط میان مفهوم برکت و شکل کتیبه وجود ندارد. همین نمادهای حیوانی، ایزدی و آیینی در سفالینه‌های قرون میانی دورهٔ اسلامی به کار رفته‌اند. در این آثار نمادها فارغ از کارکردهای ایزدی و شهریاری به شکل منفرد یا در ترکیب‌های دوتایی و سه‌تایی به کار رفته‌اند. در آثار دورهٔ اسلامی، وجود نمادها در صحنه‌های آیینی کمتر قابل درک است. نمادهای نوشتاری برکت همچون ابزاری تزیینی گاهی در مرکز و گاهی در حاشیه تکرار شده و گاه سرتاسر ظروف را تزیین کرده و طراحی نوشتار در آن جلوه‌ای بصری و نمادین یافته است؛ اما آنچه قابل توجه است بیان مفهوم برکت و باروری از طریق نمادهای نوشتاری و تصویری و انتزاعی در هنر کهن عیلامی و هنر دورهٔ اسلامی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Te-im.ma

2. V.Scheil

3. Hal-te-me

۴. سومه یکی از شخصیت‌های اصلی در آیین‌های پرستش ودایی است. افشرهٔ گیاه کوبیده‌شده را از صافی پشمینه‌ای می‌گذرانند و به خم‌هایی حاوی شیر و آب می‌ریزند؛ روانی آن به ریزش باران تشبیه می‌شود. ازاین‌رو سومه را سرور یا شاه رودها و بخشندهٔ باروری نامیده‌اند. سومه که دارای سیطرهٔ جهانی است، در میان خدایان نقش موبد را دارد و به آنان نیرو می‌بخشد. او همچنین جنگجوی بزرگی است و موبدانی که سومه بنوشند، قادرند دشمنان را در چشم‌به‌هم‌زدنی بکشند (قلی‌زاده ۱۳۸۸، ۴۵۵).

منابع

۱. احمدزاده، فرید، سید هاشم حسینی، و لالا زنگنه. ۱۳۹۷. «مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور». جلوهٔ هنر ۱ (۱۹): ۷ـ۲۰.

۲. آمیه، پیر. ۱۳۸۹. شوش شش هزارساله. ترجمهٔ علی موسوی. چ۱، بی‌جا: نشر فرزان.

۳. ایرانمنش، محیا. ۱۳۹۴. نمادشناسی نقوش زیورآلات ایران، ایلام آغازین تا پایان دورهٔ ساسانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

۴. بهزادی، رقیه. ۱۳۸۴. قوم‌های کهن در قفقاز، ماورای قفقاز و هلال حاصلخیز. تهران: نشر نی.

۵. پوپ، آرتر آپهام، و فیلیس آکرمن. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ترجمهٔ سیروس پرهام و گروه مترجمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

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

۷. تناولی، پرویز. ۱۳۸۷. طلسم گرافیک سنتی ایران. تهران: نشر بنگاه.

۸. خلیلی، ناصر، و ارنست ج.گروبه. ۱۳۸۴. سفال اسلامی. ترجمهٔ فرناز حایری. تهران: نشر کارنگ.

۹. چنگیز، سحر، و رضا رضالو. ۱۳۹۱. «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ۴ (۴۷)/ شماره پیاپی ۷۸۱۳۸۶: ۳۳ـ۴۴.

۱۰. دادور، ابوالقاسم، و الهام منصوری. ۱۳۸۵. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران در عهد باستان. تهران: نشر کلهر و دانشگاه الزهرا.

۱۱. شمیلی، فرنوش، و فاطمه غفوری‌فر. ۱۳۹۸. «تحلیل عناصر تصویری سفالینه‌های شوش(بر اساس رویکرد نشانه‌شناختی)». رهپویه هنر- هنرهای تجسمی. دوره جدید، ش. ۴/ پیاپی ۵: ۱۳ـ۲۴.

۱۲. شوالیه، ژان. ۱۳۸۵. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: نشر جیحون.

۱۳. صراف، محمدرحیم. ۱۳۸۷. مذهب قوم ایلام. تهران: انتشارات سمت.

۱۴. صمدی، مهرانگیز. ۱۳۶۷. ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. فرنبغ دادگی، فَرَنبَغ. ۱۳۸۵. بندهش. ترجمهٔ مهرداد بهار. تهران: نشر توس.

۱۶. قادر، حسن. ۱۳۸۸. نخستین گام‌های مدیریت نوشتار. تهران: نشر علم.

۱۷. قلی‌زاده، خسرو. ۱۳۸۸. فرهنگ اسطوره‌های ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی. تهران: شرکت مطالعات و نشر کتاب پارسه.

۱۸. کوپر، جی،سی. ۱۳۸۶. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر نو.

۱۹. گیرشمن، رمان. ۱۳۷۰. هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۰. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. ۱۳۷۳. مثنوی معنوی. تصحیح توفیق سبحانی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۲۱. واکر، کریستوفر. ۱۳۸۶. تاریخ خط میخی. ترجمهٔ نادر سعیدی. تهران: ققنوس.
۲۲. هال، جیمز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۲۳. ویلسن آلن، جیمز. ۱۳۸۳. سفالگری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: انتشارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۴. هینتس، والتر. ۱۳۸۵. یافته‌های تازه از ایران باستان. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: ققنوس.
۲۵. ـــــــ . ۱۳۸۶. شهریاری ایلام. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: نشر ماهی.

26. Amiet, Pierre. 1979. *Memoires de la delegation archeologue en Iran*. Glyptique Susienne, v.II, Paris.

27. Baring, Anne & Jules Cashford .1991. *The mythe of the goddess*. England: Arkana.

28. Brice, William, c. & Ernst Grumach. 1962. "T*he writing system of the Proto -Elamite account tablets of Susa*", *Studies in The Structure of some ancient script*s. lecturer in Geography in university of Manchester. The Johan Rylands Library: 57-150

29. De morgan. M.J. 1905. *Mė moires publis sons*. la derection De m.j. Demorgan. Tome v. III. Recherchs Archeologi Ques. Troisieme Serie.

30. Dahl,Jocobl, 2005.*complex Graphemes in Proto -Elamite*,center national la recherché scientifique,Paris,Cuniform Digital library, Jornal 3

31. Golan. Ariel. 2003. *Prehistoric Religion*. Mythology Symbolism.

32. Hillenbrand, Robert. 2005. *The Iconoghraphy of Islamic art Studies in Honor*. Edited by BernardO. Kane. Egypt: the American university in Cairo Press.

33. Jordan, Michael. 2004. *God and Goddess*. New York: facts on file, inc.

34. Nissen, J., Hans and Peter Damerow and Robert, K. 1994. Englund: Archaic Bokkeering, Early writing and Techniques of economic administration in the ancient near east. The university of Chicago press, Chicago and London.

35. Opie, James. 1998. *Trible rugs acomplete guide to nomadic and village carpets*, Bulfincher.

36. Pancarolu. oya and Manijeh Bayani. 2007. *Perpetual Glory Medival ceramics from the Harvey B Plotnick Collection,* New Haven and London: The art institute of Chicago yale university press.

37. Porada, Edite. 1971. *Aspects of Elamite Art and Archaeology*. Expeedition 13 (3-4): 28-34.

38. Roach, K.J. 2008. *The Elamite cylinder Seal Corpus*, *c3500-1000B.C*. University of Sydeny

39. Sterlin, Henri. 2006. *Splendors of ancint Persia*, Italy: WS.

40. Woods, Christopher with Emily Teeter & Geoff Emberling. 2015. *Visible Language, inventions of writing*, in the ancient middle east and beyond,oriental institute museum publication. The oriental institute of the university of Chicago.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.245994.0

تحلیلی بر نوشتار سیاحان غربی دربارۀ فرش ایران در اواخر آق قویونلو و دورۀ صفویه*

علی وندشعاری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۰

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۲، پیاپی ۷
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

چکیده

دورۀ صفوی به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین دوره‌های تاریخی ایران محسوب شده و نوشته‌های زیادی نیز در شناخت تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری این دوره وجود دارد. دانش نظری در مورد فرش ایران در دوره‌های تاریخی، نیاز به بررسی اسناد تاریخی داشته و در این خصوص بررسی سفرنامه‌های نوشته‌شده در دورۀ صفویان می‌تواند بخشی از اطلاعات فرش ایران را کامل نماید. مسئلۀ اصلی نیز چرایی و چگونگی حضور اطلاعات فرش در بین متن سفرنامه‌ها و چگونگی طرح موضوعات مرتبط با فرش ایران است. سؤال اصلی عبارت است از؛ تنوع بافته‌ها چگونه است؟ بررسی جغرافیای بافت در دوران صفویه، کارکردها و جنس و ابعاد قالی‌ها چگونه است؟ هدف اصلی شناسایی نگرش سیاحان غربی و موضوعات منعکس‌شدۀ فرش‌بافی در عصر صفوی در متن‌های سفرنامه‌هاست. نوع تحقیق کیفی است. روش تحقیق توصیفی‌تاریخی و شیوۀ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای-اسنادی است. نمونۀ آماری در راستای انجام این پژوهش، ۲۴ سفرنامه را مورد بررسی قرار داده که به متن ۲۱ سفرنامه که به موضوعات فرش اشاره شده، در این مقاله استناد شده است. نتایج نشان می‌دهد فرش دارای کارکردهای متنوع و نیز دارای کاربری‌های متفاوت در این دوره بوده و اطلاعات زیادی بر اساس متن سفرنامه‌ها می‌توان به دست آورد؛ اما موضوع بسیار مهم در این است که به‌رغم دریافت اطلاعات تخصصی همانند جنس مواد اولیه، تنوع بافته‌ها، محل قرارگیری، جغرافیای بافت و... که در سفرنامه‌ها منعکس شده و نویسندگان غربی، قالی را همواره در یادداشت‌های خود مدنظر داشته‌اند، ولی به ویژگی‌های هنری مانند طرح و نقش و حتی رنگ و جنبه‌های زیباشناسانه اشاره‌ای نکرده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
دورۀ صفوی، سفرنامه، دست‌بافته، قالی، فرش.

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی انجام‌یافته با عنوان «مستندنگاری موضوعات فرش بر اساس سفرنامه‌های سیاحان غربی دورۀ صفوی» توسط نویسندۀ مقاله در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

** دانشیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ a.vandshoari@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

دورهٔ صفوی به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین دوره‌های تاریخی ایران محسوب شده و نوشته‌های زیادی نیز در شناخت تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری این دوره وجود دارد. در این دوره بین کشورهای اروپایی از اقتدار دولت عثمانی، زمینه برای اهداف دولت صفوی فراهم شد و این سلسله توانست هم از تسلط عثمانی بر ممالک اطراف که بزرگ‌ترین آن‌ها ایران بود جلوگیری کند و هم اقتدار دوران گذشتهٔ این سرزمین را تجدید نماید. کشورهای اروپایی که در ممانعت از توسعهٔ قدرت عثمانی با ایرانیان هم‌جهت بودند، مراودهٔ خود را با ایران توسعه بخشیدند و طبعاً آمدوشد فرستادگان و نمایندگان اروپایی ایران موجب تسهیل روابط ایران با ممالک آن قاره شد.

نخستین و مهم‌ترین مسافران اروپایی که راهی ایران شدند، سفیران و نمایندگان دولت‌های اروپایی بودند که در حین انجام وظایف خود، شروع به نوشتن خاطرات سفر و هر آنچه می‌دیدند کردند. با توجه به اهمیت قالی ایران و هنری که غربی‌ها آن را با فرهنگ شرق و به‌ویژه قالی‌های ایران و عثمانی شناخته بودند، اطلاعات مهمی نیز از قالی‌های ایران، مانند بافت، مواد مصرفی، ویژگی‌های فنی و حتی کارکردهای مختلف آن، در سفرنامه‌ها منعکس شده است. عمدتاً شناختی که غربی‌ها از قالی ایران در طول تاریخ داشته‌اند نسبتاً جدید بوده و قالی ایران ابتدا با کارکرد هدایای سیاسی مطرح شده و به‌عنوان یک محصول فاخر و باارزش از طرف شاهان ایرانی برای پادشاهان غربی یا افراد سلطنتی ارائه شده است؛ به همین دلیل و به‌سبب خاص بودن قالی ایران، اکثر سفرنامه‌نویسان غربی که وارد خاک ایران می‌شدند، فرش را در موضوعات نوشتاری و ثبتی خود قرار داده‌اند. در حالت کلی و با توجه به تاریخ فرش ایران، دورهٔ صفوی را شاید اوج بافت قالی‌های درباری و نفیس ایران بتوان شمرد، که علاوه بر جنبه‌های فرهنگی و هنری این محصول، می‌توان به کارکردهای سیاسی و اجتماعی آن نیز اشاره کرد.

در این دوره کتابخانهٔ سلطنتی صفویان وظیفهٔ هدایت و رهبری سبک هنری را در اختیار داشته و همواره ریاست کتابخانهٔ سلطنتی در دست یک هنرمند صاحب‌نام بوده (اوایل حکومت صفویان)، همانند بهزاد یا سلطان محمد بوده است. این هنرمندان با طراحی الگوی سنتی مورد قبول دربار، ارائه‌دهندهٔ یک سبک و ویژگی مشخص در آثار هنری بوده‌اند؛ به همین دلیل است که هنرهای دوره‌های مختلف از همدیگر قابل تشخیص هستند و طرح و نقش فرش ایران نیز همانند دیگر آثار هنری از یک الگوی مشخص هنری در این دوره بهره برده است، تا آنجا که عمدتاً قالی‌های بزرگ‌پارچه با ترنج‌های بزرگ مرکزی و نقش‌مایه‌های متنوع جانوری و گیاهی در دوره‌های اول حکومت صفویان (مکتب هنری دو تبریز) و قالی‌های کوچک پارچه با طرح‌های ساده‌تر و به‌کارگیری نقش‌مایه‌های عمدتاً اسلیمی و ختایی و به‌کارگیری مواد مصرفی طلا و نقره (گلابتون) در دوره‌های متأخر حکومت صفویان بیشتر بافته شده‌اند. متون غربی‌ها نشان می‌دهد که در مواجهه با این هنر، به‌سادگی از موضوع فرش عبور نکرده و همواره اطلاعات بعضاً دقیق در خصوص قالی‌بافی را در نوشته‌های خودشان متذکر شده‌اند. مسئلهٔ اصلی این تحقیق نحوهٔ برخورد سیاحان غربی با دست‌بافتهٔ هنری‌تجاری به نام قالی و نیز چگونگی برداشت‌های آن‌ها از این موضوع است و سؤال اصلی این تحقیق در راستای پاسخ‌دهی به این موضوع است که بر اساس متن سفرنامه‌ها، چه اطلاعات فنی، فرهنگی و... در خصوص فرش ایران می‌توان یافت؟ به‌طور مشخص نگاه غربیان به قالی ایران همانند ایرانیان نبوده و بعضاً مواردی مورد بحث و دقت قرار می‌گیرند که برای ما بدیهی بوده یا از زاویهٔ دید ایرانیان که بر روی فرش متولد می‌شوند، زندگی نموده و مرگ را تجربه می‌کنند، به‌دور مانده است.

۱-۱. روش تحقیق

نوع تحقیق کیفی و بنیادی بوده و روش تحقیق، توصیفی‌تاریخی و شیوهٔ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای-اسنادی است. نمونه‌های آماری بررسی‌شده شامل ۲۴ سفرنامه است که از بین آن‌ها با توجه به محتوای آن‌ها و داشتن موضوع فرش ۲۱ سفرنامه از دورهٔ صفوی و به‌منظور پیوستگی مطالب و مشخص شدن مسیر اطلاعات، ۳ نمونه نیز از اواخر حکومت ترکمانان انتخاب شدند؛ تحقیق بر اساس زمان حضور نویسندهٔ سیاح در دوره‌های پادشاهی ایران و موضوعات مرتبط با فرش در نوشته‌های سیاحان، بررسی و سپس طبقه‌بندی تنوع انواع بافته‌ها برحسب هر سفرنامه، جغرافیای انواع بافته‌ها، محل‌های قرارگیری فرش‌ها، نوع کاربرد، ابعاد و اندازه و جنس ارائه شده است. به‌شکل کلی مستندنگاری شیوه‌ای مهم در جمع‌آوری اطلاعات اولیهٔ هر بحث تاریخی است و در این شیوه اطلاعات پایه در هر موضوع به‌دقت جمع‌آوری شده و سپس به شیوه‌های تعیین‌شده تحلیل انجام می‌گیرد. در این پژوهش هدف از مستندنگاری، دستیابی به متن اصلی ترجمه‌شدهٔ سفرنامه‌ها مدنظر بوده تا چگونگی برخورد نویسندگان غربی با موضوع فرش و قالی مشخص‌تر شده و محتوایی به دانش نظری فرش افزوده شود. در این پژوهش

اطلاعات به‌دست‌آمده بسیار جزئی و با خوانش دقیق و سطربه‌سطر متن‌ها همراه بوده است. در این راستا برای ورود به مباحث بیان‌شده ابتدا فرش‌بافی ایران در دورهٔ صفویان و سپس جزئیات و معرفی جامعهٔ آماری سفرنامه‌های مورداستفاده در متن مقاله مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

بررسی منابع مکتوب و مستند انتشاریافته نشان می‌دهد تاکنون پژوهشی مستقل دربارهٔ مطالعه وضعیت فرش‌بافی ایران در سفرنامه‌های این دوره انجام نشده است؛ اما در پاره‌ای از موارد برخی منابع مکتوب قسمت‌هایی از متن خود را به این مطالب اختصاص داده‌اند؛ برای نمونه در کتاب تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (بر اساس دایرةالمعارف ایرانیکا) احسان یارشاطر در ترجمهٔ بخش صفوی این کتاب و نوشته‌های دنیل واکر، به‌شکل کلی عنوان می‌کند که قالی‌های به‌جامانده از دوران صفوی مؤید مطالبی است که در سفرنامه‌های آن زمان توسط غربی‌ها نگاشته شده و در بخش پی‌نوشت فصل به سفرنامه‌های جهانگرد ونیزی جوزوفا بارباro، کروزینسکی، تاورنیه، آدم اُلئاریوس، شاردن و... اشاره می‌کند. در بررسی مقالات مرتبط در روش‌شناسی و نحوهٔ کار می‌توان به موارد اندکی اشاره کرد؛ از جمله: اشعاری و مظاهری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی گونه‌ها، شیوه‌ها و جغرافیای تولید فرش ایران در پنج قرن اولیهٔ هجری با تکیه بر منابع مکتوب» با هدف شناسایی وضعیت فرش‌بافی ایران در پنج قرن اولیهٔ هجری به‌لحاظ تنوع گونه‌های فرش دست‌باف و نیز جغرافیای مناطق تولید، به منابع مکتوب (تاریخی و ادبی) پرداخته‌اند. به‌رغم کمبود آثار مرتبط بافرش دست‌باف در دورهٔ مذکور، اسامی بسیاری از فرش‌های تولید معاصر مانند قالی، گلیم، پلاس، نمد، حصیر و زیلو در منابع مکتوب بررسی‌شدهٔ این پژوهش قابل ردیابی است. موسوی دالینی و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیلی بر مردم‌نگاری جامعهٔ ایرانی عصر صفوی به روایت سیاحان فرنگی؛ بررسی موردی: سفرنامهٔ پیترو دلاواله» به آداب‌ورسوم، عقاید و سنن بومی ایران قرن یازدهم هجری دورهٔ صفویه به‌خصوص دوره شاه‌عباس، از نگاه یک سیاح اروپایی پرداخته و ضمن معرفی جنبه‌هایی از گذشتهٔ فرهنگی ایران‌زمین، به بیان شرایط اجتماعی دوران اقتدار صفویان، نگاهی به لایه‌های زیرین اجتماع داشته و شاخصه‌های فرهنگی آن را نمایان ساخته‌اند. مجتبی خلیفه (۱۳۷۹) با مقالهٔ «ایران صفوی از دیدگاه سفرنامه‌های اروپایی» به اوضاع داخلی ایران، وضعیت اجتماعی، مالی و تجاری و نظامی پرداخته است. شکوه السادات اعرابی هاشمی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «اصفهان عصر صفوی به روایت سفرنامه‌های اروپاییان» به وضعیت سیاسی، اجتماعی شهر اصفهان بر اساس نقاشی‌ها و یادداشت‌های سفرنامه‌نویسان پرداخته است. علی جعفرپور و مهرداد نوری (۱۳۸۵) با مقالهٔ «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی با تکیه بر سفرنامه‌نویسان غربی»، موضوع پوشاک را بر اساس نوشته‌های سفرنامه‌نویسان مطرح کرده و لباس زنانهٔ آن زمان را بر اساس نوع، منطقهٔ جغرافیایی و ... طبقه‌بندی می‌کنند. نکتهٔ مهم به‌رغم داشتن متن‌های مربوط به قالی و زیراندازها در متن سفرنامه‌ها، بررسی نکردن این موضوع توسط پژوهشگران است.

۲. ویژگی‌های مهم تاریخ قالی‌بافی صفویان

شکل‌گیری پادشاهی صفوی به سال‌های ۹۰۷ـ۱۱۵۲ق (۱۵۰۱ـ۱۷۳۹ م) به‌عنوان سلسلهٔ ملی از بسیاری جهت‌ها در تاریخ ایران دارای اهمیت است. تشکیل دولتی مقتدر و مستقل، ایجاد دیپلماسی پایدار با دنیای غرب، رسمی شدن آیین تشیع، پاسداری از فرهنگ و هویت ملی به‌ویژه هنر ایرانی، گسترش و شکوفایی زمینه‌های مختلف هنری مستظرفه و کاربردی، از اقدامات شاخص در این عصر است. هنردوستی و حمایت‌های پادشاهی این سلسله موجب ایجاد تأثیرات چشمگیری در درخشش هنری این دوره شد که در این میان می‌توان به شکوفایی هنر ارزندهٔ قالی‌بافی اشاره کرد که در اصول زیبایی‌شناختی و پایبندی به سنت‌های کهن طرح و نقش در جایگاه بالایی قرار دارد. همان طور که یارشاطر در تألیف خود در این راستا بیان نموده، این امر نتیجهٔ فراهم آمدن استثنایی عوامل بسیاری چون حمایت دربار، نفوذ طراحان دربار در تمام سطوح خلق آثار هنری، پذیرش فرش به‌عنوان کالای تجاری به‌خصوص در بازارهای خارجی است (یارشاطر ۱۳۸۴، ۷۴ـ۷۵). از همین رو سیوری آورده است که «اگرچه قالی‌بافی در ایران ریشهٔ قدیمی دارد، این صفویان بودند که آن را از سطح یک صناعت روستایی به فعالیتی در سطح کشور ارتقا دادند و به‌صورت بخش مهمی از اقتصاد یک کشور درآوردند» (سیوری ۱۳۸۵، ۱۳۲). حمایت‌های درباری از سوی شاهان صفوی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های تأثیرگذار در رشد این اثر هنری مطرح می‌شده است: «شاهان صفوی که بعضاً همچون شاه‌اسماعیل و شاه‌تهماسب، خود در برخی

از هنرها مهارتی داشتند، [به‌گواهی تاریخ، شاه‌تهماسب خود نقاش و طراح قالی بود] سعی زیادی در رشد و شکوفایی هنرها و به‌ویژه قالی و معماری و هنر نساجی و هنرهای وابسته داشته‌اند و این امر را به‌عنوان مکمل فرایند تقویت و قدرت نفوذ خود در داخل و خارج مورد توجه قرار دادند» (افروغ و نوروزی‌طلب ۱۳۸۹، ۱۲).

همچنین در این عصر سبک زندگی درباری و فضای مناسبات سیاسی با سایر کشورها، سهم ارزنده‌ای در معرفی قالی ایران داشته است. این حرکت از دوران شاه‌تهماسب که حکومتی طولانی داشت، آغاز شد. در این دوره با اهدای قالی‌های نفیس ایرانی به سلاطین همسایه توسط شاه‌تهماسب، موجبات معرفی قالی ایران به دیگر کشورها فراهم شد (فریه ۱۳۷۴، ۱۳۷). در سایر دوره‌های پادشاهی صفوی نیز مانند شاه‌عباس، ورود قالی ایرانی به‌عنوان یک محصول فرهنگی پایدار و اقتصادی در بازارهای تجارت جهانی شکل گرفته است. ازاین‌رو مطرح‌شدن فرش‌بافی ایران طی مناسبات سیاسی و تجاری از جمله عوامل شاخصی هستند که در عصر صفوی پدید آمده است. بررسی سایر مطالب فرش‌بافی در این دوره را می‌توان در سفرنامه‌های سیاحان اروپایی که طی مناسبات و روابط دیپلماسی با سلسلهٔ صفوی طی مأموریت‌هایی با موضوعات متفاوت به ایران اعزام شده بودند پیگیری کرد.

۳. معرفی و بررسی سفرنامه‌های دوران پادشاهی صفویان

باید توجه داشت که روابط سیاسی و فرهنگی با کشورهای اروپایی در دورهٔ صفویه زمینهٔ حضور گروهی از سیاحان را به ایران فراهم کرد و ازاین‌رو سفرنامه‌های این عصر به‌عنوان یکی از بهترین منابع در بررسی تاریخ، فرهنگ، هنر و سیاست صفویان محسوب می‌شوند. پوپ در این خصوص، سبک زندگی درباری را مؤثر دانسته و بیان کرده است که «قالی‌های ایرانی در تجملات زندگیِ درباری سهم بسزایی داشته‌اند و به همین ملاحظه در چشم فرستادگان و جهان‌گردان خارجی از جاذبهٔ فراوان برخوردار بودند» (پوپ ۱۳۸۷، ۲۶۰۷). در این راستا بررسی مطالب و گزارش‌های سیاحان در سفرنامه‌ها می‌تواند از منابع مهم مطالعهٔ قالی‌های عصر صفوی مطرح شود. در جدول ۱، سفرنامه‌های مورد بررسی و ملیت نویسندگان مشخص شده است. در این راستا کریمی بیان می‌کند: «بر اساس منابع و مدارک تاریخی، بی‌تردید دورهٔ صفویه نخستین عصری است که زمینه‌های یک دیپلماسی منظم و پایدار بین ایران و کشورهای اروپایی ایجاد شده است» (کریمی ۱۳۹۲، ۱۲۸). ازاین‌رو مناسبات سیاسی ایران دورهٔ صفویه و اروپا[1] به دلایل گوناگونی بین دو کشور صورت پذیرفته است که به‌دنبال آن سیاحان بسیاری به ایران آمدند. هدف مستشارانی که به ایران آمده‌اند خواه به دلایل سیاسی باشد یا غیرسیاسی، توجه به حوزهٔ فرهنگی و هنری ایران که به‌عنوان یکی از شاخصه‌های جدایی‌ناپذیر از دربار مطرح می‌شده است باعث شده سیاحان در خلال اهداف خود، از اطلاعات این حوزه در بازنمایی جامعهٔ عصر صفوی فراوان سخن‌گویند و به‌نوعی معرف هنر ایران در سرزمین خودشان باشند. تحلیل و تبیین اطلاعات فرش دست‌باف به‌عنوان یکی از شاخصه‌های فرهنگی و هنری ایران در سفرنامه‌های هریک از سیاحان عصر صفوی، می‌تواند دربردارندهٔ اطلاعات سودمندی در این حوزه باشد.

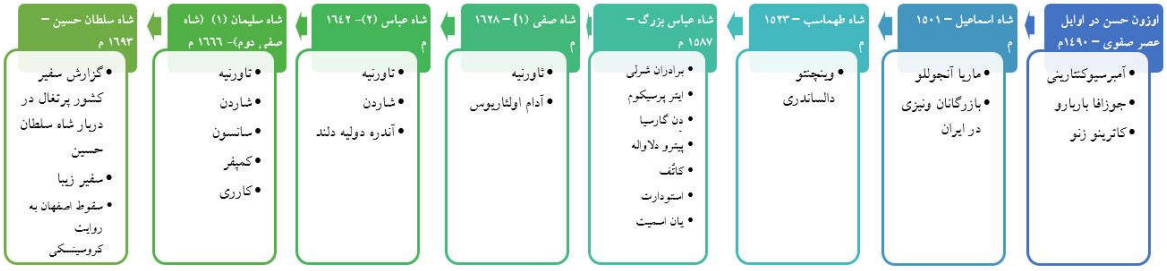
جدول ۱: سفرنامه‌های مطالعه‌شده و ملیت نویسندگان آن‌ها (پژوهشگر)

عنوان سفرنامه‌ها	کشورهای فرستادگان سیاحان غربی	عنوان سفرنامه‌ها	کشورهای فرستادگان سیاحان غربی
سفرنامهٔ آمبرسیو کنتارینی، سفرنامهٔ جوزافا باربارا، سفرنامهٔ کاترینو زنو، سفرنامهٔ جووان ماریا آنجوللو، سفرنامهٔ بازرگانان ونیزی در ایران، سفرنامهٔ وینچنتو دالساندری، سفرنامهٔ پیترو دلاواله، سفرنامهٔ کارری	ایتالیا	سیاحت‌نامهٔ شاردن، سفرنامهٔ آندره دولیه دلند، سفرنامهٔ سانسون، سفرنامهٔ سفیر زیبا، سفرنامهٔ ژان باتیست تاورنیه	فرانسه
سفرنامهٔ برادران شرلی، سفرنامهٔ استودارت	انگلیس	سفرنامهٔ سقوط اصفهان به روایت کروسینسکی	لهستان
سفرنامهٔ یان اسمیت	هلند	گزارش سفیر کشور پرتغال در دربار شاه سلطان‌حسین صفوی	پرتغال
سفرنامهٔ دِن گارسیا	اسپانیا	فدت آفاناس یویچ کاتف	روسیه
سفرنامهٔ ایترپرسیکوم، سفرنامهٔ آدام الئاریوس، سفرنامهٔ کمپفر	آلمان	-	-

۴. طبقه‌بندی سفرنامه‌ها بر اساس دورهٔ تاریخی و موضوعات سیاحان

حضور سیاحان غربی در هریک از دوره‌های پادشاهی صفویان از لحاظ دورهٔ سلطنت می‌تواند در روند مطالعات سفرنامه‌های این دوره مورد توجه قرار گیرد. نهاد سلطنت در دولت مقتدر و دارای ایدئولوژی تمایزبخش صفویه که در شخص پادشاه نمود داشت، یکی از کانون‌های توجه سفرنامه‌نویسان خارجی آن روزگار است. پادشاه به‌عنوان صاحب اقتدار، کانون و نشانهٔ مرکزی گفتمان سیاسی اجتماعی عصر صفوی است که در سایهٔ این نهاد، مرزهای هویت‌سازانه در سطوح گوناگون فردی، محلی و ملی شناسایی می‌شد (رضایی‌پناه و شوکتی‌مقرب ۱۳۹۵، ۱۲۱). ازاین‌رو طی بررسی‌های صورت‌پذیرفته در روند مطالعات سفرنامه‌های این عهد که در تصویر ۱ دیده می‌شود، حاکی از آن است که تعداد حضور سیاحان و تدوین سفرنامه‌ها در دورهٔ شاه‌عباس بزرگ و سپس شاه‌سلیمان اول بیشترین میزان را به خود اختصاص داده است. در سایر دوره‌ها مانند پادشاهی شاه سلطان‌حسین و اوزون حسن در اوایل عصر صفوی پادشاهی شاه‌اسماعیل، شاه‌عباس دوم، شاه‌اسماعیل، شاه‌صفی اول و در آخر شاه‌تهماسب به‌ترتیب دارای کمترین تعداد سفرنامه بوده‌اند. از سویی دیگر موضوعات مورد بررسی در سفرنامه‌های سیاحان دورهٔ صفویه شامل حوزه‌های متفاوتی از جمله اوضاع اجتماعی و فرهنگی (مذهب، پوشاک، خوراک، آداب و سنن، تفریحات و مشاغل)، مسائل مختلف سیاسی، تاریخ و جغرافیای ایران، امور اداری و نظامی، صنعت، تجارت، دانش و هنرهای ایران، معماری و بناهای تاریخی بوده است.

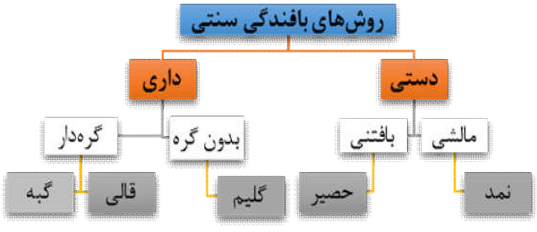
نکتهٔ قابل توجه اینکه سفرنامهٔ تاورنیه شرح سفرهای وی در دوره‌های پادشاهی شاه‌صفی اول، شاه‌عباس دوم و شاه‌سلیمان اول بوده و سفرنامهٔ شاردن نیز شرح سفرهای وی در دوره‌های پادشاهی شاه‌عباس دوم و شاه‌سلیمان اول است.



تصویر ۱: پراکندگی تاریخی جامعهٔ آماری تحقیق مطابق با دوره‌های پادشاهی (پژوهشگر)

۵. طبقه‌بندی تنوع انواع بافته‌ها از جامعهٔ آماری تحقیق

طی بررسی‌های صورت‌پذیرفته مطابق جامعهٔ آماری تحقیق، تنوع تولیدات در این دوره با توجه به روش‌های بافندگی سنتی مطابق تصویر (۲) به دو دستهٔ دستی[۲] (بدون دار) و داری[۳] تقسیم شده است. لازم به ذکر است که هرچند هر دو شیوهٔ تولیدات در دورهٔ صفویه با دست انجام می‌گرفته، دلیل جداسازی در به‌کارگیری یا به‌کارنگیری دار قالی بوده و طبقه‌بندی بر این اساس شکل گرفته است. از این میان تولیداتی مانند نمد[۴]، حصیر[۵]، گلیم[۶]، قالی[۷] و فرش از موارد ذکرشده در سفرنامه‌ها محسوب می‌شوند. نکتهٔ حائز اهمیت در این قسمت واژهٔ فرش است که در سفرنامه‌های سیاحان به‌کارگیری فرش[۸] به تناسب و مفهوم قالی و به‌عنوان دست‌بافته مطرح شده است. ازاین‌رو در طبقه‌بندی روش‌های بافندگی سنتی جزو تولیدات داری و از نوع تاروپود و گره‌ای می‌باشد.



تصویر ۲: تنوع روش‌های بافندگی بر اساس متن سفرنامه‌ها (پژوهشگر)

در متن هریک از سفرنامه‌ها به موارد مختلفی از این بافته‌ها اشاره شده که در جدول ۲ تمامی این موارد ذکر شده است. مطالعات نشان می‌دهد که از میان ۲۱ سفرنامهٔ مورد بررسی به‌جز کاترینو زنو، و ماریا آنجوللو، در سایر منابع، سیاحان از جمله دالساندری، دن گارسیا، شاردن و کمپفر، به انواع بافته‌های نمد، حصیر، گلیم، قالی و فرش اشاره کرده‌اند و تعداد مطرح نمودن اسامی مانند قالی و فرش در سفرنامه‌ها بیشتر از حصیر، نمد و گلیم است. در این خصوص استفاده از حصیر به‌عنوان گستردنی بسیار ابتدایی و نیز گلیم، در سبک زندگی ایرانیان برای مصارف معمولی و ساده بوده است، همان گونه که در برخی سفرنامه‌ها به آن‌ها اشاره شده است. نمونه‌هایی از متن‌ها عبارت‌اند از: «... همه روی زمین

می‌خوابند و کسانی که نام و نشانی دارند تشکی روی فرش می‌اندازند و دیگران روی **گلیمی ساده** می‌خسبند» (دالساندری ۱۳۶۴، ۸۷). یا اینکه «... سفیر پس از ورود بدین کاروانسرا یک ضلع بنا را از داخل با فرش یا **حصیر** از سایر قسمت‌ها جدا کرد و...» (سیلوا فیگوئدرا ۱۳۶۳: ۷۳) «این فروشندگان نخست **حصیر** یا پاره فرشی روی زمین بساط پهن می‌کنند،... و متاع یا ابزار حرفهٔ خویش را روی حصیر یا فرشی که روی زمین گسترده‌اند پهن می‌کنند»(شاردن ۱۳۷۴، ۱۴۲۸). «فرشخانه بیش از اندازه بزرگ و مفصل است زیرا در حجره‌های مختلف آنجا نه‌تنها انواع فرش‌ها و **حصیرها** برای پوشش کف اتاق‌ها نگهداری می‌شود...» (کمپفر ۱۳۵۰، ۱۴۹) یا «... صاحبان میهمان‌خانه‌ها با **حصیر** و قالی فرش کرده‌اند. در روی این فرش‌ها مردم بیکار و فارغ‌البال می‌نشینند» (همان، ۱۹۵). « آنگاه مفرش دارها با قالی‌ها، **حصیرها** و بالش‌ها فرامی‌رسند تا در اردو کردن بین راه از آن‌ها استفاده کنند» (همان، ۲۳۹). اما از آنجا که سادگی و بی‌آلایش بودن مکان نمازگزار برای انجام یکی از مهم‌ترین عمل عبادی در دین اسلام حائز اهمیت می‌باشد، کمپفر در قسمتی از سفرنامهٔ خود به توصیف مساجد ایران پرداخته و به استفاده از حصیر برای قسمت مخصوص نماز گزاردن اشاره کرده است. «سراسر داخل شبستان یا قسمتی را که مخصوص گزاردن نماز است با **حصیر** و قالی فرش کرده‌اند» (همان، ۱۳۱). نمد نیز به‌عنوان یکی از قدیم‌ترین بافته‌های بدون پرز از جمله تولیداتی است که برای پوشاندن سطوح به کار می‌رود و زیراندازی مناسب به‌عنوان عایق در برابر سرما، گرما و رطوبت است. ازاین‌رو شاردن و کمپفر در سفرنامهٔ خود به کاربرد نمد در سبک زندگی ایرانیان عصر صفوی این‌گونه اشاره کرده است: «ایرانی‌ها اتاق‌های خود را نخست با **نمدهای** ضخیم فرش می‌کنند، ورودی آن یک و اگر اتاق بزرگ باشد دو قالی پهن می‌کنند» (شاردن ۱۳۷۴، ۱۸۱۲). «همچنین رو و زیر قالی‌های اتاق‌های خود را **نمد** می‌گسترانند تا هم قالی از رطوبت مصون بماند، هم روی فرش برای نشستن نرم‌تر باشد» (همان، ۸۹۷)، یا «در میهمانی‌ها ایرانیان بر روی صندلی و پشت میزهای پایه بلند نمی‌نشینند، بلکه روی قالی و **نمد** ... قرار می‌گیرند...» (کمپفر ۱۳۵۰، ۲۴۲). «من یکی از آن‌ها را که مزین به انواع وسایل و اوانی و اثاثیهٔ مناسب خوش‌گذرانی بود دیده‌ام، نالی‌ها روی فرش‌های گران‌بهایی گسترده شده که زیر آن‌ها به‌منظور حفاظتشان **نمدهای** ضخیمی گسترده‌اند» (شاردن ۱۳۷۴، ۱۴۵۴). با مطالعات صورت‌پذیرفته کاربرد نمدهای ساده در سبک زندگی مردم خارج از دربار نیز رواج داشته و استفاده از نمدهای قیمتی در دربار پادشاهی و ارزش برخی از تولیدات نمد در عصر صفوی، مطلبی است که در سفرنامهٔ کمپفر این‌گونه اشاره شده است: «... فرش‌ها و **نمدهای** قیمتی که همه‌جا گسترده شده، سوزن‌دوزی‌ها، دیوارهایی که آن‌ها را با طلا آراسته‌اند، تاج پرشکوه و چشمگیر شاه، طنین نامأنوس سازها و...» (کمپفر ۱۳۵۰، ۲۴۱).

جدول ۲: طبقه‌بندی تنوع انواع بافته‌ها بر مبنای مستندات سفرنامه‌های بررسی‌شده (پژوهشگر)

عنوان سفرنامه	انواع بافته‌های ذکرشده	عنوان سفرنامه		انواع بافته‌های ذکرشده
آمبرسیو کنتارینی	قالی	یان اسمیت		قالی، فرش
جوزافا باربارا	قالی، فرش	تاورنیه		قالی، فرش
کاترینو زنو	-	آدام اولناریوس	ترجمه احمد بهپور	قالی
			سرزمین تزارهای مخوف	قالی، فرش
جووان ماریا آنجوللو	-	شاردن	جلد اول	قالی
			جلد دوم	نمد، قالی، فرش
			جلد سوم	قالی، فرش
			جلد چهارم	نمد، حصیر، قالی، فرش
بازرگانان ونیزی در ایران	فرش	آندره دولیه دلند		فرش
وینچنتو دالساندری	گلیم، فرش	سانسون		قالی
برادران شرلی	قالی، فرش	کمپفر		نمد، حصیر، قالی، فرش
ایترپرسیکوم	-	کاری		قالی، فرش
سفرنامه دِن گارسیا	حصیر، قالی، فرش	گزارش سفیر کشور پرتغال		قالی، فرش
پیترو دلاواله	قالی، فرش	سفیر زیبا		قالی، فرش
کاتف	قالی، فرش	سقوط اصفهان به روایت کروسینسکی		فرش
استودارت	فرش			

۶. محل به‌کارگیری و جغرافیای مرتبط با قالی‌ها بر اساس متن سفرنامه‌ها

طی مطالعات حاصل از سفرنامه‌های این عصر، یکی از موارد شاخص در این میان بررسی مناطق جغرافیایی ذکرشده در هریک از دوره‌های پادشاهی است. ازاین‌رو در این قسمت برای بررسی مناطق جغرافیایی در سفرنامه‌ها مطالب را در قالب چهار موضوع با عناوین دربار، مناطق مذهبی، مناطق بافندگی، کارگاه‌های بافندگی درباری و مقابر بررسی می‌کنیم.

نمونه توصیف‌های قالی در یک مکان حکومتی یا مکان خاص
«... بعد از آن به من و سایر بزرگان کشورش اجازهٔ نشستن داد، ... و ما به رسم ایرانی‌ها بر روی قالی‌ها نشستیم...» (کنتارینی ۱۳۴۹، ۳۹). اصفهان، دیدار سفیر با شاه در کاخ سلطنتی
«در وسط، حوض‌خانه‌ای بود کوچک و پیوسته پر از آب بود و شاه در مدخل آن روی بالشی زربفت نشسته ... در سراپای سراچه فرش گسترده و مهم‌ترین شاهزادگان گرداگرد نشسته بودند» (باربارو ۱۳۴۹، ۶۳). توصیف کاخ اوزون حسن در تبریز
«... از دیوارها پارچه‌های زردوزی ممتاز آویخته بود و زمین از قالی‌های بسیار خوب فرش بود» (شرلی ۱۳۷۸، ۴۷). عمارت پادشاه، دیدار سرآنتوان با حاکم قزوین
«قالی‌های قشنگ انداخته و هر طرف را با طلا و نقره و ابریشم مزین ساخته‌اند و صندلی پادشاه را در وسط آن قرار داده‌اند» (همان، ۵۶). دیدار شاه با یکی از افراد سر آنتوان، تالار قصری در قزوین «... به تالار بسیار درازی که با اثاث البیت قدیمی و قالی‌های سنگین و ظروف گران‌بها مزین و آراسته بود و رقاص‌های زنانه و ساقی‌ها در آن‌ها بودند ما را داخل کردند و زمین را با قالی‌های قیمتی فرش کرده بودند» (همان، ۱۲۱). شیراز- تالار والی حاکم شیراز «نشیمن او قدری بالاتر واقع شده زیرا که بر روی قالی دو سه تشک از ابریشم سفید انداخته بودند» (همان، ۱۲۷). نشیمن شاه تالار اصفهان
«... از دو اتاق پرنقش‌ونگار و زیبا که در کفشان فرش گسترده بودند گذشتیم و به تالاری نسبتاً بزرگ وارد شدیم... کف این تالار نیز با قالی‌های گران‌بهای کرمان مفروش گردیده بود» (سیلوا فیگوئدرا ۱۳۶۳، ۱۶۳) و سلطان شیراز، یک ماه بعد از ورود سفیر، به شیراز آمد. «... محل پذیرایی یکی از همین رواق‌ها بود که کف آن با بهترین قالی‌ها مفروش بود» (همان، ۲۲۷).اصفهان، پذیرایی از سفیر در رواقی در دژ توسط حاکمان شهر «زن که بیوه بود ... کار اصلی‌اش قالی‌بافی و مشاطگی بود و علاوه بر دو دار قالی که در خانه داشت، تازه‌عروسان را آرایش می‌کرد» (همان، ۲۵۱). اقامت سفیر در قم «چون رفته‌رفته شب فرامی‌رسید ..... در فاصلهٔ ده دوازده پایی پیرامون استخر و نزدیک دفتر گروهی مرد بر قالی‌هایی نشسته بودند ...» (همان، ۲۶۹). ورود شاه به دفتر کار کوچکش در قزوین «شاه ... سپس بر قالی که در یکی از راهروهای پائین عمارت یافت نشست ...» (همان، ۳۲۵). بازگشت سفیر در راه کاشان و ورود شاه به کاشان و بدون اطلاع به خانهٔ سفیر رفتن «... کف تالار، ... سراسر با قالی مفروش شده بود. این مکان نیز جز قالی‌هایی نظیر آنچه در بقیهٔ تالار گسترده بودند و دیگران باید بر آن‌ها می‌نشستند... در فضای خالی بین آب نمای فواره‌ای که از آن سخن گفتیم و دیوار به‌استثنای قسمتی که در آن قالی گسترده بودند و محل نشستن مهمانان بود...» (همان، ۳۳۲). در مسیر بازگشت سفیر در قصر سلطنتی اصفهان به دستور شاه حاضر می‌شود.
«پس از عبور از یک باغ بزرگ و چند اتاق به سالن بزرگی رسیدیم که زمین آن با فرش پوشیده شده بود...» (یان اسمیت ۱۳۶۵، ۷۹). (ضیافت عمومی و دیدن شاه-اصفهان) «پادشاه در گوشهٔ سالن به روی فرش نشسته بود... من و همراهانم به جلو رفتیم، من به علامت بوسیدن دست شاه خم شدم و همراهانم حاشیهٔ قالی نشیمن او را به علامت بوسیدن پایش بوسیدند» (همان، ۷۹).
«در سنکان مورد پذیرایی دوستانهٔ میزبان خود قرار گرفتیم و آن‌ها ما را در اتاق‌هایی با قالی‌های زیبا مفروش بود جای دادند» (اولئاریوس ۱۳۶۳، ۱۴۴). «غلام‌بچگان و سایر اعضای عادی کمیته بیرون از این محدوده ... روی قالی نشستند» (همان، ۱۹۷). رسیدن به خدمت شاه در کمیتهٔ سفیران اصفهان «... بقیهٔ همراهان و اعضای سفارت در خارج تالار... روی فرش نشستند» (همو ۱۳۶۹، ۵۵۱) دیدار با شاه در اصفهان در تالاری که شاه نشسته و به امور کشور رسیدگی می‌کند و به آن دیوان‌خانه نیز می‌گویند. «... هرات بعد از مشهد بزرگ‌ترین و زیباترین شهر خراسان به شمار می‌رود و در آن فرش‌های عالی می‌بافند...» (همان، ۵۸۹). در وصف شهر خراسان
«قالی‌هایی که روی آن می‌نشینند بسیار گران‌بهاست...» (سانسون ۱۳۷۷، ۵۴). غذا خوردن شاه، عهد شاه‌سلیمان صفوی
«پس از یک ساعت سواری ما به مقصد رسیدیم و در آنجا در مدخل باغی ما را در تالاری جا می‌دادند. از ما چهار نفر که قرار بود با شاه غذا بخوریم دعوت شد که روی قالی بنشینیم» (کمپفر ۱۳۵۰، ۲۴۸). دیدار هیئت سوئدی و شاه اصفهان
«بین این قسمت و پنجره‌های مشرف به باغ گروهی نوازنده روی فرش نشسته بودند...» (کارری ۱۳۴۸، ۱۲۰). اصفهان، عالی‌قاپو، دیدار شاه تالار مهماندار
«همراهان من ... ابتدا نسبت به شاه ادای احترام نموده و سپس پشت‌سر بزرگان دربار بر روی فرش بر زمین نشسته بودند» (اوبن ۲۵۳۷ شاهنشاهی، ۵۶). دربار شاه سلطان‌حسین صفوی ملاقات با شاه و اجرای مراسم و تشریفات مهمانان «... اولین هدیه متعلق به صدر اعظم شامل پنج اسب بود، سپس هدیهٔ ناظر که سر اسب و دو شتر حامل قالی ...» (همان، ۶۹). دربار شاه سلطان‌حسین صفوی روز اول سال جدید اهدای هدیه به شاه ایران
«آن روز ... مسیر حرکت شاه... با قالی‌های نفیس مفروش می‌گردد... در و پنجره خانه‌های اعیان شهر نیز که می‌خواستند قدوم پادشاه خود را گرامی بدارند، با قالیچه‌های گران‌بها آذین‌بندی می‌گردد» (گرس ۱۳۷۰، ۲۱۸). اصفهان مقدمات پذیرایی از شاه، اصفهان شاه سلطان‌حسین صفوی

۷. شناسایی محل بازدید فرش بر اساس متن سیاحت‌نامه‌ها

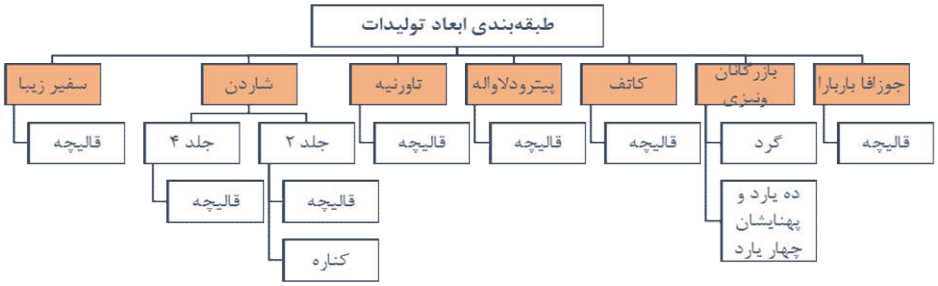
مطالعهٔ متون دورهٔ صفویه نشان می‌دهد که مفاهیم زیادی دربارهٔ رونق فرش‌بافی در این دوره در شهرها و روستاها وجود دارد. در این دوره فرش‌ها معمولاً در کارگاه‌های قصر شاهی و دستگاه‌های شهری و روستایی بافته می‌شدند. جوزافا باربارا به بافت قالی دو شهر طسوج و شبستر این‌گونه اشاره کرده است: «سرانجام به دو شهر طسوج و شبستر می‌رسیم... مردم عموماً سرگرم قماش و جامه‌های نخی و قلاب‌دوزی و بافتن قالیچه‌اند و اندکی نیز پارچه‌های ابریشمین می‌بافند» (باربارا ۱۳۴۹، ۹۵). کارگاه‌های قالی‌بافی[۹] نیز از جمله مواردی هستند که در سفرنامه‌های سیاحان از آن‌ها سخن به میان آمده است. در این میان کرمان، سیستان، کاشان و اصفهان از جمله کارگاه‌هایی بوده‌اند که به آن‌ها اشاراتی شده است. «مهم‌ترین و بهترین کارگاه‌های قالی‌بافی ایران در کرمان و مخصوصاً در سیستان است...» (شاردن ۱۳۷۴، ۸۹۶). «شهر کاشان... همواره مورد توجه پادشاهان ایرانی بوده است... مرکز تولید پارچه‌های ابریشمی و به‌خصوص قالی‌های بسیار ظریف و مرغوبی است... بی‌هیچ تردید، قالی‌هایی که در شهر کاشان و دیه‌های [روستاهای] اطراف آن بافته می‌شود، و همچنین قالی‌های اصفهان، بهترین نوع این کالا در سراسر مشرق‌زمین است» (سیلوا فیگوئدرا ۱۳۶۳، ۲۴۶)

جدول ۳: جغرافیای بافت قالی یا محل بازدید قالی بر اساس متن سفرنامه‌ها (پژوهشگر)

عنوان سفرنامه	محل بافت یا محل بازدید قالی	عنوان سفرنامه		محل بافت یا محل بازدید قالی
آمبرسیو کنتارینی	اصفهان	آدام اولئاریوس	ترجمهٔ احمد بهپور	کردستان، اردبیل (بقعه شیخ صفی)، سنکان
			سرزمین تزارهای مخوف	اصفهان، شماخی، نیشابور
جوزافا باربارا	تبریز، طسوج و شبستر	شاردن	جلد دوم	قم (حرم حضرت معصومه، مزار شاه صفی، مقبره شاه‌عباس ۲) کرمان، سیستان و بلوچستان
			جلد چهارم	آسپاس (مقبرهٔ سلطان سعید بادر شاه اسماعیل) اصفهان
شرلی	قزوین، اصفهان، شیراز	آندره دولیه دلند		اصفهان
دِن گارسیا	بندر و لار، شیراز، کرمان، اصفهان، کاشان، قم	سانسون		اصفهان
پیترو دلاواله	کردستان، فرح‌آباد، اردبیل (مسجد شیخ صفی)	کمپفر		اصفهان، کرمان
کاتف	اصفهان	کاری		ایروان، تبریز، اصفهان (میدان نقش جهان، مسجد شاه، عالی‌قاپو)، اردبیل، جلفا
استودارت	مازندران (فرح‌آباد)، شیراز (دهنیان)	سفیر کشور پرتغال		اصفهان
یان اسمیت	اصفهان	سفیر زیبا		اصفهان
تاورنیه	اصفهان	کروسینسکی		قم

۸. ابعاد و اندازهٔ بافته‌ها از جامعهٔ آماری تحقیق

یکی دیگر از موارد مورد هدف در این پژوهش، بررسی ابعاد بافته‌ها از سفرنامه‌های سیاحان اروپایی دورهٔ صفویه است. ازاین‌رو طی مطالعات صورت‌پذیرفته اطلاعات حاصل مطابق تصویر (۳) آورده شده است.



تصویر ۳: طبقه‌بندی ابعاد تولیدات بر مبنای مستندات سفرنامه‌های جامعهٔ آماری تحقیق (پژوهشگر)

در ادامه با توجه به اسناد و متن‌های سفرنامه‌نویسان به‌رغم اینکه تولید و بافت فرش‌های بزرگ پارچه نیز رواج داشته، بیشترین ابعاد اشاره‌شده در این متن‌ها مربوط به قالیچه است که به‌ترتیب در سفرنامه‌های جوزافا باربارا، کاتف، پیترو دلاواله، شاردن در جلد دوم و چهارم و نیز سفیر زیبا اشاره شده است. اما در سایر موارد مانند بافته‌های موجود در دربار، سیاحان به بزرگی و عظمت آن‌ها اشاره کرده‌اند ولی ابعاد مشخصی دراین‌باره ذکر نشده است. ازاین‌رو نمی‌توان به این مسئله استناد کرد که صرفاً ابعاد بافته‌ها در این دوره منحصر به قالیچه بوده است و نکتهٔ مهم اینکه به نظر می‌رسد استناد نویسندگان بر اساس اطلاعات رایج بازار بوده و ابعاد دقیق‌تر و مشخص‌تر بیان نشده است و منظور از قالیچه در متن سفرنامه‌ها، قالی با مساحت حداکثر سه‌متری بوده که این ابعاد نیز در برخی از مناطق با سنت بافندگی و بازار، همخوانی بیشتری دارد. در این میان سفرنامهٔ بازرگانان ونیزی به ابعاد فرش گرد و فرش‌هایی با ابعاد بزرگ که مشخصات طول و عرض آن‌ها داده شده است، مطالبی را ارائه کرده‌اند.

«بر کف تالار فرش باشکوهی گسترده‌اند... این فرش **گرد** است و درست به‌اندازهٔ کف تالار و اتاق‌های دیگر نیز مفروش است» (بازرگانان ونیزی در ایران ۱۳۴۹، ۳۸۹). در وصف کاخ سلطنتی که حسن‌بیگ بیرون از شهر تبریز است.

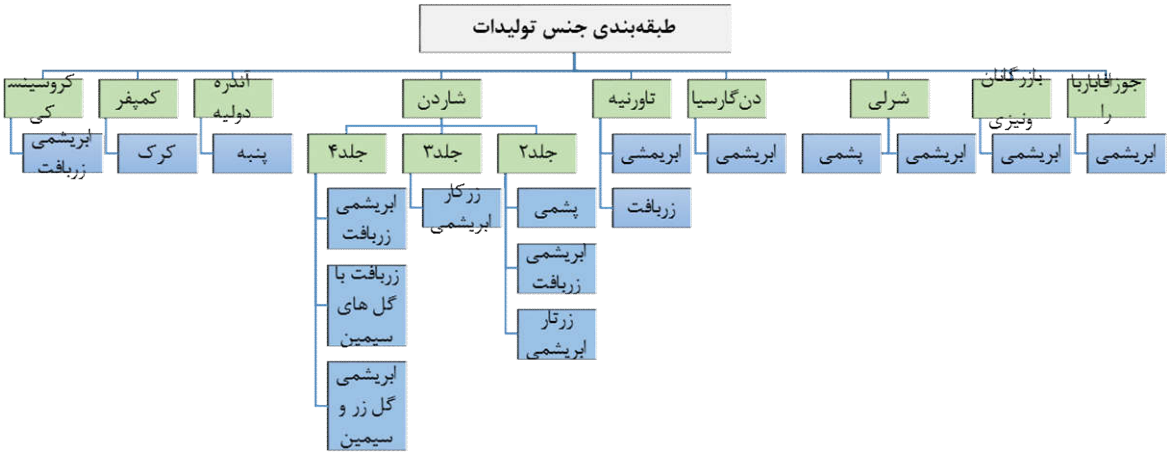
«این بیمارستان یا مارستان... بسیاری تالارهای بزرگ دارد که **درازای هرکدام ده یارد و پهنایشان چهار یارد** است و هرکدام را با فرشی که درست به‌اندازهٔ اوست مفروش کرده‌اند» (همان، ۳۸۹). در وصف کاخ سلطنتی که حسن‌بیگ بیرون از شهر تبریز است.

۹. جنس بافته‌ها از جامعهٔ آماری تحقیق

تولید بافته‌هایی با جنس زرتار، زربافت، زر و سیمین، ابریشمی، پشمی، پنبه‌ای و کرک از جمله موارد ذکرشده در سفرنامه‌های این دوره است. دربارهٔ جنس بافته‌های ابریشمی در سفرنامه‌های سیاحانی مانند جوزافا باربارا، بازرگانان ونیزی، شرلی، دن گارسیا، تاورنیه، شاردن، کمپفر و کروسینسکی نیز مطالبی آمده است. حتی در سفرنامهٔ کمپفر نیز به کارگاه‌های تولید فرش‌های زر و سیم در این دوره اشاره شده است. اما نکات مهم طی بررسی‌های صورت‌پذیرفته در خصوص جنس بافته‌ها از سوی سیاحان، یکی اشاره به واژهٔ قالی و دیگری فرش است که هر دو نیز به یک مفهوم بوده و دیگری به جنس زرتار، زربافت و زر و سیم در بافته‌های ابریشمی اشاره دارد. در این خصوص نیز شاردن در جلد چهارم سفرنامهٔ خود به طرز عمل برای رشتن و تابیدن نخ پارچه‌های معمولی و زربفت و ابریشمین و نخ مخصوص بافتن قالی در کارخانه‌های شاهی اشاره داشته است (شاردن ۱۳۷۴، ۱۴۲۰). شایان ذکر است که اشاره به بافته‌های ابریشمی در سفرنامه‌های سیاحان، در دوره‌های پادشاهی شاه‌عباس بزرگ، شاه‌صفی، شاه‌عباس دوم، شاه‌سلیمان و شاه سلطان‌حسین نیز آمده است. در این خصوص حاجی‌زاده دربارهٔ استفاده از بافته‌های ابریشمی مرتبط با دوره‌های پادشاهی صفوی بیان کرده است که «فرش‌های ابریشمی غنی‌شده با تارهای نقره یا نقرهٔ مطلا (گلابتون) با ظرافت و کیفیتی کم‌نظیر در بافت، به تعداد زیاد در دورهٔ سلطنت شاه‌عباس اول تولید می‌شد که شامل قالی‌ها و گلیم‌های زربفت است. این فرش‌ها نمایانگر ثروت فزایندهٔ کشور و سخاوت و تفاخر دربار صفوی است» (حاجی‌زاده، خسروی، و مهروز ۱۳۹۴، ۸۶).

دربارهٔ سایر تولیدات، از جمله قالی‌های پشمی و کرک به‌ترتیب در سفرنامه‌های شرلی و کمپفر نیز مطالبی آمده است. در خصوص استفاده از این الیاف در بافته‌ها لازم است بیان شود مانند الیاف ابریشمی برای بافته‌های باارزش بوده‌اند. چنان‌که کمپفر دربارهٔ بافته‌ای که در آن از الیاف کرک استفاده شده آورده است و البته از معدود متن‌هایی است که به طرح و نقش هم اشاره دارد: «من بهترین زینت تالار پذیرایی را فرش ذکر می‌کنم. هر سه صفه را با وفور تمام با قالی‌هایی که دارای نقش حیوان است و آن‌ها را از بهترین کرک‌ها بافته‌اند، فرش کرده‌اند»(کمپفر ۱۳۵۰، ۲۵۱). همچنین دربارهٔ هدیهٔ ارزشمند شاه به مهمانان خارجی شرلی بیان کرده است: «چهار تخته از این قالی‌های ابریشم و زردوزی بود و شش

تختهٔ دیگر از ابریشم خالص و مابقی قالی‌های بسیار قشنگ پشمی بود» (شرلی ۱۳۷۸، ۵۷). در ادامه نیز استفاده از فرش‌های پنبه‌ای در سبک زندگی ایرانیان مطلبی است که آندره دولیه به آن اشاره کرده و یادآور این نکته است که استفاده از بافته‌هایی با الیاف معمولی در خارج از زندگی درباری میان مردم معمول بوده است.



تصویر ۴: طبقه‌بندی جنس تولیدات بر مبنای مستندات سفرنامه‌های جامعهٔ آماری تحقیق (پژوهشگر)

۱۰. موضوع قالی در بازدید از مکان‌های مقدس و متبرکه و مقبره‌های پادشاهان صفوی

بخشی از اطلاعات به‌دست‌آمده از بررسی متن‌ها نشان می‌دهد که قالی‌ها در اماکن متبرکه کارکرد زیاد داشته و تا آنجا که مورد توجه سیاحان قرار گرفته و نیز در این دوره به‌دلیل تثبیت مذهب تشیع، دفن پادشاهان در جوار اماکن مقدس مذهبی و زیارتی از علاقه‌مندی ایرانیان مطرح شده است. توجه سیاحان به سنن مذهبی و دینی از جمله دفن پادشاهان صفویه در اماکن مذهبی از مواردی بوده که بدان توجه شده است. نکتهٔ قابل توجه حضور بافته‌های ارزشمند در این اماکن بوده است.

شاردن در سفرنامهٔ خود با مشاهدهٔ قالی در حرم حضرت معصومه(س) در شهر قم می‌نویسد: «کف بارگاه با قالی‌هایی پشمین خوش‌بافت و گران‌بها فرش شده، اما روزهای عید روی آن‌ها قالی‌های ابریشمین زربفت می‌گسترانند» (شاردن ۱۳۷۴، ۵۲۵). پیترو دلاواله در خصوص مسجد آرامگاه شیخ صفی در اردبیل بیان کرده است: «... زمین حجره‌ها را نیز با قالی پوشانده و روی آن‌ها شمعدان‌های بزرگی با شمع و جای مومی بسیار بلندی قرار داده‌اند...» (دلاواله ۱۳۸۱، ۲۹۸). شاردن و کاری نیز بیان کرده‌اند: «در جانب مغرب، در یکی از تالارهای زیر گنبد موسوم به گنبد معلق صندوقخانه‌هایی است که در آن‌ها کتاب‌ها، چراغ‌ها، قالی‌ها، و دیگر اثاثیهٔ متعلق به مسجد حفاظت می‌شود» (شاردن ۱۳۷۴، ۱۵۱۳). منظور مسجدجامع اصفهان و «این مسجد برعکس مساجد ترک چراغ‌های سقفی متعدد ندارد ولی در عوض با فرش‌های نفیس مفروش است» (کاری ۱۳۴۸، ۱۱۰). متن در خصوص مسجد امام اصفهان است. از دیگر موارد می‌توان به هدیهٔ اشرف افغان به مسجدی در شهر قم که قرار بود جنازه‌های شاهزادگان صفوی در آن مدفون شود، نیز اشاره کرد: «... او به مسجدی که قرار بود جنازه‌ها در محوطهٔ آن مدفون شوند، فرش‌های ابریشمی زربفتی را هدیه کرد...» (کروسینسکی ۱۳۹۲، ۹۴ـ۹۵).

آدام اولئاریوس با مشاهدهٔ قالی‌ها در مقبرهٔ شیخ صفی شهر اردبیل این‌گونه بیان کرده است: «مقبره در زیر گنبد ساختمان نسبتاً بزرگی قرار داشت که روی در مدخل آن را با یک ورقهٔ کلفت نقره پوشانده بودند. ... درگاهی جلوی در با قالی مفروش بود. از اینجا ما را به دالانی دراز که با قالی‌های زیبا مفروش بود هدایت کردند» (اولئاریوس ۱۳۶۳، ۱۲۷).

شاردن نیز به استفاده از بافته‌ها در حرم حضرت معصومه(س) گفته است: «سطح مخازن، دالان‌ها و بارگاه همه پوشیده از قالی‌های زیبا و گران‌بهاست. اما در آرامگاه، قالی‌های زرتار ابریشمینی گسترده شده است» (شاردن ۱۳۷۴، ۵۲۶). همچنین شاردن به مقبرهٔ شاه‌عباس دوم در قم این‌گونه اشاره داشته است: «گران‌بهاترین روپوش مرقد با منگوله‌های زرین روی مقبره تعبیه شده، و پایین روپوش بزرگ نوارهای ابریشمین

زیبایی دارد که از حلقه‌های زرین توپر متصل به قالی می‌گذارند...» (همان، ۵۲۹). مقبرهٔ سلطان سعید احمد برادر شاه اسماعیل در آسپاس[۱۰] از جمله مقابری بوده است که شاردن به استفاده از بافته‌ها در آن اشاره داشته است: «مقبره سه پا از سطح زمین ارتفاع دارد. رویش با مخمل سبزرنگی پوشیده و کف آن با قالی‌های خوب فرش شده است» (همان، ۱۳۷۵). در خصوص استفاده از فرش‌های گران‌بها در مقبرهٔ شاه‌عباس کارری آورده است: «در دورتادور مقبرهٔ شاه‌عباس خانه‌های کوچکی تعبیه کرده و در آن‌ها اشیاء گران‌بها و نفیسی قرار داده‌اند، کف مقبره نیز فرش گران‌قیمتی دارد» (کارری ۱۳۴۸، ۵۶).

تاورنیه دربارهٔ تزیین کلیساهای ارامنه همانند مساجد در اصفهان با قالی بیان کرده است: «اکنون برای آراستن محراب و جایگاه سرودخوانان از هیچ زیوری فروگذار نمی‌کنند و همه‌جا قالی‌های زیبا گسترده است» (تاورنیه ۱۳۸۳، ۱۰۸). همچنین آدام اولئاریوس در مشاهدهٔ قالی در کلیسایی در جلفای اصفهان این نکته را خاطرنشان کرده است که «کلیسا را با نقاشی‌های عالی و زیبا آراسته و کف آن را با قالی فرش کرده بودند» (اولئاریوس ۱۳۶۳، ۲۰۴). کارری نیز در شرح کلیسای سن ژورژ ایروان به کاربرد قالی برای پوشش کف این‌گونه پرداخته است: «از سه در به اندرون کلیسا می‌توان وارد شد، کف کلیسا با قالی‌های زیبا مفروش شده است» (کارری ۱۳۴۸، ۵). همچنین در سفرنامهٔ وی به شرح حضور فرش‌های گران‌بها در کلیسای جلفای اصفهان این‌گونه اشاره شده است: «کلیسا فقط یک محراب داشت... و تمام کف کلیسا را فرش‌های گران‌بهایی مفروش می‌ساخت» (همان، ۱۰۱).

۱۱. کارکردهای غیر هنری فرش دورهٔ صفوی (مراسمات سیاسی، روابط تجاری)

بررسی‌های متون سفرنامه‌ها نشان می‌دهد که قالی ایرانی علاوه بر اینکه مورد توجه سیاحان از منظر هنری و زیبایی قرار گرفته، در جایگاه‌های دیگر و در کارکردهای غیرهنری نیز عملکرد داشته است. به‌شکل کلی می‌توان عنوان کرد که قالی ایران در عصر صفوی در کنار مفاهیم و مراسم‌های سیاسی و دیپلماتیک و نظامی، تجاری، فرهنگی و اجتماعی نیز بیان شده است. به همین دلیل سعی بر آن است تا بتوان اهمیت بافته‌های این دوره را به‌عنوان یک هنر- صنعت ملی از لحاظ کارکردهای موازی مورد بررسی قرار داد. در این خصوص، مطالب دست‌بافته‌ها از سفرنامه‌های سیاحان دورهٔ صفویه متناسب با دستاوردهای این حکومت که در قسمت پیش گفته شد، در قالب سه محور اماکن سیاسی و نظامی، تجاری، فرهنگی و اجتماعی مورد تحلیل قرار گرفته است.

۱۲. مکان‌های رسمی و درباری

از آنجا که دربار پادشاهی به‌عنوان مهم‌ترین محل دیدارهای سیاسی مطرح می‌شده است در بیشتر موارد، سیاحان به حضور بافته‌های ارزشمند در فضای ملاقات با شاه ایران اشاره داشته‌اند. حضور دست‌بافته‌ها در سایر موارد دربار از جمله مراسم‌های مهم حکومتی مانند تاج‌گذاری و جشن‌ها نیز از موارد مشهودی در نظر سیاحان بوده که به آن‌ها اشاره می‌شود. در مورد به تخت نشستن شاه سلیمان، شاردن آورده است: «سراسر جدار داخلی‌پوش را با قالی‌های گران‌بها و پارچه‌های زربفت همانند آستر پوشانده بودند، و در قسمت پایین چادر قالی بزرگ... گسترده بودند...» (شاردن ۱۳۷۴، ۷۹۲). جوزافا باربارا به حضور فرش در جشن‌های درباری نیز این‌گونه داشته است: «در این محل غرفه‌های فراوان برپا کرده بودند ... این غرفه‌ها از داخل دارای اتاق بود و بام آن‌ها را به رنگ‌های گوناگون ساخته و کفشان را با زیباترین فرش‌ها پوشانده بودند» (باربارا ۱۳۴۹، ۷۱). دلاواله به ارزش فرش‌ها حتی در میدان نبرد اشاره می‌کند: «حتی در جنگ نیز سربازان اثاث خانهٔ خود را به همراه می‌برند و همان راحتی خانه را دارند؛ یعنی همین بس که با خود قالی و وسایل آشپزخانه و تشک و لحاف و امثالهم داشته باشند» (دلاواله ۱۳۸۱، ۱۷۰).

۱۳. موضوع‌های تجاری

از جمله عوامل مهم در ایجاد تحولات فرش‌بافی دورهٔ صفویه توجه آن‌ها به استفاده از بافته‌ها در مناسبات تجاری و گسترش این هنر به‌عنوان یکی از کالاهای مهم و تأثیرگذار بوده است. از سوی دیگر، علاقهٔ شخصی شاهان صفوی (به‌خصوص شاه‌عباس) به مقولهٔ تجارت و بازرگانی و همچنین حمایت بی‌دریغ آن‌ها از کارگزاران تجارت، خود مزید بر علت شد تا این تحولات و رویه‌ها از سیاست‌های جدایی‌ناپذیر و اساسی دولتمردان صفوی به حساب آید. در دورهٔ صفویان با شکست دادن ازبکان و فتح هرات و قندهار و حاکمیت بر سواحل جنوبی ایران از طریق

چیرگی بر جزایر هرمز و کیش، زیرساخت‌های توسعهٔ اقتصادی و تجاری ایران ساخته شد و رویکردهای تجاری و انحصارگرایی در کالاهایی مانند ابریشم، موجب تقویت وضعیت راهبردی ایران شد. همین سیاست در بین پادشاهان موجب تقویت زیرساخت تجاری در شهرهایی شد که تولیدکنندهٔ مواد اولیهٔ مصرفی نساجی و فرش بودند و کارگاه‌های بافت تولیدات سلطنتی توسعه یافتند (تقوی ۱۳۸۸، ۵۷) از همین رو در این دوره ساخت کارخانه و کارگاه‌های فرش‌بافی سلطنتی از جمله اقداماتی سازنده در امور اقتصادی کشور به حساب می‌آمده است. دراین‌باره تاورنیه با مشاهدهٔ کارخانه‌های شاهی بیان نموده «کارخانه، محل دستگاه‌های بافندگی سلطنتی است که در آن قالی‌های زربفت و نقره‌بافت زیبای ابریشمی و پشمی و انواع مختلف مخمل و تافته را می‌بافند»(تاورنیه ۱۳۸۳، ۲۵۰) و شاردن در سفرنامهٔ خود به کمپانی هند شرقی که شروع کارش از بمبئی و کلکته در هند بود، اشاره کرده است: «شعبهٔ این کمپانی [واقع در اصفهان] در سال ۱۶۲۳ در ایران دایر شد، اما چندین سال تجارت آن منحصراً با شاه ایران بود، بدین گونه که کمپانی آنچه را به سفارش خود آورده بود به انبارهای شاه تحویل می‌داد، جای آن کالاهایی از قبیل پشم، قالی، ابریشم و پارچه‌های زربفت می‌گرفت» (شاردن ۱۳۷۴، ۶۱۲) و نیز ایجاد بسترهای اقتصادی با بافته‌های نفیس از سوی دربار صفوی، موجب ایجاد تحولات و تأثیرات فزاینده‌ای بر تجارت فرش‌بافی شد؛ به‌گونه‌ای که شاردن به صادرات قالی از سوی شاه در سفرنامهٔ خود اشاره داشته است: «از جمله شاه ایران ابریشم، پارچه‌های زربفت و سیمین تار و دیگر منسوجات گران‌بها و نفیس و قالی و جواهر به خارج صادر می‌کند» (همان، ۸۹۹).

۱۴. نتیجه‌گیری

بررسی‌های متن سفرنامه‌ها نشان می‌دهد که هنر قالی‌بافی یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار تمدنی ایرانیان در دورهٔ صفوی در نظر سیاحان غربی بوده است. تعدد مسافرت به ایران در این دوره موجب می‌شود که نویسندگان غربی با تولیدات هنری و فرهنگی و اقتصادی ایرانیان آشنا شوند. در این میان قالی ایرانی در نوشته‌های تمامی این سفرنامه‌نویسان وجود دارد که نشانهٔ مهم بودن این محصول در نظر غربی‌هاست؛ ولی نحوهٔ توصیفات قالی در نوشتارها نشان می‌دهد که نویسندگان غربی آشنایی فنی و تخصصی با فرش نداشته و صرفاً به بیان کلیات پرداخته‌اند و موضوعات مهمی مانند مباحث مربوط به طرح، نقش، رنگ و جنبه‌های زیباشناختی و هنری و بصری نادیده انگاشته شده و به‌شکل عمده، خود قالی را در کنار دیگر مطالب و به‌عنوان موضوع فرعی در کنار موضوع اصلی و در همراه با دیگر مطالب آورده‌اند. در خصوص سؤالات تحقیق می‌توان عنوان کرد که سیاحان در سفرنامه‌های خود به زیراندازهای گره‌دار مانند قالی و گبه و نیز بدون گره مانند حصیر، گلیم و نمد اشاره داشته و بیشترین تأکید در خصوص ابعاد نیز به قالیچه بوده است و بافته‌های پشمی و ابریشمی نیز بیشترین نوع بافته‌ها بوده‌اند. نکتهٔ مهم اینکه به‌رغم مهم بودن طرح و نقش قالی و جنبه‌های تنوعی در طراحی و رنگ‌بندی، فقط در یک نمونه از سفرنامه‌ها به نقش‌مایه‌های حیوانی قالی اشاره شده است. به نظر می‌رسد شاید ناآگاهی از طبقه‌بندی و نام‌های طرح‌های قالی ایران تقویت‌کنندهٔ این موضوع بوده باشد. درمجموع به‌رغم اینکه فرش به‌عنوان موضوع اصلی بحث در متن‌های سفرنامه‌ها وجود ندارد، به مقولهٔ فرش در کنار توصیفات مرتبط با اماکن، جغرافیای تولید و بافت، و در برخی موارد به جنس مواد اولیهٔ مصرفی پرداخته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در طول دورهٔ صفویه روابط سیاسی و اقتصادی ایران با اروپا از افت‌وخیز بسیاری برخوردار بود. نوع نگاه صفویه به اروپا مبتنی بر ناآگاهی کامل از اوضاع‌واحوال و سیاست‌های اروپا بوده است؛ حال‌آنکه نوع نگرش اروپا به ایران مبتنی بر نوعی اخلاق سودجویانه بوده است. اولین و مهم‌ترین هدف، ارتباط تجاری با ایران و جذب فلزات گران‌بهای موجود در ایران و انتقال به اروپا بوده است و در درجهٔ بعد استفادهٔ سیاسی و نظامی از ایران به‌عنوان شریک نظامی در جنگ با عثمانی بوده است (کریمی ۱۳۹۲، ۱۳۲).

۲. در هم پیچاندن (تنیدن) و بافتن الیاف پشمی و رشته‌های مختلف سلولزی (گیاهی) رنگارنگ به‌کمک دست و پا و ابزار ساده برای تهیهٔ شیئی یکپارچه، به‌صورت مسطح یا حجم‌دار را روش بافندگی دستی می‌گویند. این روش بافندگی در زمرهٔ ابتدایی‌ترین و قدیمی‌ترین روش‌های بافندگی است زیرا محصول بدون استفاده از دار، ابزار و دستگاه‌های ویژه و تنها به‌کمک دست و پا تولید می‌شود (نیکویی ۱۳۹۱، ۸۸).

۳. منظور دست‌بافته‌هایی است که بر روی چهارچوب ساده چله‌کشی شده و بر اساس نوع محصول پود (تاروپودی) و یا پرز هم دارد (قالی). نوع دیگر دست‌بافته‌ها دستگاهی است مانند جاجیم و زیلو که تکنیک بافت متفاوت دارند و در بین متن سفرنامه‌ها به آن‌ها اشاره نشده است.

۴. «(جمع آن انماط است). در مناطق سردسیر جهان اسلام به‌احتمال فرش و نمد کاربرد گسترده‌تری داشته تا کفپوش‌های سبک‌تر؛ قطعات به‌جامانده از چنین بافته‌هایی، قطعاتی بسیار کوچک می‌باشند» (یارشاطر ۱۳۸۴، ۶۵).

۵. دست‌بافتهٔ تاروپودی و بدون پرز و با برگ و ساقه و... گیاهی بافته می‌شود. «حصیر از نی‌های درشت و نازک و کنف رنگ‌نشده، در سرتاسر مناطق گرمسیر جهان اسلام بافته می‌شده است» (همان، ۶۳).

۶. دست‌بافتهٔ تاروپودی و بدون پرز و غالباً با الیاف جانوری مانند پشم بافته می‌شود.

۷. عمدتاً فرش گره‌دار که شمال ساختار تار، پود و پرز است.

۸. واژگان فرش و قالی معادل «Carpet» و«Rug» در اغلب منابع فارسی و لاتین، با عناوین و تعابیر متنوعی به کار گرفته می‌شوند. «اگرچه گلیم، زیلو، جاجیم، پلاس، نمد و... نیز فرش می‌باشند اما اصطلاح فرش معمولاً برای قالی به کار می‌رود» (دانشگر ۱۳۷۲، ۳۸۸). همان‌گونه که اشعاری در مقالهٔ خود بیان نموده است در بسیاری از منابع مکتوب ادبی آن را معمولاً مترادف با اقسام مختلف افکندنی و گستردنی به کار برده‌اند (اشعاری ۱۳۹۳، ۴۹).

۹. منظور بیشتر کارگاه‌های سلطنتی هستند که تحت نظارت کتابخانه سلطنتی دربار اداره می‌شدند.

۱۰. دهستانی در استان فارس.

منابع

۱. استودارت، چ. ۱۳۴۹. سفرنامهٔ استودارت. ترجمهٔ احمد توکلی. تهران: سپهر.

۲. اسمیت، یان. ۱۳۶۵. اولین سفرای ایران و هلند (شرح سفر موسی بیک سفیر شاه‌عباس به هلند و سفرنامهٔ یان اسمیت سفیر هلند در ایران). ترجمهٔ ویلم فلور. تهران: طهوری.

۳. اشعاری، محمود، و مهرانگیز مظاهری. ۱۳۹۳. «بررسی گونه‌ها و شیوه‌ها و جغرافیای تولید فرش ایران در پنج قرن اولیهٔ هجری با تکیه بر منابع مکتوب». فصلنامه علمی پژوهشی نگره، ش. ۳۱: ۴۷ـ۵۹.

۴. افروغ، محمد، و علیرضا نوروزی‌طلب. ۱۳۸۹. «مفاهیم مذهبی در هنر عصر صفوی». نامهٔ پژوهش فرهنگی ۱۱ (۱۰): ۷ـ۴۹.

۵. اعرابی هاشمی، شکوه السادات. ۱۳۷۸. «اصفهان عصر صفوی به روایت سفرنامه‌های اروپائیان». فرهنگ اصفهان: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ش. ۱۱، ۷۸ـ۸۳.

۶. اوبن، ژان. ۱۳۵۷. سفرنامهٔ گزارش سفیر کشور پرتغال در دربار شاه سلطان‌حسین صفوی. ترجمهٔ پروین حکمت. تهران: دانشگاه تهران.

۷. اولئاریوس، آدام. ۱۳۶۳. سفرنامه آدام الئاریوس. ترجمهٔ احمد بهپور. تهران: ابتکار.

۸. ـــــــ . ۱۳۶۹. سفرنامه آدام اولئاریوس (سرزمین تزارهای مخوف). ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: کتاب برای همه.

۹. باربارو، جوزافا. ۱۳۴۹. سفرنامه‌های ونیزیان در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. چ۱. تهران: خوارزمی.

۱۰. پوپ، آرتور. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. تاورنیه، ژان باتیست. ۱۳۸۳. سفرنامه تاورنیه. ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

۱۲. تقوی، عابد. ۱۳۸۸. «بازخوانی تحولات تجاری صنعت فرش در عصر صفوی». گلجام، ش. ۱۲: ۵۵ـ۶۸.

۱۳. حاجی‌زاده، محمدامین، فرهاد خسروی بیژائم، و عاطفه مهروز. ۱۳۹۴. «تحلیل فرمی تعدادی از قالی‌های دورهٔ صفوی موسوم به قالی‌های لهستانی (پولونزی)». فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، ش. ۶: ۸۴ـ۹۷.

۱۴. خلیفه، مجتبی. ۱۳۷۹. «ایران صفوی از دیدگاه سفرنامه‌های اروپائیان». کتاب ماه تاریخ و جغرافیا: خانه کتاب، ش. ۳۷ و ۳۸: ۱۲۸ـ۱۳۴.

۱۵. جعفرپور، علی، و مهرداد نوری. ۱۳۸۵. «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی (با تکیه بر سفرنامه‌نویسان فرنگی)». مسکویه: دانشگاه آزاد اسلامی، شهر ری: ۴۹ـ۶۴.

۱۶. دالساندری، وینچنتو. ۱۳۶۴. سفرنامه‌های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه). ترجمهٔ منوچهر امیری. چ۲. تهران: خوارزمی.

۱۷. دانشگر، احمد. ۱۳۷۲. فرهنگ جامع فرش یادواره(دانشنامه ایران). چ۱. تهران: اسدی.

۱۸. دلاواله، پیترو. ۱۳۸۱. سفرنامهٔ پیترو دلاواله. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۹. دولیه دلند، آندره. ۲۰۰۵. سفرنامهٔ زیبایی‌های ایران. ترجمهٔ محسن صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.
۲۰. رضایی‌پناه، امیر، و سمیه شوکتی‌مقرب. ۱۳۹۵. «تحلیل کیفیت بازنمایی مقام سلطنت در گفتمان سفرنامه‌نویسی عصر صفوی». فصلنامه علمی‌پژوهشی تاریخ اسلام ۱۷ (۳): ۱۲۱ـ۱۵۲.
۲۱. سانسون. ۱۳۷۷. سفرنامهٔ سانسون (وضع کشور ایران در عهد شاه‌سلیمان صفوی). ترجمهٔ محمد مهریار. اصفهان: گلها.
۲۲. سیلوا فیگوئدرا، دن گارسیا. ۱۳۶۳. سفرنامه دِن گارسیا سیلوا فیگوئدرا سفیر اسپانیا در دربار شاه‌عباس اول. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. تهران: نشر نو.
۲۳. سیوری، راجرز. ۱۳۸۵. ایران عصر صفوی. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. چ۱۵. تهران: مرکز.
۲۴. شاردن، ژان. ۱۳۷۲. سفرنامه شوالیه شاردن، ترجمهٔ اقبال یغمایی. جلدهای ۱ـ۴. تهران: طوس.
۲۵. شرلی، آنتونی. ۱۳۷۸. سفرنامهٔ برادران شرلی. ترجمهٔ آوانی به‌کوشش علی دهباشی. تهران: به دید.
۲۶. فریه، ر دیبلو. ۱۳۷۴. دربارهٔ هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. نشر فرزان‌روز.
۲۷. کاترینو زنو. ۱۳۴۹. سفرنامه‌های ونیزیان در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. چ۱. تهران: خوارزمی.
۲۸. کاتف، فدت آفانس یویچ. ۲۵۳۶. سفرنامهٔ کاتف. ترجمهٔ محمدصادق همایون‌فرد. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.
۲۹. کارری، جملی. ۱۳۴۸. سفرنامهٔ کارری. ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ. تبریز: اداره‌کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.
۳۰. کروسینسکی، تادوز یودا. ۱۳۹۲. سقوط اصفهان به روایت کروسینسکی. بازنویسی جواد طباطبایی. تهران: مینوی خرد.
۳۱. کریمی، علیرضا. ۱۳۹۲. «سیاست در نظر ایرانیان عصر صفوی». مجلهٔ پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ش. ۱۲: ۱۲۷ـ۱۵۲.
۳۲. کمپفر، انگلبرت. ۱۳۵۰. سفرنامهٔ کمپفر. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی.
۳۳. کنتارینی، آمبرسیو. ۱۳۴۹. سفرنامهٔ آمبروسیوکنتارینی. ترجمهٔ قدرت‌الله روشنی. تهران: سپهر.
۳۴. گرس، ایون. ۱۳۷۰. سفیر زیبا سرگذشت و سفرنامهٔ فرستادهٔ فرانسه در دربار شاه سلطان‌حسین صفوی. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: بی‌نا.
۳۵. ماریا آنجوللو، جووان. ۱۳۴۹. سفرنامه‌های ونیزیان در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. چ۱. تهران: خوارزمی.
۳۶. موسوی دالینی، جواد، لیدا مودت، سیده طاهره موسی، و سید حسن طباطبایی. ۱۳۹۵. «تحلیلی بر مردم‌نگاری جامعهٔ ایرانی عصر صفوی به روایت سیاحان فرنگی بررسی موردی: سفرنامهٔ پیترو دلاواله». مطالعات تاریخ فرهنگی ۴ (۲۸): ۱۲۳ـ۱۵۲.
۳۷. نیکویی، مجید. ۱۳۹۱. آشنایی با صنایع دستی ایران. تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۳۸. یارشاطر، احسان. ۱۳۸۴. تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران. ترجمهٔ لعلی خمسه. چ۱. تهران: نیلوفر.

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243608.0

ریخت‌شناسی ظروف سفالین مأکولات

ثریا نجفی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۰

چکیده

بحث ریخت‌شناسی یکی از مباحث مهم در شناخت سفالینه‌های ایرانی است. برخی از تولیدات سفالین ایران از جمله ظروف مأکولات از این منظر جزء آثار شاخص ایرانی است. آثار بررسی‌شده در این تحقیق از تاریخ هزارۀ اول پیش از میلاد تا قرن یازدهم هجری را شامل می‌شوند. قدمت آثار دریافت‌شده نشان می‌دهد که این ظروف یکی از تولیدات کهن سفالگری ایران بوده است. منطقۀ شرق ایران در سدۀ دوم هجری و کاشان و گرگان نیز در سدۀ ششم و هفتم هجری از مهم‌ترین مراکز تولید بوده‌اند. ظروف مأکولات را می‌توان جزء ظروف درباری برشمرد؛ چراکه اغلب در سرای امیران دورۀ سلجوقی رواج داشته است. گسترۀ جغرافیایی این ظروف شامل کشورهایی چون ایران، ترکیه، سوریه و مصر بوده است. بیشترین آثار موجود متعلق به ایران در دورۀ اسلامی است. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که وجه تمایز ظروف سفالین مأکولات با سایر ظروف، فنون ساخت این ظروف است. این نوع سفالینه‌ها، به‌شیوۀ قالبی و به دو صورت یک‌پوسته و دوپوسته ساخته می‌شده است. فرم ظاهری این سفالینه‌ها به شکل ظروفی است با تعدادی گودی همسان که در ترکیبی متمرکز و متقارن در کنار هم قرار گرفته‌اند. این گودی‌ها معمولاً هفت‌تایی و به‌شکل مدوّر هستند. داخل این گودی‌ها معمولاً خوراکی‌هایی قرار می‌داده‌اند. در متون فارسی اغلب این ظروف با نام ظروف مأکولات و ظروف هفت‌سین معرفی شده‌اند. در متون غربی نیز اغلب با نام ظروف شیرینی‌خوری معرفی شده‌اند. تعدد نظرات در خصوص این نوع از ظروف بسیار مشهود است و گاه به‌سبب کاربردهایی که برای آن ارائه می‌شود، درست می‌نماید. در این پژوهش از عنوان ظروف مأکولات استفاده شده است؛ در واقع این عنوان دربردارندۀ مفهوم جامعی از نام‌های مطرح‌شده در منابع متعدد، به‌جهت کاربردی است.

کلیدواژه‌ها:
ظروف مأکولات، دوپوسته، یک‌پوسته، ظرف قالبی.

* کارشناس‌ارشد هنر اسلامی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ najafisoraya67@gmail.com

۱. مقدمه

بحث ریخت‌شناسی یکی از مباحث مهم و کلیدی در بررسی آثار هنری به‌خصوص آثار سفالین است. در میان آثار سفالین ایران ظروف مأکولات را می‌توان به‌عنوان یکی از فرم‌های شاخص مورد تحلیل و بررسی قرار داد. فرم این سفالینه‌ها شامل دو بخش داخلی و خارجی است. فرم خارجی اغلب این آثار به‌شکل مدوّر همراه با پایه‌ای کوتاه است. فرم داخلی ظروف نیز مسطح و دارای تعدادی گودی هم‌اندازه است. داخل گودی‌ها معمولاً محل قرارگیری خوراکی است. ظروف مأکولات در مقایسه با سایر تولیدات سفالین و همچنین تعداد معدود آثار به‌جای‌مانده، رواج چندانی نداشته و هیچ‌گاه محصول انبوه کارگاه‌های سفالگری نبوده است. پیشینه و تعداد آثار موجود از این ظروف، پیشینهٔ این ظرف‌ها در ایران بیانگر اصالت ایرانی این آثار است. نتایج حاصل از بررسی تکنیک‌های تزیین آثار نشان می‌دهد که بیشتر ساخته‌ها به‌شیوهٔ زرین‌فام تزیین شده‌اند. کاربرد این روش در تزیین دست‌ساخته‌ها نفیس بودن ظروف را دوچندان ساخته است؛ زیرا سبک زرین‌فام به‌خاطر جلای فلزفام آن از فاخرترین سبک‌ها در تزیین سفالینه‌های ایرانی است.

با مطالعه و تحقیق دربارهٔ سفالینه‌های ایرانی می‌توان دریافت که در طول تاریخ، کاربرد دقیق و مشخصی برای برخی از ظرف‌ها ذکر نشده است. گاه این تعدد عناوین به‌سبب کاربردهای متفاوتی که داشته‌اند، درست به نظر می‌رسد. ظروف بررسی‌شده در این پژوهش نیز از این قاعده مستثنا نیستند. بخشی از بررسی حاضر نیز به این نکتهٔ مبهم اختصاص یافته است.

در تحقیق پیش رو سعی شده با بررسی پیشینهٔ ظروف، پراکندگی جغرافیایی، بررسی فنون و تکنیک‌های ساختن ظروف، تحلیل فرم و تکنیک‌های تزیینی ظرف‌ها و همچنین بررسی نکات مبهم در خصوص نام‌گذاری این ظروف، یک فرم شاخص از سفالینه‌های اصیل ایرانی برای هنرمندان معاصر معرفی شود. چون با توجه به فضای حاکم بر فرم‌ها و طرح‌های تولیدات سفالی معاصر ایران که گهگاه ضعف، تکرار و یکنواخت بودن مشاهده می‌شود، نیاز به تحقیق و مطالعه در این زمینه احساس می‌شود. امید است نوشتار حاضر با معرفی این فرم شاخص از سفالینه‌های بااصالت ایرانی، بتواند گامی مؤثر در جهت رسیدن به این هدف مهم برای هنر سرامیک‌کاری معاصر ایران بردارد.

۱ـ۱. روش تحقیق

در پژوهش حاضر نخست به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی، اطلاعات مورد نیاز از منابع مکتوب فارسی و لاتین، تارنمای موزه‌ها، وبگاه‌های معتبر هنری، سایت مجموعه‌های هنری، بازدید از موزه‌های معتبر کشور گردآوری شده‌اند و در نهایت با بررسی و تحلیل منابع و نمونه‌های موجود، ۳۲ نمونه از این ظروف به روش توصیفی و تحلیلی انتخاب شده تا نوع خاصی از سفالینه‌های ایرانی را برای هنردوستان معرفی کند.

نگارنده در مطالعات خود برای شناخت این‌گونه از ظروف، تلاش کرده یک نمونه از این وسایل را با همان فنون و تکنیک رایج در ایران و با توجه به امکانات فعلی بازسازی کند. بنابراین بخشی از یافته‌های این تحقیق در خصوص فنون ساخت این ظروف بر اساس تجربیات شخصی نگارنده به‌صورت عملی و آزمایشگاهی است.

۱ـ۲. پرسش‌های پژوهش

نوشتار حاضر می‌کوشد به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. این ظروف چه پیشینه‌ای دارند و گسترهٔ جغرافیایی آن‌ها کدام مناطق بوده و خاستگاه اصلی آن‌ها کدام کشور است؟

۲. فنون و شیوه‌های ساخت این آثار چگونه است؟

۳. فرم‌های مورد استفاده در این مظروفات چگونه است و از چه تکنیک‌هایی برای تزیین آن‌ها استفاده شده است؟

۴. عناوین ذکرشده در خصوص کاربرد این‌گونه از سفالینه‌ها کدام است و چه نکات مبهمی دربارهٔ آن‌ها وجود دارد؟

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقی اختصاصی روی این‌گونه از سفالینه‌ها صورت نگرفته، اما در برخی منابع مکتوب فارسی به معرفی تعدادی از تصاویر این آثار همراه با ذکر تاریخ، مکان ساخت، نوع لعاب و نوع بدنهٔ ظرف‌ها به‌صورت مختصر پرداخته‌اند؛ از جمله: کتاب‌های سفالگری در خاورمیانه از آغاز

تا دوران ایلخانی در موزهٔ اشمولین آکسفورد (آلن ۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷)، سفال اسلامی (گروبه ۱۳۸۴)، موزهٔ آبگینه (قائینی ۱۳۸۳)، سفال و سفالگری از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر (کامبخش‌فرد ۱۳۸۹)، هنر سفالگری ایران در دورهٔ اسلامی (کیانی و کریمی ۱۳۶۴)، ساخت لعاب زرین‌فام بر اساس مطالعات تاریخی و پژوهشی آزمایشگاهی با تکیه بر رسالهٔ ابوالقاسم کاشانی در قرن ۷ و ۸ هجری (نیستانی و روح‌فر ۱۳۸۹)، سفال زرین‌فام ایرانی (واتسون ۱۳۹۰) و کاتالوگ موزهٔ ملی ایران در سال ۱۳۹۱ که توسط موزه چاپ شده است.

در منابع لاتین نیز در کتاب‌هایی، تصاویری از این‌گونه سفالینه‌ها همراه با اطلاعات کوتاهی از محل ساخت و ساختار ظروف ارائه شده است؛ همچون سفال نیشابور در اوایل دوران اسلامی[1] (Wilkinson 1971)، سرامیک در سرزمین‌های اسلامی[2] (Watson 2004)، مقالهٔ «باستان‌شناسی اسلامی در ایران»[3] (Wilkinson 1971). نوشتار حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از اطلاعات در دسترس و همچنین توصیف و تحلیل آثار به‌جای‌مانده در موزه‌ها و مجموعه‌های هنری، مأخذ اختصاصی جدیدی در این حوزه ارائه کند.

۲. واژه‌شناسی ظروف مأکولات

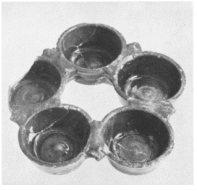
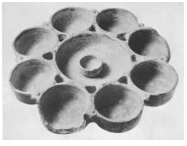
در تعریف لغوی، مأکولات واژه‌ای عربی و جمع واژهٔ مأکول از مصدر اَکل است. در فرهنگ لغت عمید، أکل به‌معنای خوردن آمده. واژهٔ مَأکول مفعول واژهٔ أَکَل است و در فرهنگ فارسی معین در معنای خورده‌شده، قابل خوردن، خوشمزه و لذیذ ترجمه شده است. بنابراین ظروف مأکولات عنوانی عربی به‌معنای ظروف خوراکی‌هاست.

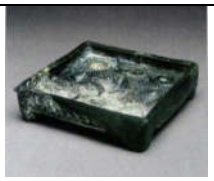
۳. پیشینهٔ ظروف

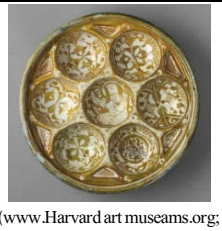
طبق آثاری که در این نوشتار بررسی شده‌اند، گستردگی جغرافیایی این آثار مربوط به کشورهایی چون ایران، سوریه و مصر است. احتمالاً سایر کشورهایی که پیشینه‌ای غنی در هنر سفالگری دارند دارای ساخته‌هایی ازاین‌دست هستند اما از آنجا که در این پژوهش ریخت‌شناسی ظروف مدنظر بود، به بررسی نمونه‌هایی از این کشورها بسنده شده است. کهن‌ترین آثار موجود تاریخ‌گذاری‌شده از ظروف مأکولات متعلق به ایران است. طبق مطالعات میدانی، دو اثر در موزهٔ ملی ایران موجود است که هر دو متعلق به هزارهٔ یکم پیش از میلاد است که یک نمونه از آن‌ها در تپهٔ حسنلوی آذربایجان غربی یافت شده (تصویر ۱ جدول ۱) و دیگری ظرفی درپوش‌دار است که از تپهٔ سیلک کاشان پیدا شده (تصویر ۲ جدول ۱). این یافته‌ها را می‌توان جزء قدیمی‌ترین کشفیات سفالی برشمرد. در کتاب سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز در مورد نمونه تصویر ۳ جدول ۱ آمده است: «این اثر تقریباً به‌یقین از دورهٔ کاسی‌هاست؛ اما احتمالاً به همان گونه در دورهٔ اشکانی نیز ساخته شده‌اند» (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷، ۳۴). البته پیش از اسلام نمونه‌های چندانی به دست نیامده و بیشترین آثارِ موجود متعلق به دورهٔ اسلامی است.

کهن‌ترین نمونه‌های موجود در دورهٔ اسلامی متعلق به سدهٔ دوم هجری در قسمت شرقی ایران (افغانستان کنونی) به دست آمده است (تصاویر ۶، ۷، ۸ و ۱۲ جدول ۱). واتسون معتقد است که در شهر ایزنیک در ترکیه نیز این ظروف وجود داشته است. وی در شرح تصویر ۳۰ جدول ۱ که متعلق به سوریه است، اظهار می‌دارد که در شهر ایزنیک نیز این آثار موجود بوده ولی در کتاب خود تصویری از آثار ترکیه ارائه نمی‌دهد. ارنست جی. گروبه در کتاب سفال اسلامی بر این باور است که «ظروف مأکولات در سفال‌های آسیای مرکزی و در سرای امیران سلجوقی رایج بوده است» (۱۳۸۴، ۸۹). در بررسی‌های انجام‌شده از ادوار بعدی ساخته‌هایی یافت شده که نظریهٔ وی را رد می‌کند. در بیشتر منابع به مراکز تولید آثار ایرانی اشارهٔ چندانی نشده ولی در میان ساخته‌هایی که مرکز تولید آن‌ها دقیقاً مشخص است می‌توان به نیشابور، گروس، کاشان و گرگان اشاره کرد. از اوایل دورهٔ اسلامی تا قرن سوم هجری چند اثر از نیشابور به دست آمده و کاشان و گرگان نیز عمده‌ترین مراکز تولید این نوع ظروف در اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری بوده‌اند. نمونه‌هایی از قرن هشتم هجری (عصر ایلخانی) و قرون دهم و یازدهم (عصر صفوی) نیز موجود است که به ایران تعلق دارند اما محل دقیق ساخت آن‌ها مشخص نیست.

جدول ۱: معرفی آثار بررسی‌شده در این پژوهش

شمارهٔ تصاویر	تصاویر ظروف	عنوان ظروف	محل ساخت	تاریخ ساخت	محل نگهداری	نوع ظروف	شیوهٔ تزیینی	نوع تزیین	ابعاد
۱	(نگارنده ۱۳۹۵)	ظرف سفالی ترکیبی	حسنلو آذربایجان غربی	هزارهٔ اول پیش از میلاد	موزهٔ ملی ایران	یک‌پوسته	بدون تزیین	بدون تزیین	نامعلوم
۲	(نگارنده ۱۳۹۵)	ظرف سفالی ترکیبی با درپوش	سیلک کاشان	هزارهٔ اول پیش از میلاد	موزهٔ ملی ایران	یک‌پوسته	بدون تزیین	بدون تزیین	نامعلوم
۳	(پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ۱۸۴)	دیس شیرینی خوری	میان‌رودان	۶۲۶ ق.م	مجموعه دکتر گینزبرگ	دوپوسته	نقش‌برجسته	نامعلوم	قطر کلی: ۱۳ سانتی‌متر
۴	 (Wilkinson 1971, 184)	بدون عنوان	نیشابور	قرن ۱ تا ۳ هجری	نامعلوم	یک‌پوسته	لعاب یک‌رنگ	نامعلوم	نامعلوم
۵	 (Wilkinson 2003, 170)	بدون عنوان	نیشابور	قرن ۱ تا ۳ هجری	نامعلوم	یک‌پوسته	بدون تزیین	نامعلوم	نامعلوم
۶	(Watson 2004, 165)	ظرف کوچک	ایران	قرن ۲ هجری	موزهٔ طارق‌رجب کویت	یک‌پوسته	نقش برجسته و لعاب یک‌رنگ	لعاب سبز	ارتفاع: ۲/۵ قطر: ۱۴
۷	(Watson 2004, 165)	ظرف کوچک	ایران	قرن ۲ هجری	موزهٔ طارق‌رجب کویت	یک‌پوسته	نقش برجسته و لعاب یک‌رنگ	لعاب سبز	ارتفاع: ۱/۵ قطر: ۱۳/۵

۸	 (Watson 2004, 165)	ظرف کوچک	ایران	قرن۲ هجری	موزهٔ طارق‌رجب کویت	یک‌پوسته	نقش برجسته و لعاب یک‌رنگ	لعاب سبز	ارتفاع: ۱/۱۷ قطر: ۱۷
۹	(نگارنده ۱۳۹۵)	ظرف سفالی لعابدار	نیشابور	قرن ۳	موزهٔ ملی ایران	یک‌پوسته	لعاب پاشیده	لعاب سبز زرد و مشکی	نامعلوم
۱۰	(superluming.com; 2014)	سینی ادویه و چاشنی	مصر	قرن ۳ هجری	موزه بریتانیا	دوپوسته	لعاب چند رنگ	لعاب سبزو زرد سربی	طول هر ضلع: ۳۴
۱۱	(www.rahartman@calacodemy.org; 2014)	شمعدان یا چراغدان	ایران	قرن ۳ هجری	فرهنگستان علوم کالیفرنیا	یک‌پوسته	رولعابی	نقاشی	نامعلوم
۱۲	(Watson 2004, 203)	ظرف شیرینی‌جا ت	ایران	قرن ۴ هجری	موزهٔ طارق‌رجب کویت	یک‌پوسته	لعاب چند رنگ	لعاب پاشیده	ارتفاع: ۳/۲ قطر کلی: ۲۳/۴
۱۳	(Watson 2004, 264)	ظرف چندقسمتی	ایران (گروس)	قرن ۶ یا ۷ هجری	موزهٔ طارق رجب کویت	یک‌پوسته	زیرلعابی	نقاشی اسگرافیتو لعاب چند رنگ	ارتفاع: ۶/۸ ضلع: ۱۱/۱ قطر کلی: ۱۰/۱
۱۴	(پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ۶۴۴)	ظرف شیرینی‌جا ت	ایران	قرن ۶ یا ۷ هجری	مجموعه کورکیان	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	ارتفاع: ۱۰ قطر کلی: ۳۱/۵
۱۵	(www.glasswaremuseum.ir, 2014)	ظروف آجیل‌خوری هفت‌سین	گرگان	قرن ۶ هجری	موزهٔ ملی ایران	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	ارتفاع: ۹/۲ قطر کلی: ۳۱/۵

۱۶	(گروبه ۱۳۸۴، ۲۰۲)	ظروف مأکولات	کاشان	قرن ۶ هجری	نامعلوم	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	ارتفاع: ۵/۸ قطر کلی: ۳۰/۵
۱۷	(گروبه ۱۳۸۴، ۲۴۳)	ظروف مأکولات	سوریه	قرن ۷ هجری	نامعلوم	یک‌پوسته	رولعابی	زرین‌فام	قطر: ۱۴/۹
۱۸	(www.W alters Art Museum .com; 2014)	ظروف شیرینی	ایران	قرن ۶ هجری	موزهٔ والترز بالتیمور	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	قطر کلی: ۲۹/۸ قطر گودی: ۷/۲
۱۹	(collection database@British museam; 2014)	بدون عنوان	سوریه (رقا)	قرن ۷ هجری	موزهٔ بریتانیا	یک‌پوسته	رولعابی	زرین‌فام	نامعلوم
۲۰	(www.pinterest.org; 2014)	ظرف ادویه وچاشنی	سوریه (رقا)	قرن ۷ هجری	نامعلوم	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	نامعلوم
۲۱	 (www.Harvard art museams.org; 2014)	بدون عنوان	کاشان	قرن ۷	موزهٔ هنری هاروارد	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	قطر کلی: ۳۳/۸ قطر گودی: ۵/۸
۲۲	(کیانی و کریمی ۱۳۶۴، ۱۷۳)	ظرف آجیل‌خوری	گرگان	قرن ۷ هجری	نامعلوم	دوپوسته	لعاب یک‌رنگ	رنگ لاجوردی و مشبک	قطر: ۳۳ ارتفاع: ۱۳/۳

۲۳	(www.aghakhan collection.com; 2014)	بدون عنوان	کاشان	قرن ۶ یا ۷ هجری	نامعلوم	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	نامعلوم
۲۴	(کاتالوگ موزهٔ ملی ۱۳۹۱، ۲۱)	ظروف ۷ سین	گرگان	قرن ۷ هجری	موزهٔ ملی ایران	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	قطر کلی: ۳۱ قطر گودی: ۸ ارتفاع: ۸
۲۵	(Wilkinson 1971, 64)	ظرف شیرینی خوری	ایران	قرن ۷ هجری	نامعلوم	دوپوسته	رولعابی	زرین‌فام	نامعلوم
۲۶	(commons. wikimedia.org; 2014)	ظرف ادویه و چاشنی	ایران	قرن ۸ هجری	آکادمی هنری هونو لولو	دوپوسته	زیرلعابی	فیروزه‌ای	نامعلوم
۲۷	(www.pinterest.com; 2014)	ظرف شیرینی‌جا ت	ایران	قرن ۸ هجری	موزهٔ اسمیتسون	دوپوسته	رولعابی	لاجوردینه	قطر کلی: ۳۴ ارتفاع: ۱۱/۶
۲۸	(www.invalauable.com; 2014)	بدون عنوان	ایران	قرن ۸ هجری	نامعلوم	دوپوسته	رولعابی	لاجوردینه	قطر کلی: ۳۵
۲۹	(Wilkinson 1971, 55)	ظرف شیرینی	ایران	قرن ۷ یا ۸ هجری	موزهٔ ویکتوریا آلبرت	دوپوسته	رولعابی	لاجوردینه	قطر کلی: ۲۸/۵

۳۰	(Watson 2004, 444)	ظرف شیرینی	سوریه (دمشق)	قرن ۱۰ هجری	موزهٔ طارق‌رجب کویت	یک‌پوسته	زیرلعابی	نقاشی زیرلعابی سیاه، سبز و آبی	ارتفاع: ۶/۶ قطر: ۲۵/۳
۳۱	(www.vam.ac.uk 2014)	جعبه ادویه و چاشنی	ایران	قرن ۱۱ هجری	موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن	یک پوسته	زیرلعابی	لعاب آبی و سفید	ارتفاع: ۴/۱ قطر کلی: ۱۳/۳
۳۲	(نگارنده ۱۳۹۵)	کاسهٔ سفالی لعاب‌دار	ایران	قرن ۹ تا ۱۱ هجری	موزهٔ آستان مقدس قم	یک‌پوسته	زیرلعابی	لعاب آبی و سفید	نامعلوم

* توضیحات جدول: ابعاد تمامی آثار برحسب واحد سانتی‌متر است. منبع اطلاعات ارائه‌شده در خصوص عنوان ظروف، محل ساخت، تاریخ ساخت، محل نگهداری و ابعاد از منبع تصاویر گرفته شده است. همچنین اطلاعات ارائه‌شده در خصوص نوع ظروف، شیوهٔ تزیینی و نوع تزیین حاصل خوانش عکس‌ها از سوی پژوهشگر است. در تصاویری که منبع آن‌ها نگارنده ذکر شده تصاویر به‌صورت میدانی و بازدید از موزه‌ها گرفته شده و اطلاعات موجود از توضیحاتی که در تصاویر موزه‌ها ذکر شده، گرفته شده است.

۴. تکنیک‌های ساخت ظروف مأکولات

شناخت تکنیک‌های به‌کارگرفته‌شده در این آثار مستلزم بررسی شیوهٔ ساخت و نوع بدنه و ترکیبات مورد استفادهٔ این ظروف است.

۴ـ۱. نوع بدنه: در منابع مختلف جنس بدنه‌های به‌کاررفته در این آثار بدنه‌های ارتن‌ور و خمیر شیشه نام برده شده و چند اثر نیز موجود است که اطلاعی دربارهٔ نوع بدنهٔ آن‌ها در دست نیست. اما جنس بدنهٔ اغلب آثار از نوع خمیر شیشه یا خمیرسنگی یا stone past است. توضیحات بیشتر در خصوص این نوع از بدنه‌ها در کتاب‌های تخصصی در زمینهٔ صنعت سرامیک موجود است.

۴ـ۲. شیوهٔ ساخت ظروف: شیوهٔ ساخت این ظروف قالبی است. در ایران کاربرد قالب به دو صورت بوده است:

۱. برای تزیین: در این شیوه، قالب با نقوش تزیین می‌شده و پس از قالب‌گیری، نقوش تزیینی نیز روی ظروف حک می‌شده است.

۲. برای ساختن: در مورد ظروف مأکولات ساخت به روش قالبی بوده است. برای استفاده از روش قالبی سه دلیل را می‌توان برشمرد: دلیل نخست به‌خاطر ساخت نمونهٔ اولیهٔ اثر است. در بررسی این آثار تلاش شد تا یک نمونه مشابه از این ظروف بازسازی شود. با توجه به تجربهٔ ساخت این نوع از ظروف، اولین دلیلی که سفالگر را ملزم به استفاده از روش قالبی می‌کرده، احتمالاً ساخت نمونه یا مدل اثر است. ساخت فرم داخلی ظروف و همچنین ایجاد گودی‌هایی یکسان به این شیوهٔ ترکیب‌بندی فقط با ساخت قالب میسر بوده است. دلیل دوم نیز می‌تواند تکثیر آثار باشد. دلیل سومی که سفالگر را ملزم به استفاده از روش قالب‌گیری می‌کرده، احتمال ترکیبات موجود در بدنهٔ خمیر شیشه است (بدنهٔ خمیر شیشه از ترکیب کوراتز، پتاس و رس ساخته می‌شده است) (گروبه ۱۳۸۴، ۱۲۹). از مزایای ظروف خمیر شیشه این بود که در فرایند پخت «در حرارت بالا بدنه‌ای مرغوب، نازک، مستحکم و یکنواخت به دست می‌آمد. از آنجا که لعاب مورد استفاده از مواد شیشه‌ای مشابهی تهیه می‌شد، بهتر به بدنه می‌چسبید» (همان‌جا). همچنین «شکل دادن به خمیر شیشه به‌سختی انجام می‌گرفته. اشیایی که با این ماده ساخته می‌شدند، قالب زده شده و در نتیجه یک شکل استاندارد می‌شدند» (آلن ۱۳۸۳، ۳۱). بدنهٔ خمیر شیشه حاوی مقادیر زیادی از ترکیبات سیلیس است. با توجه به اینکه سیلیس شکل‌پذیری این نوع بدنه را کاهش می‌دهد، «قالب‌گیری در کار با مواد غنی از سیلیس، تکنیکی ضروری بوده؛ ممکن است گمان برود هرکجا که ظروف خمیر سنگی تولید می‌شده تزیین قالبی نیز رایج بوده است» (گروبه ۱۳۸۴، ۱۳۹). البته دلیل سوم نمی‌تواند قطعی باشد، زیرا چندین نمونه اثر یافت شده که از بدنهٔ ارتن‌ور استفاده شده است. در خصوص این قالب‌ها آمده است که از جنس «سفال بدون لعاب و بسیار

سختی ساخته شده‌اند که ضخامتشان گاهی به دو سانتی‌متر و در پاره‌ای موارد به سه سانتی‌متر می‌رسد» (کامبخش‌فرد ۱۳۸۹، ۴۸۵).

۵. انواع ظروف مأکولات

ظروف مأکولات شامل دو نوع است: نوع اول ظروف یک‌پوسته و نوع دوم ظروف دوپوسته. شایان ذکر است که تعداد آثار یک‌پوستهٔ بررسی‌شده در این تحقیق بیشتر از آثار دوپوسته است. تجربیات شخصی پژوهشگر در بازسازی این نوع از سفالینه‌ها نیز نشان می‌دهد که ساخت نوع یک‌پوسته از این ظروف به‌مراتب آسان‌تر از شیوهٔ دوپوسته است.

ـ روش یک‌پوسته: این روش همانند سایر ظروف سفالین ایران دارای یک دیواره یا پوسته است. آثار یک‌پوسته جزء قدیمی‌ترین و متأخرترین دست‌ساخته‌های موجود و مورد بحث هستند. این آثار شامل دو دورهٔ زمانی می‌شوند: دورهٔ نخست شامل هزارهٔ اول قبل از میلاد تا سدهٔ سوم هجری و دورهٔ دوم شامل سدهٔ ششم تا یازدهم هجری. البته در فواصل این دو دوره نیز آثاری موجود است اما تعداد آن‌ها انگشت‌شمارند (تصویر ۱۲ جدول ۱).

ـ روش دوپوسته: پیشینهٔ ساخت ظروف دوجداره با توجه به تنها ظرف کشف‌شده از کلورزاستان گیلان، به هزارهٔ اول قبل از میلاد می‌رسد و برای تقطیر و داروسازی در طب کاربرد داشته است.

تصویر ۱ نمونه‌ای از سفالینه‌های دوجدارهٔ اولیه را نشان می‌دهد. تصویر دیگر نیز نمونهٔ بازسازی‌شده از ظروف تقطیر دوجداره است که ساختار دوجداره را به‌وضوح نشان می‌دهد. این آثار هیچ‌گونه شباهت از نظر فرم و کاربرد به ظروف مأکولات ندارند و تنها وجه اشتراک آن‌ها در روش ساخت آن‌هاست.

تصویر ۱: نمونه‌ای از ظروف تقطیر دوجدارهٔ موجود در موزهٔ ایران باستان (www.iranbastanmuseaum.com)

تصویر ۲: نمونهٔ بازسازی‌شده از ظروف تقطیر (www.iranbastanmuseaum.com)

اما ظروف مأکولات به‌شیوهٔ دوپوسته احتمالاً مربوط به دوران اسلامی است. گروبه در کتاب سفال اسلامی دراین‌باره می‌گوید: «این ظروف ابتدا از قاب‌های کوچک گرد کنار هم ساخته می‌شد. سپس در قرن ۱۲ میلادی (۶ هجری) به ساختاری پیچیده و توخالی مانند نمونه تصویر ۱۶ در جدول ۱ تبدیل شد (گروبه ۱۳۸۴، ۲۰۲). کاسهٔ کم‌عمقی به‌شکل سینی که فرورفتگی‌ها یا گودی‌های گرد یا چندضلعی داشت.» یکی از دلایل اهمیت این ظروف در این تحقیق به‌علت دوجداره یا دوپوسته بودن آن‌هاست. در دورهٔ اسلامی، ظروف دوپوسته اغلب به دو شکل رایج بوده است: ۱. مشربه‌ها (تنگ‌ها)؛ ۲. ظروف مأکولات؛ آثار دوپوستهٔ ظروف مأکولات متعلق به سده‌های ششم تا هشتم هجری هستند. این آثار تقریباً در یک دورهٔ زمانی نزدیک به هم ساخته شده‌اند و اشتراکات بسیاری از لحاظ شیوهٔ ساخت و فرم‌شناسی با یکدیگر دارند.

یکی از وجوه تمایز این‌گونه سفالینه‌ها با سایر آثار سفالین ایران، می‌تواند احتمال شیوهٔ ساخت این ظروف باشد. ظروف دوپوسته دارای دو پوستهٔ درونی و بیرونی متصل به هم هستند و مابین آن‌ها فضای خالی وجود دارد. فضای خالی موجود در بین دو پوسته، عمل عایق حرارتی را انجام می‌دهد. در ساخت آثار دوپوسته‌ای که فاقد تزیینات مشبک هستند، معمولاً حفره‌های کوچکی در قسمت زیرین یا رویین ظرف به‌منظور تهویهٔ حرارتی در هنگام پخت سفالینه در کوره تعبیه می‌شود. به این طریق می‌توان از شکستن ظرف در هنگام پخت جلوگیری کرد. همچنین در دومین مرحلهٔ پخت سفالینه که برای پخت لعاب است، برای ایجاد تعادل در انبساط و انقباض بدنه، باید داخل ظروف نیز لعاب داشته باشد. با این روش نیز می‌توان از شکستن ظروف پس از لعاب‌دهی جلوگیری کرد. وجود سوراخ در قسمت بالایی برخی از ظروف به جهت موارد مصرفی و کاربردی نیز می‌تواند باشد. در کتاب سفال اسلامی ذکر شده که این سوراخ برای ریختن آب گرم به داخل ظروف مأکولات دوجداره به‌منظور گرم نگه داشتن غذاها بوده است (همان‌جا).

۶. فرم‌شناسی ظروف مأکولات

از دیگر موارد حائز اهمیت در این‌گونه از سفالینه‌ها، فرم متفاوت این ظروف است. احتمالاً این فرم بیشتر در آثار سفالین رایج بوده است. طبق جست‌وجو در منابع میدانی، مکتوب فارسی و لاتین، فقط یک یا دو نمونه ظروف سنگی یافت شد که نمونه‌های بسیار ساده‌ای از این ظروف است. اما به‌دلیل آنکه از جهت شیوهٔ ساخت و فرم کلی به این ظروف شباهت دارند، می‌توان آن‌ها را در زمرهٔ این ظروف قرار داد.

در ادامهٔ جست‌وجو در موزهٔ ملی ایران و موزهٔ آذربایجان، موارد دیگری مشاهده شد که شباهت فرمی از نظر چندقسمتی بودن به ظروف مأکولات دارد، اما از جهت کاربردی متفاوت است. ازاین‌رو این موارد در جدول ۱ بررسی نشدند. همان گونه که در تصاویر ۳ تا ۷ مشاهده می‌شود، این ظروف توسط لوله‌هایی به همدیگر متصل شده و مایعات از طریق این لوله‌ها از ظرفی به ظرف دیگر منتقل می‌شوند. اگرچه این سفالینه‌ها به جهت کاربردی متفاوت‌اند، از جهت فرم و شکل شاید بتوان گفت که این ظروف نیاکان آثاری است که در این نوشتار به تحلیل آن‌ها پرداخته شده است.

تصویر ۳: ظرف سنگی مرمر، شهداد کرمان
هزارهٔ سوم پیش از میلاد، موزهٔ ملی ایران (نگارنده ۱۳۹۵)

تصویر ۴: ظرف سنگی دوقلو، شوش خوزستان
هزارهٔ سوم پیش از میلاد، موزهٔ ملی ایران (نگارنده ۱۳۹۵)

تصویر ۵: ظرف دوقلوی سفالی
موزهٔ ملی ایران (نگارنده ۱۳۹۵)

تصویر ۶: کوزهٔ دوقلوی سفالی، سبک اردبیل
دورهٔ اشکانی، موزهٔ آذربایجان (نگارنده ۱۳۹۵)

تصویر ۷: ظرف سفالی سه‌قلو، شاه تپه گلستان، هزارهٔ
دوم ق.م، موزهٔ ملی ایران (نگارنده ۱۳۹۵)

تصویر ۸: ظرف سفالی سه‌قلو، کلورز گیلان،
هزارهٔ سوم ق.م موزهٔ ملی ایران
(نگارنده ۱۳۹۵)

در بین ظروف مأکولات، فرم مدوّر بیش از همه توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. این فرم در کل آثار غالب بوده و در تمام قسمت ظروف در بیرون بدنه و داخل بدنه مشاهده می‌شود. از آنجا که تفاوت فرمی در قسمت‌های مختلف بدنه دیده می‌شود، فرم داخلی بدنه و فرم بیرونی بدنه هریک جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۶.۱. فرم داخلی ظروف

فرم داخلی این سفالینه‌ها در سه بخش نوع ترکیب‌بندی گودی‌ها، فرم گودی‌ها، تعداد گودی‌ها بررسی می‌شوند.

تصویر ۹: ظرف سفالی ترکیبی،
موزهٔ ملی ایران (نگارنده ۱۳۹۵)

۱. نوع ترکیب‌بندی گودی‌ها: در کل آثار، گودی‌ها در ترکیبی متمرکز، متقارن و منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند. این نوع ترکیب در کل آثار یک‌پوسته و دوپوسته مشاهده می‌شود. نمونه‌های ترکیب‌بندی‌های فرم داخلی ظروف در جدول ۳ مورد بررسی قرار گرفته است.

۲. فرم گودی‌ها: این گودی‌ها شامل دو نوع گودی اصلی و گودی تزیینی است. این گودی‌ها عمیق‌ترند، ابعاد بزرگ‌تری دارند و محل قرارگیری خوراکی‌ها و تنقلات هستند. در آثار دوپوسته گودی‌های اصلی دارای عمق تقریباً یکسانی هستند، اما در آثار یک‌پوسته عمق‌های متفاوتی دیده می‌شود. گودی‌های تزیینی در فواصل گودی‌های اصلی جای گرفته‌اند که در خصوص ابعاد آن‌ها اطلاعی در دسترس نیست. این گودی‌ها سطحی‌ترند و ابعاد کوچک‌تری‌دارند. در میان ساخته‌ها فرم‌های متنوعی چون دایره، نیم‌دایره، مربع، مثلث، پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی،

بیضی، ذوزنقه و فرم قطره‌ای به چشم می‌خورد. در میان فرم‌های متنوع موجود در گودی‌های اصلی، فرم دایره و در گودی‌های تزیینی، فرم مثلثی رایج‌تر است.

۳. تعداد گودی‌ها: در آثار دوپوسته ظروفی با تعداد گودی‌های اصلی سه، شش، هفت و نُه‌تایی و گودی‌های تزیینی سه، پنج، شش و هشت‌تایی دیده می‌شوند. در این گروه آثار ظروفی با تعداد گودی‌های اصلی هفت‌تایی و گودی تزیینی شش‌تایی رایج‌تر است. در ظروف یک‌پوسته تنوع در تعداد گودی‌ها بیشتر نمایان است. در این گروه از ساخته‌ها ظروفی با تعداد گودی‌های اصلی دَه، نه، هفت، پنج و سه‌تایی موجود است. این گروه از ظروف فاقد گودی‌های تزیینی هستند به‌جز یک نمونه که در تصویر ۳ جدول ۲ دیده می‌شود. در این گروه نیز ظرف‌هایی با تعداد گودی‌های اصلی هفت و نُه‌تایی بیشتر هستند.

۶ـ۲. فرم بیرونی ظروف

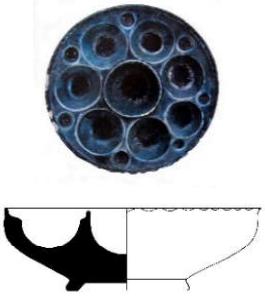
فرم بیرونی ظروف در دو بخش آثار دوپوسته و یک‌پوسته مورد بررسی قرار گرفته است.

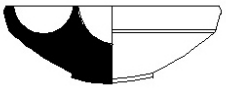
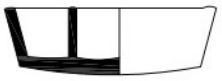
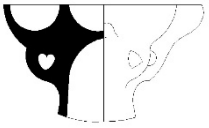
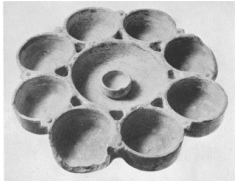
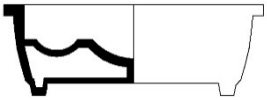
۶ـ۲ـ۱. فرم بیرونی بدنه در آثار دوپوسته: بیشترین تعداد موجود از این آثار به‌شیوهٔ دوپوسته هستند که فرم‌های بیرونی مشابهی دارند. تنوع فرم در بیرون این گروه از ظروف کمتر است. ظرف‌ها پایه‌های کوتاه تقریباً یکسانی دارند. لبهٔ ظروف به‌شکل‌های برگشته، کنگره‌ای و هم‌سطح با بدنه است. در آثار دوپوسته اگر ظرف از نمای بالا دیده شود، فرم خارجی آن کاملاً مدوّر است. فرم غالب در بدنهٔ آثار دوجداره، فرم مدوّر است. در این گروه از آثار با توجه به اینکه متعلق به یک دورهٔ زمانی نزدیک به هم هستند، تشابه فرمی در داخل و بیرون ظروف بیشتر به چشم می‌آید.

۶ـ۲ـ۲. فرم بیرونی ظروف در آثار یک‌پوسته: در آثار یک‌جداره اگر ظرف را از نمای بالا ببینیم، فرم‌های متنوعی دیده می‌شود. این فرم‌ها شامل مواردی چون دایره، مربع، مثلث، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی، گل پنج‌پر، گل شش‌پر و گل هشت‌پر است. با وجود این، در آثار یک‌پوسته فرم گل شش‌پر بیشتر به کار رفته است. در این گروه از آثار در مقایسه با آثار دوپوسته، تنوع فرم در بیرون بدنهٔ آن‌ها بیشتر است. این ساخته‌ها در پنج نوع متفاوت به‌ترتیب ارائه می‌شوند: ظروفی با دیوارهٔ بلند، ظرفی با دیوارهٔ کوتاه شبیه بشقاب، ظرفی با پایهٔ بلند و دسته، ظرف دارای درپوش و ظرف با چهار پایهٔ کوچک.

در این گروه از آثار با توجه به اینکه در فاصلهٔ زمانی دور نسبت به یکدیگر ساخته شده‌اند، تنوع فرم در درون و بیرون بیشتر دیده می‌شود.

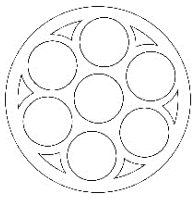
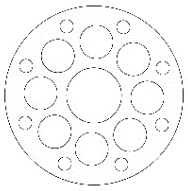
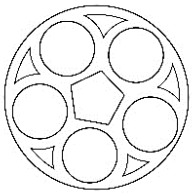
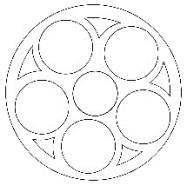
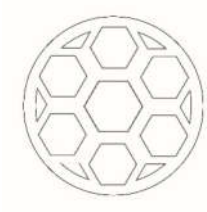
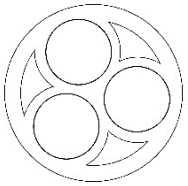
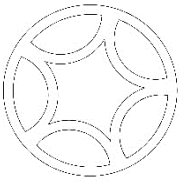
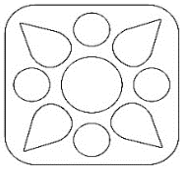
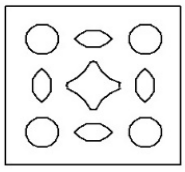
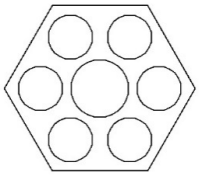
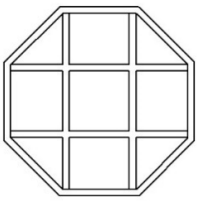
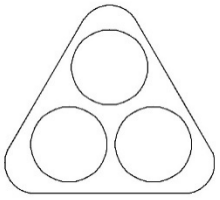
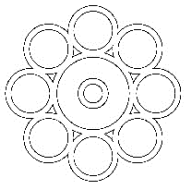
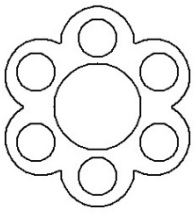
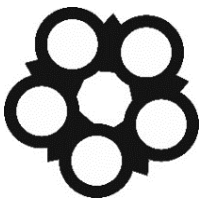
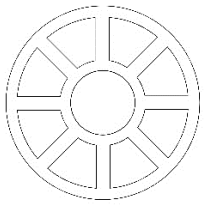
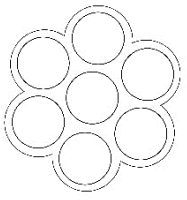
جدول ۲: نمونه‌هایی از فرم بیرونی بدنهٔ ظروف

فرم بیرونی بدنه در آثار دوپوسته	(نگارنده ۱۳۹۵)	(گروبه ۱۳۸۴، ۲۰۲)	 (کریمی و کیانی ۱۳۶۴، ۱۷۲)
	(نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)

	 (نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)	
فرم بیرونی بدنه در آثار یک‌پوسته	(نگارنده ۱۳۹۵)	 (نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)
	 (گروبه ۱۳۸۴، ۲۴۳)	(نگارنده ۱۳۹۵)	 (نگارنده ۱۳۹۵)
	 (نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)	(نگارنده ۱۳۹۵)
توضیحات جدول: مأخذ عکس‌های این جدول، در جدول ۱ ذکر شده است لذا از تکرار آن‌ها در اینجا پرهیز شده و فقط به ذکر مأخذ رسم نماهای روبه‌رو از ظروف اکتفا شده است.			

منبع رسم جدول: نگارنده ۱۳۹۵

جدول ۳: نمونه‌هایی از ترکیب‌بندی داخلی ظروف (نگارنده ۱۳۹۵)

	نوع ترکیب داخلی ظروف			
آثار دوپوسته				
	گودی اصلی فرم دایره و ۶ گودی تزیینی فرم مثلثی	گودی اصلی فرم دایرهٔ بزرگ و ۸ گودی تزیینی و فرم دایرهٔ کوچک	گودی اصلی فرم دایره و پنج‌ضلعی و ۵ گودی تزیینی فرم مثلثی	گودی اصلی فرم دایره و ۵ گودی تزیینی فرم مثلثی
				
	گودی اصلی فرم شش‌ضلعی و ۶ گودی تزیینی فرم مثلثی	گودی اصلی فرم شش‌ضلعی و ۱۲ گودی تزیینی فرم نیم‌ستاره و مثلثی	گودی اصلی فرم دایره و ۳ گودی تزیینی فرم مثلثی	
آثار یک پوسته				
	گودی اصلی فرم ستاره پنج‌پر و نیم‌دایره	گودی اصلی فرم مخروط و دایره	گودی اصلی فرم دایره، لوزی، مربع	گودی اصلی فرم دایره
				
	گودی اصلی فرم مربع و مثلث	گودی اصلی فرم دایره	گودی اصلی فرم دایره و ۹ گودی تزیینی فرم مثلث و دایره	گودی اصلی فرم دایره
				
	گودی اصلی فرم دایره	گودی اصلی فرم ذوزنقه و دایره	گودی اصلی فرم دایره	

منبع رسم جدول: نگارنده ۱۳۹۵

۷. ابهام در نام‌گذاری ظروف

یکی از مشکلات موجود در بررسی ظروف، به‌ویژه ظروف سفالین، ابهام در نام‌گذاری آن‌هاست. ریشهٔ این مشکل می‌تواند فقدان یک فرهنگ واژگان اختصاصی برای ظروف باشد. در بررسی سایر ظروف نیز در منابع مختلف گاه با نام‌های متعددی روبه‌رو می‌شویم. برای مثال برای معرفی

یک ظرف از کلمات تُنگ، صراحی، سبو و کوزه استفاده شده است. این در حالی است که هریک از واژگان دارای معانی مختص به خود هستند. این‌گونه از آثار نیز از این قاعده مستثنا نیستند. ازاین‌رو پیش از هرگونه بحث در خصوص ظروف مأکولات، لازم به یادآوری است که بر سر نام‌گذاری این نوع از سفالینه‌ها نیز ابهاماتی وجود دارد.

یکی از نکات مبهم استفاده از عنوان بشقاب یا سینی برای این آثار است. برای مثال در کتاب سفال زرین‌فام ایرانی (واتسون ۱۳۹۰، ۸۷)، این ظروف بشقاب شیرینی‌جات[۴] معرفی شده‌اند و در سایت موزهٔ بریتانیا سینی ادویه و چاشنی[۵] معرفی شده‌اند (collection database@British museum, 2015) با توجه به فرم ظاهری این‌گونه آثار و تعریف ما از بشقاب و سینی، به‌کارگیری این نام کمی ما را دچار تردید می‌کند.

در موزهٔ آستان مقدس قم نیز در معرفی اثر از عنوان کاسهٔ سفالی لعاب‌دار[۶] استفاده شده است. اگرچه فرم بیرونی این سفالینه‌ها شباهت بسیاری به کاسه دارد، چون داخل ظروف به قطعات کوچکی به‌اندازهٔ پیاله تقسیم‌بندی شده‌اند، استفاده از این عنوان کمی نادرست به نظر می‌آید.

در منابع دیگر همچون سایت موزهٔ آبگینه (www.glasswaremuseum.ir, 2014) و همچنین کتاب موزهٔ آبگینه (قائینی ۱۳۸۳، ۲۳) از این ظروف به‌عنوان ظروف آجیل‌خوری (هفت‌سین) یاد شده است. کیانی و کریمی (۱۳۶۴، ۱۷۳) نیز آن‌ها را ظرف آجیل‌خوری نامیده‌اند. استفاده از این عناوین خود می‌تواند کاربرد آیینی را برای این گروه از سفالینه‌ها را مطرح کند.

در سایت فرهنگستان علوم کالیفرنیا نیز عنوان متفاوت‌تری از این ظروف ارائه شده است. این سایت در شرح این ظروف نوشته که احتمالاً به‌جای شمعدان یا چراغدان[۷] به کار می‌رفته است (www.rahartman@calacodemy.org, 2014) در این منبع نیز نویسنده نام قطعی را برای اثر مشخص نمی‌کند و فقط حدس و گمان خود را بیان می‌کند.

در برخی منابع نیز عنوانی برای این ظرف‌ها ارائه نشده و نویسنده فقط به شرح اثر پرداخته است. همچنین در برخی منابع از دو نام استفاده شده است. بیشترین عناوینی که برای این آثار به کار رفته، ظروف ادویه و چاشنی و ظروف شیرینی‌جات است. در تارنمای ویکی‌مدیا (commons.wikimedia.org, 2014) ظروف ادویه و چاشنی، در سایت www.pinterest.org (۲۰۱۴) ظرف ادویه و چاشنی و ظروف شیرنی‌جات، و در سایت superluming.com (۲۰۱۴) ظرف ادویه و چاشنی نام‌گذاری شده‌اند.

در سایت موزهٔ والترز بالتیمور (www.Walters Art Museum .com, 2014) از عنوان ظروف شیرینی‌جات، در کتاب سیری در هنر ایران (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ۱۸۴) از ظرف شیرینی‌خوری و دیس شیرینی‌خوری و در مقالهٔ Islamic arcologhy in iran , (Wilkinson 2003, 170 & 186) از ظروف شیرینی‌جات استفاده شده است. در کتاب سفال زرین‌فام ایرانی (واتسون ۱۳۹۰، ۷۸) این ظروف بشقاب شیرینی‌جات ترجمه شده‌اند. از دیگر نکات مبهم در نام‌گذاری‌ها نیز می‌تواند مشکل ترجمه‌های متعدد از مترجمان مختلف باشد.

از دیگر نکات مبهم کاربرد کلمهٔ ظرف و ظروف است. انتخاب این نام نشانگر این است که این آثار یا یک ظرف است یا مجموعه‌ای از ظروف؛ به‌دلیل اینکه چند گودی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. کاربرد این نوع عناوین برای این آثار به تکرار در منابع مختلف دیده می‌شود.

در تارنمای موزهٔ هنر هاروارد (www. Harvard art museams.org, 2014)، سایت مجموعهٔ هنری آقاخان (www.aghakhan collection .com, 2014) و سایت موزهٔ بریتانیا (collection database@British museam, 2014)، موزهٔ ملی ایران نیز عناوینی برای این نوع سفالینه‌ها ارائه نشده است. در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن از عنوان جعبهٔ ادویه و چاشنی یاد شده است (www.vam.ac.uk, 2014).

در کتاب سفال زرین‌فام، ظروف سفالین چند خانه (نیستانی و روح‌فر ۱۳۸۹، ۵۸) و در کتاب *ceramic from hslamic lands* ظرف چندقسمتی (Watson 2004, 45) و همچنین در موزهٔ ملی ایران در معرفی اثر، از عناوینی همچون ظرف سفالی ترکیبی به کار برده‌اند. این منابع به نظر می‌رسد که بیشتر به فرم ظاهری ظروف اشاره دارند و جنبهٔ کاربردی برایشان مطرح نیست.

الیور واتسون در کتاب *ceramic from hslamic lands* تقریباً شش نمونه از این آثار را معرفی می‌کند و برای هرکدام عناوینی جداگانه به کار می‌برد. وی در شرح تصاویر، آثار کاربردهای مشترکی را برای آن‌ها بیان می‌کند. برای مثال در شرح تصاویر ۶ تا ۸ جدول ۱ وی از عنوان ظرف کوچک[۸] برای این گروه از آثار استفاده می‌کند و در شرح آن‌ها می‌گوید که احتمالاً به‌عنوان ظرفی برای شیرینی یا لوازم آرایشی[۹] بوده است (Watson 2004, 165) در تصویر ۱۳ همین جدول از عنوان ظروف چندقسمتی یاد می‌کند و متذکر می‌شود که احتمالاً به‌منظور نگهداری شیشه‌های کوچک، مرکب و جوهر، نگهداری عطر، مواد آرایشی یا شیرینی و تنقلات[۱۰] به کار می‌رفته است (Ibid, 264). در شرح تصویر ۱۲ از عنوان ظرف شیرینی‌ها استفاده می‌کند و کاربرد آن را این‌گونه بیان می‌کند که احتمالاً به‌عنوان ظرفی برای جوهرهای رنگی و رنگدانه‌های

کاتبان و نقاشان، ادویه‌ها یا تکه‌های غذا[11] استفاده می‌شده است. وی در پایان متذکر می‌شود که به‌احتمال زیاد برای ادویه و چاشنی کاربرد داشته است (Ibid, 203). همچنین از تصویر ۲۹ با عنوان ظروف شیرینی‌ها یاد می‌کند (Ibid, 444). در بین نویسندگان متعدد نکات مبهم در نام‌گذاری این ظروف در آثار این نویسنده بیشتر دیده می‌شود. این ابهام در بین سایت‌های اینترنتی موزه‌های معتبر نیز مشاهده می‌شود که دو یا چند عنوان را به کار برده‌اند اما در مکتوبات این نویسنده بیشتر دیده می‌شود. در برخی منابع مانند سایت (www.invalauable.com-2014) نیز عنوانی برای این ظروف ارائه نشده است.

با مقایسه‌ای کلی بین موارد ذکرشده، می‌توان گفت که در میان منابع لاتین، نام ظروف شیرینی‌خوری و ظروف ادویه و چاشنی و در منابع فارسی بیشترین نام‌هایی که بر این سفالینه‌ها ارائه شده ظروف مأکولات و ظروف هفت‌سین است. اما نظریه‌ای که مربوط به ظروف هفت‌سین مطرح شده ـ همان طور که در پایان بخش فرم شناسی به آن پرداخته شد ـ احتمالاً به‌دلیل وجود هفت ظرف کوچکی است که کل یک ظرف را تشکیل می‌دهد. اما واقعیت این است که از همین ظروف با تعداد متفاوت سه‌تایی، پنج‌تایی، شش‌تایی، نُه‌تایی و حتی نوزده‌تایی با ابعاد بزرگ‌تر وکوچک‌تر نیز وجود دارد که با عدد ۷ و هفت‌سین جور درنمی‌آید. از سویی دیگر همان طور که در پایان بخش مربوط به شیوهٔ ساخت آثار دوجداره اشاره شد، وجود سوراخ در قسمت بالایی لبهٔ این ظروف، نظریهٔ کاربرد گرم نگه داشتن غذا با آب گرم را که بین ظروف دوجداره ریخته می‌شود، یادآور می‌شود. در نهایت با وجود همهٔ این ابهامات، گاه این تعدد نظرات هرکدام از وجهی درست به نظر می‌رسند. با جست‌وجوهای بیشتر ممکن است نام‌های دیگری نیز برای این گروه آثار به کار رفته باشد، اما در این پژوهش از نام ظروف مأکولات که در کتاب سفال اسلامی آمده، استفاده شده است. با وجود اینکه این عنوان یک عنوان عربی است و اندکی مبهم به نظر می‌رسد، دربردارندهٔ مفهوم کلی تمام نام‌های به‌کاررفته در مورد این ظروف است. در واقع نگارنده در این مرحله از تحقیق می‌کوشد تا عنوانی مناسب و جامع از نام‌های موجود را ارائه بدهد. شایان ذکر است که در میان منابع مکتوب فارسی‌زبان، فقط در دو منبع برای این نوع سفالینه‌ها نام‌گذاری شده است؛ بقیهٔ عناوین در منابع لاتین هستند یا ترجمهٔ کتاب‌های لاتین به زبان فارسی.

۸. نتیجه‌گیری

ظروف مأکولات یک شکل سنتی در هنر سفالگری ایران است. ساخت این ظروف رواج چندانی نداشته و هیچ‌گاه محصول انبوه کارگاه‌های سفالگری نبوده است. یکی از دلایل کم‌شمار بودن این آثار می‌تواند سخت بودن شیوهٔ ساخت این سفالینه‌ها باشد. بیشتر ساخته‌ها به سبک زرین‌فام تزیین شده‌اند که نفیس بودن این نوع از ظروف را دوچندان کرده است. در کل، نتایج حاصل از بررسی این تحقیق را به‌اختصار می‌توان شرح داد.

۱. ساختار متفاوت فنی ظروف: در واقع آنچه موجب تمایز این‌گونه سفالینه‌ها از سایر ظروف سفالین ایران می‌شود، ساختار فنی آن‌هاست. ظرف‌ها به روش قالبی و به‌صورت دوپوسته و یک‌پوسته ساخته شده‌اند که تعداد آن‌ها در این تحقیق یکسان است. از میان شیوه‌های تزیینی متنوعی که برای آذین این ظروف به کار رفته، شیوهٔ رولعابی زرین‌فام بیش از همه استفاده شده است. در واقع استفاده از شیوهٔ زرین‌فام برای تزیین ظروف، هم‌زمان با تاریخ اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری است. این دورهٔ تاریخی اوج ساخت سفال زرین‌فام در ایران است که در تزیین این سفالینه‌ها نیز به کار رفته است.

۲. ساختار متفاوت فرمی ظروف: فرم این آثار در دو بخش مورد بررسی قرار گرفت که به‌ترتیب زیر است:

الف. فرم داخلی ظرف‌ها: در بین آثار دوپوسته تفاوت و تنوع فرمی در داخل سفالینه‌ها بیشتر است، اما در ساخته‌های یک‌پوسته شباهت فرمی در داخل سفالینه‌ها بیشتر است. این تفاوت‌ها و شباهت‌ها شامل فرم گودی‌ها، تعداد گودی‌ها، نوع ترکیب‌بندی گودی‌هاست. در بررسی فرم‌های داخلی این آثار، ظرف‌هایی که دارای گودی‌های اصلی هفت‌تایی و گودی‌های تزیینی ۶تایی هستند، بیش از سایر فرم‌ها فراگیری دارند. در برخی از منابع مکتوب فارسی از این سفالینه‌ها به‌عنوان ظروف هفت‌سین یاد شده است. یکی از دلایلی که از این عنوان برای این آثار به کار رفته این است که بیشترین آثار با تعداد گودی‌های هفت‌تایی است. این تعداد گودی‌ها با مراسم هفت‌سین سنخیت دارد؛ اما تاکنون در منابع تاریخی نوشته‌ای دال بر صحت این مطلب پیدا نشده است. شواهد حاصل از بررسی‌های این پژوهش نیز این مدعا را رد می‌کند.

ب. فرم بیرونی ظرف‌ها: در بین آثار دوپوسته شباهت فرمی در بیرون بدنه بیشتر است، اما در ساخته‌های یک‌پوسته تفاوت و تنوع فرمی در بیرون بدنه بیشتر است. اغلب سفالینه‌ها دارای پایه هستند اما در ابعاد و اشکال پایه‌ها تفاوت‌هایی جزئی وجود دارد. در بررسی فرم بیرونی

ظرف‌ها در بین آثار یک‌پوسته نمونه‌های نوآورانه‌ای دیده می‌شود، اما تنوع چندانی در فرم بیرونی بدنهٔ این نوع از سفالینه‌ها وجود ندارد.

۳. پیروی از الگوی واحد در ابعاد آثار: ابعاد این آثار از اندازهٔ نسبتاً مشخصی پیروی می‌کنند. دو گروه ابعاد در این سفالینه‌ها موجود است: گروه نخست ظرف‌هایی با ابعاد بزرگ که اندازهٔ قطر آن‌ها بین ۲۳ تا ۳۵ سانتی‌متر و ارتفاع آن‌ها بین ۸ تا ۱۳/۵ سانتی‌متر است و قطر گودی‌ها بین ۷ تا ۸/۵ سانتی‌متر. گروه دوم نیز ظروفی با ابعاد کوچک که قطر آن‌ها بین ۱۰ تا ۱۷ سانتی‌متر و ارتفاع آن‌ها بین ۱/۵ تا ۱۱ سانتی‌متر است.

۴. ابهام در نام‌گذاری سفالینه‌ها: یکی از دلایل ابهامات موجود در نام‌گذاری این سفالینه‌ها و همچنین تعدد عناوین ارائه‌شده در خصوص این آثار، احتمالاً فقدان یک فرهنگ واژگان اختصاصی ظروف است؛ زیرا این مشکل در برخی دیگر از ظروف فلزی، چوبی و سنگی نیز دیده می‌شود. در واقع پژوهشگران در معرفی آثار بیشتر حدس و گمان خود را در خصوص نام این آثار بیان می‌کنند که گاه این تعدد نظرات بنا به کاربرد آن‌ها درست است. بنابراین از میان نام‌های اطلاق‌شده می‌توان عنوان ظروف چندقسمتی را پیشنهاد کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. *Nishaour pottery of the early Islamic perid*
2. *Ceramic from hslamic lands*
3. Islamic arcologhy in iran
4. Sweetmeat plat
5. Condiment tray
6. Pottery bowell
7. Candlestick or lampstand
8. Small dish
9. Cosmetics
10. To hold ink, small glass vessel, perfume, mak-up
11. Colourd ink -pigments for the scribe or painters,colours of condiments or pieces of food

منابع

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

۲. پوپ، آرتور، و فیلیس آکرمن. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳. عمید، حسن. ۱۳۹۰. فرهنگ عمید. تهران: انتشارات امیرکبیر.

٤. کامبخش‌فرد، سیف‌الله. ۱۳۸۹. سفال و سفالگری از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر. تهران: نشر ققنوس.

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

٦. قائینی، فرزانه. ۱۳۸۳. موزهٔ آبگینه. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.

۷. گروبه، ارنست. ۱۳۸۴. سفال اسلامی. ترجمهٔ فرناز حایری. تهران: نشر کارنگ.

۸. معین، محمد. ۱۳۸۶. فرهنگ معین (یک‌جلدی فارسی). تهران: انتشارات زرین.

۹. نیستانی، جواد، و زهره روح‌فر. ۱۳۸۹. ساخت لعاب زرین‌فام بر اساس مطالعات تاریخی و پژوهشی آزمایشگاهی با تکیه بر رسالهٔ ابوالقاسم کاشانی در قرن ۷ و ۸ هجری. تهران: نشر آرمانشهر.

۱۰. واتسون، الیور. ۱۳۹۰. سفال زرین‌فام ایرانی. ترجمهٔ شکوه ذاکری. تهران: سروش.

11. Watson, Oliver. 2004. Ceramic frome islamic lands. New York.

12. Wilkinson, Charles k. 1971. *Nishabour pottery of the early islamic peired.*

13. commons.wikimedia.org

14. www.aghakhan collection.com

15. www.glasswaremuseum.ir

16. www.harvard art museum.org

17. www.invalauable.com

18. www.iranbastanmuseaum.com

19. www.pinterest.com

20. www.rahartman@calacodemy.org

21. www.superluming.com

22. www.vam.ac.uk

23. www.walters art museum.com

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.245991.0

تبیین تأثیرات نظام قدرت بر منسوجات دورهٔ قاجار*

ملیحه صالحیه یزدی**
زینب صابر***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷

چکیده

یکی از نمودهای فعالیت‌های هنری، تولیدِ منسوجات و متعلقات وابسته به آن مانند پوشاک و پارچه‌های زینتی و ملزومات کاربردی است که در هر دوره به فراخور زمان دارای تغییراتی بوده، که از آن جمله می‌توان به بازهٔ زمانی قاجار اشاره کرد. در این دوره بسیاری از هنرها از جمله طراحی پارچه تحت‌تأثیر عوامل بسیاری چون تحولات سیاسی و اجتماعی وقت قرار گرفته است. ازاین‌رو می‌بایست به رویکردهای گفتمانی اشاره کرد که بسیاری از ساختارهای اجتماعیِ قدرت را تغییر و تحول داده است. رویکرد تحلیل گفتمان، ابزار و کارکردهای شبکهٔ قدرت را روشی می‌داند که با سازوکارهای تعیین‌شده، به تأثیر در شکلِ ساختاری آن نظام اجتماعی می‌پردازد و کشف معنا و درک اعمالی را میسر می‌سازد که به‌صورت نظام‌مند در چشم بسیاری نامعلوم است. حال این سؤال مطرح است که ساختار قدرت حاکم در دورهٔ قاجار چه تأثیری بر منسوجات این دوره داشته است. پژوهش حاضر به‌صورت کیفی (توصیفی‌تحلیلی) و چهارچوب نظری تحقیق بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان شکل گرفته است. در این پژوهش با بهره‌گیری از ابزار مشاهده و روش نمونه‌گیری هدفمند، ۱۲ نمونه پارچه‌های موجود در موزه‌ها که بیشترین تأثیرات دریافتی را از قدرت حاکم در رنگ، جنس و بافت داشته‌اند، به شیوهٔ تحلیل گفتمان بررسی شده است. این مطالعه با بیان بازنمود تأثیرات و تحولات اقتصادی و اجتماعی متأثر از قدرت حاکم، پارچه‌های دورهٔ قاجار را مورد خوانش قرار داده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که شکل‌بندی نظامی سیاسی و اجتماعی حاکمان وقت در دورهٔ قاجار بر روند تولیدِ منسوجات این دوره مؤثر بوده و نظام تولید و مصرف منسوجات در پی تأثیرات دریافتی از گفتمان قدرت حاکم بر جامعه تغییرات ویژه‌ای داشته است.

کلیدواژه‌ها: دورهٔ قاجار، تحلیل گفتمان، نظام قدرت، منسوجات قاجار، طراحی پارچه.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ملیحه صالحیه یزدی با عنوان واکاوی گفتمان قدرت در منسوجات دورهٔ قاجار به راهنمایی دکتر زینب صابر است.

** کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گرایش مطالعات تطبیقی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ malihe.salehieh@gmail.com
*** دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ z.saber@aui.ac.ir

۱. مقدمه

بسیاری از هنرها در دوره‌های تاریخی، متأثر از شرایط حاکم بر جامعه بوده‌اند. هنرهای کاربردی به‌طبع، به‌دلیل رفع بسیاری از نیازهای انسان‌ها بیشتر مورد توجه بوده و همچنین تغییر و تحولات روزافزونی را تجربه کرده است. در این بین می‌توان به هنر طراحی و تولید منسوجات اشاره کرد که با زندگی روزمرهٔ افراد یک جامعه چه در قالب پوشش و چه در قالب منسوجاتِ کاربردی، در اسباب و وسایل مصرفی، ارتباط مستقیم داشته است. این هنرـ صنعت، در عصر قاجار مرحله‌ای از تغییر و تحول را متأثر از قدرت حاکم بر جامعه تجربه کرده که بررسی آن از طریق کاربست نظریات گفتمانی قابل تأمل است. ازاین‌رو برای تبیین ماهیت این هنر می‌بایست بسیاری از گزاره‌های متنی و تصویری مورد خوانش قرار گیرد؛ چراکه این گزاره‌ها دلالت بر صورت‌بندی‌های گفتمانی دارند که همبستگی آن‌ها معناهایی را به‌عنوان متن گفتمانی در یک ارتباط چندسویه توصیف می‌کند و درک اعمالی را میسر می‌سازد که در چشم بسیاری از افراد نامفهوم بوده است. در این پژوهش، منسوجات به‌عنوان گزاره‌های تصویری معنادار که متأثر از گفتمان قدرت هستند شناخته شده است، بنابراین برای تحلیل این گفتمان باید متون تاریخی و اجتماعی آن‌ها در عصر قاجار مورد خوانش قرار بگیرد؛ زیرا تحولات ایجادشده همگی بر بستر تاریخی خود مستلزم تحلیل و بررسی هستند.

در اواخر سدهٔ دوازدهم هجری قمری خاندان قدرت‌طلب قاجار جایگزین خاندان کریم‌خان زند شد (گشایش ۱۳۹۲، ۲۵۰)؛ آن‌ها یکی از طوایف بودند که از نژاد مغول محسوب می‌شدند (شاه‌حسینی ۱۳۵۶، ۳۰۱). مورخان آغاز پادشاهی قاجاریه را از سال ۱۱۳۳ق می‌دانند اما نخستین پادشاه این سلسله فرزند ارشد محمدحسن خان قاجار است که در تاریخ ایران به آقا محمدخان شهرت داشته است (نوائی ۱۳۶۹، ۱۶). در این دوره، آقا محمدخان در سال۱۱۹۹ق تهران را گرفت (آژند ۱۳۹۷، ۷۷۷) و پس از برانداختن زندیه و بازماندگان افشاریه در کاخ گلستان تاج‌گذاری کرد (محمدپناه ۱۳۹۲، ۱۵۰). تأسیس سلسلهٔ قاجاریه به دست آقا محمدخان در سال۱۲۰۰ق/۱۷۸۶م آغازگر دوره‌ای آرام و ثبات نسبی در ایران بود که با گذر از قرن نوزدهم، تا سال ۱۳۴۳ق/۱۹۲۵م به طول انجامید (اسکرس ۱۳۹۹، ۴۹). اما با گسترش حاکمیت این طایفه در پهنهٔ جغرافیایی ایران به‌کل جایگزین حکومت صفویه شدند. با لشکرکشی آقا محمدخان به خراسان، بلخ و کابل بسیاری از خان‌های محلی از ترس مجازات شاه تحت لوای قدرت او درآمدند (شمیم ۱۳۹۹، ۳۸). در اواخر سلطنت او امور تجارت از هر طرف ترقی داشت. رواج امور تجاری از یک‌سو و رویارویی قاجار با هنر و تمدن غرب از سویی دیگر و همچنین قدرت‌مآبی شاهان قاجار سبب شد تا زمینه‌های نقش قدرت بر هنر و صنایع مختلف پررنگ‌تر شود؛ به همین سبب، تفاخر و ابهت لباس‌های سلطنتیِ صفویه در زمان سلطنت جانشینان قاجار دوباره رواج یافت (دیبا ۱۳۹۱، ۲۱۶). دولت قاجار که با تمام سازمان‌ها و اقتدارات خود در وجود شخص شاه خلاصه می‌شد و تمام افراد و عناصر تشکیل‌دهندهٔ دولت، همگی از دست‌نشانده‌های او خوانده می‌شدند (شمیم ۱۳۹۹، ۲۵۹)، در مناسبت‌های مختلف برایشان هیچ‌چیز فراتر از مجد و عظمت دربار ایران نبود و والاترین جلال و شکوه را در بزرگداشت خود عرضه می‌داشتند که با منضبط‌ترین نظم و قراردادها حفظ می‌شد (وردن و بیکر ۱۳۹۶، ۳۲). عاملی که نشانِ قدرت شاه و شرایط حاکم بر جامعه را توصیف می‌کرد، ضوابطی بود که به‌نحوی بر روی هنرهای مختلف از جمله طراحی و تولید منسوجات مؤثر بوده است. رواج صنعت پارچه‌بافی و تبدیل‌شدن به یک عنصر برای معاملات و گسترش آن در گفتمان‌های اجتماعی سبب شد تا لباس و هدیه دادن پارچه چنان پراهمیت شود که در دربار اتاقی به نام صندوقخانه ساخته شود (شهشهانی ۱۳۹۶، ۳۷). آنچه مشخص است از شکل‌گیری زمینه‌های اجتماعی در بسترِ قدرت حاکم و تأثیر آن‌ها در تولید و فرم منسوجات است که از اهمیتِ نقش منسوجات در این دوره حکایت می‌کند. برای اغلب شاهان قاجار پوشاک و منسوجات در درجهٔ بالای اهمیت قرار داشته است؛ برای مثال فتحعلی‌شاه، که می‌توان او را پیشاهنگ و مبدع مد معاصر دانست، از مهارت و هنر بافندگان درباری کمال بهره را می‌برد (اسکرس ۱۳۹۹، ۱۷۹) و از منسوج تولیدشده در بسیاری از مراودات سیاسی و اقتصادی چون کالایی ارزشمند بهره می‌برد. در این دوره احیای صنعت ابریشم، بافته‌های مجللی را برای دربار به ارمغان آورد که ناظران خارجی را به‌شدت تحت‌تأثیر شکوه پوشاک سلطنتی و مردان قرار می‌داد (دیبا ۱۳۹۱، ۲۱۶) و عواملی را به وجود آورد که زمینهٔ دادوستدهای تجاری و فرهنگی منسوجات را بیش‌ازپیش افزون کرد.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوهای کتابخانه‌ای و الکترونیکی، مطالعات گسترده و پراکنده‌ای را بر روی طرح و نقش متداول پارچه‌ها و منسوجات دورهٔ قاجار در

اختیار قرار می‌دهد لیکن هیچ منبع جامع و یکپارچه‌ای که با اهداف این پژوهش همگام باشد، یافت نشد. با وجود این، برخی موارد مورد توجه هستند که در مطالعات نظری این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. دل‌زنده (۱۳۹۶) در کتاب تحولات تصویری هنر ایران به بررسی و تحلیل گفتمان نقاشی‌های پرتره شاهان قاجار می‌پردازد و عوامل مختلفی مانند تاج کیانی و تزیینات به‌کاررفته در پوشش و.. را مورد بررسی قرار می‌دهد و این آثار را عواملی در جهت مشروعیت حکومت و گفتمان سیاسی همبسته با آن معرفی می‌کند. همچنین سجوی و مرادی (۱۳۹۱) در پژوهشی به بررسی گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دورهٔ قاجار می‌پردازند و دال‌هایی چون عدالت آزادی و اصلاحات را مفصل‌بندی‌های گفتمان معرفی می‌کنند و تأثیرات آن‌ها را در تصاویر به‌جامانده از این دوره تحلیل می‌کنند. جمشیدیان و آرامشی‌نیا (۱۳۹۷) در پژوهش خود به بررسی گفتمان سفرنامه و تأثیر آن بر نوخواهی عصر ناصری پرداخته و ارتباط ایرانیان با اصول جدید تمدن و مدرنیته و نظام فکری و سیاسی جدید را در خصوص مشاهدهٔ مستقیم ایرانیان از جوامع اروپایی بیان می‌کنند. اما آنچه مسلم است اینکه برای بررسی و تحلیل تأثیر گفتمان‌های قدرت بر منسوجات دورهٔ قاجار لازم است به پیشینه و عوامل مؤثر در تولید پارچه‌های این دوره پرداخته شود. پیشینهٔ هنر- صنعت پارچه‌بافی، در ایران به استناد آثار و بقایای به‌جامانده در ادوار مختلف در بسیاری از پژوهش‌های پیشین، رویکرد پژوهشی محققان و مطالعهٔ تطبیقی منسوجات از دوره‌های متفاوتی بوده است. در این خصوص مطالعه و پژوهش در حیطهٔ منسوجات دورهٔ قاجار مستثنا نبوده و به بررسی دقیق فنون و روش‌های تولید این پارچه‌ها در مطالعات مختلف پرداخته شده است (Gillow 2017). با معرفی انواع پارچه‌های تولیدشده در دوره‌های مختلف، منسوجات قاجار را نه صرفاً برای پوشش بلکه به‌نحوی نوعی از ثروت معرفی می‌کند. همچنین پوپ و آکرمن (۱۳۹۴) به رویکردهای صنعتی تولید پارچه در کتاب شاهکارهای هنر ایران در پایان عهد صفوی و آغاز انقلاب صنعتی در ایران پرداخته و بیان می‌کنند: اکنون هنرمندان ایران باید هنر خود را با صنعتی جدید تطبیق دهند (Carey 2017). در کتاب *Persian Art* به معرفی هنرهای مختلف ایران و همچنین پارچه‌های دورهٔ قاجارِ موجود در موزهٔ متروپلی‌تن و بیان فنونِ تولید این منسوجات پرداخته شده است. روح‌فر (۱۳۸۰) به معرفی نمونه پارچه‌ها و توصیف برخی از اصطلاحات پارچه‌ها در متون تاریخی و ادبی پرداخته است. همچنین مبینی و اسدی (۱۳۹۶) سیر تطور پوشاک و بررسی زمینه‌های جامعه‌شناسی، مدگرایی و غرب‌گرایی و تمایزات اجتماعی را مورد بررسی قرار داده‌اند. در منابع مختلف از پارچه‌های قاجار یادشده به‌نحوی که غیبی (۱۳۸۸) به معرفی برخی از لباس‌ها و منسوجات رایج در دورهٔ قاجار می‌پردازد و برخی از تولیدات و منسوجات به‌کاررفته در پوشاک این دوره را معرفی می‌کند. در بسیاری از پژوهش‌های ذکرشده علاوه بر نگاه تاریخی به منسوجات دورهٔ قاجار به مطالعهٔ تطبیقی این آثار با نمونه‌های پیشین یا توصیف فرمی این پارچه‌ها پرداخته شده است. در این پژوهش سعی بر آن است تا از منظر فوکو به واکاوی گفتمان قدرت و تبیین نقش آن بر روند تولید منسوجات دورهٔ قاجار در قالب کاربرد و ویژگی‌های بصری این مصنوعات هنری پرداخته و عوامل و شرایط حاکم بر جامعه که از یک‌سو کاهش توان تولید توسط صنعتگران و تغییر رویه و جایگزین کردن روش‌های جدید و از سوی دیگر نفوذ این پیامدها را در شکل‌گیری فرم‌های بصری جدیدی بر منسوجات این دوره به همراه داشته، مورد بررسی قرار گیرد.

۱ـ۲. روش تحقیق

نظریه‌ها و اندیشه‌های قرن بیستم غالباً اندیشه‌های متن‌محور هستند، بدین معنی که ارجاعات آن‌ها استوار بر متون است. بدین سبب برای درک و دستیابی به متن چنین پیش‌فرض‌هایی نیاز به تحلیل محتواست. تحلیل محتوا به‌منزلهٔ روشی برای تحلیل تصاویر بصری به بحث گذاشته می‌شود؛ در واقع تحلیل محتوا متکی به قواعد و روالی است که باید برای تحلیل تصاویر یا بررسی متون مورد استفاده قرار می‌گیرد (رز ۱۳۹۸، ۱۱۷). تحلیل گفتمان به بررسی متن، چه به‌صورت نوشتار یا گفتار کوتاه یا بلند، رابطهٔ متن با بافتی می‌پردازد که از آن برخاسته است و در آن گردش می‌کند (تیلور ۱۳۹۹، ۱۳). بدین منظور برای بررسی تأثیر قدرت در شکل‌گیری پارچه‌های دورهٔ قاجار و بیان نقش آن‌ها در دانش تولید، ویژگی فرمی و کاربرد منسوجات لازم است گزاره‌های متنی و نظام‌های نشانه‌ای مورد بررسی قرار گیرد تا بتوان به واکاوی گفتمان قدرت حاکم بر جامعه و همچنین تأثیرات آن بر ساختارهای فرم، رنگ و جنس منسوجات در این دوره دست یافت. در این مقاله شیوهٔ پژوهش از منظر روش، تحلیل گفتمان و بررسی نمونه‌ها با رویکرد مطالعهٔ گفتمان قدرت از منظر فوکو انجام شده است. یکی از وجوه نظریات فوکو «تبارشناسی دانش و قدرت» و رابطهٔ میان صور مختلف آن است؛ چراکه از منظر او گفتمان دارای معنای کاملاً خاصی است و اشاره به گروه‌هایی از گزاره‌ها دارد که شیوهٔ تفکر دربارهٔ یک چیز و نحوهٔ عمل بر اساس آن ساختار می‌دهد (رز ۱۳۹۸، ۲۵۷). از نظر فوکو، دانش

است که قدرت را ایجاد می‌کند و شکلی از گفتمان را نظم می‌دهد که ما را به‌سوی دغدغهٔ گفتمان یعنی قدرت هدایت می‌کند (همان، ۲۵۹). در حقیقت چنین می‌توان اذعان داشت که گزاره‌ها و نظام‌های نشانه‌ای در یک گفتمان عواملی هستند در جهت تحلیل متن، و در بسیاری از گفتمان‌ها گزاره‌ها با بافت و موقعیت اجتماعی و فرهنگی خود و همچنین قدرت حاکم بر جامعه چون زنجیره‌ای با یکدیگر متصل هستند که سوار بر دانش‌ها و اندیشه‌هایی بوده که متأثر از کارکردهای قدرت‌ها، یک گفتمان را شکل می‌دهند. در این پژوهش عواملی مانند جنس پارچه‌ها، نقوش شکل‌گرفته بر بستر منسوجات و رنگ‌های مورد مصرف، به‌عنوان مقوله‌های گفتمان قدرت در نظر گرفته شده است. همین عوامل زمینه‌هایی را در جهت تحکیم قدرت و گسترش آن به‌عنوان یک الگو و گفتمان در سراسر جامعه میسر ساخته که شاخصه‌های هنر طراحی پارچه و تولید منسوجات را دچار تغییر و تحول نموده است.

بدین منظور مقالهٔ حاضر سعی دارد بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان در آراء فوکو، و با روش تحقیق کیفی به بررسی تأثیر گفتمان قدرت بر ساختارهای شکل‌دهندهٔ رنگ، فرم و بافت منسوجات عصر قاجار بپردازد. حال طرح این سؤال مطرح است که عوامل ذکرشده چه تأثیری بر هنر و صنعت نساجی دورهٔ قاجار گذاشته است و گفتمان‌های حاکم چه تأثیری بر معنا و فرم (رنگ، نقش و جنس) این منسوجات داشته‌اند؟ بدین منظور با بهره‌گیری از ابزار مشاهده و روش نمونه‌گیری هدفمند، ۱۲ نمونه از منسوجات بازهٔ زمانی قاجار که همسو و سازگار با مسئلهٔ پژوهش پیش روست، مورد خوانش قرار گرفته است. منسوجات بررسی‌شده در میان نمونه‌های موجود، شاخص‌ترین ویژگی‌های دریافتی را از تأثیرات قدرت در بر داشته‌اند. در این پژوهش با توصیف نهاد قدرت و مقوله‌بندی بر اساس دانش تولید و رنگ، فرم، جنس و کاربرد منسوجات به‌عنوان گزاره‌های اصلی، به تحلیل نقش قدرت حاکم در دورهٔ قاجار بر منسوجات پرداخته شده است. ویژگی‌های فرمی پارچه‌های ایران در دهه‌های حکومت شاهان قاجار و ارتباط آن با تدابیر و گفتمان‌های حاکم بر جامعه، یکی از عواملی است که ضرورت به تحلیل بر روی این سنخ از منسوجات را پررنگ‌تر می‌کند تا در نهایت با بررسی نمونه آثار موجود و خوانش گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی، به شناخت هرچه دقیق‌تر عوامل مؤثر بر دانش تولید و گزاره‌های تأثیرگذار بر شکل‌گیری این منسوجات بینجامد.

۲. گفتمان قدرت

دو برداشت غالب از قدرت در اندیشهٔ سیاسی غرب در دوران مدرن بررسی شده‌اند: یکی قدرت به‌منزلهٔ یک کمیت یا همان توانایی دست زدن به عمل و دیگری، قدرت به‌مثابهٔ مقوله‌ای که مستلزم اجماع یا دست‌کم توافق عدهٔ کثیری است که در نتیجهٔ آن اجماع و توافق، برای خود حقی را در دست زدن به عمل قائل می‌شوند (هیندس ۱۳۹۹، ۱۵). چگونگی تغییر در نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و حتی ساختارهای هنری در یک جامعه در هر دورهٔ تاریخی متصل و سوار بر بسیاری از تحولات اساسی در یک گفتمان، مانند قدرت‌های حاکم بر جامعه است. پس باید دریابیم که فقط واژگان و گزاره‌های زبانی توصیفگر آن‌ها نخواهند بود. ازاین‌رو درخواهیم یافت که نشانه‌ها و الگوهای مختلفی در جهت تحلیل متن بسیاری از این گفتمان‌ها مؤثر خواهند بود (فوکو ۱۳۷۹، ۹۵). فوکو مدعی است هرجا قدرت وجود دارد، مقاومت وجود دارد. از نگاه فوکو، در هر جامعه نهادها و فناوری‌هایی است که از طریق گفتمان‌هایی خاص، هرچند پیچیده و قابل مناقشه، ساختار یافته‌اندطرح و برساختن ادعاهای مربوط به قدرت/دانش، حقیقت در دل تقاطع و فصل مشترک قدرت - دانش نهفته است (رز ۱۳۹۸، ۲۶۰). در واقع، هرقدر متنی را تعبیر و تفسیر کنیم به عمق آن نمی‌رسیم، بلکه درمی‌یابیم که همهٔ تفسیرها از سرچشمه‌های قدرت نشئت گرفته‌اند و چیزی جز ساختهٔ نظام سلطه نیستند (فوکو ۱۳۷۸، ۳۷) که همگی در یک ارتباط درونی با یکدیگر متصل‌اند که توسط دانش‌ها هدایت می‌شوند.

دیدگاه فوکو دربارهٔ رابطهٔ دانش و قدرت تازگی چندانی ندارد و بیان می‌کند: دانش و قدرت با یکدیگر مرتبط‌اند؛ در اصطلاح دانش به‌جای آنکه حقیقت را نشان دهد، رابطهٔ قدرت بین سوژه (فاعل شناسنده) و ابژه (آنچه سوژه می‌داند یا مطالعه می‌کند) را بازتاب می‌کند (برتنس ۱۳۹۷، ۱۸۰). ازاین‌رو در این ارتباط چندسویه، قدرت توسط دانش، بر کسانی اعمال می‌شود که در موضع انتخاب قرار دارند و هدفش نفوذ بر گزینش‌های ایشان است (هیندس ۱۳۹۹، ۱۱۳)، یعنی علوم و دانش‌های مختلف در هر حیطهٔ فکری و عملی زمینه‌های انتخاب افراد را مورد خوانش و تغییر و تحول قرار می‌دهند؛ چنان‌که منابع مختلف فرهنگی اشاره به بخشی از عناصر و مؤلفه‌های محیطی روانی یک جامعه دارند که سازنده یا تأثیرگذار بر فرهنگ آن جامعه هستند (سلیم ۱۳۹۰، ۱۴۴). همان‌گونه که فوکو برخلاف روش‌های سنتی، در پی یافتن شکاف‌ها و گسست‌ها در فراگرد تاریخی است (ضیمران ۱۳۹۹، ۳۶)، زمینه‌های خاصی که بر اساس آن ادعای حقیقت می‌شود، به‌صورت

تاریخی تغییر می‌کند و چیزی را تشکیل می‌دهد که فوکو آن را رژیم حقیقت می‌نامد (رز ۱۳۹۸، ۲۶۱). پس چنین می‌توان اذعان داشت که قدرت، تولید دانش می‌کند و به‌طور مستقیم به یکدیگر متصل‌اند. در حقیقت هیچ دانشی نیست که فاقد پیش‌فرض‌های قدرت نباشد و هیچ قدرتی نیست که در حوزهٔ دانش روابط پایداری نداشته باشد. درهم‌آمیزی گفتمان‌های دانش و قدرت در بستر جامعه‌ای مانند دورهٔ قاجار گزاره‌هایی را به وجود آورده که بر ساختارهای اجتماعی، فنون و هنرها مؤثر بوده و اساساً هنرهای مختلفی از جمله هنر تولید منسوجات شاهدی بر تغییراتی است که در تاریخ دورهٔ قاجار متأثر از گفتمان قدرت حاکم بر جامعه دستخوش تغییر و تحول بوده است. ازاین‌رو اهمیت شناخت روابط قدرت و دانش تولید منسوجات در دورهٔ قاجار یکی از عواملی است که در شدت گرفتن نقش گفتمان حاکم بر تولید منسوجات نیاز به شناخت و بررسی بیشتری خواهد داشت.

۳. صنعت پارچه‌بافی دورهٔ قاجار

ایران همواره در دوره‌های مختلف، در تهیهٔ محصولات متنوع بافت‌شده، غنی و سرشار بوده است (اسمیت ۱۳۹۹، ۵۱). در مورد دورهٔ قاجار، اطلاعاتی در زمینهٔ تأثیرات سیاسی، اقتصادی، دانش و روند تولید منسوجات موجود است. برای مثال گزارش‌های مکتوب، سفرنامه‌ها و ثبت وقایع با ورود دوربین عکاسی در ایران است. صنایع مختلفی در این دوره فعالیت داشتند، ازجمله: بافندگی، چرم‌سازی و تولید انواع منسوجات شامل بافت قالی و قالیچه، منسوج کرباس[۱] و متقال[۲] و شال[۳] و برک[۴]، زری‌بافی و ترمه‌بافی و مخمل‌بافی، عبابافی[۵] و موتابی[۶] (شعربافی) (شمیم ۱۳۹۹، ۲۷۰). همچنین انواع مختلف پارچه‌های ابریشمی و پنبه‌ای، تولید پارچه‌های از جنس نخ‌های زر و سیم تزیین‌شده رواج داشته است (طالب‌پور ۱۳۹۶، ۲۱۵). در این دوره تقریباً در همهٔ خانه‌ها ابریشم، مانند ابریشم خام، ابریشم درجه اول و ابریشم ترکیب‌شده کرک و ابریشم درجهٔ سوم را که لاس می‌نامیدند تولید می‌شد (مونسی‌سرخه ۱۳۹۶، ۳۶). بسیاری از این ابریشم‌ها بارنگ‌های طبیعی رنگرزی می‌شدند و بنا بر سلیقه و به فراخور بازار و نیازهای متداول، توسط رنگرزان خانگی آماده می‌شد که هریک بنا بر سفارش بافنده مبنی بر قدرت و توانایی مالی افراد مورد استفاده قرار می‌گرفت.

در دورهٔ قاجار، صنعت نساجی و تولید ترمه در مشهد رونقی داشت. نساجان پارچه‌های مطلوبی با دست می‌بافتند که بیشتر به نواحی ماوراءالبحر خزر صادر می‌شد (دالمانی ۱۳۴۷، ۶۳۴). اهمیت دستیابی به پارچه‌های زربفت آن‌قدر برای دربار مهم بود که برای زنان درباری لباس و جواهرات یک دارای به حساب می‌آمد. لباس، پارچه و جواهرات ثروت خانواده محسوب می‌شد. هر خانه انباری داشت که صندوقخانه‌ها در آن نگهداری می‌شد، برای خانه‌های اشراف، گنجه کافی نبود چراکه شال‌ها، پارچه‌های دستباف، منگوله‌هایی که از نخ طلا یا نقره ساخته‌شده بود و نیز مروارید ثروت یک خانواده به حساب می‌آمد (شهشهانی ۱۳۹۶، ۲۷). نوع دیگر از منسوجات که در این دوره رواج داشت، پارچه‌های قلمکار بوده است. در دورهٔ صفویه و قاجار قلمکارسازی در ایران به‌وسیلهٔ قالب‌های چوبی که آماده‌سازی آن‌ها نیز فن و مهارت خاصی می‌طلبد، رایج بوده است (وردن و بیکر ۱۳۹۷، ۲۰۲). پارچه‌های قلمکار به‌عنوان پوشش (روکش) یا آویزهای تزیینی، بسیار مورد نیاز بود و از آن‌ها برای کت یا نیم‌تنه‌های کوتاه زنانه و آستردوزی جامه‌های حریر زربفت استفاده می‌کردند (اسکرس ۱۳۹۹، ۱۰۲). گل‌دوزی از قرن نوزدهم، زینت‌بخش البسهٔ زنان، مردان و کودکان بود. پرده‌ها، کف‌پوش‌ها، زین اسب‌ها و روبندهای زنان، همه و همه در اثر هنر گلدوزان به اوج زیبایی رسید. زنان زردشتی ایران، بیشترین مصرف‌کنندگان پارچه‌های گل‌دوزی‌شدهٔ سبک قاجاری بودند (پورپیرار ۱۳۸۲، ۷۵). همچنین در شهر رشت سوزن‌دوزی و گل‌دوزی چشمگیری بر روی تکه پارچه‌های مختلف انجام می‌شد و در شیراز و اصفهان نیز جواهردوزی روی مخمل طرفداران زیادی داشت. برخی شیوه‌های دیگر نظیر قلاب‌دوزی هم به‌دلیل قیمت ارزان آن‌ها در قیاس با پارچه‌های گران‌قیمت تولید می‌شد (عطارزاده و هوشیار ۱۳۹۶، ۱۳۹) که بیشتر مورد مصرف مردم عادی بود تا اعیان و اشراف.

در این دوره، غرب بیشتر منبع الهام برای تغییر، مدل‌برداری و دنباله‌روی به شمار می‌آمد. جدای از دو بُعد نفوذ سیاسی و اقتصادی غرب در ایران، بُعد سومی هم بود که می‌توان آن را نفوذ اجتماعی فرهنگ‌های بیگانه در ایران نامید (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۱۵۳)، در حقیقت دیدار و رویارویی ایرانیان با فرنگی‌ها در دربار مدام میل به آداب و تشریفات پرزرق‌وبرقی پذیرایی را افزایش می‌داد (اسکرس ۱۳۹۹، ۵۶). این میل به تجمل‌گرایی و قدرت‌طلبی در ساختارهای ظاهری هر بخش از حکومت از جمله پوشاک و منسوجات مصرفی هم هویدا بود. این تغییرات علل بروز تحولات بسیاری در صنعت نساجی این دوره شد. مهم‌ترین دلایلی که منجر به تغییر و تحولات چشمگیری در صنایع و

به‌خصوص پارچه‌بافی و نساجی ایران در دورهٔ قاجار شد می‌توان آغاز انقلاب صنعتی در غرب، حمایت نکردن دربار از محصولات داخلی و همچنین حضور متخصصان غربی (طالب‌پور ۱۳۹۶، ۱۷۷) دانست که گزاره‌های تولید، عرضه و فروش منسوجات این دوره را دستخوش تغییر و تحول قرار می‌داد. این اطلاعات به‌گونه‌ای از اهمیت پارچه‌ها و منسوجات و عملکرد آن‌ها در منصوبات حکومتی در دورهٔ قاجار را توضیح می‌دهد (عطارزاده و هوشیار ۱۳۹۶، ۱۴۶).

۴. گفتمان قدرت و منسوجات

تحولات سیاسی، به تغییرات اطلس جغرافیایی جهان محدود نمی‌شود و دگرگونی‌های عمیق اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی را هم در پی دارد (پناهی سمنانی ۱۳۷۷، ۱۸). بدین ترتیب است که بسیاری از تحولات سیاسی در کشورها تنها با لشکرکشی‌ها و جنگ‌ها و گسترش پهنهٔ جغرافیایی صورت نمی‌گیرد بلکه گاهی با تدابیر سیاسی سبب تغییراتی ژرف در تمامی جوانب فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی، سبک‌ها و حتی فنون هنری می‌شود. در دورهٔ سلطنت قاجار و نتایج عهدنامه‌های مختلف با دولت‌های خارجی و اروپایی مانند عهدنامهٔ فین‌کن‌اشتاین[۷] با فرانسه، عهدنامهٔ ترکمانچای[۸] و همچنین عهدنامهٔ گلستان[۹] با روسیه تغییراتی ژرف در عصر قاجار پدید آورد. در این دوره «دول دیگری که با ایران روابط سیاسی خود را بسط می‌دادند، به اخذ امتیازاتی از ایران بسنده نمی‌کردند، در نتیجه نفوذ سیاسی و اقتصادی بیگانگان در ایران به حد کمال می‌رسد و استقلال ایران و حیات اقتصادی ملت ایران بیش از هر زمان متزلزل می‌شود» (شمیم ۱۳۹۹، ۱۱۷). به‌نحوی که مستوفی در کتاب تاریخ اجتماعی و دارایی دورهٔ قاجاریه در ارتباط با تأثیرات مبادلات ایران و روسیه چنین بیان می‌کند: «نظر اجمالی به این تعرفه، جانب‌داری جدیدی را در ترقی تجارت روسیه بر ضرر سایر دول، حتی جلوگیری صنایع داخله، کاملاً ثابت می‌نماید، از کار افتادن کارخانه‌های قندسازی و بلورسازی و ریسمان‌ریسی تهران، و معدوم شدن شعربافی‌ها و نساجی‌های کاشان و اصفهان و یزد و کرمان و خراسان و بوشهر، از اثر همین تعرفهٔ گمرکی بود که با قند و کبریت و شیشه‌آلات و ریسمان و پارچه‌های ابریشمی و پشمی و نخی روسیه، که عمداً ارزان‌تر، به این مملکت وارد می‌شد نتوانستند رقابت کنند، بلکه مقاومت نمایند و به تعطیل و فنا محکوم شدند» (مستوفی ۱۳۴۳، ۸۲).

ایران در بخش اعظم دورهٔ قاجار، به‌دلیل حجم عظیم واردات کالا از اروپای غربی با کسری موازنهٔ تجاری مواجه بود. انگلستان و فرانسه مایل به خرید کالاهای ساخته‌شدهٔ ایرانی نبودند، بنابراین پارچه‌های ایران به روسیه و ترکیه و آسیای مرکزی صادر می‌شد. عمده‌ترین منبع درآمد کشور از تجارت و حمل‌ونقل منسوجات و شکر حاصل می‌شد (وردن و بیکر ۱۳۹۶، ۳۵). سیاست و دربار به‌عنوان نهاد قدرت در هر جامعه‌ای، تعیین‌کنندهٔ خط‌مشی افراد در بسیاری از زمینه‌ها و امورات مختلف از جمله صنایع هستند و میزان بها دادن به هنرها و حرفه‌ها می‌تواند سبب تحکیم قدرت سیاسی می‌شود (مونسی‌سرخه ۱۳۹۶، ۲۰۷) و این عاملی است که مورد توجه بسیاری از حکام و پادشاهان قاجار قرار گرفته است؛ ازاین‌رو در زمان فتحعلی‌شاه به‌دلیل تمرکز و تأکید او بر حرفه‌های مختلف، شرایط برای تجدید حیات هنرهای درباری فراهم شد (پاکباز ۱۳۹۲، ۱۵۰). در این دوره هنرهای مختلفی رونق گرفتند و مهارت در تهیهٔ منسوجات رواج داشت زیرا پارچه‌ها و دستباف‌ها به مهم‌ترین وسایل و اسباب منازل و همچنین مهم‌ترین اقلام برای پوشش زنان و مردان به کار می‌رفت (اسکرس ۱۳۹۹، ۱۰۱)؛ به‌نحوی که با عملکردها و نظارت‌های دربار و نقش قدرت‌های حاکم بر جامعه تأثیرات آن بر زوایای مختلف این هنر نمودار بود، از طراحی و تولید گرفته تا فروش و نگهداری این نوع از هنرهای کاربردی. در این دوره، لباس، پارچه و جواهرات ثروت محسوب می‌شد، هدیه دادن پارچه چنان پراهمیت بود که در دربار اتاقی به نام صندوقخانه وجود داشت و در آن شال‌ها، خزها، طلاها، یا فقط پارچه‌های ساده وجود داشت. صندوقدار حساب دقیق کالاها را می‌دانست و از آن‌ها نگهداری می‌کرد تا زمان درخواست شاه و درباریان یا به دستور وی برای هدیه به اشخاص بفرستند (شهشهانی ۱۳۹۶، ۳۷). صاحب‌منصبان عالی‌مقام خارجی که به حضور شاه می‌رسیدند می‌بایست لباس خود را عوض کرده و کلاه با شالی دور آن بر سر می‌گذاشتند، پارچه‌های ابریشمی دوخته در زیر قبا و روی پیراهن یا کلاه همگی بستگی به مقام و منصب مصرف‌کنندهٔ آن داشت (غیبی ۱۳۸۸، ۵۱۶)، این تدابیر از شخص شاه آغاز می‌شد و تا سایر افراد به فراخور ارتباطشان با دربار ادامه داشت.

در دورهٔ قاجار، ایجاد تغییرات اساسی در طبقه‌بندی‌های اجتماعی و ظهور جنبش‌های روشنفکری در بین اقشار مختلف جامعه و خواستار دگردیسی، از بالاترین مقامات حکومتی تا پایین‌ترین افراد جامعه را در بر می‌گرفت؛ به‌نحوی که به شیوه‌ای مختلف در اصل به صورت‌بندی‌هایی در جهت حفظ قدرت یا عینیت بخشیدن بر تصورات قدرت حاکم بر جامعه سوق می‌داد، از حکمرانان وقت گرفته تا قشر

آموزش‌دیده، تولیدکننده و حتی مصرف‌کننده همگی در جهت رسیدن به خواسته‌هایی بود که در رأس هرم قدرت به فراخور موقعیت زمانی در جهت توصیف یک جامعهٔ قدرتمند و مدرن بود. در این دوره ضرورت به واردات منسوجات برای رفع نیازهای حکومتی اهمیت یافت. مهم‌ترین بخش اقتصاد شهری ایران یعنی بازار، قسمت مربوط به پارچه بود؛ این بخش بسیاری غنی و زنده بود چون یکی از مهم‌ترین نیازهای اولیه را برطرف می‌کرد (همان، ۱۴). با اهمیت منسوجات، واردات ایران که مستقیماً زیر نظر حکومت بود آغاز شد که شامل پارچه‌های پنبه‌ای و پشمی خالص و منسوجات پشم و پنبه و بافته‌های ابریشم و پوست خام برای تهیهٔ چرم، نخ، پنبه و کتان (شمیم ۱۳۹۹، ۲۷۳). در این زمان برخلاف تغییرات متداول در سبک و مد، رویکرد اساسی نسبت اجزای دربردارندهٔ پوشاک، بر اساس سنن اجتماعی و فرایض مذهبی تنظیم می‌شد (دیبا ۱۳۹۱، ۱۹۳). بنابراین هنرهای مختلفی رونق گرفتند و مهارت در تهیهٔ منسوجات به شکل‌های مختلف، رواج یافت و پارچه‌ها و دستباف‌ها به مهم‌ترین وسایل و اسباب منازل و همچنین مهم‌ترین اقلام جهت پوشش زنان و مردان به کار می‌رفت (اسکرس ۱۳۹۹، ۱۰۱)؛ به‌نحوی که با عملکردها و نظارت‌های دربار و قدرت‌های حاکم بر جامعه تأثیرات آن بر زوایای مختلف این هنر نمودار بود، از طراحی و تولید گرفته تا فروش و نگهداری این نوع از هنرهای کاربردی.

در دورهٔ قاجار نشان دادن قدرت با نوع پوشش یا بهره‌گیری از آن در ملزومات کاربردی چنان گسترده شده بود که این مسئله از شخص شاه آغاز می‌شد و تا سایر مردان حکومتی که دستی بر قدرت داشتند و حتی زنانِ صاحب‌منصبان و حرم‌سراهای شاهی و فردی و گاهی مردم عادی متمول را در برمی‌گرفت. تصویر ۱ اعتضادالسطنه، یکی از نوادگان قاجار را نشان می‌دهد با لباس زری‌دوزی‌شده، همراه با نقش بته‌جقه و یقه‌ای پوشیده با خز طبیعی. تصویر ۲ معتمدالدوله یکی از رجال دورهٔ قاجار است که با پوششی از لباس‌های زری‌بافت و خزدار به‌خوبی قدرت و توانایی مالی یا ارتباط آن‌ها با قشر بالادست جامعه را بیان می‌کند. تصویر ۳ مادر ناصرالدین‌شاه با لباسی از زری‌دوزی و روسری ابریشمی است و تصویر ۴ همسر معیرالممالک را نشان می‌دهد که با لباس مخمل زری‌دوزی شده و روسری ابریشمی و سایر تزیینات کاربردی، قدرت و توانایی را با در انحصار داشتن منسوجاتی نفیس نشان می‌دهد؛ چراکه داشتن پارچه‌های نفیسی چون زری، ابریشم و مخمل در انحصار گروهی خاص بود و با اعم پارچه‌های مورد مصرف اکثریت جامعه تفاوت چشمگیری داشت.

تصویر ۱: اعتضادالسطنه
(آلبوم خانهٔ کاخ گلستان)

تصویر ۲: معتمدالدوله
(آلبوم خانهٔ کاخ گلستان)

تصویر ۳: مهد علیا
(آلبوم خانهٔ کاخ گلستان)

تصویر ۴: همسر معیرالممالک
(موسوی، سرایان، و سمسار ۱۳۹۰، ۱۵۳)

جنس پارچه‌های موجود در این عصر بدین ترتیب بود که پنبهٔ محصول داخل که تا پیش از این در بافت منسوجی زمخت و محکم به نام «کرباس» استفاده می‌شد (مانند پارچه‌های خشن کتانی) و پوشاک طبقهٔ متوسط و پوشش چادر را تأمین می‌کرد، در این زمان مورد مصرف آحاد جامعه بود. در قم، سمنان و آباده نزدیک شیراز، کرباس‌بافی رایج بود. همچنین پارچهٔ مرغوب‌تری به نام قدک در یزد، اصفهان، کاشان و به مقدار کمتر در بوشهر بافته می‌شد (فریزر ۱۳۶۴، ۱۹۰). در تصویر ۵ و ۶ عکس‌های موجود از آلبوم علی‌خان والی حاکم مراغه است که از زندگی روزمرهٔ مردم عکاسی شده است. این تصاویر شهروندانی را نشان می‌دهد که لباس‌هایی از جنس پنبه، کتان، کرباس و بسیاری از منسوجات ارزان‌قیمت و با نازل‌ترین کیفیت به تن دارند. ترتیب و توالی بهره‌گیری از منسوجات مانند طبقه‌بندی اجتماعی در تصاویر به‌جامانده از عصر قاجار به‌خوبی قابل رؤیت است.

تصویر ۵: تصویر مردم عادی از دورهٔ قاجار؛ استفاده از کرباس و چیت در لباس‌ها
(url 1)

تصویر ۶: تصویر مردم عادی از دورهٔ قاجار؛ استفاده از کرباس و چیت در لباس‌ها
(url 2)

۵. گفتمان قدرت و دانش تولید منسوجات

در بررسی نقش قدرت در شکل‌گیری و روند دانش تولید منسوجات در ایرانِ دورهٔ قاجار اطلاعات بسیاری در دسترس است و تأثیر این گفتمان بر تمامی ساختارهای تولید منسوجات از شیوه‌های آموزش تا تهیه و اجرا دیده می‌شود. برای مثال، در مسیر پیشرفت علوم مختلف در کشور نیاز به اعزام دانشجو جهت فراگیری علوم جدید احساس می‌شد که آن‌هم به‌خودی‌خود تحت لوای قدرت حاکم، موافقان و مخالفانی داشت که تحلیل و بررسی این بحث از حوصلهٔ آن خارج است. اما در خصوص اعزام محصل به خارج موضوعاتی مطرح شد؛ عده‌ای بر این باور بودند که کودکان آینده‌سازان ایران هستند، آن‌ها به سه گروه فرزندان اشراف، متوسطین و فقرا تقسیم می‌شوند و نجات کشور مرهون اقدامات گروه اخیر است (سرمد ۱۳۷۲، ۱۱۷). اشراف برای آموزش فرستاده می‌شدند و پس از بازگشت فنون و روش‌های نوین توسط قشر متوسط و فقرا اجرایی می‌شد. برای مثال آقاخان پسر رضابیک خوئی جهت آموزش فنون ابریشم‌بافی و روش‌های نوین ابریشم‌ریسی به فرانسه فرستاده شد که پس از بازگشت در تبریز مشغول به کار گشت (همان، ۲۲۴) و روش‌های نوینی از تولید منسوجات ابریشمی را در تبریز ایجاد کرد. در دورهٔ قاجار در زمان صدارت میرزاتقی خان امیرکبیر، مدرسه‌ای برای طراحی و هنر نساجی در تهران تأسیس کرد و برای هنرآموزان ممتازی که سبک کارشان به سبک هندی نزدیک‌تر می‌شد، جوایزی در نظر گرفت. بدین ترتیب در کمترین زمان هنر چاپ پارچه بسیار رونق گرفت (پورپیرار ۱۳۸۲، ۷۴) و در نتیجه منسوجات قلمکار با رشد جدیدی در تولید و عرضهٔ این شکل از پارچه‌ها روبه‌رو شد.

۵-۱. نقش گفتمان قدرت در روند پیش تولید منسوجات

در این دوره، پیامدهای ژرفی در حیات اقتصادی و اجتماعی کشور وجود داشت. ازاین‌رو برجسته‌ترین جنبهٔ بازرگانی خارجی ایران در سدهٔ نوزدهم افزایش شدید واردات منسوجات به‌ویژه پارچه‌های نخی (پنبه‌ای) بود که در دههٔ ۱۸۵۰ حدود دوسوم کل واردات ایران را تشکیل می‌داد (آوری ۱۳۹۳، ۴۹۹). واردات ایران که مستقیماً زیر نظر حکومت قرار داشت عبارت بود از: منسوجات پنبه‌ای و پارچه‌ای، پشمی خالص و منسوجات پشم و پنبه و بافته‌های ابریشم و پوست خام برای تهیهٔ چرم، نخ، پنبه و کتان (شمیم ۱۳۹۹، ۲۷۳). از یک‌سو این شکل از واردات منسوجات، تغییرات عمده‌ای در روند تولید پارچه‌ها به وجود آورد و راه را برای پارچه‌های مختلفی از جمله پارچه‌های چاپی با مواد و مصالح غیربومی هموار کرد و از سوی دیگر با افزایش مواد و مصالح، منسوجات نفیس دیگری تولید شد. برای مثال در دورهٔ حکومت فتحعلی‌شاه، برای طراحان و چاپگران پارچه، جوایزی در نظر گرفته می‌شد. بدین ترتیب در مدت کوتاهی کیفیت چاپ داخل کشور باکارهای وارداتی برابری می‌کرد (مونسی‌سرخه ۱۳۹۶، ۳۴). با تغییر و تحولاتی که شاهان قاجار در روند پیشرفت صنعت پارچه‌بافی داشتند، راه را برای تولید برخی از این منسوجات از جمله پارچه‌های قلمکار هموارتر نمودند و روند تولید و بافت پارچه‌های مخمل و پنبه‌ای را بهبود بخشیدند و پارچهٔ زربفت، مخمل و شال‌های باکیفیت خوبی بافته می‌شد. در این دوره با رواج و رونق انواع منسوجات، برخی دارای اهمیت بیشتری بودند به‌طوری که شال حتی در معاملات مانند پول نقد در جریان بود (عطارزاده و هوشیار ۱۳۹۶، ۱۴۷)، به‌گونه‌ای که بسیاری از این تدابیر سیاسی و اقتصادی، نقش گزاره‌های قدرت را در تولید و عرضهٔ منسوجات دورهٔ قاجار پررنگ‌تر می‌کرد.

۲.۵. گفتمان قدرت و طرح و رنگ منسوجات

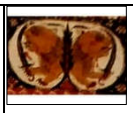
ثبات و مفهوم مطلوب نقش و نگار یکی از موارد مهمی است که در طراحی پارچه باید به آن پرداخت. گاهی تزیینات پیچیده، مشخصه‌هایی را برای محصول به وجود می‌آورد که از عهدهٔ تزیینات ساده برنمی‌آید (تریلینگ ۱۳۹۴، ۲۰۷). در تحلیل و بررسی گفتمان قدرت بر منسوجات دورهٔ قاجار و تأثیرات آن‌ها بر طرح و نقش پارچه‌ها می‌توان به نوع نقوش، رنگ و جنس آن‌ها اشاره کرد؛ نقوشی را که بر بستر پارچه‌های این دوره به‌کار رفته‌اند، می‌توان به نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی طبقه‌بندی کرد. طراحان پارچه به کاربرد عناصر گیاهی و هندسی اهمیت بیشتری می‌دادند و در تزیین پارچه‌ها از آن‌ها استفاده می‌کردند. نقوشی مانند کلمهٔ الله، القاب شاه (پورپیرار ۱۳۸۲، ۷۳)، تصاویری برگرفته از زندگی دربار مانند نقش شخص شاه یا تصاویری از روندهای زندگی درباری چون شکارگاه و شکار شیر، یا تفریحاتی چون چوگان (مونسی‌سرخه ۱۳۹۶، ۳۲) که همگی به‌نحوی نماد قدرت بودند نقش می‌شد. موضوعات مختلفی زینت‌بخش پارچه‌های این دوره بودند مانند نقوش جانوری. ایرانیان بسیاری از این جانوران مانند شیر، گاو، اسب و شاهین را دارای ارج ویژه‌ای می‌دانستند و آن‌ها را مظهر هیبت و شکوه تلقی می‌کردند (ضابطی‌جهرمی ۱۳۸۹، ۴۵)، به همین سبب نقوش حیوانی یا موضوعاتی مانند شکارگاه شاهی نقوش متداول از طراحی کارگاه‌ها و منسوجات درباری بوده‌اند. این در حالی است که بسیاری از منسوجات مردم عادی یا عاری از طرح و نقش بود یا در طراحی آن‌ها به فرم‌های گیاهی ساده بسنده می‌شد.

در تبیین کاربرد منسوجات چنین می‌توان بیان کرد که کارکرد پارچه در هنرآفرینی، هم به‌لحاظ انتخاب پارچه و هم به‌لحاظ ترکیب‌بندی و نوع نقوش به‌کاررفته در آن، هر دو باید هنرمندانه صورت گیرد (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۵۱). انتخاب نوع پارچه برای عملکردی خاص موضوعی است که برای همگان مورد اهمیت بوده است، در دورهٔ قاجار همهٔ پارچه‌ها تولید می‌شدند تا مورد استفاده قرار گیرند، اما برخی از این منسوجات برای مصارف درباری بودند، مانند خیمه‌ها و چادرهای درباری که با مبالغ هنگفت و با طرح و رنگ‌های سلطنتی بافته می‌شدند (پلاک ۱۳۶۸، ۸۱). پارچه‌های زری به‌تناسب دقتی که در بافت یا طراحی و تولیدشان به‌کار گرفته شده بود، انباشته از نقوش گل‌وبوته و با زمینهٔ طلایی پارچه و نقش برگ خرمایی ریز بودند که حالت درخشندگی به آن می‌افزود (غیبی ۱۳۸۸، ۵۷۶). همچنین استفاده از پارچه‌های ابریشمی با نخ‌های زرین در منسوجات این دوره استفاده می‌شد (طالب‌پور ۱۳۹۶، ۲۱۶) که به درخشندگی و زیبایی بسیاری از فضاهای درباری می‌افزود. اما گرچه از دید بسیاری از پژوهشگران در دورهٔ قاجار انحطاط هنرها و صنایع دیده می‌شود و با نفوذ سیاسی و اقتصادی دول بزرگ در ساختار حکومتی ایران به‌واسطهٔ سفر اروپاییان به ایران از یک‌سو و تأسیس دارالفنون در کشور از سوی دیگر (رفیعی و عرب ۱۳۹۷، ۷۳) تغییرات چشمگیری به وجود آورد، بازهم تحولات شکل‌گرفته در تمامی جوانب هنر، فرهنگ و صنایع در گرو بسیاری از تصمیمات قدرت‌های حاکم بر جامعه بوده است. به همین سبب در روند تهیه و تولیدات صنایع مختلف، رویکرد حاکمان وقت یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در تغییر یا شکل‌گیری بود. در این پژوهش با واکاوی گفتمان قدرت در پارچه‌های دورهٔ قاجار به مطالعه و بررسی تأثیرات قدرت در نقش، رنگ، جنس و کاربرد منسوجات مختلف در پارچه‌های این دوره پرداخته شده است. در این پژوهش با بهره‌گیری از ابزار مشاهده و روش نمونه‌گیری هدفمند ۱۰ نمونه پارچه‌های موجود در موزه‌ها که بیشترین تأثیرات دریافتی از قدرت را در ساختار بصری داشته‌اند، در سه گروه پارچه‌های بافته‌شده، پارچه‌های دوخته‌دوزی‌شده و پارچه‌های چاپ‌شده به شیوهٔ تحلیل گفتمان مورد بررسی قرار گرفت تا تأثیرات قدرت بر پارچه‌های دورهٔ قاجار بیان شود.

جدول ۱: تحلیل نمونه پارچه‌های دورهٔ قاجار

ردیف	گروه	نام	طرح پارچه	نقش	رنگ	جنس	کاربرد
۱	پارچه‌های بافته‌شده	مخمل		تصویر شخص شاه نقش قاب آینه‌ای	رنگ ارغوانی	مخمل پرزدار	احتمالاً بقچه یا تزیینات داخلی
مأخذ: URL 3							

۲				تصویر شاه تصویر شیر و خورشید نقوش متنی	رنگ ارغوانی	مخمل پرزدار	بقچه یا رومیزی
			مأخذ: URL 4				
۳				مخمل حاشیه‌دار و دارای سکه‌هایی منقوش به سر شاه	سبز زیتونی و طلایی	مخمل همراه با سکه‌دوزی و قیطان‌دوزی	بالاپوش
			مأخذ: موزهٔ پوشاک سلطنتی کاخ سعدآباد				
۴		ابریشم و زری		-	طلایی، نقره‌ای، زرشکی	ابریشم، زری (مفتول طلایی و نقره‌ای)	لباس
			مأخذ: غیبی ۱۳۸۸، ۵۸۰				
۵				نقوش گیاهی و هندسی	طلایی و قرمز	ابریشم و زری	والان طاقچه یا سردر
			مأخذ: URL 5				
۶	پارچه‌های دوخته‌شده	رشتی‌دوزی		نقوش گیاهی تصویر متنی از نام پادشاه	قرمز، فیروزه‌ای، زرد طلایی، سبز زیتونی	نخ گلابتون زری‌دوزی	چادر سلطنتی
			مأخذ: URL 6				
۷				نقش شیر و خورشید، نقوش گیاهی، نقوش هندسی	قرمز، طلایی زرشکی، سبز زیتونی، مشکی	نخ گلابتون زری‌دوزی	زین اسب
			مأخذ: وردن و بیکر ۱۳۹۶، ۱۶۶				
۸				تصویر شخص شاه نقش محرابی نقوش گیاهی	قرمز، آبی درباری، طلایی، نقره‌ای، کرم، مشکی	نخ گلابتون زری‌دوزی	سراپرده سلطنتی
			مأخذ: موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان				

۹				نقش خورشیدخانم نقوش گیاهی نقوش هندسی	طلایی، نقره‌ای، قرمز، مشکی، سرمه‌ای	نخ گلابتون ابریشم‌دوزی زری‌دوزی	احتمالاً سراپرده یا تزیینات داخلی
مأخذ: URL 7							
۱۰	پارچه‌های چاپ‌شده	قلمکار		نقش سرو طاووس شیر و شمشیر شکار، گیاهی	قرمز، سبز، کرم، مشکی	پارچه پنبه‌ای احتمالاً رنگدانهٔ طبیعی	سراپرده
مأخذ: وردن و بیکر ۱۳۹۶، ۴۷							
۱۱				نقش شکارگاه شاهی	انواع آبی، قرمز، قهوه‌ای، سبز	پارچه پنبه‌ای احتمالاً رنگدانه طبیعی	سراپرده
مأخذ: موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان							
۱۲				نقش شکار شاهی	انواع آبی، قرمز قهوه‌ای، سبز	پارچه پنبه‌ای احتمالاً رنگدانه طبیعی	سراپرده
مأخذ: سیف ۱۳۹۷، ۲۰۲							

۶. تحلیل یافته‌های پژوهش

مطالعه و بررسی علمی منسوجات و دستیابی به آگاهی‌های دقیق دربارهٔ کارکرد آن در بین اقوام و گروه‌های گوناگون اجتماعی و روشن کردن چگونگی سیر تحول و دگرگونی آن در دوره‌های تاریخی گذشته و تعیین رابطه میان منسوجات و محیط جغرافیایی و فرهنگ و منزلت اجتماعی، تفاوت‌های دینی و اقلیتی و طبقات اقتصادی و کارکردهای مختلف آن از موضوع‌های بسیار مهم در پژوهش‌های تاریخی ـ اجتماعی و فرهنگی دانش نوین مردم‌شناسی است. شناخت هرچه بیشتر این روابط از دیدگاه پژوهشگری چون فوکو و بررسی این رویه‌های اجتماعی در هریک از گفتمان‌ها، بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه شناخت بسیاری از این عوامل تأثیرگذار را که بسیاری از آن‌ها از دید دیگران به دور مانده و منجر به تغییر و تحولات اجتماعی، فرهنگی یا هر سبقهٔ هنری شده، تحلیل گفتمان روشن می‌سازد. ازاین‌رو نگارنده با تکیه بر روش تبارشناسی به تحلیل گفتمان قدرت و نقش آن بر زمینه‌های مختلف تولید منسوجات در عصر قاجار می‌پردازد و بر اساس آن ادعای حقیقتی را بیان می‌کند و عواملی را شرح می‌دهد که فوکو آن را رژیم حقیقت می‌نامد. در این پژوهش با نگاهی به واکاوی گفتمان قدرت در پارچه‌های دورهٔ قاجار از منظر فوکو، به مطالعه و بررسی تأثیرات قدرت در ساختار دانش تولید و روند عرضهٔ منسوجات دورهٔ قاجار پرداخته شده است. باید توضیح داد که در صورت‌بندی این گفتمان، دال‌هایی چون فرم‌های شکل‌گرفته بر بستر منسوجات و همچنین تدابیر رنگی لحاظ‌شده بر پارچه‌ها و نوع منسوج به‌عنوان گزاره‌های توصیف نقش قدرت بر منسوجات مورد خوانش قرار گرفته است. از منظر فوکو روابط قدرت غالباً ساختار بسیار متفاوتی دارند. کاربرد اصطلاح «سلطه» توسط فوکو به‌منظور معرفی «آنچه معمولاً قدرت می‌نامیم» توصیف می‌شود. به‌عبارت دیگر، سلطه اشاره به روابطی از قدرت دارد که در آن اشخاص تابع به‌دلیل محدود شدن آزادی عملشان توسط تأثیرات قدرت، فضای اندکی برای مانور دارند یا بسیار متأثر از این فضای به‌وجودآمده عمل می‌کنند. در چنین روابطی است که سلطه‌گران فرصت خوبی دارند که بتوانند ارادهٔ خویش را در این کنش مشارکت دهند.

ورود الهامات و القائات نو در هنرها در عصر قاجار، در نتیجهٔ ورود فناوری‌های جدید و وجود ریشه‌های تصویری از هنری که همگی تحت نفوذ میراثی سرشار از سنت دیرینه و پرنقش‌ونگار و تصویری هنرها و صنایع ایرانی بودند، امری طبیعی به نظر می‌رسید. اما در این دوره تأثیرات ساختارهای قدرت در بسیاری از بخش‌ها و مراتب هنری چون دانش تولید منسوجات، مواد و مصالح مورد نیاز و... به‌وفور دیده می‌شود. این ساختار و کنش‌های مؤثر را که بسیاری تحت نفوذ ساختار قدرت حاکم بر جامعه بود، می‌توان در تمامی هنرهای مختلف از جمله طراحی پارچه مشاهده کرد. چنان‌که در تمامی بخش‌های یک منسوج می‌توان رد پایی از این نظام سراسر بین را در تک‌تک صورت‌بندی‌های این گفتمان مشاهده کرد. چراکه در مسیر تولید منسوجات، بنا بر عوامل مختلفی مانند ۱. قدرت حاکم بر جامعه،۲. هدایت مسیر آموزش و دانش تولید منسوجات، ۳. تأثیرات اقتصادی در تهیهٔ مواد و مصالح مورد نیاز در تولید پارچه‌ها ۴. نگاه سراسر بین طراح در بهره‌گیری از رنگ و طرح، جنس و بافت بر اساس نیازهای جامعه، ۵. تأثیرات این ساختار در عرضه و فروش منسوجات، ۶. تأثیرات این صورت‌بندی بر مصرف‌کنندگان، را می‌توان مشاهده نمود که هریک به‌نحوی در تمامی ساختار پارچه‌های دورهٔ قاجار مؤثرند. در پردازش این پژوهش چنین می‌توان بیان کرد که به‌دلیل اهمیت منسوجات و پارچه‌ها در رفع یکی از مهم‌ترین نیازهای اولیه بشر همواره مورد توجه بوده، و گاه از این نیاز در جهت رفع نیازهای درونی و اجتماعی دیگری بهره گرفته شده است. همان‌گونه که فوکو دانش و قدرت را دو امر لازم و ملزوم یکدیگر معرفی می‌کند. در دورهٔ قاجار با توجه به روندهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی به‌وجودآمده در مسیر هنرهای مختلف، دانش و هنر طراحی پارچه هم از این قاعده مستثنا نبود و با در نظر گرفتن مقوله‌هایی در ساختار آن‌ها به نمونه‌هایی از هنر درباری تبدیل می‌گشت. گرچه همهٔ منسوجات ذکرشده در این پژوهش برای استفادهٔ دربار نبوده است، تأثیرات بصری قدرت را می‌توان در بخش‌های مختلفی از یک منسوج دید. آنچه نیاز شناخت شیوهٔ تولید منسوجات قاجار و تأثیر ساختارهای قدرت بر تولیدشان را متمایز می‌کند، بهره‌مندی از انواع منسوجات در طبقه‌های اجتماعی افراد از بالادستان گرفته تا فرودستان جامعه صرفاً نه در جهت نیاز، بلکه به‌عنوان دارایی و توانایی مالی، مؤلفه‌ای جهت شناخت طبقهٔ اجتماعی و... بوده است. استفاده از پارچه‌های ارزان‌قیمت و کم‌ارزش و بدون نقش برای مردم عادی و بهره‌مندی از پارچه‌های بافته‌شدهٔ باارزشی چون انواع زری‌دوزی‌ها، ابریشم‌بافی‌ها و پارچه‌های رودوزی‌شده با نخ‌های گلابتون و زری و قیطان‌های طلایی و نقره‌ای و مرواریدهای باارزش، برای استفادهٔ قشر متمول و بالادست جامعه بوده است.

استفاده از انواع تدابیر فرمی در طرح و رنگ این منسوجات را نظیر تصویر کردن افراد خصوصاً شخص شاه به‌صورت واقعی و قابل شناسایی، نقش کردن زندگی درباری و تصویر کردن فرم‌های اسلیمی و نقوش حیواناتی چون شیر و طاووس و... به‌وفور می‌توان دید. گرچه سبک فرمی این دوره را می‌توان در منسوجات دوره‌های قبل دید، تفاوت ملموس تصویر کردن پرتره‌ها و چهره‌های سیاسی و اشخاصی که در رأس قدرت هستند به‌صورت تک‌فرم یا همراه با سایر نقوش در برخی از منسوجات سفارشی دیده می‌شوند که ویژگی‌های شاخصی را برای منسوج به وجود می‌آورد.

در منسوج شمارهٔ ۱ در نمونه پارچهٔ موجود، طرح منقوش‌شده با تصویر شاه دیده می‌شود؛ منقوش بودن پارچه با تصویر شخص شاه در کنار رنگ ارغوانی و بافت باکیفیت مخمل که در طراحی محصول استفاده شده، قدرت و توان تولید در پس تولید این منسوج را توصیف می‌کند. پارچهٔ ذکرشده که برای تزیین کاخ یا به‌صورت بخشی از نیازهای دربار کاربرد داشته، گامی در جهت تأیید و تحکیم قدرت یا ادای فضل به شخص شاه بوده است. در منسوج ذکرشده استفاده از رنگ ارغوانی دیده می‌شود. ارغوانی رنگی شاهوار، معنوی، زیبا و دارای مفاهیم متعددی است (آیزمن ۱۳۹۱، ۵۱). این رنگ میان ظاهر و باطن ارتباط دوسویه‌ای را ایجاد می‌کند به‌گونه‌ای که هرچیزی اندیشه و طلب کند باید واقعیت داشته باشد (لوشر ۱۳۹۳، ۹۰). این منسوج ارغوانی را که از جنس مخمل است می‌توان جزوی از منسوجات درباری معرفی کرد؛ چنان‌که در بسیاری از ادوار تاریخی پارچهٔ مخمل از نفیس‌ترین پارچه‌های دستبافت و متمایز از سایر منسوجات به شمار می‌آید (یاوری ۱۳۹۲، ۱۱). همچنین مخمل منسوجی است که فن و بافت پیچیده و مشکلی دارد و از آنجا که قرار دادن تار برای زمینه در کنار یک تار برای پرز مخمل نیاز به دستگاه مخصوصی دارد، معمولاً بافت و تولید آن انحصار کارگاه‌های خاص است (وردن و بیکر ۱۳۹۶، ۵۸) که سفارش و تولید و دسترسی آن را برای تمامی اشخاص محدود می‌کند.

در منسوج شمارهٔ ۲ پارچهٔ مخمل موجود منقوش‌شده با تصویر شاه و شیر و خورشید با رنگ ارغوانی است، که از دیرباز این طرح و رنگ مورد توجه بسیاری از پادشاهان وقت بوده است. پروفسور هرتسفلد معتقد است: نقش شیر برای ایرانیان اهمیت نجومی دارد و از آنجا که با

شیر جزو برج دوازده‌گانه است، این نقش با جشن نوروزی ایرانیان مطابق است (ضابطی جهرمی ۱۳۸۹، ۴۷). شیر در سرزمین‌های ایران نماد شهریاران و در اخترشناسی کهن برج شیر، خانهٔ خورشید بوده است (طاهری ۱۳۹۶، ۱۳۲). استفاده از رنگ ارغوانی در این منسوج که رنگی محبوب در بین پادشاهان است، شکوهمند و متفکرانه و در عین حال پیچیده است (آیزمن ۱۳۹۱، ۵۱)، استفاده از این رنگ، هم فردی را که مورد استفاده قرار داده و هم دیگران را محصور می‌سازد (لوشر ۱۳۹۳، ۹۰) که مانند نمونهٔ شماره ۱ در انحصار افرادی خاص بوده است که در قالب بقچهٔ یا رومیزی کاربرد منحصربه‌فردی را برای نمایانگری محصول نهایی به وجود آورده است.

در منسوج شمارهٔ ۳ (نک: جدول ۱) از مخمل باکیفیت و از سکه‌های شاهی در کنار یکدیگر برای تزیین بیشتر لباس استفاده شده است. بدین گونه اشراف با لباس‌های گران‌قیمت و متنوع خود وضع مسلط مادی و قدرت خود را به دیگران معرفی می‌کردند (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۶۳). بهره‌گیری از تمامی عناصر جنس، رنگ و تزیینات و کارکرد در این نمونه، همگی در خدمت قشر خاصی است که سعی بر توصیف خود به‌عنوان فرد ثروتمند و قدرتمند دارد.

در منسوج شمارهٔ ۴ (نک: جدول ۱) استفاده از زری‌دوزی و ابریشم در لباس مورد نظر به‌خوبی بیانگر موقعیت مالی فرد سفارش‌دهنده است؛ چراکه بهره‌گیری از لباس تماماً زری برای هر فردی از جامعه میسر نیست و قطعاً سفارش این‌گونه از لباس و کلاه نشان از قدرت و تمکن مالی فرد دارد. درصد بسیار زیادی از این منسوج را نخ‌های زری تشکیل می‌دهد که به‌خودی‌خود بیانگر ارزش و بهای بسیار زیاد آن است. علاوه بر این به نظر می‌رسد بعد از دوخت لباس، دست‌دوزی‌های ویژه‌ای با فن قیطان‌دوزی با نخ‌های قیطان طلایی و نقره‌ای برای تزیین بیشتر منسوج به آن اضافه شده است که بهای کالای تمام‌شده را دوچندان کرده و تفاخر به پوشیدن این‌گونه از پوشاک در بین قشر دربار و قدرتمند جامعه، عملکرد آن را جهت تحکیم قدرت فرد به‌خوبی بیان می‌کند.

در منسوج شمارهٔ ۵ (نک: جدول ۱) استفاده از زری‌بافی، ابریشم طبیعی برای زمینه و نخ ابریشمی یا روکش طلا یا نقره برای بافت نقوش دیده می‌شود (یاوری ۱۳۹۲، ۱۰) که ارزش و بهای کالای مورد نظر را دوچندان می‌کند. این پارچه عموماً مورد توجه شاهان و دربار و قشر متمول بوده است (روح‌فر ۱۳۹۷، ۴۱). ساختار فرمی منسوجات گرچه فقط دارای نقوش هندسی هستند، تدابیر رنگ و جنس در القای قدرت به‌خوبی دیده می‌شود. استفاده از تدابیری مانند رودوزی‌هایی از قیطان‌های طلایی و آستردوزی پارچه، ارزش و بهای کالای تمام‌شده را دوچندان کرده و دسترسی قشر پایین جامعه را به مصرف این نوع از منسوجات به‌مراتب کمتر نموده است.

در این پژوهش پارچه‌های شمارهٔ ۶ـ۹ از مجموعه منسوجات دوخته‌شده با روش‌ها و تکنیک‌های دوخته‌دوزی هستند. منسوج شمارهٔ ۶ (نک: جدول ۱) از نوع منسوج به‌کاررفته در خیمهٔ شاهنشاهی است. خیمه، چادر، خرگاه و سراپرده یا پرده‌سرا نیز به‌معنی منزلگاهی از پارچهٔ کلفتی مانند کرباس است که قابل حمل‌ونقل باشد (دهخدا ۱۳۷۷، ۱۰۲۱۷). این خیمه (نک: جدول ۱، تصویر ۶) مربوط به دورهٔ قاجار است که نمادهای قدرت سلطنتی و سعادت در دربارهای اسلامی بودند. خیمه‌ای که خوب بر زمین استوار باشد، نشان‌دهندهٔ تعادل میان جریان‌های کیهانی و نیروهای زمینی را نشان می‌دهد (شوالیه و گربران ۱۳۸۸، ۱۴۵). آن‌ها اغلب به‌عنوان هدایای مجلل ارائه می‌شدند، همچنین برای مراسم‌های شاهنشاهی و لشکرکشی‌ها و هنگام مسافرت آماده می‌شدند. در این منسوج، دوختن نام خود پادشاه بر نقطهٔ مرکزی هر قطعه و در میان انبوهی از نقوش گیاهی که در باور ایرانیان، گیاهان با زمین و دورهٔ زندگی ارتباط دارند و بسیاری از آن‌ها به خدایانی منتسب هستند (بروس میتفورد ۱۳۹۴، ۸۰) دیده می‌شود. در سفرنامه‌ها و متون تاریخی به اهمیت پارچه‌های ایرانی گلدوزی‌شده در اعصار مختلف برای استفادهٔ امرا و پادشاهان (حسن ۱۳۷۷، ۲۱۰) اشاره شده است.

در منسوج شمارهٔ ۷ پوشش زین اسب، دارای نقوش گیاهی و مزین به نقش شیر و خورشید، نماد پادشاهی قاجار بوده است. این نقش یکی از مهم‌ترین نشانه‌های قدرت و کهن‌الگویی در میان ایرانیان و در کنار پادشاهان به‌صورت یک نماد سلطنتی شناخته شده است و شجاعت و قدرت را توصیف می‌کند (طاهری ۱۳۹۶، ۱۳۱). این منسوج همراه با رنگ‌های قرمز شاهوار در زمینه‌ای همراه با رنگ بژ، زرشکی و طلایی دیده می‌شود. قرمز رنگی مهیج و محرک و قیمتی است که منتهای درجه و جزء قوی‌ترین ترکیبات رنگی است. سمبل‌ها علائمی هستند که احساسات فوق‌العاده را برمی‌انگیزند (ساتن و ام.ولان ۱۳۸۹، ۵۰). پارچهٔ تولیدشده زین اسبی که مشخصاً به سفارش دربار با تمامی جزئیات و جوانب جهت استفاده بر روی اسب شاهی در نظر گرفته شده است، گفتمان قدرت در پس تولید این منسوج را به‌خوبی نمایان می‌کند.

در پارچهٔ شمارهٔ ۸ (نک: جدول ۱)، نمونه پارچهٔ موجود منقوش‌شده با تصویر شاه در میان نقش محرابی و حاشیه‌هایی پوشیده‌شده از انواع گل‌ها دیده می‌شود. رنگ‌های قرمز شاهوار (آیزمن ۱۳۹۱، ۶۷) در زمینه و رنگ‌های آبی فیروزه‌ای که مانند جواهر و قدرت (همان: ۶۷) است در این پارچه دیده می‌شود که تمامی تلاش هنرمند و بهره‌گیری از رنگ در جهت القای قدرت توسط طرح مورد نظر را نشان می‌دهد. همچنین تلاش برای ایجاد طرح و نقش هنرمندانه یکی از پرکاربردترین فن‌های کار تزیینی بر روی پارچه بوده، و این بدین معناست که ایجاد نقوش گوناگون بر روی پارچه سبب جلب توجه مخاطب بوده است (مبینی و اسدی ۱۳۹۶، ۵۲).

در منسوج شمارهٔ ۹ (نک: جدول ۱) استفاده از حاشیه‌های پرنقش و تصویر کردن خورشید در مرکز پارچه که به‌مرور زمان تبدیل به یکی از نمادهای قدرت در عهد قاجار شده است دیده می‌شود. خورشید که در بیشتر فرهنگ‌ها به‌عنوان قدرت کیهانی، نیروی حیات و نشانهٔ سلطنت و قدرت است (میرندابوروس ۱۳۹۴، ۱۶)، در مرکزیت این منسوج و به‌شکلی هنرمندانه طرح شده است. استفاده از تارهای نقره برای نشان دادن تلألؤ خورشید در ویژگی زیبایی منسوج و همچنین در توصیف اهمیت و قدرت در پس‌تولید پارچهٔ ذکرشده است. استفاده از رنگ‌های قرمز درخشان و طلایی که نماد قدرت و ثروت است (آیزمن ۱۳۹۱، ۶۷) تفاوت منسوج تولیدشده را در کاربرد یک پوشاک گران‌قیمت به‌خوبی نشان می‌دهد.

با رونق منسوجات پنبه‌ای در دورهٔ قاجار به‌دلیل آنکه نمی‌شد آن را در راستا یا هم‌تراز منسوجاتی چون ابریشم، زری و مخمل قرار داد، هنرمندان و نقاشان قلمکار را بر آن داشت تا از انواع تدابیر فرمی و رنگی بهره بگیرند. در منسوج شمارهٔ ۱۰ (نک: جدول ۱)، پارچهٔ قلمکار منقوش‌شده با نقش گیاه سرو، طاووس و شیر و خورشید و طرح بته‌جقه همراه با نقوش گیاهی دیده می‌شود. استفاده از نقش قطرهٔ اشک یا ترسیم‌های متنوعی شبیه میوهٔ درخت کاج سرو گلابی و طرح اشک‌های گوناگون مورد توجه شاهان قاجار بوده است. سرو به‌علت نیرومندی، دوام و افراشتگی، برای ایرانیان علامت قدرت، رونق و آزادگی بوده است (ضابطی جهرمی ۱۳۸۹، ۵۴). به‌دلیل نوع فن چاپ بهره‌گیری از رنگ‌های طبیعی رواج داشته و تکنیک و روش اجرای طرح، استفادهٔ این منسوج را به‌عنوان سراپردهٔ اشرافی (کاربرد نهایی محصول) مورد توجه قرار داده است. گرچه در تولید این منسوج و چاپ قلمکار به فراخور فن چاپ، از پارچهٔ پنبه‌ای استفاده شده، تدابیر دیگری چون کیفیت رنگ و اصالت نقش اهمیت منسوج را دوچندان کرده است. همچنین در پارچه چاپ‌شدهٔ شمارهٔ ۱۱ (نک: جدول ۱)، پارچهٔ قلمکار، منقوش‌شده با نقش شکارگاه و شکار شاه که حالتی روایی از خوش‌گذرانی شخص شاه و درباریان در شکارگاه است دیده می‌شود. شکار شیر امتیازی برای پادشاهان و بزرگان نزدیک محسوب می‌شد (همان، ۱۶۷). انتخاب یکی از تفریحات شاه برای روایت بر روی پارچهٔ قلمکار راهی برای بیان اقتدار شاه بوده است. استفاده از چاپ قلمکار و رنگ‌های طبیعی و بهره‌گیری حداکثری از قدرت رنگ آبی، که نشان‌دهندهٔ ثبات و اعتماد است (آیزمن ۱۳۹۱، ۴۳) در این پارچهٔ چاپی در جهت بیان توانایی و قدرت چه در روش تولید و چه در کاربرد و مصرف دیده می‌شود. همچنین در پارچهٔ چاپ‌شدهٔ شمارهٔ ۱۲ (نک: جدول ۱)، پارچهٔ قلمکار، منقوش‌شده با نقش شکارگاه و شکار شاه که حالتی روایی از خوش‌گذرانی شخص شاه و درباریان در شکارگاه است دیده می‌شود. شکار شیر امتیازی برای پادشاهان و بزرگان نزدیک محسوب می‌شد (همان). انتخاب یکی از تفریحات شاه برای روایت بر روی پارچهٔ قلمکار راهی برای بیان اقتدار شاه بوده است. استفاده از چاپ باتیک و رنگ‌های طبیعی و بهره‌گیری حداکثری از قدرت رنگ در این پارچهٔ چاپی دیده می‌شود. آبی رنگی ثابت و قابل اعتماد است (آیزمن ۱۳۹۱، ۴۳). همچنین استفاده از رنگ‌های گرم قوی و تهاجمی که در فضای خودش حرکت را القا می‌کند (ساتن و ام.ولان ۱۳۸۹، ۱۶)، در کنار یکدیگر برای القای قدرت هرچه بیشتر در اثر گنجانده شده است. در کل استفاده از پارچه‌های چاپی، در ردیف و تراز انواع دیگر از منسوجات باارزش در جهت جلب توجه قدرت‌های وقت، مدنظر طراحان پارچه در دورهٔ قاجار بوده است، بدین منظور با ایجاد تصاویری چون شخص شاه، نقوش درباری مانند شکارگاه یا چوگان‌بازی درباریان و استفادهٔ مناسب از رنگ‌هایی با نیروهای بصری و مواد و مصالح باکیفیت و مرغوب، گامی در جهت معرفی هرچه بیشتر این کالا و بهره‌گیری آن توسط متمولان و دربار برداشته شده است.

۷. نتیجه‌گیری

گفتمان دارای معنای کاملاً خاصی است که در آن اشاره به گزاره‌هایی دارد که شیوهٔ تفکر دربارهٔ یک چیز و نحوهٔ عمل بر اساس آن را به‌تفصیل شرح می‌دهد، به‌نحوی که درک جهانِ پیرامونِ موضوع را از طریق تحلیل گزاره‌ها ممکن می‌سازد. در این پژوهش از منظر فوکو به تحلیل و بررسی نقش قدرت بر شکل‌گیری منسوجات دورهٔ قاجار پرداخته شده است. بر اساس تحلیل گزاره‌ها چنین می‌توان بیان کرد که

به‌طور کلی هنر طراحی منسوجات که به‌طبع توسط نقاشان این دوره صورت می‌گرفت بر مبنای عناصر کهن ایرانی و ادوار پیشین خود بود. گرچه در این هنرها سعی بر رجوع به سنت‌های هنری ایران باستان بود، التقاط‌گرایی هنر ایرانی و غیرایرانی به فراخور زمانی و رویارویی سیاسی و اقتصادی ایران با غرب به وقوع پیوست و در نتیجه سبک هنری پالایش‌یافته‌ای را به وجود آورد که نه می‌توان آن را جدای از ریشه‌های کهن هنر ایران دانست و نه می‌توان آن را تافته‌ای جدابافته از هنرهای مرسوم ایران معرفی کرد. در این دوره ترکیب‌بندی‌های متقارن و ایستا، رنگ‌بندی‌های متنوع و درآمیخته با سلایق به‌روزشدهٔ مردم روزگار قاجار را می‌توان دید. نقش‌مایه‌های انسانی، جانوری و گیاهی بر طبق سنت‌های هنر ایرانی متداول بود اما با هم‌آمیزی با گفتمان قدرت حاکم بر جامعه که به‌واسطهٔ تبادلات سیاسی و فرهنگی به وقوع پیوسته بود، شخصیتی متفاوت به خود گرفته بود. در این دوره که بنا بر معضلات اقتصادی ناشی از واردات بی‌رویهٔ کالاهای خارجی و فشارهای مالی بر قشر متوسط و بسته شدن کارگاه‌های کوچک تولید منسوجات، طبقه‌بندی اجتماعی به وقوع پیوست که در نتیجهٔ آن فقط گروه متمول و وابسته به دربار از منسوجاتی باکیفیت از قبیل شال‌های کشمیر، مخمل‌های باکیفیت و زری‌بافی‌های یزد و اصفهان و کاشان استفاده می‌کردند و منسوجات مورد مصرف قشر متوسط و پایین جامعه عموماً پارچه‌های پنبه‌ای، دبیت و چلوار بود که با قیمت و کیفیت پایین‌تر به دست مردم عادی می‌رسید.

در این دوره که توان تولید منسوجات کاهش یافته بود، تولیدگران را به‌سمت تهیه و تولید پارچه‌هایی سوق داد که با انواع دوخته‌دوزی‌ها و در ابعاد کوچک‌تری تولید می‌شد و بنا بر توان مالی و موقعیت اجتماعی مواد و مصالح مورد مصرف برای نقش‌اندازی و نقش و رنگ انتخاب می‌شدند. مرصع‌کاری بر زمینه‌هایی از زری‌های ظریف و الوان‌ها و ابریشم‌های باکیفیت قطعاً به انتخاب و صرف هزینهٔ ثروتمندان تهیه می‌شد و داشتن قطعه‌ای از این منسوجات مانند جواهرات به‌عنوان دارایی و ثروت محسوب می‌شد که در دست مردم عادی جای چندانی نداشت. در این پژوهش ۱۲ نمونه از منسوجات موجود در منابع مکتوب و موزه‌ها که بیشترین قرابت معنایی و ساختاری را در توصیف این گفتمان داشته‌اند، مورد خوانش قرار گرفت. این پژوهش با هدف بررسی و تحلیل گفتمان قدرت به تحلیل ساختار آن‌ها بر بستر منسوجات به‌عنوان روش تحقیق کیفی نگاشته شد. در این گفتمان به بررسی عواملِ مؤثر در شکل‌گیری یا جهت‌گیری این هنر صنعت پرداخته شد؛ عواملی که بر صنعت پارچه‌بافی و بر اساس چهارچوب‌های نظری قدرت‌های حاکم بر جامعه مؤثر واقع شده است. در این بین، برای شناخت بسیاری از این عوامل تأثیرگذار، گزاره‌هایی مانند جنس پارچه‌ها، رنگ و نقش آن‌ها مورد خوانش قرار گرفته است. گرچه در تمامی منسوجات بررسی‌شده، نقش غالب در جهت یا تأیید قدرت حکومت غالب نبود، جنس و نوع بافت و یا کاربردها را می‌توان مهم‌ترین مقوله‌های کارکردی منسوجات در جهت تداوم تأثیرات قدرت‌ها دانست؛ این عملکرد را برای شاهان دورهٔ قاجار، درباریان یا وابستگان حکومتی، به‌وضوح می‌توان دید. از ویژگی بارز نمود تأثیرات قدرت بر ساختار منسوجات این دوره، ایجاد نقوش واقعی و قابل تشخیص از شخص شاهان و سردمداران قدرت بر روی پارچه‌ها هم در تکنیک‌های بافت‌شده و هم در شیوه‌های چاپ‌شده است که این شیوه از نقش‌آفرینی را در نمونه پارچه‌های پیشین متمایز می‌کند و تأثیرات ساختارهای قدرت را در فرم و شکل بصری برخی از منسوجات نمایان می‌سازد. علاوه بر آن در بسیاری از منسوجات این دوره از علایم یا نقش‌مایه‌هایی مانند شیر و خورشید و شمشیر یا نقش باغ شاهی استفاده شده است که ریشه در هنر دوره‌های پیشین خود دارند. در ایجاد این نقوش از رنگ‌هایی مانند طلایی، نقره‌ای، فیروزه‌ای و ارغوانی که از محدود رنگ‌هایی است که در ادوار مختلف مورد قبول پادشاهان به‌ویژه شاهان دورهٔ قاجار بوده، استفاده شده است. از جهتی دیگر گرچه روش‌های تولید این منسوجات مانند روش‌های مخمل‌بافی یا رشتی‌دوزی یا قلمکار سبقهٔ دیرینه دارد، نحوهٔ ارائه و مصرف آن‌ها در روزگار قاجار به فراخور قدرت و توانایی افراد در بخش‌های مختلف جامعه بوده است. برایند این پژوهش نشان داد تعمق شاهان قاجار و همچنین تجددگرایی و سلطه‌گری بر جامعه را می‌توان در بسیاری از هنرها از جمله هنر صنعت نساجی و طراحی پارچه در این دوران دید؛ همچنین به دست آمد که تحریم‌ها و عملکردهای سیاسی نادرست باعث کاهش توانایی مالی در جهت تولید پارچه‌های زربفت و روی آوردن به پارچه‌های پنبه‌ای مانند قلمکار شده است؛ چیزی که نشان از تأثیر قدرت بر شکل‌گیری نقوش دارد یا جهت‌گیری فرم‌ها و مواد و مصالح به‌کاررفته را عیناً مشخص کرده است. گرچه این ویژگی‌ها را در بسیاری از منسوجات این دوره می‌توان دید، دارا بودن اصول فرمی خاص در این دوره مطمح نظر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. کرباس. [ک ـِ] (اِ) کرباس. (آنندراج). جامهٔ سفید (دهخدا).

۲. متقال. [م ـِ] (اِ) پارچهٔ پنبه سفید نکرده که مثقالی نیز گویند (دهخدا).

۳. شال. (اِ) پارچهٔ پشمی یا کرکی مخصوص که در شهرهای ایران به‌ویژه در کرمان و مشهد و خلخال بافته می‌شود (دهخدا).

۴. برک. [ب ـَ رَ] (اِ) قسمی از گلیم. (برهان؛ فرهنگ فارسی معین؛ ناظم الاطباء). بافته‌ای باشد از پشم شتر که بیشتر درویشان از آن قبا و کلاه سازند (دهخدا).

۵. عبابافی یکی از صنایع دستی و سنتی وابسته به پشم شتر یا گوسفند بوده است (دهخدا).

۶. موتابی. (حامص مرکب) عمل تابیدن موی بز (دهخدا).

۷. این عهدنامه به‌ظاهر خواسته‌ها و مقاصد فتحعلی‌شاه را تأمین می‌کرد، ولی مواد مفاد قراردارد طوری تنظیم شده بود که ناپلئون می‌توانست هر موقع بخواهد از زیر بار تعهدات خود شانه خالی کند. تعهدات فرانسه در قرارداد مزبور به قرار ذیل بود: ۱. ضمانت استقلال ممالک موجوده ایران؛ ۲. شناختن حق ایران بر گرجستان؛ ۳. وعده بذل مساعی کامل در مجبور ساختن روسیه به تخلیهٔ خاک ایران و گرجستان و دخالت فرانسه در عقد عهدنامه صلح با روسیه و... (شمیم ۱۳۹۹، ۵۷).

۸. فتحعلی‌شاه چهل میلیون تومان پول بدهی به همراهی منوچهرخان به تبریز فرستاد و به وساطت سفیر انگلیس مجلسی در قریهٔ ترکمانچای که قرارگاه اردوی پاسکیویچ بود، مرکب از سردار مزبور و عباس میرزا و میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام و آصف‌الدوله و حاجی میرزا ابوالحسن خان شیرازی تشکیل گردید و عهدنامه‌ای در ۱۶ فصل و یک قرارداد تجاری الحاقی در ۹ فصل نوشته شد و در تاریخ ۵ شعبان ۱۲۴۳ هجری قمری مطابق با ۱۰ فوریه سال ۱۸۲۸ میلادی به امضای نمایندگان ایران و روسیه رسید (همان، ۹۵).

۹. روسیهٔ تزاری در این عهدنامه نیات و مقاصد استعماری خود را بی‌پرده نشان داد و منافعی عاید آن دولت شد که در هیچ‌یک از جنگ‌های اروپا نتوانسته بود نظیر آن را به دست آورد. علاوه بر آنچه به‌موجب عهدنامهٔ گلستان از ناحیهٔ قفقازیه دارا شده بود، ایروان و نخجوان و بخشی از دشت مغان را مالک شد و مجرای رود ارس سرحد دو دولت گردید، اتباع آن دولت در ایران از تابعیت نسبت به قوانین حقوقی و جزایی ایران معاف شد (همان، ۹۶).

منابع

۱. آژند، یعقوب. ۱۳۹۷. نگارگری ایران. تهران: سمت.

۲. آوری، پیتر. ۱۳۹۳. تاریخ ایران دورهٔ افشار، زند و قاجار از مجموعهٔ تاریخ کمبریج. تهران: جامی.

۳. آیزمن، لئاتریس. ۱۳۹۱. روان‌شناسی کاربردی رنگ‌ها. ترجمهٔ روح‌الله قباد. تهران: بیهق کتاب.

۴. اسکرس، جنیفر. ۱۳۹۹. شکوه هنر قاجار. ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی.تهران: انتشارات خط و طرح.

۵. اسمیت، رابرت مرداک. ۱۳۹۹. هنر ایران. ترجمهٔ کیانوش معتقدی. تهران: خط و طرح.

۶. برتنس، هانس. ۱۳۹۷. مبانی نظری ادبی. چ۵. تهران: ماهی.

۷. بروس میتفورد، میراندا. ۱۳۹۴. دایرةالمعارف نمادها و نشانه‌ها. ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور. تهران: سایان.

۸. پاکباز، رویین. ۱۳۹۲. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

۹. پوپ، آرتور، و فیلیس آکرمن. ۱۳۹۴. سیری در هنر ایران جلد هفتم (لوح‌های دوران اسلامی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. پناهی سمنانی، و محمد احمد. ۱۳۷۷. ناصرالدین‌شاه و فراز و فرود استبداد سنتی در ایران. تهران. انتشارات نمونه.

۱۱. پور پیرار، ناصر. ۱۳۸۲. هم‌نشینی رنگ‌ها. تهران: کارنگ.

۱۲. پلاک، یاکوب ادوارد. ۱۳۶۸. سفرنامهٔ پلاک ایران و ایرانیان. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی. مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه تهران.

۱۳. تریلینگ، جیمز. ۱۳۹۴. زبان تزیین. ترجمهٔ منصور حسامی و فهیمه زارع‌زاده. تهران: دانشگاه هنر.

۱۴. تیلور، استفنی. ۱۳۹۹. تحلیل گفتمان چیست. ترجمهٔ عرفان رجبی و پدرام منیعی. چ۲، تهران: نشر نویسه پارسی.

۱۵. جمشیدیان، سجاد، و علی آرامشی‌نیا. ۱۳۹۷. فصلنامه تاریخ روابط خارجی ۱۹ (۷۴): ۵۱-۷۸.

۱۶. دالمانی، هانری. رنه. ۱۳۴۷. سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری. گردآوری: محمدعلی فره‌وشی. ترجمهٔ همایون، فره‌وشی. تهران: امیرکبیر.

۱۷. دل‌زنده، سیامک. ۱۳۹۶. تحولات تصویری هنر ایران. تهران: نظر.

۱۸. دیبا، لیلا. ۱۳۹۱. پوشاک در ایران‌زمین. از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر.

۱۹. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. لغت‌نامه. تهران: انتشارات قومس.

۲۰. رز، ژیلیان. ۱۳۹۸. تحلیل تصویر. ترجمهٔ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: انتشارات فرهنگ و هنر و ارتباطات.
۲۱. رفیعی، عاطفه، و یاسر عرب. ۱۳۹۷. تاریخ مبلمان ایران. تهران: فخراکیا.
۲۲. روح‌فر، زهره. ۱۳۸۰. هنر پارچه‌بافی در دورهٔ قاجار. تهران: آرمانشهر.
۲۳. حسن، زکی محمد. ۱۳۷۷. هنر ایران در روزگاراسلامی. ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
۲۴. ساتن، تینا و برید ام.ولان. ۱۳۸۹. هارمونی رنگ. ترجمهٔ مریم مدنی. تهران: مارلیک.
۲۵. سجودی، فرزان، و بهناز قاضی مرادی. ۱۳۹۱. تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دورهٔ قاجار. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات ۱۴ (۱): ۹۳_۱۲۲.
۲۶. سرمد، غلامعلی. ۱۳۷۲. اعزام محصل به خارج از کشور در دورهٔ قاجاریه. تهران: نشر بنیاد.
۲۷. سلیم، محمد نبی. ۱۳۹۰. تاریخ تمدن و فرهنگ ایران‌زمین. تهران: انتشارات جامی.
۲۸. سیف، هادی. ۱۳۹۷. دانشنامهٔ نهضت‌های هنری ایرانی قلمکار نقاشی. تهران: سازمان زیباسازی شهر تهران.
۲۹. شاه‌حسینی، ناصرالدین. ۱۳۵۶. تمدن و فرهنگ ایران از آغاز تا پهلوی. چ۳. تهران، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب.
۳۰. شمیم، علی‌اصغر. ۱۳۹۹. ایران در دورهٔ سلطنت قاجار. تهران: مدبر.
۳۱. شوالیه، ژآن، و آلن گربران. ۱۳۸۸. فرهنگ نمادها و نشانه‌ها. ج ۳ و ۴. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون.
۳۲. شهشهانی، سهیلا. ۱۳۹۶. پوشاک دورهٔ قاجار. مشهد: فرهنگسرای میردشتی.
۳۳. ضابطی جهرمی، احمد. ۱۳۸۹. پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران. تهران: نشر نی.
۳۴. ضیمران، محمد. ۱۳۹۹. میشل فوکو: دانش و قدرت. تهران: انتشارات هرمس.
۳۵. طالب‌پور، فریده. ۱۳۹۶. پارچه و پارچه‌بافی در تمدن اسلامی. تهران: سمت.
۳۶. طاهری، صدرالدین. ۱۳۹۶. نشانه‌شناسی کهن‌الگوها. تهران: شورآفرین.
۳۷. عطارزاده، عبدالکریم، و مهران هوشیار. ۱۳۹۶. هنرهای صناعی. تهران: سمت.
۳۸. غیبی، مهرآسا. ۱۳۸۸. هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: هیرمند.
۳۹. فریزر، جیمز بیلی. ۱۳۶۴. سفرنامهٔ سفر زمستانی. ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: توس.
۴۰. فوکو، میشل. ۱۳۷۸. مراقبت و تنبیه. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
۴۱. ـــــــ . ۱۳۷۹. فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی.
۴۲. گشایش، فرهاد. ۱۳۹۲. تاریخ هنر. تهران: مارلیک.
۴۳. لوشر، ماکس. ۱۳۹۳. روان‌شناسی رنگ‌ها. ترجمهٔ لیلا مهرادپی. تهران: حسام.
۴۴. مبینی، مهتاب، و اعظم اسدی. ۱۳۹۶. سیری در مد و لباس دورهٔ قاجار. تهران: مرکب هنر.
۴۵. محمدپناه، بهنام. ۱۳۹۲. کهن دیار (تاریخ ایران از ظهور اسلام تا پایان قاجار). تهران: انتشارات سبزان.
۴۶. مستوفی، عبدالله. ۱۳۴۳. شرح زندگانی من (تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه از آقا محمدخان تا آخر ناصرالدین‌شاه). تهران: انتشارات زوار.
۴۷. موسوی، سید علی، فاطمه سراییان، و محمدحسن سمسار. ۱۳۹۰. فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار. تهران: زریران.
۴۸. مونسی‌سرخه، مریم. ۱۳۹۶. پوشاک ایرانیان در عصر قاجار (چگونگی و چرایی). تهران: دانشگاه الزهرا.
۴۹. وردن، جنیفر، و پاتریشیا بیکر. ۱۳۹۶. منسوجات ایرانی. ترجمهٔ مهران محبوبی. تهران: نظر.
۵۰. نوائی، عبدالحسین. ۱۳۶۹. ایران و جهان از قاجاریه تا پایان عهد ناصری. تهران: نشر هما.
۵۱. هیندس، باری. ۱۳۹۹. گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو. تهران: تیراژه.
۵۲. یاوری، حسین. ۱۳۹۲. نساجی سنتی ایران. تهران: سوره مهر.
53. Gillow, John. 2017. *Textile of the Islamic World*. UC SAN DIEGO LIBRARY.
54. Carey, Moya. 2017. *Persian Art Victoria and Albert Museum*. ISBN : 9781851779338.
55. URL 1 : https ://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs :6665026$6i. (access date : 2020/09/21)
56. URL2 : https ://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs :6665026$6i. (access date : 2020/09/05)
57. URL 4 : https ://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids :50595635. (access date : 2021/05/05)
58. URL5 : https ://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids :45382550. (access date : 2020/09/21)

59. URL 6: https://hali.com/news/qajar-imperial-tent-in-cleveland/. (access date: 2020/09/21)
60. URL 7: https://rugrabbit.com/node/160790. (access date: 2020/09/21)

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243627.0

تحلیل هندسی نقوش و تکنیک گره‌چینی بناهای تاریخی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان از دورهٔ صفوی تا پهلوی*

لیلا محقق دولت‌آبادی**
علیرضا شیخی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۷

چکیده

شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان در حاشیهٔ کویر مرکزی ایران، دارای بناهایی با کاربری مذهبی، مسکونی و خدماتی هستند که گره‌چینی جایگاه مهمی در معماری این اماکن دارد. هدف، شناخت و گونه‌شناسی ویژگی‌های فنی و هنری گره‌چینی در بناهای شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان است. روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی و روش نمونه‌گیری، هدفمند از نوع در دسترس است. جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه بر مطالعات میدانی استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد کارکرد گره‌چینی در بناهای مذهبی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان ارسی، پنجره، درِ ورودی، روزن، صندوق قبر، منبر و ضریح و در بناهای غیرمذهبی پنجره، روزن و ارسی است. گره‌چینی در بناهای مذهبی با کارکرد متنوع‌تر و بیشتری به کار رفته است. بیشترین تکنیک به‌کاررفته آلت چینی پوک است. آلت و شیشه بیشتر برای ساخت ارسی و قواره‌بری کاربرد داشته و آلت و لقط بیشتر در اماکن مذهبی برای ساخت درهای ورودی کاربرد داشته است. انواع گره‌های هندسی در اماکن مذهبی و غیرمذهبی این شهرستان‌ها دیده می‌شود اما در اماکن مذهبی تنوع گره بیشتر است. گره‌های چهار، شش، هشت، ده و دوازده بیشترین کاربرد را داشته و اشکال بر مبنای چهار، دارای بالاترین کاربرد هستند.

کلیدواژه‌ها:
هنرهای چوبی، گره‌چینی، شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان، تکنیک و نقش.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ نویسندهٔ اول با عنوان بررسی نقوش گره‌چینی در آثار معماری حومه اصفهان از دورهٔ صفوی (مطالعهٔ موردی شهرستان‌های نطنز، خوانسار، گلپایگان، نایین و کاشان) به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

** کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ Leila.mohaghegh1372@yahoo.com
*** دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

چوب با فراوانی و پراکنش گسترده و مقاوم در اقلیم ایران، قابلیت شکل‌پذیری، برش و تبدیل آن به انواع مصنوعات جزء یکی از عناصر دائمی معماری ایران به شمار می‌آید. با ورود اسلام و کاربری در مساجد و بناهای مذهبی، استفاده از آن در قالب در، پنجره، منبر و ستون رونق گرفت. مهم‌ترین روش‌های تزیین آثار چوبی را می‌توان هنر گره‌چینی برشمرد. هنرمندان این رشته با استفاده از نقش‌مایه‌های هندسی برای بیان اعتقادات و اندیشه‌های خود آثار بدیعی خلق کرده‌اند که اهمیت نقش و نگار در کنار توجه به جنبه‌های کاربردی آثار، از خصوصیات هنری آن‌هاست. گره‌چینی چوب در سه نوع آلت چینی پوک، آلت و شیشه، آلت و لقط ساخته می‌شود. گره‌چینی دارای سابقهٔ کهن است اما فرم اخیر آن متعلق به دورهٔ صفویه و بعد از آن است. این پژوهش به‌دنبال گونه‌شناسی فنی و هنری گره‌چینی‌های خوانسار و گلپایگان از دورهٔ صفوی تا پهلوی است. گلپایگان و خوانسار از مناطق اصیل تاریخی حاشیهٔ کویر مرکزی ایران هستند. شهرهایی با مردمان معتقد و پایبند به اخلاق اسلامی که در عصر صفویه شهرت خاصی داشته‌اند. در این عصر به امر امام قلی خان و پسرش الله وردی خان گنبد بقعهٔ امامزاده هفده‌تن، ساختمان امامزاده سیدالسادات و بنای امامزاده ابوالفتوح وانشان بنا شد و همچنین موقوفاتی بر مسجد جامع گلپایگان مقرر گردید. دو مقبرهٔ بابا ترک در شرق خوانسار و مقبرهٔ بابا پیر در جنوب غربی و مسجدجامع شهر خوانسار نیز از بناهای ارزندهٔ این دورهٔ تاریخی هستند. هدف این پژوهش بررسی فرم، نقش و تکنیک گره‌چینی به‌کاررفته در اماکن مذهبی و غیرمذهبی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان است. گره‌چینی به معنای عام شامل هنر قواره‌بری نیز می‌شود؛ بنابراین در بررسی این مقاله مدنظر قرار دارد و به‌دنبال پاسخ بدین پرسش است که تکنیک‌های گره‌چینی به‌کاررفته در اماکن مذهبی و غیرمذهبی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان چیست و گونه‌شناسی نقوش و فرم آن کدام است؟ نبود بررسی‌های لازم و گونه‌شناسی نقوش گره‌چینی در این دو شهر تاریخی از سویی و از بین رفتن چوب در شرایط جوّی کویر از سویی دیگر، نیز نبودن تحقیقی مستقل در این موضوع، از ضروریات پژوهش حاضر است.

۱ـ۱. روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی و نمونه‌گیری، هدفمند از نوع در دسترس است. جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. سه مکان تاریخی در خوانسار و پنج مکان در گلپایگان مورد بازدید قرار گرفت. تحلیل بدین صورت بوده که با یافتن نمونه‌ها، نقش و طرح، تکنیک و کارکرد آن‌ها بررسی شده و در پایان الگوهای حاکم بر هنر گره‌چینی این مناطق و وجوه افتراق و اشتراک بین فضاهای مذهبی و غیرمذهبی بیان شده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

حسن ستاری سربانقلی و سعیدحسن پورلمر (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تزیینات گره‌چینی در بناهای محلهٔ خانه‌بر ماسوله»، ۳۱ الگوی گره‌چینی در محلهٔ خانه‌بر ماسوله را بررسی کرده‌اند. قباد کیانمهر و محمد خزائی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفویه» به این نتیجه رسیده‌اند که گره‌چینی صفوی بر اساس اشکال هندسی خاص و اعداد مشخصی اجرا شده‌اند. زهرا احمدی دستجردی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان بررسی ویژگی‌ها و مقایسهٔ تطبیقی هنر ارسی‌سازی در شهرهای اصفهان، کاشان و سنندج، شباهت‌ها و تفاوت‌های ارسی‌های سه شهر را از لحاظ فرم، نقش و رنگ مورد بررسی قرار داده است. مریم عابدی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد طراحی و ساخت پنجره با رویکرد به شقاچینی، شقاچینی را نوعی گره‌چینی معرفی کرده با ذکر اینکه روستای ابیانه بیشترین تعداد آثار شقاچینی را دارد، به بررسی آن‌ها پرداخته است. افسانه زحمتکش (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با نام شناخت اصول زیباشناسی نقوش گره‌چینی آثار چوبی کاخ‌های صفوی در اصفهان به‌منظور ساخت و تزیین ظروف چوبین، در پی جمع‌آوری نقوش هندسی و کادرهای به‌کاررفته در آثار چوبی کاخ‌های عهد صفویهٔ اصفهان و همچنین شناخت اصول زیباشناسی بصری آن‌ها از طریق بررسی تعامل بین نقوش و کادربندی آن‌ها بوده است. یاسر قاسمی (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان بررسی تطبیقی ارزش‌های ویژهٔ گره‌چینی به‌کاررفته در خانه‌های قاجار تهران و صفویه اصفهان، از اصفهان گره‌چینی خانه‌های داوید، سوکیاس، مدرسهٔ قدسیه، مارتاپیترز و زاولیان را بررسی کرده است. مجید فتحی‌زاده (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد بررسی نقوش گره‌چینی در پنجره کاخ‌ها و مساجد دورهٔ صفوی در اصفهان، به شناخت و تعریف گره‌چینی، زمینه‌های کاربرد آن، آراء و نظریات در مورد گره‌چینی پرداخته است؛ همچنین اشارهٔ

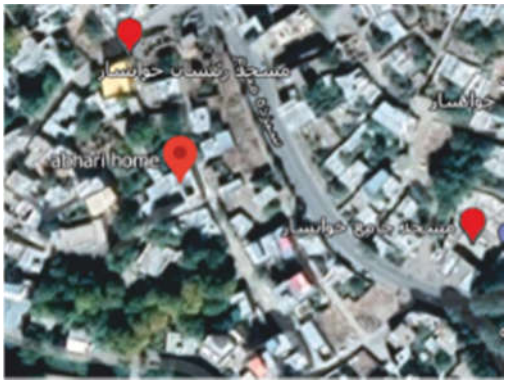
مختصری به کاخ‌ها و مساجد صفوی در محدودهٔ نقش جهان اصفهان داشته است. مرتضی فرشته‌نژاد (۱۳۵۶) در کتاب گره‌سازی و گره‌چینی در هنر معماری ایران، به روش رسم دقیق تعدادی از گره‌های هندسی اهتمام داشته است، اما تاکنون پژوهشگران گره‌چینی، فضاهای مذهبی و غیرمذهبی شهرستان‌های گلپایگان و خوانسار را مورد بررسی قرار نداده‌اند که نقطهٔ عطف مقالهٔ حاضر است.

هنر گره‌چینی: گره عبارت از مجموعه‌ای از اشکال مختلف غالباً هندسی است که به‌طور هماهنگ در یک کادر مشخص در کنار هم قرار گرفته باشد. هر زمینهٔ گره یا به‌اصطلاح «آلات گره» مجموعه‌ای از اشکال هندسی است که به هریک از آن‌ها آلت گره می‌گویند (زمرشیدی ۱۳۶۵، ۵۵). سه مدل گره‌سازی در چوب معمول است: گره آلت و لقط، گره آلت و شیشه و گره پوک (آلت چینی پوک). اگر وسط آلات با چوب پر شود به آن گره‌چینی آلت و لقط می‌گویند، اگر وسط آلات با شیشه پر شود به آن گره‌چینی آلت و شیشه و اگر وسط آلات خالی باشد، آلت چینی پوک نامیده می‌شود.

۲. موارد بازدیدشده

۲ـ۱. بناهای مورد مطالعه در شهرستان خوانسار

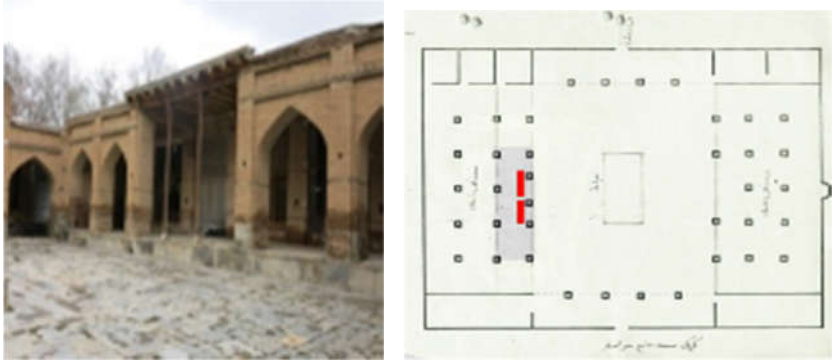
شهرستان خوانسار از جمله شهرستان‌های استان اصفهان، در شمال غرب استان واقع و از سمت شمال و شرق به شهرستان گلپایگان و از سمت جنوب و غرب به شهرستان فریدن (داران) منتهی می‌شود. شهر خوانسار مرکز شهرستان خوانسار در ۳۳ درجه و ۱۳ دقیقهٔ عرض شمالی و طول ۵۰ درجه و ۱۹ دقیقهٔ شرقی واقع شده است (میرمحمدی ۱۳۷۸، ۱۳). خوانسار در دورهٔ صفویه یکی از مراکز مهم علم و ادب و صنعت بوده است. سلاطین صفوی توجه خاصی به این سرزمین داشته و به‌خاطر همین توجهات، صنایع دستی و کارگاهی در خوانسار رونق یافته است (همان، ۸۷). در شهرستان خوانسار مسجد جامع، مسجد رئیسان و خانهٔ ابهری دارای گره‌چینی بوده که در ذیل بدان پرداخته شده است (تصویر ۱).



تصویر ۱: مسجدجامع، مسجد رئیسان و خانهٔ ابهری در شهرستان خوانسار (URL 1)

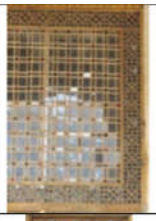
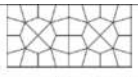
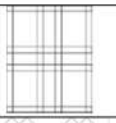
۲ـ۱ـ۱. مسجدجامع

در جنوب شرقی شهر خوانسار با ۳۵۰ سال قدمت، قدیمی‌ترین مسجد شهر خوانسار با مساحتی حدود سه هزار متر مربع ساخته شده است. این مسجد دارای موقوفات بسیار است و بنای آن را به شهریارالملک آقاصانع نسبت می‌دهند. تاریخ بنای مسجد سال ۱۱۰۱ق و سال اتمام آن در سال ۱۱۴۷ق است (همان، ۹۳). مسجد با دیوارهای خشتی و آجری دارای گنبدی قوسی‌شکل و دارای دو شبستان است که شبستان شمالی دارای ایوان، دو ستون چوبی و دو ارسی است (تصویر ۲ و جدول ۱).



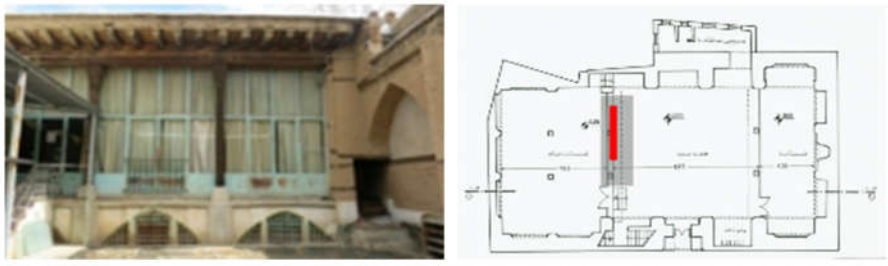
تصویر ۲: ارسی‌های گره‌چینی در پلان مسجدجامع خوانسار (میراث فرهنگی خوانسار) و نمای ضلع شمالی مسجد (نگارندگان)

جدول ۱: گره‌چینی در مسجدجامع خوانسار (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
ارسی	ضلع شمالی		پاتاق		گره هشت	کار هشت	آلت و شیشه			مربع	انتقالی
					گره مربع	مربع مستطیل	آلت و شیشه			مربع	
			درکه		—	نقوش هندسی	قواره‌بری				انتقالی
					گره مربع	مربع مستطیل	آلت و شیشه			مربع	
			پاخور		گره هشت	هشت و سلی	گره تقه‌ای			مربع	انعکاسی

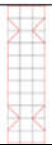
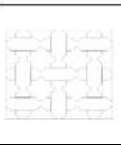
۲ـ۱ـ۲. مسجد رئیسان

این مسجد در محلهٔ رئیسان و خیابان امام خمینی کوی رئیسان واقع شده است. طبق تاریخ‌های موجود در بنا، احداث مسجد در سال ۱۳۱۰ق و در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار توسط استاد محمدحسین انجام شده است. مسجد رئیسان با مساحتی حدود ۳۵۰ متر مربع دارای صحن مربع شکلی است که فضاهای مسجد در اطراف آن شکل گرفته‌اند. شیوهٔ معماری بنا به سبک دورهٔ قاجار و دارای فضاهای تابستان‌نشین (نسر) و زمستان‌نشین (پتو) است (میراث‌فرهنگی خوانسار). دو شبستان مسجد در شمال و جنوب در دو جبههٔ مقابل قرار دارد. شبستانی که در ضلع جنوبی قرار گرفته با سطحی وسیع‌تر و با اختلاف سطح از کف صحن دارای شبستانی به همان وسعت در بخش زیرین خود است و دارای پنجره‌های گره‌چینی است. سقف چوبی شبستان روی جرزها و ستون‌های چوبی برپا شده و مزین به نقاشی و خطاطی است (تصویر ۳ و جدول ۲).



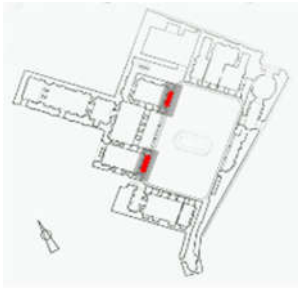
تصویر ۳: محل پنجرهٔ گره‌چینی در پلان مسجد رئیسان خوانسار (میراث‌فرهنگی خوانسار) و ضلع جنوبی مسجد رئیسان (نگارندگان)

جدول ۲: گره‌چینی در مسجد رئیسان خوانسار (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
پنجره	ضلع جنوبی			گره مربع	گره جعفری	آلت چینی پوک			مربع	انتقالی و دورانی

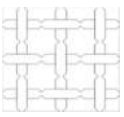
۲ـ۱ـ۱. خانهٔ ابهری

خانهٔ تاریخی ابهری توسط حاج سید محمدباقر ابهری در زمان قاجار بنا شده است. تاریخ ۱۲۷۸ق که بر سقف چوبی نقاشی‌شدهٔ یکی از اتاق‌های جبههٔ شمالی در زیر قطعه شعری نقش بسته است، نشان‌دهندهٔ تاریخ ساخت بناست. خانهٔ ابهری با مساحتی در حدود ۸۰۰ متر مربع خانه‌ای است با حیاط مرکزی که در جبههٔ شرقی در دو اشکوب و در سایر جبهه‌ها در یک اشکوب بنا شده است (میراث‌فرهنگی خوانسار). فضاهای جبههٔ شمال، شامل تالاری پنج‌دری است که دو اتاق سه‌دری در طرفین آن قرار گرفته است. زیرزمین خانه در جبههٔ شمالی جای دارد. پنجره‌های زیرزمین، زیر اتاق سه‌دری از نوع گره‌چینی آلت و پوک است. در جبههٔ جنوبی خانهٔ ابهری، یک ایوان به روی ستون‌های چوبی استوار شده تا تقارن ضلع شمالی و جنوبی آن را حفظ کند. این ایوان تزیینات نفیس نقاشی و گچ‌بری زیبایی دارد (تصویر ۴ و جدول ۳).



تصویر ۴: گره‌چینی در پلان خانهٔ ابهری خوانسار (میراث‌فرهنگی خوانسار) و ضلع شمال شرقی خانهٔ ابهری (نگارندگان)

جدول ۳: گره‌چینی خانهٔ ابهری خوانسار (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل	تصویر کلی	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	تکثیر
پنجره	شمال شرقی		—		گره مربع	گره جعفری	آلت‌چینی پوک			مربع	انتقالی و دورانی
خورشیدی در	شمال شرقی		خورشیدی		نقش تاج درویشی	نقوش هندسی	آلت‌چینی پوک				انعکاسی

جدول ۴: گره‌چینی‌های یافت‌شده در محلهٔ رئیسان خوانسار (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	تصویر کلی	تصویر از نزدیک	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
روزن			گره چهار	هشت و چهار	آلت‌چینی پوک			مربع	انعکاسی

۲ـ۲. بناهای مورد مطالعه در شهرستان گلپایگان

شهر گلپایگان مرکز شهرستان گلپایگان از شهرستان‌های استان اصفهان با پهنه‌ای حدود ۴۰ کیلومتر مربع در باختر استان در مسیر راه خمین- خوانسار با ۳۳ درجه و ۲۷ دقیقه و ۱۵ ثانیه پهنای شمالی و ۵۰ درجه و ۱۷ دقیقه و ۱۵ ثانیه درازای خاوری نسبت به نیم‌روز گرینویچ قرار دارد (افاضلی ۱۳۸۰، ۱۱). شهر گلپایگان از نظر دینی و اعتقادات مذهبی و پایبندی به اسلام و مکتب ولایت و تشیع، دارای سابقه و قدمتی دیرینه است. مساجد کهن شهر و تعداد ۳۳ امامزاده و بقعهٔ متبرکه نشان اعتقادات پاک و پایبندی مردم این دیار به اسلام، قرآن و مکتب اهل بیت(ع) به شمار می‌رود (میرمحمدی ۱۳۸۰، ۸۴). گلپایگان در دورهٔ بعد از اسلام دارای رونق و اهمیت بوده و بر روی نقشه‌های جغرافیایی با نام «جرفادقان» مشخص شده است. در عصر سلجوقیان و خوارزمشاهیان پررونق بوده، بعد از حملهٔ مغول از رونق ایستاده و چون اصفهان پایتخت شده شهر گلپایگان رو به رونق نهاده است (همان، ۶۸). در شهرستان گلپایگان بناهای امامزاده هفده تن، سیدالسادات، ابوالفتوح، مسجدجامع سرآور و خانهٔ معظمی دارای گره‌چینی است (تصویر ۵).

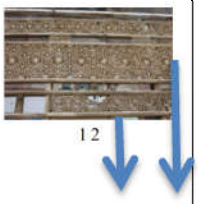
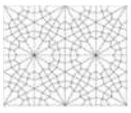
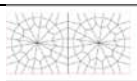
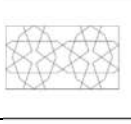
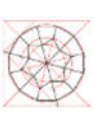
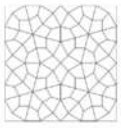
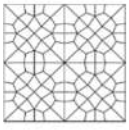
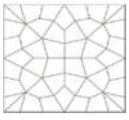
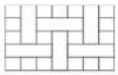
تصویر ۵: امامزاده هفده‌تن و سیدالسادات و ابوالفتوح (URL 2)

۲ـ۲ـ۱. امامزاده هفده‌تن

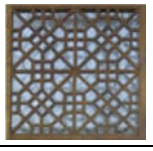
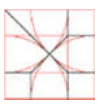
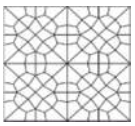
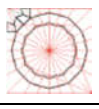
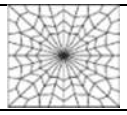
در قسمت جنوبی شهر گلپایگان در جنب خیابانی به همین نام، بقعهٔ زیبا و هشت‌گوشی از ابنیهٔ قرن یازدهم هجری قمری در زمان شاه‌عباس اول به دستور سردار امام قلی خان و پسرش الله وردی خان بنا شده است (اشراقی ۱۳۸۳، ۲۲۵). ایوان شمالی و سردر ورودی بقعه با ارتفاعی بلند مزین به کاشی‌کاری منقوش به نقوش اسلامی و دهن‌اژدری به سبک معرق به‌زیبایی ساخته شده است. جلوی ایوان بقعه که درِ ورودی محسوب می‌شود، ارسی پنج‌دری وجود دارد. در ضلع ثابت بالای در (پاتاق ارسی)، مستطیلی افقی تمام سطح را پوشانده است که در متن آن دورتادور قاب مستطیلی، آیاتی از سورهٔ «هل اتی» نقش بسته و از شاهکارهای عهد صفوی به شمار می‌رود، اما متأسفانه سخت آسیب دیده و رو به نابودی است. کمی جلوتر از ارسی، درِ چوبی گره‌چینی آلت و لقطدار مشاهده شد که دورتادور آن را با سنگ پوشانده‌اند. در ضلع جنوبی بقعهٔ در و پنجرهٔ آلت چینی پوک نفیسی، معروف به در قبله وجود داشته که هم‌اکنون در موزهٔ امامزاده نگهداری شده و به‌جای آن درِ آهنی گذاشته‌اند. همچنین در جبههٔ غرب و شرق بقعه، روزن‌های آلت چینی پوک کار گذاشته شده است (تصویر ۶ و جدول ۵ و ۶).

تصویر ۶: امامزاده هفده‌تن گلپایگان (نگارندگان)

جدول ۵: گره‌چینی‌های امامزاده هفده‌تن گلپایگان (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک گره‌چینی	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
ارسی	ایوان شمالی		پاتاق		۱: گره دوازده	دوازده و شش	آلت چینی پوک			مثلث و مربع	انعکاسی و دورانی
					۲: گره ده	گره ده				پنج ضلعی	انتقالی
درِ ورودی	ایوان شمالی		قاب بالا و پایین		گره ده	ده کند تویُر	آلت و لقط			پنج ضلعی	انعکاسی
			قاب وسط		گره شش	شش				مثلث	انعکاسی
روزن	ضلع شرقی		متن		گره هشت	هشت راست	آلت چینی پوک			مربع	انعکاسی و انتقالی
			حاشیه		شش	گره شش				مثلث	انعکاسی و انتقالی
روزن	ضلع جنوبی				مربع	خفته راسته				مربع	انتقالی و دورانی

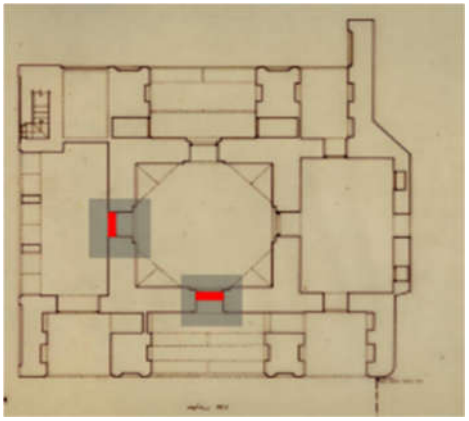
جدول ۶: گره‌چینی‌های موجود در موزهٔ امامزاده هفده‌تن گلپایگان (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	تصویر کلی	ابعاد	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک گره‌چینی	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
سه تیکه ورودی جنوبی حرم هفده‌تن		طول ۳/۲۰ عرض ۱/۱۵ ضخامت ۰/۰۵	پنجره		گره مربع	هشت و چهار	آلت چینی پوک			مربع	انتقالی انعکاسی
			حاشیه پنجره و بالای در		گره هشت	هشت راست				مربع	انتقالی انعکاسی
			نقش در		دوازده	گره دوازده				مثلث و مربع	انعکاسی

		پایین پنجره		گره مربع	چهار شمسه‌دار			مربع	انتقالی
در دولنگهٔ هفده‌تن		قاب بالا و پایین	طول ۱/۸۰ عرض ۱/۳۰ ضخامت ۰/۰۵	گره مربع	چهارقل	آلت و لقط		مربع	—
		قاب وسط		شش	گره شش			مثلث	انتقالی
درکه ارسی امامزاده هفدهتن		حاشیه	—	گره ده	گره ده	آلت چینی پوک		پنج ضلعی	انتقالی
		مرکز		دوازده	گره دوازده و هشت			مثلث و مربع	انعکاسی

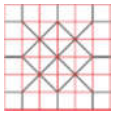
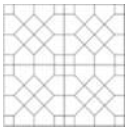
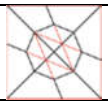
۲ـ۲ـ۲. امامزاده سیدالسادات

یکی دیگر از ابنیهٔ تاریخی شهر گلپایگان در نزدیکی مسجدجامع، مسجد و مقبرهٔ سیدالسادات یا (سه سادات) است. ساختمان امامزاده مربوط به قرن هشتم هجری و دارای ایوان، غرفه‌های دوطبقه، گلدسته و گنبدی به بلندی ۹ متر است (اشراقی ۱۳۸۳، ۲۵۰). بقعه دارای سه اتاق اصلی است و اتاق مرکزی آن، شامل سه ضریح در سه گوشهٔ اتاق است و دیوارهای آن مزین به هنر سنگ، آینه و نقاشی و کتیبه است و در چهار طرف ورودی به این بخش مرکزی درهایی وجود دارد که درِ رو به قبله و درِ جنوب غربی دارای تزیینات گره‌چینی هستند (تصویر و جدول ۷).



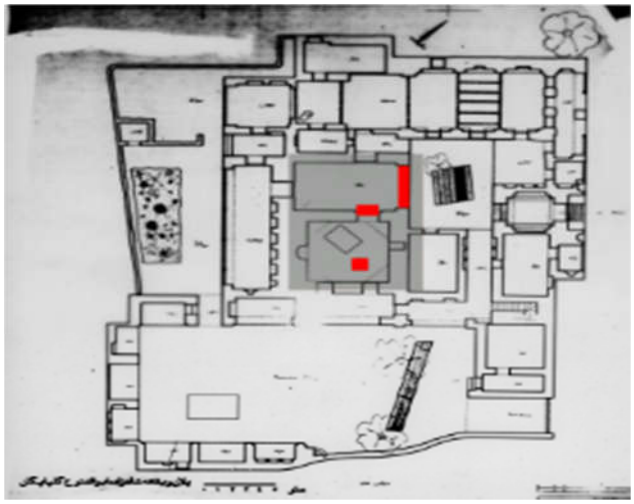
تصویر ۷: محل گره‌چینی در پلان امامزاده سیدالسادات (میراث‌فرهنگی گلپایگان) و ایوان ضلع شمال شرقی سیدالسادات (نگارندگان)

جدول ۷: گره‌چینی‌های امامزاده سیدالسادات گلپایگان (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
درِ ورودی	ایوان ضلع شمال شرق		قاب بالا و وسط و پایین		گره مربع	هشت و مربع	آلت و لقط			مربع	انتقالی
درِ ورودی	جنوب غربی		قاب بالا و پایین		هشت	گره هشت	آلت و لقط			مربع	انعکاسی
			قاب وسط		هشت	هشت تیزه‌دار				مربع	انعکاسی و انتقالی

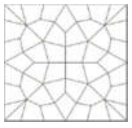
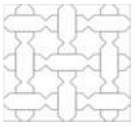
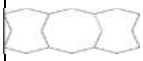
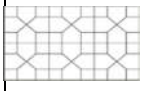
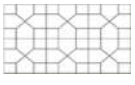
۲ـ۲ـ۳. امامزاده ابوالفتوح قریهٔ وانشان

این بقعه بر سر راه گلپایگان به خوانسار، اول قریهٔ وانشان در ۱۲ کیلومتری شهر گلپایگان واقع است. بنا متعلق به قرن دهم هجری، به‌صورت چهارگوش و آجری با گنبد هرمی‌شکل بلند ۱۲ ترک است. امامزاده دارای ضریح چوبی بوده که هم‌اکنون در موزهٔ امامزاده هفده‌تن نگهداری می‌شود و ضریح فلزی جایگزین آن شده است. در داخل ضریح صندوقچهٔ چوبی گره‌چینی آلت و لقطدار که لقطها با منبت‌کاری تزیین شده است وجود دارد. تاریخ ۹۶۲ق مربوط به صندوق منبت‌کاری روی مزار است، روی صندوق آیاتی از قرآن مجید و نام چهارده معصوم(ع) و همچنین نام بانی صندوق، شاه حسین فریدون شکوه و نام استادکاران سازندهٔ آن نقش بسته است. متأسفانه عکس‌برداری از صندوق قبر به‌خوبی امکان‌پذیر نبود. درِ تاریخی امامزاده یکی از زیباترین قسمت‌های آرامگاه است که از کارهای هنری ارزندهٔ چوبی قرن دهم (زمان شاه‌طهماسب صفوی) به شمار می‌رود. بر روی کتیبه، تاریخ اتمام ساخت آن را سال ۹۷۰ هجری و همچنین روی دماغهٔ در، نام بانی آن جلال‌الدین امیر بیک وانشانی و استادکار سازندهٔ آن حسین بن قاسم خوانساری کنده شده است. امامزاده دارای ارسی سه‌درکی متفاوتی است به‌طوری که نمای داخل و بیرون آن متفاوت است (تصویر و جدول ۸).



شکل ۸: محل گره‌چینی در پلان امامزاده ابوالفتوح وانشان (میراث‌فرهنگی گردشگری اصفهان)

جدول ۸: گره‌چینی‌های امامزاده ابوالفتوح (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	تصویر کلی	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
درِ ورودی مقبره		قاب بالا و پایین		شش	گره شش	آلت و لقط			مثلث	انعکاسی
ارسی سه درکه‌ای		پاتاق		گره مربع	گره جعفری	آلت چینی پوک			مربع	انتقالی
		درکه		گره مربع	طبل و هشت				مربع	انعکاسی و دورانی
ضریح امامزاده ابوالفتوح		دیواره		گره مربع	بازوبندی مربع	آلت چینی پوک			مربع	انتقالی
		قسمت کوچک مرکزی		شش	گره شش				مثلث	انتقالی انعکاسی
		درِ ضریح		گره مربع	جعفری				مربع	انعکاسی و دورانی
صندوق قبر		دیواره		گره مربع	بازوبندی مربع	آلت و لقط			مربع	انتقالی

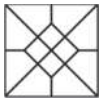
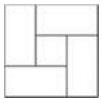
۴-۲-۲. مسجدجامع سرآور

سرآور از جمله روستاهای دهستان جلگهٔ گلپایگان، در عرض ۳۳ درجه و ۳۰ دقیقه و طول ۵ درجه و ۲۴ دقیقهٔ شرقی و دارای ۱۷۹۰ متر ارتفاع از سطح دریاست. این روستا در ۱۶ کیلومتری شرق گلپایگان و ۱۰ کیلومتری شهر گوگد واقع شده است. این روستا در گذشته «سرالوار» نامیده می‌شده است. تنها اثر به‌جای‌مانده که بیانگر سابقهٔ دیرینهٔ آن است مسجدجامع مربوط به قرن هشتم هجری است. مسجدجامع سرآور تقریباً در مرکز روستا در کنار جاده قرار دارد. مسجد نورگیر و پنجره، محراب، گلدسته و گنبدی ندارد. تنها اثر چوبی باقی‌مانده در مسجد که مورد بازدید نگارندگان قرار گرفت منبر تاریخی آن است. ارتفاع منبر ۲۴۰ سانتی‌متر و عرض آن ۶۰ سانتی‌متر است. منبر پنج پله دارد و از نظر هنرِ منبت، زیبایی یکتایی دارد. در قسمت تکیه‌گاه، این جملات حک شده است: «اللّه مفتح الابواب هذه العمارة

مسجد الجامع سرالوار هذه الخیر المبارکة ابراهیم ابن علی سرالواری فی تاریخ عشرین ذوالقعدة سنة احدی عشر و ثمان مائة» [۸۱۱ق] لبه‌های بالایی دیواره‌های منبر شامل هنر گره‌چینی چوب است. دو طرف منبر آیهٔ مبارکهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره (آیة الکرسی) آمده است (میرمحمدی ۱۳۸۰، ۱۱۵) (تصویر و جدول ۹).

تصویر ۹: محل منبر در پلان مسجدجامع سرآور (میراث‌فرهنگی گلپایگان)

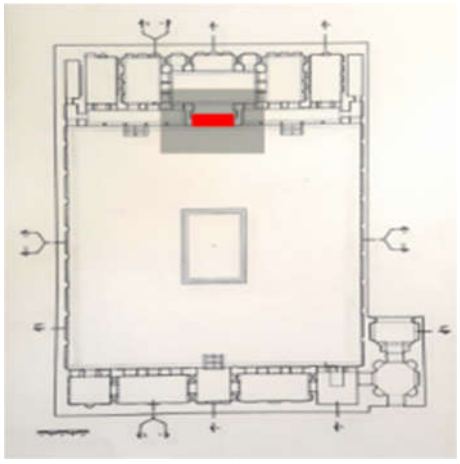
جدول ۹: گره‌چینی منبر مسجدجامع سرآور (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	اندازه	اجزا	تصویر اجزا	شکل گره	نام گره	تکنیک	هندسه واگیره	ترسیم	زیر نقش	روش تکثیر
منبر	در گوشهٔ ضلع جنوبی و شرقی		ارتفاع ۲۴۰ سانتی‌متر و عرض ۴۰ سانتی‌متر	نرده‌های دو طرف نشیمنگاه		گره مربع	گره چهار شمسه‌دار	آلت چینی پوک			مربع	—
				نرده پله‌ها		گره مربع	گره مورد				مربع	انتقالی
				دیواره منبر		گره مربع	گره مورد	آلت و لقط			مربع	انتقالی

۵-۲-۲. خانهٔ معظمی

منزل ابوالقاسم خان معظمی در شهرستان گلپایگان در بخش مرکزی محلهٔ سلواتان، کوچهٔ شهید آقاشاهی قرار دارد. احتمالاً تاریخ ساخت بنا ۱۳۳۳ هجری قمری است. با ورود به حیاط از ضلع جنوب شرقی با یک محوطهٔ چهارضلعی روبه‌رو می‌شویم که در طرف شمال و جنوب آن ساختمان قرار دارد. ضلع شمالی با ارسی بالارو (پنج‌دری) به‌عنوان شاه‌نشین همراه با دو ایوان ستون‌دار خودنمایی می‌کند. این دو ایوان هرکدام با چهار پلهٔ سنگی از کف حیاط بالاتر قرار دارد. ضلع جنوبی که در واقع بخش تابستان‌نشین بنا را تشکیل می‌دهد دارای اتاق‌هایی است که بر روی زیرزمین واقع شده و درهای ورودی زیرزمین نیز در قسمت ازاره قرار گرفته است. برعکس ضلع شمالی، ایوان ضلع جنوبی در مرکز مقابل ارسی قرار دارد. ارسی دارای شیشهٔ رنگی با نقوش هندسی قواره‌بری شده است، ستون‌های چوبی ایوان نیز به‌صورت

هشت‌ضلعی با دو ردیف قطاربندی تزیین شده‌اند (شمسی و مشهدی ۱۳۸۴، ۷) (تصویر و جدول ۱۰).



تصویر ۱۰: ارسی در پلان خانهٔ معظمی گلپایگان (شمسی و مشهدی ۱۳۸۴، ۱۴)

جدول۱۰: گره‌چینی خانهٔ معظمی گلپایگان (نگارندگان ۱۳۹۹)

کارکرد	محل نصب	تصویر کلی	اجزای تشکیل‌دهنده	تصویر اجزا	نام نقش	تکنیک	واگیره	ترسیم	روش تکثیر
ارسی	ضلع شمالی		فقط قسمت‌هایی از حاشیهٔ پاتاق و درکه‌ها باقی مانده است که نقوش مشابه دارند.		نقوش هندسی	آلت و شیشه قواره بری			انتقالی و انعکاسی

هنرهای چوبی وابسته به معماری، مکمل معماری هستند. تقدس اماکن مذهبی و اعتقادات مردم مهم‌ترین عامل حفظ و بقای ساختمان و آثار این فضاهاست چراکه بیش از بناهای تاریخی دیگر مورد مرمت و بازسازی قرار گرفته‌اند. شهر گلپایگان نیز از نظر دینی و اعتقادات مذهبی دارای سابقهٔ دیرینه‌ای است؛ بنابراین تعدد آثار در فضاهای مذهبی این شهرستان بسیار است. بررسی‌های انجام‌شده از گره‌چینی‌های خوانسار و گلپایگان نشان می‌دهد قواره‌بری به‌ندرت و به‌صورت نقوش هندسی ساده در کنار گره هندسی کار شده است. با توجه به موارد بررسی‌شده، کارکرد گره‌چینی در بناهای مذهبی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان شامل ارسی، پنجره، درِ ورودی،، روزن، صندوق قبر، منبر و ضریح است. کارکرد گره‌چینی در بناهای غیرمذهبی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان، شامل پنجره، روزن، ارسی است. می‌توان بیان کرد گره‌چینی در بناهای مذهبی با کارکرد متنوع‌تر و بیشتری به کار رفته است. با توجه به موارد، بیشترین کارکرد گره‌چینی در اماکن مذهبی و غیرمذهبی شامل در و پنجره است. بیشترین تکنیک به‌کاررفته در اماکن مذهبی و غیرمذهبی آلت چینی پوک است. آلت و شیشه بیشتر برای ساخت ارسی و قواره‌بری کاربرد داشته و آلت و لقط بیشتر در اماکن مذهبی برای ساخت درهای ورودی کاربرد داشته است.

۳. بحث

گره‌چینی چوب از دورهٔ صفوی مورد توجه قرار گرفت، تکامل یافت و به اوج خود رسید. این نهضت سیاسی از حیث اصل و منشأ صوفی و از حیث مذهب و اعتقاد شیعی بود. صوفیه معتقدند برای رسیدن به حقیقت مطلق باید رموزی را کشف کنند تا به اسرار خلقت پی ببرند. رموز خاص خلقت در اعداد و اشکال خاص نهفته شده، به همین دلیل در آثار گره‌چینی بر اعدادی تأکید شده است که از نظر تصوف و تشیع دارای معانی هستند (کیانمهر و خزایی ۱۳۸۵، ۲۷). نقوش گره‌چینی شهرستان‌های خوانسار و گلپایگان نیز بر پایهٔ اعداد ۴، ۶، ۸، ۱۰ و ۱۲

ایجاد شده‌اند. اشکال بر مبنای چهار، دارای بالاترین کاربرد هستند. آثار بر اساس نقش سادهٔ مربع، معروف به چهار چلیپا، گره جعفری و گره چهارقل، بخش عمدهٔ آثار مربعی را تشکیل می‌دهند. گره جعفری از دورهٔ صفوی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در تصوف چهار، اهمیت ویژه‌ای دارد: عروج به لاهوت چهار مرحله است: شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت (شیمل ۱۳۹۲، ۱۰۷). شش نمایانگر اعتدال و هماهنگی است و عدد سرنوشت معنوی قلمداد می‌شود. دو مربع متقاطع (شمسه) روی هم قرار گرفته، نماد «هشت گذرگاه بهشت» را تداعی می‌کنند (نورآقایی ۱۳۸۷، ۸۳). عدد هشت را به‌خاطر تأکید بر هشتمین مرحلهٔ سلوک یعنی مرحلهٔ قداست که در آن به روح توجه می‌شود، مهم می‌دانند. عدد ۱۲ از زمان تشیع دورهٔ صفوی اهمیت زیادی پیدا می‌کند زیرا اشاره به ۱۲ پیشوای شیعه دارد.

جدول ۱۱: انواع گره‌ها و تکنیک‌های به‌کاررفته در بناهای مذهبی و غیرمذهبی (نگارندگان)

شهرستان	تنوع گره در بناهای مذهبی	تنوع گره در بناهای غیرمذهبی	تکنیک گره‌چینی در بناهای مذهبی	تکنیک گره‌چینی در بناهای غیرمذهبی
خوانسار	مسجدجامع: گره‌های هشت، مربع مستطیل، هشت و سلی و قواره‌بری با نقوش هندسی ساده مسجد رئیسان: گره جعفری	خانهٔ ابهری: گره جعفری	آلت و شیشه و گره تقه‌ای	آلت چینی پوک
گلپایگان	امامزاده هفده‌تن: گره‌های دوازده و شش، ده، ده کند توپُر، ده توپُر کند، انواع گره شش، هشت راست و خفته راسته امامزاده سیدالسادات: گره‌های هشت و مربع، هشت و هشت تیزه‌دار امامزاده ابوالفتوح: گره‌های شش، ده تند، جعفری، طبل و هشت، بازوبندی مربع و شش و شمسه مسجدجامع سرآور: گره چهار شمسه‌دار و گره مورد	خانهٔ معظمی: قواره‌بری با طرح هندسی ساده	آلت چینی پوک، آلت و لقط و گره تقه‌ای	آلت و شیشه

۴. نتیجه‌گیری

گره‌چینی‌های بناهای مذهبی خوانسار با تکنیک آلت و شیشه و آلت چینی پوک و در بناهای غیرمذهبی با تکنیک آلت چینی پوک کار شده‌اند. تنوع آثار در بناهای مذهبی خوانسار شامل ارسی و پنجره، در بناهای غیرمذهبی پنجره و روزن هستند. در بناهای مذهبی نقوش مربع‌مستطیل، گره چهار و هشت و نقوش هندسی ساده مشاهده شد و در بناهای غیرمذهبی گره چهار دیده شد. از بناهای بررسی‌شده در خوانسار بزرگ‌ترین و پرکارترین گره‌چینی متعلق به مسجدجامع است، در بقیهٔ ابنیه، گره‌چینی در ابعادی کوچک‌تر و ساده‌تر به کار رفته است. گره‌چینی‌های بناهای مذهبی گلپایگان با تکنیک آلت چینی پوک و آلت و لقط کار شده و در قالب‌های ارسی، روزن، درپنجره و ضریح به‌صورت آلت چینی پوک و درهای ورودی، منبر و صندوق قبر به‌صورت آلت و لقط مشاهده شدند. تنوع آثار در اماکن مذهبی گلپایگان شامل در، پنجره، درپنجره، ارسی، روزن، منبر، ضریح و صندوق قبر است و تنوع نقوش شامل انواع گره‌های چهار، شش، هشت، ده و دوازده هستند. بنای غیرمذهبی گلپایگان (ارسی خانهٔ معظمی) با تکنیک آلت و شیشه قواره‌بری شده است. بناهای مذهبی دارای آثار گره‌چینی باشکوه‌تری نسبت به بناهای غیرمذهبی هستند گلپایگان با دارا بودن تعداد کثیر امامزاده و مسجد، دارای آثار بیشتر با نقوش متنوع‌تر در ابعاد بزرگ‌تر و کارکرد گسترده‌تر نسبت به خوانسار است.

منابع

۱. اشراقی، فیروز. ۱۳۸۳. گلپایگان در آیینهٔ تاریخ. ویراستار همدم نقنه‌ای. چ۱. اصفهان: چهارباغ.

۲. افاضلی، اکبر. ۱۳۸۰. گلپایگان در گذر زمان. چ۱. قم: سلمان فارسی.

۳. احمدی دستجردی، زهرا. ۱۳۹۵. بررسی ویژگی‌ها و مقایسهٔ تطبیقی هنر ارسی‌سازی در شهرهای اصفهان، کاشان و سنندج. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. سیستان و بلوچستان: دانشگاه سیستان و بلوچستان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. استاد راهنما: حسین مهرپویا.

۴. زحمتکش، افسانه. ۱۳۹۰. شناخت اصول زیباشناسی نقوش گره‌چینی آثار چوبی کاخ‌های صفوی در اصفهان به‌منظور ساخت و تزیین

ظروف چوبین. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: دانشگاه هنر. دانشکده هنرهای تجسمی. استاد راهنما: قباد کیانمهر.
۵. زمرشیدی، حسین. ۱۳۶۵. گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۶. ستاری ساربانقلی، حسن، و سعیدحسن پورلمر. ۱۳۹۳. «تزیینات گره‌چینی در بناهای محلهٔ خانه‌بر ماسوله». نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ۱۹(۴): ۵۵-۶۶.
۷. شمسی، مهری، و علی مشهدی. ۱۳۸۴. پروندهٔ ثبتی خانهٔ معظمی گلپایگان. سازمان میراث‌فرهنگی گردشگری استان اصفهان.
۸. شیمل، آنه ماری. ۱۳۹۲. راز اعداد. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. چ۵. قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
۹. عابدی، مریم. ۱۳۹۲. طراحی و ساخت پنجره با رویکرد به شقاچینی. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، هنراسلامی. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز. استاد راهنما: محمد خزایی.
۱۰. فرشته‌نژاد، مرتضی. ۱۳۵۶. گره‌سازی و گره‌چینی در هنر معماری ایران. تهران: انجمن آثار ملی.
۱۱. فتحی‌زاده، مجید. ۱۳۸۸. بررسی نقوش گره‌چینی در پنجرهٔ کاخ‌ها و مساجد دورهٔ صفوی در اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان. دانشکده هنر و ادیان. استاد راهنما: احمد صالحی کاخکی.
۱۲. قاسمی، یاسر. ۱۳۸۹. بررسی تطبیقی ارزش‌های ویژهٔ گره‌چینی به‌کاررفته در خانه‌های قاجار تهران و صفویه اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر. دانشکده هنرهای کاربردی. استاد راهنما: عباس افتخاری و قباد کیانمهر.
۱۳. کیانمهر، قباد، و محمد خزائی. ۱۳۸۵. «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی». کتاب ماه هنر ۹۱ و ۹۲ (۱): ۲۶-۳۹.
۱۴. میرمحمدی، حمیدرضا. ۱۳۷۸. جغرافیای خوانسار. چ۱. قم: سلمان فارسی.
۱۵. ـــــــــ . ۱۳۸۰. سیری در تاریخ و جغرافیای گلپایگان. چ۱. قم: سلمان فارسی.
۱۶. نورآقایی، آرش. ۱۳۸۷. عدد، نماد، اسطوره. تهران: نشر افکار.
17. URL1 : https://www.google.com/maps/place/Khansar,+Isfahan+Province,+Iran(access date2020/12/20)
18. URL 2 : https://www.google.com/maps/place/Golpayegan,+Isfahan+Province,+Iran(access date2020/12/20)

بررسی ویژگی‌های ساختاری قالی بشرویه*

اکرم عبداللهزاده مقدم**
منا سلطانی***
محمدرضا خیرالهی****

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246399.1023

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۳

چکیده

بشرویه یکی از مناطق بافت قالی در استان خراسان جنوبی است. نزدیک به یک قرن است که مردم این ناحیه به بافت قالی‌هایی با سبک خاص خود اشتغال دارند، اما طی دهه‌های اخیر بر اثر عوامل مختلفی مانند تغییر سبک زندگی مردم محلی، رواج استفاده از قالی‌های ماشینی و بافت قالی‌هایی با سبک شهری (مانند نایین)، بافت این نوع قالی‌ها نیز به دست فراموشی سپرده شده است. از سویی دیگر قالی بشرویه همیشه با نام قالی فردوس (شهرستان همجوار بشرویه) در بازار عرضه می‌شده که این امر خود باعث ناشناخته ماندن این دست‌بافته شده است. بر این اساس بررسی و شناخت ویژگی‌های قالی بشرویه از نظر طرح و نقش، رنگ‌بندی و ویژگی‌های فنی آن لازم و ضروری است که از اهداف اصلی مقاله حاضر بوده است. این پژوهش از نوع پژوهش‌های بنیادی و روش آن توصیفی‌تحلیلی است که با تکیه بر مطالعات میدانی صورت گرفته است. قلمرو پژوهش شامل شهر بشرویه و جامعهٔ آماری آن شامل قالی‌های اصیل بشرویه و همچنین افرادی بودند که در زمینهٔ بافت و عرضه قالی بشرویه (بافندگان، تولیدکنندگان و دلالان و واسطه‌های محلی) فعالیت داشتند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد قالی اصیل بشرویه از نوع قالی‌هایی با سبک روستایی بوده که به‌صورت باریک و بلند بافته می‌شدند. معمولاً تمام مراحل تولید اعم از تهیهٔ مواد اولیه و ابزار، رنگرزی و چله‌کشی تا بافت توسط شخص بافنده صورت می‌گرفته است. با توجه به آنکه بافت قالی در بشرویه قدمت بسیار طولانی ندارد و از حدود سال‌های ۱۳۱۰ شمسی با رکود برک‌بافی در منطقه رواج پیدا کرده، طرح و نقش قالی‌ها نیز اقتباسی و رهاورد سایر مناطق بافت بوده است. از طرح‌های رایج در منطقه می‌توان به انواع طرح‌های ترنجی، ترکمنی، عربی و طرح‌های معروف به اِرسک اشاره کرد. در این میان طرح‌های ترنجی نسبت به سایر طرح‌ها از فراوانی بیشتری برخوردارند.

کلیدواژه‌ها:

بشرویه، قالی سبک روستایی، طرح و نقش، شیوهٔ بافت، رنگ‌بندی.

* این مقاله حاصل پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد فرش دانشگاه هنر تهران با عنوان *شناسایی قالی بشرویه و بررسی علل کاهش رغبت به بافت قالی‌های اصیل منطقه* به راهنمایی دکتر منا سلطانی است.

** دانشجوی کارشناسی ارشد فرش، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران / aabdollahzade94@gmail.com

*** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، مربی گروه فرش، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / soltanimona16@gmail.com

**** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، مربی گروه فرش، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران / kheirollahi.r@art.ac.ir

۱. مقدمه

شهرستان بشرویه به مرکزیت شهر بشرویه در شمال غرب استان خراسان جنوبی واقع شده که از شمال با شهرستان بردسکن (استان خراسان رضوی)، از جنوب و غرب با شهرستان طبس و از شرق با شهرستان فردوس همجوار است (تصویر ۱). این شهرستان یکی از مناطق بافت قالی در استان خراسان جنوبی است که با توجه به شرایط اقلیمی آن، طی یکصد سال گذشته تولید قالی نقش مهمی در اقتصاد خانوارهای منطقه داشته است. شیوهٔ متداول و سنتی بافت قالی در بشرویه، تولید قالی‌های کوچک پارچه بر روی دارهای افقی با سبک روستایی بوده که امروز تولید آن به حداقل ممکن رسیده است؛ به‌طوری که اکثر بافندگان جوان‌شناختی از قالی‌های اصیل منطقه نداشته و بیشتر به بافت قالی‌هایی با سبک شهری و طرح‌های به‌اصطلاح نایینی روی آورده‌اند.

تاکنون تحقیقات بسیاری در خصوص قالی‌بافی در استان خراسان جنوبی و مناطق بافت آن مانند بیرجند، مود، درخش، فردوس صورت گرفته، اما هیچ‌گونه پژوهش جامعی با هدف شناخت قالی بشرویه انجام نشده است. از طرفی تولیدات سنتی بشرویه با توجه به هم‌جواری آن با شهرستان فردوس (شهرستان بشرویه تا آبان سال ۱۳۸۷، یکی از بخش‌های شهرستان فردوس بود)، با نام محصولات این شهرستان در بازار عرضه و خرید و فروش می‌شدند که این خود باعث محجور ماندن نام بشرویه به‌عنوان یکی از مناطق بافت قالی در استان خراسان جنوبی بوده است. عوامل فوق در کنار کاهش بیش از حد تولید قالی‌های سنتی در این منطقه، انجام پژوهشی برای شناخت همه‌جانبهٔ قالی بشرویه را لازم و ضروری می‌نماید. بنابراین پاسخ‌گویی به سؤالات زیر از اهداف اصلی پژوهش حاضر است:

۱. سابقهٔ قالی‌بافی در بشرویه به چه زمانی بازمی‌گردد؟ ۲. قالی‌های بشرویه دارای چه ویژگی‌هایی از نظر طرح و نقش، تکنیک بافت، رنگ‌بندی و ابعاد هستند؟ ۳. در بافت قالی بشرویه از چه ابزارها و مواد اولیه‌ای استفاده می‌شده است؟

تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی شهرستان بشرویه در استان خراسان جنوبی

این پژوهش از نوع پژوهش‌های بنیادی به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی است که گردآوری داده‌های آن مبتنی بر مطالعات میدانی بوده است. قلمرو پژوهش شامل شهر بشرویه از بخش مرکزی و دهستان رقه از بخش ارسک شهرستان بشرویه بوده است (تصویر ۲).

در این پژوهش به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات جامع در راستای تبیین ویژگی‌های قالی‌های اصیل بشرویه، هم‌راستا با شناسایی و بررسی قالی‌های قدیمی منطقه و ثبت اطلاعات مربوط به آن‌ها در قالب پرسشنامه‌ای از پیش طراحی‌شده، پرسشنامه‌ای ترکیبی (شامل سؤالات باز و بسته) در اختیار تعدادی از افرادی که سابقهٔ فعالیت در زمینهٔ بافت و عرضهٔ قالی بشرویه داشتند قرار گرفت. بر این اساس پژوهش فوق دارای دو جامعهٔ آماری بود. حجم نمونه برای جامعهٔ نخست حدود ۳۷ نمونه از قالی‌های اصیل بشرویه موجود در منازل و اماکن عمومی مانند مساجد و تکایا بود و برای جامعهٔ دیگر شامل ۲۵ نفر از افرادی بود که در زمینهٔ بافت، تولید و عرضه قالی بشرویه فعالیت داشتند. با توجه به آنکه آمار مشخصی از تعداد فعالان در این حوزه وجود نداشت، از روش نمونه‌گیری غیرتصادفی (گلوله برفی) برای نمونه‌گیری استفاده شد. مطابق جدول (۱)، ۱۶ نفر از پاسخ‌دهندگان (۲ نفر مرد و ۱۴ نفر زن) بافندگانی بودند که ۵۰ درصد آنان بیش از سی سال سابقهٔ بافندگی داشتند و همگی از ۶ یا ۷ سالگی به بافت قالی اشتغال داشتند. افرادی که در پژوهش حاضر به‌عنوان تولیدکننده (۱ نفر زن و ۴ نفر مرد) شناسایی شدند نیز در واقع بافندگانی بودند که برای درآمد بیشتر، مواد اولیه را در اختیار بافندگان دیگر قرار می‌دادند و بعد از اتمام بافت دستمزد آن‌ها را پرداخت می‌کردند. چهار نفر دیگر از مصاحبه‌شوندگان نیز واسطه‌هایی بودند که به‌عنوان دلال و فروشندهٔ قالی بشرویه فعالیت می‌کردند. همان طور که جدول (۱) نشان می‌دهد، ۱۰۰ درصد پاسخ‌دهندگان در زمان مصاحبه بیش از پنجاه سال داشته‌اند و سابقهٔ فعالیت آن‌ها حداقل مربوط به بیست سال گذشته بوده است.

شایان ذکر است در انجام پژوهش فوق، پژوهشگر با مشکلاتی مانند عدم وجود منابع کتابخانه‌ای کافی، ناآگاهی از آمار دقیق بافندگان در قید حیات، کمبود افراد پیشکسوت شاخص در این زمینه، حضور ذهن نداشتن و کهولت سن مصاحبه‌شوندگان و توضیح مکرر سؤالات برای مخاطبان بی‌سواد و پرسیدن به بیان‌ها و شیوه‌های مختلف برای رسیدن به هدف سؤال مواجه بود.

جدول ۱: ویژگی‌های دموگرافیک مصاحبه‌شوندگان (بافنده، تولیدکننده و فروشنده) (نگارنده)

ردیف	ویژگی‌ها	انواع	فراوانی	درصد فراوانی
۱	جنسیت	زن	۱۵	۶۰
		مرد	۱۰	۴۰
		جمع کل	۲۵	۱۰۰
۲	حوزهٔ فعالیت	بافنده	۱۶	۶۴
		تولیدکننده	۵	۲۰
		دلال یا فروشنده	۴	۱۶
		جمع کل	۲۵	۱۰۰
۲	سن	۵۰ تا ۶۰ سال	۷	۲۸
		۶۰ تا ۷۰ سال	۸	۳۲
		۷۰ تا ۸۰ سال	۷	۲۸
		بالای ۸۰ سال	۳	۱۲
		جمع کل	۲۵	۱۰۰
۳	میزان تحصیلات	بی‌سواد	۷	۲۸
		اکابر	۱۳	۵۲
		دیپلم	۵	۲۰
		جمع کل	۲۵	۱۰۰

تصویر ۲: نقشهٔ تقسیمات شهرستان بشرویه
(https ://boshruyeh.ir)

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌ها نشان می‌دهد تاکنون پژوهش‌های بسیاری در خصوص قالی‌بافی استان خراسان جنوبی و مناطق مختلف بافت آن مانند بیرجند، مود، درخش، فردوس و طبس صورت گرفته، اما در هیچ‌یک از آن‌ها به قالی بشرویه اشاره‌ای نشده است. برای مثال در دو کتابی که تاکنون دربارهٔ قالی خراسان نگاشته شده، نخست کتاب برگی از قالی خراسان نوشتهٔ تورج ژوله، سال ۱۳۷۵ و کتاب بر کویرهای سبز جنوب: فرش خراسان تألیف شیرین صوراسرافیل سال ۱۳۸۳، هیچ‌گونه اطلاعاتی دربارهٔ قالی بشرویه ارائه نشده است.

در سایر پژوهش‌ها نیز به ارائهٔ اطلاعات کلی دربارهٔ قالی‌های اصیل بشرویه بسنده شده است. حسن سلیمی در کتاب بشرویه: مجموعه‌ای خودپالا به سال ۱۳۹۶، به جایگاه تولید قالی‌های اصیل بشرویه در اقتصاد خانوارهای این ناحیه در سال‌های رونق خود اشاره و دلایل رکود آن را بررسی کرده است. نرگس رضوانی نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان معرفی و شناخت ادبیات عامه شهرستان بشرویه به سال ۱۳۸۹، فقط به ذکر نام طرح‌های رایج در قالی‌های بشرویه مانند «بازوبندی، خودرنگ، موسی‌آبادی، پنجه غلط، ترنجی و ترکمانی» پرداخته است.

مؤسسات و نهادهای ذی‌ربط در شهر بشرویه نیز مستنداتی در این زمینه نداشتند و فقط اطلاعات مختصری را مدیرعامل شرکت تعاونی فرش روستایی بشرویه در مصاحبه مطرح کردند که از آن استفاده گردید. بنابراین پژوهش حاضر نخستین پژوهشی است که به بررسی و معرفی

ویژگی‌های قالی اصیل بشرویه از زوایای مختلف مانند تکنیک بافت، ابعاد، طرح و نقش و رنگ‌بندی، ابزار بافت و مواد اولیه می‌پردازد.

۲. قالی بشرویه

پیشینهٔ تاریخی بشرویه نشان می‌دهد که در دوره‌های مختلف تولید انواع دست‌بافته‌ها مانند برک[۱]، گلیم و جاجیم در این ناحیه رواج داشته به‌طوری‌که بشرویه برای قرن‌ها یکی از مراکز مهم برک‌بافی در ایران بوده است. تیمور جهان‌گشا نیز دربارهٔ آن می‌نویسد: مردم بشرویه «... از کرک بز، برک ببافند و با موی بز جاجیم و گلیم بسازند» (برایون ۱۳۷۲: ۸۲). اما به‌مرور زمان، با رشد تکنولوژی و شکل‌گیری کارخانه‌های ریسندگی و بافندگی در ایران، تولید پارچه‌های سنتی مانند برک کاهش یافت یا کاملاً منسوخ شد. مردم بشرویه نیز که سابقهٔ طولانی در بافت این نوع پارچه‌ها داشتند و تولید برک نقش مهمی در اقتصاد و معیشت خانواده‌ها داشت، کم‌کم به قالی‌بافی روی آوردند.

طی انجام مطالعات میدانی نیز بافندگانی که بیش از ۷۰ سال سن داشتند (حدود ۳۷/۵ درصد بافندگان)، اذعان می‌کردند که مادرانشان به قالی‌بافی اشتغال نداشتند بلکه بافندگان حرفه‌ای برک و پارچه بوده‌اند و با کاهش رونق پارچه‌بافی و ورود قالی‌بافی، فرزندان خود را به یادگیری آن ترغیب می‌کردند. بنابراین می‌توان گفت قالی‌بافی در بشرویه پس از رکود برک‌بافی رواج پیدا کرده است که با استناد بر گفته‌های مسن‌ترین فرد فعال در این زمینه (قاسمیان، مصاحبهٔ شخصی، ۱۴۰۰/۳/۶)، تاریخ آن به دههٔ نخست سدهٔ چهاردهم شمسی بازمی‌گردد. مطابق نظرسنجی‌های صورت‌گرفته سال‌های پررونق تولید آن نیز بین سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۷۵ بوده است. چنان‌که مطابق گفته‌های احمد دَهوکی، مدیرعامل شرکت تعاونی فرش دست‌باف روستایی بشرویه، در دههٔ ۵۰ خورشیدی تقریباً در اکثر منازل یک دار زمینی برای بافت قالی سنتی بشرویه یافت می‌شد؛ اما در حال حاضر تعداد این دارها انگشت‌شمار است (دهوکی، مصاحبه شخصی، ۱۴۰۰/۱۱/۱۰).

تصویر ۳: نحوهٔ مفروش کردن اتاقی به مساحت ۱۵ مترمربع (نگارندهٔ اول)

۲-۱. ویژگی‌های فنی قالی بشرویه

قالی‌های بشرویه دارای بافتی درشت یا به‌اصطلاح خرسکی بافت بودند که معمولاً در سایز کناره و قالیچه بافته می‌شدند. اما بافت قالی‌های باریک و بلند (کناره) معروف به باهو[۲] با عرض ۱ تا ۱/۵ متر و طول ۳ تا ۴ متر فراوانی بیشتری داشته است. ابعاد قالیچه‌ها نیز بین ۱×۲ متر و ۱/۵×۲ متر متغیر بوده است. چنان‌که مطابق جدول ۲ حدود ۸۱ درصد قالی‌های بررسی شده دارای عرض حداقل ۱ متر و طول حداکثر ۴ متر هستند و کمتر از ۱۹ درصد آن‌ها در ابعاد کوچک‌تر بافته‌شده‌اند. از مهم‌ترین دلایل آن می‌توان به سبک فرش کردن اتاق‌های خانه‌های قدیمی در این منطقه اشاره کرد که معمولاً با سه یا چهار تخته قالی پوشانده می‌شدند. برای مثال مطابق تصویر ۳، اتاقی با مساحت ۱۵ مترمربع توسط ۳ تخته قالی با ابعاد ۱/۲۰ متر و طول ۳ متر و یک تخته قالی با عرض ۱/۴۰ متر و طول ۳ متر مفروش شده است.

تصویر ۴: ابزار و لوازم بافت، به ترتیب از راست به چپ: سوزنوک، وازنوک، قیچی کج، پَکی، دستوک (نگارنده)

تاروپود قالی‌ها از جنس پنبه و پرز آن‌ها از جنس پشم بوده که به‌طور معمول پودها، نخ ۱۲ لا و به رنگ سیاه بوده‌اند. طبق گفتهٔ بافندگان و تولیدکنندگان پشم مورد استفاده از دام‌های بومی مشهد و در صورت نیاز از سایر مناطق مانند گرگان، سیرجان و کرمان تأمین می‌شدند. در رنگرزی الیاف پشم با توجه به رنگ مورد نظر از رنگ‌های گیاهی و شیمیایی (از نوع رنگ‌های جوهری) استفاده می‌شده و رنگرزی معمولاً توسط شخص بافنده به‌اندازهٔ پشم مورد نیاز برای بافت یک جفت قالی صورت می‌گرفته است. برای مثال رنگ جوزی (قهوه‌ای) از پوست گردو، بلگی (برگ تاکی/ سبز روشن) از برگ تاک و هلی (کرم متمایل به صورتی) از ترکیب روناس و ضمه (زاج سفید) به دست می‌آمده، اما در تهیهٔ سایر رنگ‌ها مانند رنگ‌های لاکی (قرمز)، آبی، آتشی (نارنجی تیره)، تخم لاکی (قرمز تیره/ عنابی)، گلی، سیاه و جز آن از رنگزاهای شیمیایی استفاده می‌کردند.

بافت روی دارهای افقی (خوابیده) و چله‌کشی توسط سه نفر به روش عشایری (زمینی) انجام می‌شده است. دستوک (دفتین)[۳]، قیچی[۴] و پَکی[۵] (چاقو) رایج‌ترین ابزار مورد استفاده در بافت قالی‌ها بودند که توسط آهنگران محلی ساخته می‌شدند (تصویر ۴). گره رایج در بافت قالی‌ها از نوع نامتقارن راست (رَسته گره[۶]) است. بنابراین جهت خواب فرعی پرزها به‌سمت راست تمایل دارد و معمولاً در هر ۶/۵ سانتی‌متر حدود ۱۴ تا ۱۶ گره بافته می‌شده است. به‌علاوه در بافت قالی‌ها از دو پود که از نظر قطر، جنس و رنگ یکسان بودند به‌صورت رفت و برگشت استفاده می‌شده است. پود اول به‌صورت سفت و محکم و پود دوم به‌صورت نیمه‌مواج کشیده می‌شده و نحوهٔ زیر و رو کردن تارها توسط پود دوم، خلاف پود اول بوده است. در نتیجه تکنیک بافت حاصل نیم‌لول بوده که در پشت قالی‌ها به‌ازای هر گره یک قوس کامل و یک نیم‌قوس قابل مشاهده است.

شیرازه از نوع پیچشی متصل ساده تک‌رنگ و معمولاً به رنگ روناسی و هم‌رنگ با زمینهٔ قالی بوده که به‌صورت هم‌زمان با بافت قالی بر روی نخ‌های زفت[۷] پیچیده می‌شده است.

جدول ۲: بررسی ویژگی قالی‌ها (نگارنده)

ردیف	ویژگی‌ها		انواع	فراوانی	درصد فراوانی
۱	ابعاد		عرض ۱ تا ۱/۵ متر و طول ۳ تا ۴ متر	۳۰	۸۱/۰۸
			عرض ۱ تا ۱/۵ متر و طول ۲ متر	۷	۱۸/۹۱
			جمع کل	۳۷	۱۰۰
۲	نوع گره		متقارن	۰	۰
			نامتقارن	۳۷	۱۰۰
			جمع کل	۳۷	۱۰۰
۳	تعداد پود		یک پود	۰	۰
			دو پود	۳۷	۱۰۰
			بیش از دو پود	۰	۰
			جمع کل	۳۷	۱۰۰
۴	نوع شیرازه		متصل	۳۷	۱۰۰
			منفصل	۰	۰
			جمع کل	۳۷	۱۰۰
۵	مکانیزم بافت		لول	۰	۰
			نیم‌لول	۳۷	۱۰۰
			تخت	۰	۰
			جمع کل	۳۷	۱۰۰
۶	مواد اولیه	تار	پنبه	۳۷	۱۰۰
		پود	پنبه (سیاه‌رنگ)	۳۷	۱۰۰
		پرز	پشم	۳۷	۱۰۰

۲-۲. طرح و نقش قالی بشرویه

با توجه به آنکه شروع قالی‌بافی در بشرویه به ابتدای قرن ۱۴ شمسی بازمی‌گردد و پیش از آن بافت قالی در این ناحیه رواج نداشته، در سال‌های آغازین ملزومات بافت مانند رنگ‌های جوهری و نقشه یا الگوی بافت توسط تجار از سایر مناطق به این منطقه آورده شده است. برای مثال نخستین طرح‌هایی که در این منطقه رواج یافته، طرح‌های ترکمنی بوده که رهاورد تجار مشهدی بوده است. سایر طرح‌ها و نقوش نیز به‌مرور زمان از سایر مناطق همجوار به بشرویه آورده شده‌اند؛ مانند نقشه‌های عربی که به‌دلیل مهاجرت عشایر عرب نواحی بیرجند و فردوس در بشرویه رواج یافته یا طرح‌های ترنجی (گرد، گوری، نه‌گلی، خوشه‌انگوری) که از قالی‌های کرمان و یزد اقتباس شده‌اند.

طبق نظرسنجی صورت گرفته، حدود ۵۶/۲۵ درصد بافندگان، ذهنی‌بافی را رایج‌ترین روش پیاده‌سازی نقشه قالی بیان کرده‌اند؛ اما ضمن تحقیقات بیشتر مشخص شد که بافندگان ابتدا نقشه‌ها را از پشت سایر قالی‌ها خوانش می‌کردند و به‌مرور بر اثر تکرار بافت، نقشه را

حفظ می‌شدند و حفظی‌بافی را با نام ذهنی‌بافی مطرح می‌کردند. به‌علاوه طی تحقیقات میدانی تعداد زیادی نقشهٔ قالی در خانه‌های بافندگان به دست آمد که از روی نقوش قالی‌های دیگر کپی‌برداری شده بودند (تصاویر ۵ و ۶). مجموع داده‌های به‌دست‌آمده حاکی از آن است که بافندگان نقشه‌های جدید را از پشت قالی‌ها خوانش می‌کردند یا آن‌ها را بر روی کاغذ پیاده کرده، طبق ذوق و سلیقهٔ خود می‌بافتند. به‌مرور زمان نیز با تکرار بافت مجموعه‌ای از نقشه‌ها را حفظ می‌شدند و به‌صورت حفظی یا ذهنی می‌بافتند و به نسل بعدی آموزش می‌دادند.

معروفیت طرح‌ها و نقوش رایج در منطقهٔ بشرویه معمولاً بر پایهٔ ساختار طرح و نقش، مانند قالی ترنجی خوشه‌انگوری یا سرمنشأ طرح‌ها و نقوش، مانند نقشهٔ عربی و نقشهٔ ترکمانی بوده است. بر این اساس می‌توان طرح‌ها و نقوش رایج در متن و حاشیهٔ قالی‌ها را طبقه‌بندی و بررسی کرد (جدول ۳).

تصویر ۵: نمونه‌ای از نقشهٔ به‌دست‌آمده از خانهٔ بافندگان (نگارندهٔ اول)

تصویر ۶: نمونه‌ای از نقشهٔ به‌دست‌آمده از خانهٔ بافندگان (نگارندهٔ اول)

۳. طرح‌های رایج در متن قالی‌ها

۳-۱. طرح‌های ترنجی

طرح‌های ترنجی در اصطلاح به طرح‌هایی در بشرویه اطلاق می‌شوند که متن قالی با انواع مختلف ترنج‌های گرد یا کشیده تزیین و ترنج‌ها در امتداد طولی قالی به تعداد تکرار شده‌اند. طرح‌های ترنجی با توجه به شکل و فرم ترنج‌ها انواع مختلفی دارند و طبق بررسی‌های صورت‌گرفته بافت آن‌ها بیش از سایر طرح‌ها در منطقه رواج داشته است؛ چنان‌که مطابق جدول ۲ بیش از ۴۸ درصد از قالی‌های شناسایی‌شده طرح ترنجی داشتند.

جدول ۳: بررسی انواع طرح‌ها در متن و حاشیهٔ قالی‌ها (نگارنده)

ردیف	موقعیت طرح	نوع طرح		فراوانی	درصد فراوانی
۱	متن	ترنجی		۱۸	۴۸.۶۴
		لچک‌ترنج (نقشهٔ جدید)		۵	۱۳.۵۱
		ترکمنی		۳	۸.۱۰
		عربی		۳	۸.۱۰
		ترنجی ارسک	ارسک	۴	۱۰.۸۱
		شاه‌عباسی ارسک		۴	۱۰.۸۱
		جمع کل		۳۷	۱۰۰
۲	حاشیه	واژ		۲	۵.۴۰
		چُرکی		۲	۵.۴۰
		مشهدی		۱	۲.۷۰
		ساده		۳۲	۸۶.۴۸
		جمع کل		۳۷	۱۰۰

۳-۱-۱. ترنجی نه‌گلی[۸]

این طرح متشکل از ترنج گردی است که یک گل گرد در میانهٔ آن و هشت گل لاله‌عباسی برگ مویی و گل فرنگ به‌صورت یک‌درمیان در اطراف آن قرار گرفته است.

در برخی نمونه‌ها یک جفت دسته‌گل نه‌تایی در جهت طولی قالی به طرفین ترنج اضافه شده و ترنجی بیضی‌شکل را تشکیل می‌دهند. در

قالی‌هایی که مزین به نقش ترنج نه‌گلی هستند معمولاً زمینهٔ قالی با چند ترنج بیضی یا چند ترنج گرد و بیضی به‌صورت یک‌درمیان تزیین شده‌اند. با توجه به طرح حاشیه ممکن است علاوه بر ترنج‌های تکرارشونده از چهار لچک نیز در تزیین متن قالی استفاده شده باشد. بنابراین این طرح بر مبنای تکرار چند ترنج در متن قالی، بر روی زمینه‌ای ساده و بدون نقش است که با توجه به نوع حاشیه در برخی نمونه‌ها علاوه بر ترنج‌ها، عنصر لچک نیز مشاهده می‌شود (تصویر ۷).

۳ـ۱ـ۲. ترنجی گرد (چرخ چاهی)

این طرح شامل ترنج گرد شانزده پر است که یک گل چند پر در میانهٔ آن و هشت گل فرنگ و گل شاه‌عباسی به‌صورت یک‌درمیان در اطراف آن قرار گرفته و برگرفته از نقش ترنج در طرح «ترنجی اِرِسک» است. این طرح با توجه به شباهت ترنج آن به چرخ چاه، با نام محلی «چرخ چاهی» نیز شناخته می‌شود. در این طرح، چند ترنج در راستای محور طولی قالی تکرار شده و در برخی نمونه‌ها با توجه به طرح حاشیه، چهار لچک نیز مشاهده می‌شود که معمولاً لچک‌ها یک‌چهارم نقش ترنج هستند. این طرح نیز مانند طرح ترنجی نه‌گلی مبتنی بر تکرار چند ترنج در متن قالی، بر روی زمینه‌ای ساده و بدون نقش است (تصویر ۸).

تصویر ۷: قالی ترنجی نه‌گلی (نگارندهٔ اول)

تصویر ۸: قالی ترنجی گرد (چرخ چاهی) (نگارندهٔ اول)

۳ـ۱ـ۳. ترنجی گوری

این طرح شامل ترنج بیضی‌شکل بزرگ با تزیینات گل و برگ ختایی است که در مرکز قالی نقش می‌شده و با توجه به ابعاد قالی، طرفین ترنج و زمینهٔ قالی مزین به دسته‌گل‌های مختلفی بوده‌اند. گفته شده وجه تسمیهٔ این طرح به «گوری» به‌دلیل شباهت فرم ترنج آن به «قبر» بوده است (تصویر ۹).

۳ـ۱ـ۴. ترنجی خوشه‌انگوری

این طرح شامل ترنج‌هایی است که در امتداد طولی قالی تکرار شده‌اند و در برخی نمونه‌ها دارای چهار لچک نیز هستند. لچک‌های این طرح معمولاً یک‌چهارم نقش ترنج در طرح «نقشهٔ جدید» هستند. نقش ترنج در این طرح، نقش مرکزی ترنج در طرح «ترنجی گوری» با اندکی تغییرات است که دسته‌گل‌هایی به نام خوشه‌انگوری به آن الصاق شده است. این طرح معمولاً در قالی‌هایی با عرض کم اجرا می‌شده و مانند طرح‌های «ترنجی نه‌گلی» و «ترنجی گرد» بر مبنای تکرار چند ترنج در متن قالی، بر روی زمینه‌ای ساده و بدون نقش بوده است (تصویر ۱۰).

۳ـ۲. طرح لچک‌ترنج (نقشهٔ جدید)

این طرح شامل ترنجی کشیده با دو سر ترنج و چهار لچک است که لچک‌ها یک‌چهارم نقش ترنج هستند. درون ترنج نیز با گل‌های شاه‌عباسی و گرد تزیین شده‌اند. اگر این طرح در قالی با عرض کم بافته می‌شد، از تزیینات ترنج و لچک‌ها صرف‌نظر می‌شده است. با توجه به اینکه این طرح آخرین طرحی بوده که در منطقه رواج یافته، با نام «نقشهٔ جدید» خوانده می‌شده است (تصویر ۱۱). مطابق جدول ۳ حدود ۱۳/۵ درصد قالی‌های شناسایی و بررسی‌شده دارای طرح لچک‌ترنج معروف به نقشهٔ جدید بودند.

تصویر ۹ : قالی ترنجی گوری (نگارندهٔ اول)

تصویر ۱۰: طرح ترنجی خوشه‌انگوری (طوافی، آرشیو شخصی)

تصویر ۱۱: قالی لچک‌ترنج (نقشهٔ جدید) (نگارندهٔ اول)

۳ـ۳. طرح‌های ترکمنی

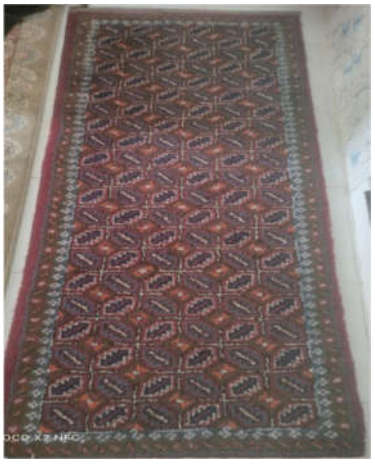
طرح‌های ترکمنی شامل انواع واگیره‌های تکرارشونده در متن قالی هستند که از قالی‌های ترکمنی اقتباس شده‌اند. طبق اطلاعات حاصل از مصاحبه با بافندگان و تولیدکنندگان، طرح‌های ترکمنی نخستین طرح‌هایی بودند که بافت آن‌ها در منطقه متداول شد و از طریق تجار مشهدی به منطقه راه یافتند. هرچند که نقش زمینهٔ این گروه از قالی‌ها برگرفته از نقوش ترکمنی است، حاشیهٔ برخی از قالی‌ها دارای نقشی کاملاً متفاوت و به سبک شهری هستند (تصویر ۱۲).

۴ـ۳. طرح‌های عربی

طرح‌های عربی شامل دو نوع طرح واگیره‌ای با نام‌های «نقشهٔ عربی» و «نقشهٔ ماهی» است که به‌وسیلهٔ عشایر عرب اطراف فردوس و بیرجند که به‌مرور در بشرویه ساکن شده‌اند، به این منطقه راه یافته است (کریان، مصاحبه شخصی، ۱۴۰۰/۳/۲) (تصاویر ۱۳ و ۱۴).

تصویر ۱۲: قالی با طرح ترکمنی (نگارندهٔ اول)

تصویر ۱۳: قالی با نقشهٔ عربی (چوپان‌وفا، آرشیو شخصی)



تصویر ۱۴: قالی با نقشهٔ ماهی (نگارندهٔ اول)

۵ـ۳. طرح ارسک

این طرح خود شامل دو طرح معروف به «شاه‌عباسی ارسک» و «ترنجی ارسک» منسوب به شهر ارسک از توابع شهرستان بشرویه است. حدود ۴۵ درصد از بافندگانی که در نظرسنجی پژوهش حاضر شرکت کرده‌اند نیز به شباهت قالی‌های بافته‌شده در شهر بشرویه با قالی‌های مناطق ارسک و حتی فردوس اشاره‌کرده‌اند. در واقع هم‌جواری این مناطق با بشرویه و مراودات فرهنگی و خانوادگی موقعیت را برای تبادل

طرح و نقش و تجربیات بافت قالی در این مناطق با یکدیگر فراهم کرده است.

تصویر ۱۵: قالی با طرح شاه‌عباسی ارسک (نگارندهٔ اول)

تصویر ۱۶: قالی با طرح ترنجی ارسک (نگارندهٔ اول)

۳ـ۵ـ۱. شاه‌عباسی ارسک

این طرح در زیرمجموعهٔ طرح‌های واگیره‌ای است که در متن قالی تکرار می‌شود. در این طرح گل‌های گرد بزرگ و غنچه‌هایی با استفاده از ساقه‌هایی به یکدیگر متصل می‌شوند. این طرح در واقع همان «طرح میناخانی» معروف است در بشرویه با نام «شاه‌عباسی ارسک» شناخته می‌شود (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۷: حاشیهٔ واژ (نگارندهٔ اول)

۳ـ۵ـ۲. ترنجی ارسک

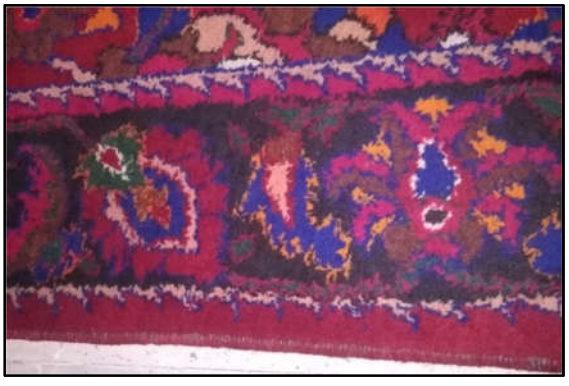
این طرح متشکل از سه ترنج در طول قالی و دو سرترنج بزرگ است که سرترنج‌ها به ترنج‌های ابتدا و انتهای قالی متصل شده‌اند. طرح ترنجی ارسک دارای حاشیه‌ای مختص به خود است (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۸: حاشیهٔ چرکی (نگارندهٔ اول)

۴. طرح و نقش حاشیه

۴ـ۱. حاشیهٔ واژ

حاشیهٔ واژ متشکل از یک واگیرهٔ تکرارشونده با تزییناتی از گل‌های ختایی و اسلیمی است. با توجه به آنکه طرح این حاشیه به داخل متن ورود کرده است، در گویش منطقه با نام «واژ» به‌معنای «بالا» خوانده می‌شود (تصویر ۱۷). این حاشیه در زیرمجموعهٔ حاشیه‌های درباری یا سرخود طبقه‌بندی می‌شود.



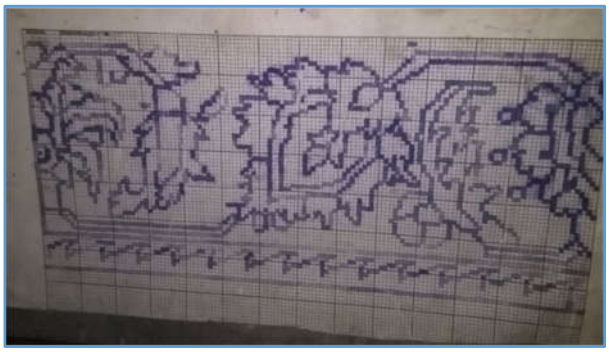
تصویر ۱۹: حاشیهٔ مشهدی (نگارندهٔ اول)

۴ـ۲. حاشیهٔ چُرکی

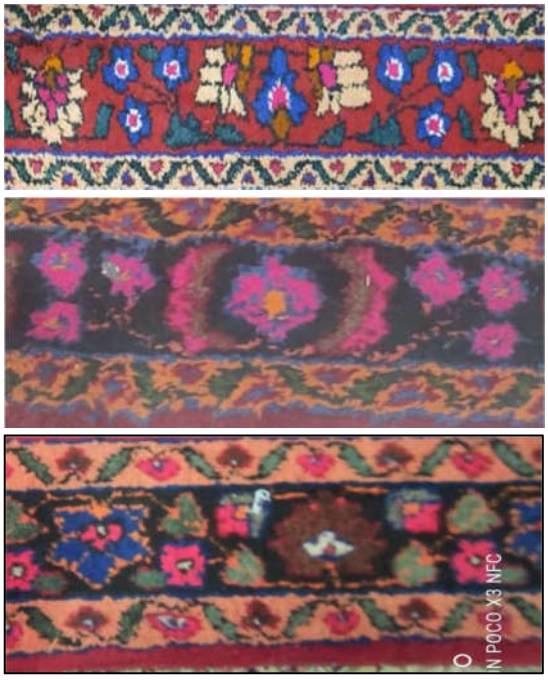
این حاشیه که مانند حاشیهٔ واژ در زیرمجموعهٔ حاشیه‌های سرخود یا درباری طبقه‌بندی می‌شود، متشکل از یک واگیرهٔ تکرارشونده است که مزین به گل‌های لاله‌عباسی برگ‌مویی، گل‌فرنگ رز و برگ‌های کنگره‌ای‌شکل است (تصویر ۱۸). در برخی از نقشه‌ها یک دسته گل‌فرنگی ورشویی با نام محلی «گل پیرمرد» از گوشهٔ حاشیه منشعب شده و در محل لچک قرار گرفته است. با توجه به آنکه طرح و نقش این حاشیه دورنمایی از چروکیدگی را در ذهن تداعی می‌کند، در گویش و زبان محلی با نام «چُرکی» به‌معنای چروک و چروکیدگی خوانده می‌شود.

۳ـ۴. حاشیهٔ مشهدی

این حاشیه متشکل از یک واگیرهٔ تکرارشونده است که مزین به گل‌های شاه‌عباسی و برگ‌های کنگره‌ای‌شکل است. با توجه به آنکه این طرح از طرح‌های رایج در قالی مشهد اقتباس شده است، در منطقه با نام حاشیهٔ «مشهدی» خوانده می‌شود (تصاویر ۱۹ و ۲۰).



تصویر ۲۰: نقشهٔ حاشیهٔ مشهدی (نگارندهٔ اول)



تصویر ۲۱: انواع حاشیهٔ ساده (نگارندهٔ اول)

۴ـ۴. حاشیه‌های ساده

حاشیه‌های ساده متشکل از دو حاشیهٔ باریک و یک حاشیهٔ پهن میانی با طرح‌های واگیره‌ای تکرارشونده هستند. حاشیه‌های ساده انواع مختلفی دارند و با توجه به آنکه دارای طرح و نقش بسیار ساده‌ای هستند، در بین بافندگان با نام حاشیهٔ «ساده» خوانده می‌شوند (تصویر ۲۱). در نظرسنجی صورت‌گرفته، بافندگان و تولیدکنندگان اظهار می‌نمودند که بافت حاشیه‌های واژ و چرکی به‌دلیل پیچیدگی نقش و فروش بهتر محصول بیشتر مورد توجه آن‌ها بوده است، اما بررسی نمونه‌قالی‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد که حاشیه‌های ساده با حدود ۸۶/۵ درصد، بیشترین فراوانی را در میان طرح‌های حاشیه دارند (جدول ۳).

۵. ارتباط طرح و نقش قالی‌ها با ابعاد آن‌ها

نحوهٔ اجرای طرح و نقش حاشیه و متن قالی‌ها کاملاً وابسته به ابعاد آن‌ها، به‌ویژه عرض قالی‌ها بوده است. معمولاً برای قالی‌هایی با عرض کم از حاشیه‌های باریک و ساده با ترنج‌های کشیده و بیضی‌شکل استفاده می‌شده است. برای نمونه طرح ترنجی خوشه‌انگوری در قالی‌هایی با عرض ۱/۲۰ متر و طول بیش از ۲ متر بافته می‌شده است. در مواردی نیز بافنده تناسبات طرح و حتی شکل و فرم نقوش را برهم می‌زده و با توجه به سلیقهٔ خود یا به‌واسطهٔ عرض قالی، بعضی طرح‌ها را کم‌کار یا پرکار یا جابه‌جا می‌کند. این امر خود به‌مرور زمان باعث شکل‌گیری طرح‌های جدید در قالی بشرویه شده است. برای نمونه در (تصویر ۲۲) با کم شدن عرض قالی‌های «ب» و «ج» طرح و نقش متن قالی‌ها و ترنج آن‌ها که برگرفته از طرح قالی «الف» است، کم‌کارتر شده‌اند. در قالی «ج» نیز با توجه به کمتر شدن عرض قالی نقوش خوشه‌انگوری و لچک‌ها در متن قالی «ب» حذف شده‌اند. به‌علاوه در قالی «ب» و «ج» به‌جای حاشیهٔ پرکار و پهن واژ قالی «الف» از حاشیه‌های باریک با نقوش ساده استفاده شده است.

الف ب ج

تصویر ۲۲: تغییر و تحول طرح و نقش قالی ترنجی گوری با توجه به عرض قالی‌ها (نگارندهٔ اول)

۶. رنگ‌بندی

رنگ‌های به‌کاررفته در قالی بشرویه شامل رنگ‌های سفید، قرمز تیره و روشن، نارنجی، سرخابی، کرم، آبی تیره و روشن، قهوه‌ای، خاکستری تیره و روشن، سبز تیره و روشن، زرد و سیاه بوده است. رنگ غالب زمینهٔ متن و حاشیهٔ قالی‌ها معمولاً قرمز (لاکی) بوده و سایر رنگ‌ها در جزئیات و نقوش به کار می‌رفته‌اند. چهارده رنگ متداول در قالی بشرویه با نام‌های محلی مطابق (جدول ۴) در این منطقه شناخته می‌شوند.

نام رنگ‌ها	سفید	آبی روشن	آبی تیره	خاکستری روشن	خاکستری تیره	سبز تیره	سبز روشن	کرم صورتی	نارنجی روشن	نارنجی تیره	قرمز	قرمز تیره	قهوه‌ای
نام محلی	سفید	ماسی	آبی	فیلی	سیاه	سبز	بلگی	هلی	زرد	آتشی	لاکی	تخم لاکی	جوزی

جدول ۳: رنگ‌های به‌کاررفته در قالی بشرویه و نام محلی آن‌ها (نگارنده)

۷. نتیجه‌گیری

قالی بشرویه را با توجه به مشخصات فنی و طرح و نقش آن می‌توان در زیرگروه قالی‌های روستایی‌باف طبقه‌بندی کرد. نتایج حاصل از پژوهش فوق نشان می‌دهد که قالی‌بافی پس از رکود برک‌بافی در بشرویه پس از رکود برک‌بافی رواج پیدا کرده است و با استناد بر گفته‌های مسن‌ترین فرد فعال در این زمینه، تاریخ آن به دههٔ نخست سدهٔ چهاردهم شمسی و حدود سال ۱۳۱۰ شمسی بازمی‌گردد. بافت قالی در این منطقه در وهلهٔ نخست برای رفع نیاز مردم محلی و مفروش‌کردن خانه‌ها یا وقف به اماکن عمومی مانند مساجد بوده است. بنابراین این قالی‌ها منطبق با فرهنگ منطقه و به‌صورت باریک و بلند در ابعاد مختلف (بیشتر در اندازهٔ ۳×۱ و ۳×۱/۵ متر) بافته می‌شدند، به‌طوری که معمولاً فضای هر اتاق با سه یا چهار تخته‌قالی مفروش می‌شده است. مازاد تولید نیز برای کسب درآمد به واسطه‌های محلی فروخته می‌شده است.

تولید این نوع از قالی‌ها در برهه‌ای از زمان (فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۷۵) از رونق خوبی برخوردار بوده است. اما طی دهه‌های اخیر با توجه به تغییر سبک زندگی مردم محلی، رواج استفاده از قالی‌های ماشینی و تمایل بافندگان به بافت قالی‌های سبک شهری از سایر مراکز قالی‌بافی مانند نایین و جز آن به‌مرور زمان از تولید قالی‌های سنتی در منطقه کاسته شد تا جایی که امروزه بافت این نوع قالی‌ها تقریباً منسوخ شده است.

تاروپود این قالی‌ها از جنس پنبه و پرز آن‌ها از جنس پشم بوده که معمولاً به‌صورت محلی یا از شهرهای مشهد، گرگان، کرمان و سیرجان تهیه می‌شده است. دستوک، قیچی و پَکی رایج‌ترین ابزارهای مورد استفاده در بافت قالی بوده‌اند که توسط آهنگران محلی ساخته می‌شدند. بافت قالی‌ها روی دارهای افقی یا خوابیده و چله‌کشی به روش ترکی و توسط سه نفر انجام می‌شده است. گره نیز از نوع راستهٔ فارسی (جهت خواب فرعی پرزها به‌سمت راست متمایل می‌باشد) است که معمولاً در هر ۶/۵ سانتی‌متر حدود ۱۴ تا ۱۶ گره بافته شده است. در بافت این قالی‌ها از دو پود پنبه‌ای دوازده لا با تاب s به رنگ سیاه استفاده می‌شده که هر دو پود از نظر قطر، جنس و رنگ یکسان بوده‌اند؛ در نتیجه مکانیزم بافت حاصل در این نوع قالی‌ها نیم‌لول بوده است.

شیرازهٔ قالی‌ها از نوع متصل پیچشی سادهٔ تک‌رنگ و به رنگ زمینه بوده است. در سربندی یا ریشه‌بافی نیز سه روش حصیری، بِرُبباف و نخودی استفاده می‌شده است. معمولاً در بافت قالی‌ها چهارده رنگ به کار می‌رفته که با توجه به طرح و نقش قالی این تعداد متغیر بوده‌اند. این چهارده رنگ عبارت‌اند از: سفید، ماسی، آبی، فیلی، سیاه، سبز، بلگی (برگ تاکی)، هلی، زرد، آتشی، لاکی، تخم‌لاکی و جوزی. رنگرزی الیاف نیز توسط شخص بافنده با استفاده از رنگ‌های گیاهی و شیمیایی (رنگ‌های جوهری) صورت می‌گرفت.

طرح‌ها و نقوش رایج در منطقه شامل انواع طرح‌های ترنجی (ترنجی گرد، ترنجی نه‌گلی، ترنجی خوشه‌انگوری، ترنجی جدید)، طرح‌های عربی، ترکمنی، طرح ارسک و انواع حاشیه‌های چُرکی، واژ، مشهدی و ساده بوده است. طبق بررسی‌های صورت‌گرفته بافت طرح‌های ترنجی با حاشیه‌های ساده بیش از سایر طرح‌ها در منطقه رواج داشته است. با توجه به آنکه بافت قالی در بشرویه پیشینهٔ بسیار طولانی ندارد و محصولی وارداتی از سایر مناطق بافت بوده است، طرح‌ها و نقوش رایج در منطقه نیز اقتباسی بوده که بر اساس نیاز، سلیقه و فرهنگ منطقه بومی‌سازی شده‌اند. برای مثال طرح‌های ترنجی نه‌گلی و حاشیهٔ چُرکی از کرمان، طرح ترکمانی از ترکمن‌های شمال خراسان طی مراودات تجاری، و نقش عربی از عشایر عرب نواحی بیرجند و فردوس که به‌مرور زمان به بشرویه مهاجرت کرده‌اند، در منطقه رواج یافته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد قالی‌بافان در ابتدا نقوش مورد نظر خود را (از پشت قالی) بر روی کاغذ پیاده می‌کردند یا با قرار دادن

قالی بافته‌شدهٔ کنار خود، از روی آن‌ها می‌بافتند و بر اثر تکرار، نقش‌ها را به خاطر سپرده و به‌مرور زمان به‌صورت حفظی‌بافی یا ذهنی‌بافی می‌بافتند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که طرح‌ها و نقوش اغلب اقتباسی بوده و با تغییراتی که بافنده هنگام بافت به‌صورت ذهنی یا کپی کردن نقشه‌ها ایجاد نموده، فرم نهایی آن‌ها به‌مرور زمان بومی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برک نوعی پارچهٔ ضخیم است که در خراسان از پشم شتر یا کرک بز تهیه و با دست بافته می‌شود و از آن جامهٔ زمستانی می‌دوزند (معین ۱۳۸۱، ج۱، ذیل برک).

۲. در لغت‌نامهٔ دهخدا اصطلاح باهو به‌معنای «بازو- از شانه تا آرنج» آمده است (دهخدا ۱۳۴۳، ج ۱۰، ذیل باهو). به‌علاوه در جای دیگر اشاره شده است که در تداول گناباد خراسان به «نمدهای باریک دو طرف اتاق» اطلاق می‌شود (همان). در مجموعه اسناد آستان قدس رضوی نیز اصطلاح باهو در توصیف نمدهای باریک و بلند به کار رفته است به‌طوری که طول برخی از نمونه‌ها به ۱۸ متر می‌رسد. شایان ذکر است امروزه اصطلاح باهو در خراسان جنوبی برای قالی‌هایی در ابعاد قالیچه به کار می‌رود.

۳. دستوک یا دفتین ابزاری است که برای کوبیدن پودها پس از هر رج بافت به کار می‌رود.

۴. قیچی ابزاری است که برای پرداخت پرزها به کار می‌رود. در میان بافندگان بشرویه دو نوع قیچی کاربرد داشته: نوع اول قیچی راست که دسته‌ها و تیغهٔ قیچی در یک راستا بوده و دیگری قیچی کج که دسته‌ها بالاتر از تیغهٔ قیچی قرار داشته است.

۵. پکی، تیغ یا چاقو ابزاری بوده که برای بریدن پرزها به کار می‌رفته است.

۶. در گویش محلی بشرویه به گره نامتقارن راست، «رَسته گره» گفته می‌شود.

۷. نخ‌های زفت، همان نخ چله‌اند که در مرحلهٔ چله‌کشی به‌صورت چهارلا تاب داده می‌شوند و پیش از شروع چله‌کشی، موازی با نخ‌های چله و در طرفین آن‌ها بر روی سردار و زیردار بسته می‌شوند تا در مرحلهٔ بافت شیرازه‌ها بر روی آ ن‌ها پیچیده شوند.

۸. گفتنی است که طرح ترنجی نه‌گلی با حاشیهٔ چرکی را علی شهابی‌زاده متولد حدود ۱۲۶۰ش از کرمان آورده است. ضمن مصاحبه‌ای که با فرزند ایشان صدیقه شهابی‌زاده متولد ۱۳۲۰ش صورت گرفت، ایشان این‌گونه بیان کردند که «به یاد دارم کودکی پنج شش‌ساله بودم که پدرم بافنده‌ای از راور کرمان برای کمک مالی به او با نام ربابه (شهرت نامعلوم) به بشرویه آورد. او نقشهٔ ترنجی نه‌گلی با حاشیهٔ چرکی را روی دار عمودی گردان می‌بافت که پدرم برای راحتی او گودالی به عرض دار در زیر آن حفر کرده بود که راحت پایش آویزان باشد. او از طریق آموزش و بافت امرار معاش می‌کرد و بعد از هفت هشت سال به شهر خود بازگشت» (شهابی‌زاده، مصاحبه شخصی، ۱۴۰۰/۴/۱۴).

منابع

۱. برایون، مارسل. ۱۳۷۲. منم تیمور جهانگشا. ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، بی‌جا: انتشارات کتابخانه مستوفی.

۲. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۴۳. لغت‌نامه دهخدا (جلد ۱۰ و ۳۸). تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۳. دهوکی، احمد. ۱۴۰۰. مطالب مدیرعامل تعاونی فرش روستایی بشرویه. مصاحبه‌کننده منا سلطانی. تاریخ ۱۴۰۰/۱۱/۱۰.

۴. رضوانی، نرگس. ۱۳۸۹. معرفی و شناخت ادبیات عامه شهرستان بشرویه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیرجند. دانشکده علوم انسانی. گروه زبان و ادبیات فارسی.

۵. ژوله، تورج. ۱۳۷۵. برگی از قالی خراسان. چ۱. بی‌جا: شرکت سهامی فرش ایران.

۶. سلیمی، حسن. ۱۳۹۶. بشرویه: مجموعه‌ای خودپالا. بی‌جا: انتشارات سپهر اندیشه.

۷. شهابی‌زاده، صدیقه. ۱۴۰۰. مصاحبه‌کننده اکرم عبداللهزاده‌مقدم. تاریخ ۱۴۰۰/۴/۱۴.

۸. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۳. بر کویرهای سبز جنوب: فرش خراسان. تهران: احیاء کتاب.

۹. کریان، معصومه. ۱۴۰۰. مصاحبه‌کننده اکرم عبداللهزاده‌مقدم. تاریخ ۱۴۰۰/۳/۲.

۱۰. قاسمیان، محمدعلی. ۱۴۰۰. مصاحبه‌کننده اکرم عبداللهزاده‌مقدم. تاریخ ۱۴۰۰/۳/۶.

۱۱. معین، محمد. ۱۳۸۱. فرهنگ فارسی دوجلدی. بی‌جا: انتشارات آدنا.

همبستگی گره‌های هندسی صندوق آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246255.1010

زینب مرادیان قوجه‌بگلو*
ابوالفضل عبداللهی‌فرد**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۹

چکیده

صندوق قبر نفیس و ارزشمند عالم عارف و ربانی، شیخ صفی‌الدین اردبیلی، نیای بزرگ خاندان صفویه، در زیر گنبد الله الله در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی قرار دارد. این صندوق به‌دلیل ارزشمند بودن نوع تزیینات و اجرای بسیار دقیق تکنیک‌های مختلف، همواره مورد توجه بوده و در بیشتر مطالعات به‌لحاظ فرمی، تکنیکی یا محتوایی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. لذا این پژوهش سعی دارد با نگاهی متفاوت از لحاظ گره‌گشایی و رمزیابی به این مهم بپردازد تا دستاوردی برای سایر محققان و هنرمندان در خلق آثار معاصر باشد. هدف از این پژوهش، تحلیل ساختاری گره‌های هندسی به‌کاررفته بر روی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی و همچنین معرفی و شناساندن این گره‌ها به علاقه‌مندان این رشته و آثار است. سؤالی که برای این تحقیق در نظر گرفته شده این است که ویژگی‌های بارز گره‌های هندسی به‌کاررفته بر روی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی چیست و نیز از چه نوع روش ترسیمی استفاده شده است؟ روش تحقیق حاضر به‌صورت توصیفی‌تحلیلی می‌باشد که در چند مرحله به روش دستی و با استفاده از نرم‌افزارهای کورل و فتوشاپ تحلیل و رمزگشایی شده است. گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای - میدانی (عکاسی از صندوق) است. یافته‌های حاضر نشان می‌دهد که گره اصلی «ده تند» موجود بر روی این صندوق به‌صورت دست‌گردان اجرا شده و به حالت یک‌چهارم نیز تکثیر یافته است. روش دست‌گردان بودن و همچنین نوع تکثیر باعث شده تا یک سری آلت‌های دیگر مثل موریانه (عروسک)، پابزی، ترقه، تخمه (لوزی)، شش شل، شمسه هشت، شش‌بندی و... البته بسته به نوع فضا و طرح در ترکیب نهایی به این گره اضافه شود. در حالت کلی یک همبستگی و وحدت کلی در گره‌های هندسی ایجاد شده است.

کلیدواژه‌ها:

صندوق آرامگاهی، شیخ صفی‌الدین اردبیلی، گره هندسی، تزیینات، همبستگی.

* دانش‌آموخته رشته هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ Z.moradian@tabriziau.ac.ir
** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ A.aabdollahie@tabrizia.ac.ir

۱. مقدمه

صفی‌الدین ابوالفتح اسحاق، ملقب به «شمس‌الدین» و معروف به «شیخ صفی»، عارف و شاعر قرن هفتم هجری قمری است. وی از عرفای نامی دوران الجایتو و ابوسعید ایلخانی است که در سال ۶۵۰ق در روستایی به نام کلخوران (کهرلان) نزدیکی اردبیل چشم به جهان گشوده است. ایشان در دوران حیات خود با اشخاص بزرگ و صاحب‌نظر آن زمان همچون مولانا جلال‌الدین رومی، سعدی شیرازی و ... همراه بوده است. بعد از وفات ایشان مجموعه بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی به دستور پسر ایشان پایه‌گذاری شد. همچنین یک صندوق آرامگاهی بسیار زیبا به دستور وی ساخته شد. این صندوق قبر در زیر گنبد الله الله و بر روی مزار شیخ صفی‌الدین قرار دارد که این مکان منزل و خانقاه ایشان بوده است. نقش‌ونگار به‌کاررفته بر روی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین بسیار زیبا و با تکنیک‌های مختلف به اجرا درآمده است. نقوش هندسی بستری مناسب برای اجرای تمامی تکنیک‌ها بر روی این صندوق بوده است که در نوع طراحی از یک سری معادلات تبعیت کرده که در این پژوهش سعی می‌شود با نگاهی متفاوت، به رمزگشایی و گره‌گشایی آن‌ها پرداخته شود. هر گره می‌تواند به‌صورت قرینه‌ای، معکوس‌وار و حالت‌های مختلف تکثیر پیدا کند اما وقتی یک گره در مسیر خود به گرهی دیگر تبدیل شود، نیاز به بررسی و گره‌گشایی خواهد داشت تا بتوان به نحوهٔ ترسیم و طراحی آن پی برد. همچنین نیاز جامعهٔ معاصر و نگاه به سنت و اصالت ایرانی‌اسلامی، که هندسهٔ نقوش بخشی از تزیینات و علم مربوط به دنیای هنر بوده و این احیای سنت دیرینه و توجه به ترسیمات نقوش هندسی و رمزگشایی آن به‌عنوان ضرورت پژوهش حاضر در نظر گرفته شده است. هدف از این کار، تحلیل ساختاری گره‌های هندسی و بیان روش‌های انتقال همچنین معرفی این نوع گره‌ها و نقوش به علاقه‌مندان این نوع آثار و هنرهاست. این مقاله در پی پاسخ به این سؤالات است که شاخصه‌های بارز گره‌های هندسی به‌کاررفته بر روی این صندوق چیست؟ و این گره‌ها چگونه ترسیم شده و از چه نوع روش ترسیمی تبعیت کرده‌اند؟ تمامی مطالب و داده‌های این تحقیق به‌صورت کتابخانه‌ای - میدانی (عکاسی از صندوق) بوده است؛ البته تحلیل اثر به روش دستی و نرم‌افزاری (کورل و فتوشاپ) انجام شده است. روش تحقیق نیز به‌صورت توصیفی‌تحلیلی بوده که تحلیل از نوع کیفی و فنی است. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که گره اصلی «ده تند» بر روی این صندوق به شکل دست‌گردان اجرا شده و به حالت یک‌چهارم نیز تکثیر یافته است. که روش دست‌گردان بودن و همچنین نوع تکثیر باعث شده تا یک سری آلت‌های دیگر مثل موریانه (عروسک)، پابزی، ترقه، تخمه (لوزی)، شش شل، شمسه هشت، شش‌بندی و ... البته بسته به نوع فضا و طرح در ترکیب نهایی به این گره اضافه شود. تحلیل و آنالیز گره‌های هندسی و رمزگشایی آثار به روش دستی و نرم‌افزاری (کورل و فتوشاپ) انجام گرفته است. گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای و میدانی (عکاسی از صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی) صورت پذیرفته است. شایان ذکر است که نبود فضای کافی در اطراف صندوق، میدان دید کافی را برای عکاسی کامل و باکیفیت را میسر نمی‌کرد؛ برای همین به چند نمونه عکس گرفته‌شده بسنده گردیده و تمامی آنالیزها نیز بر اساس آن تصاویر انجام شده است. جامعهٔ آماری تحقیق، شامل ۱۲ صندوق چوبی موجود در این مجموعه است که چهار نمونه از آن در قسمت گنبد الله الله، یک مورد از آن در گنبد شاه‌اسماعیل و هفت مورد دیگر در حرمخانهٔ محیی‌الدین محمد نگهداری می‌شود که در این پژوهش فقط یک مورد از آن، که در زیر گنبد الله الله واقع شده، برای بررسی و تحلیل انتخاب شده است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

صندوق آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی به‌خاطر نفیس بودن همواره مورد توجه بسیاری از مورخان، گردشگران، مؤلفان و هنرمندان بوده است. عمده بررسی‌ها و مطالعات به‌لحاظ تاریخی، فرمی یا تکنیکی و همچنین محتوایی بوده که مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. اما از لحاظ رمزگشایی گره‌های هندسی به‌کاررفته در آن مطالعات تخصصی چندانی صورت نگرفته است. لذا نگارندگان سعی دارند تا این اثر زیبا و ماندگار از دورهٔ ایلخانی را از جنبهٔ تحلیل نقوش هندسی در جهت رمزگشایی آن مورد بررسی و مطالعه قرار دهند.

کتب مختلفی در این زمینه به چاپ رسیده که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود. در کتاب باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (گلمغانی‌زاده و یوسفی ۱۳۸۴) تحقیقاتی در مورد معماری بقعه و صنایع دستی به‌کاررفته در آن و همچنین تاریخ هنری این آثار بیان شده است. کتاب روضه وحید آفاق: گذری در تاریخ و هنر بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (یوسفی و گلمغانی‌زاده ۱۳۹۰) در مورد زندگی‌نامهٔ شیخ صفی‌الدین و تزیینات معماری این مجموعه اشاراتی داشته‌اند. کتاب نقش و رنگ در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (رجبی

اصل ۱۳۸۱) به آنالیز نقوش و همهٔ تکنیک‌های هنری و مفاهیم رنگی به‌کاررفته در آثار این مجموعه پرداخته است. کتاب هنرهای شیعی در مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی (یوسفی و گلمغانی‌زاده ۱۳۸۹» معماری و آثار هنری موجود در این مکان را معرفی کرده و با بیان مختصری از تاریخچه به محتوای آثار نگاه تخصصی داشته‌اند. همچنین مقالات متفاوتی در این زمینه در نشریات مختلف به چاپ رسیده است: اصغر حیدری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «مذهب شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، مذهب شیخ صفی‌الدین را از دیدگاه مورخان و مؤلفان بزرگ مورد نقد و بررسی قرار داده است. سید هاشم حسینی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، نقش هندسی شمسه را در آثار چوبی، کاشی‌کاری و حتی گچ‌بری، با رویکرد نمادین بررسی کرده است. مجربی و غلامی فیروزجانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «اهمیت و ارزش بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، تاریخچه و قسمت‌های مختلف این مجموعه از دیدگاه گردشگران و مورخان مختلف را بررسی کرده‌اند. مینا جعفری زارع (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی نقوش و تزیینات معماری اسلامی - ایرانی؛ نمونهٔ موردی: بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، اشکال هندسی موجود در این بقعه را تقسیم‌بندی کرده و با نگاه نمادین به اشکال و گره‌های هندسی اجراشده با تکنیک‌ها و متریال‌های مختلف این مجموعه را مورد مطالعه قرار داده است. شکرپور و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی تحلیلی و ساختارشناسانه جووک‌کاری صندوق قبرهای بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، به معرفی و بررسی تکنیک جووک و نقوش به‌کاررفته در صندوق‌های این بقعه پرداخته است. کاظم پور و محمدزاده (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی با مسجدجامع یزد»، یکسری از نقوش موجود بر روی آثار چوبی، کاشی‌کاری و حتی گچ‌بری را در دو مکان نام‌برده انتخاب کرده و با نگاه نمادین به اشکال آن مطالعاتی را به انجام رسانیده‌اند. شایسته‌فر و گلمغانی‌زاده (۱۳۸۱) در مقالهٔ «تزیینات کتیبه‌ای نمای بیرونی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، به خوانش تمامی متون کتیبه‌ای استفاده‌شده در مکان‌های مختلف این بقعه با نوع تزیینات و تکنیک‌های به‌کاررفته در آن به تحقیق پرداخته‌اند.

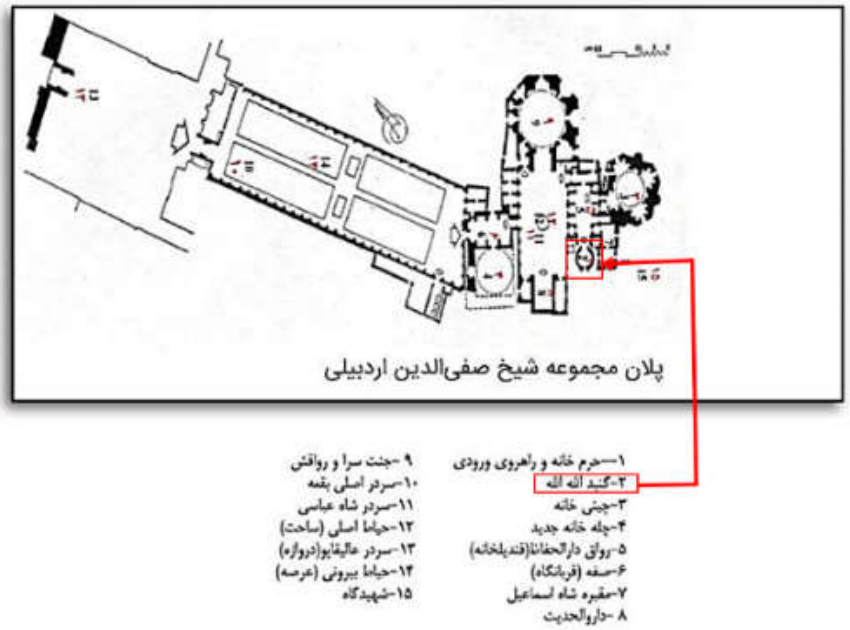
در مطالعات صورت‌گرفته دربارهٔ بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی و آثار هنری آن، پایان‌نامه‌هایی نیز نوشته شده است؛ از جمله: هاله صنعتی ایرانی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ طراحی و اجرای لایتنگ‌های چوبی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی بر اساس آثار چوبی آن بر روی تکنیک‌ها و نقوش موجود بر روی آثار چوبی این مجموعه تحقیقات تخصصی انجام داده است. مژگان خیرالهی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ صندوق قبرهای چوبی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی: شناخت طرح و فن و محتوا، به تجزیه و تحلیل مقابر چوبی پرداخته و انواع نقوش و تکنیک‌ها و همچنین محتوی دینی آثار را مورد مطالعه قرار داده است. زینب مرادیان قوجه‌بگلو (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌اش با عنوان طراحی و اجرای جووک‌کاری جعبهٔ قرآن بر اساس نمونه‌های موجود در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی، تمامی آثار چوبی بقعه را از لحاظ فرمی و فنی تکنیک جووک مورد بحث و بررسی قرار داده است. مریم صلاحی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ طراحی و ساخت میز عسلی (جلو مبلی) با ایده‌یابی از تزیینات دو صندوق قبر شیخ صفی‌الدین و شاه‌اسماعیل، دو صندوق مذکور را به‌لحاظ فرمی و تکنیکی مورد ارزیابی قرار داده است.

پایان‌نامه‌های دیگر بیشتر همان مطالب بیان‌شده در این متن بوده و برای جلوگیری از تکرار از آوردن آن‌ها خودداری شده است.

۲. بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی

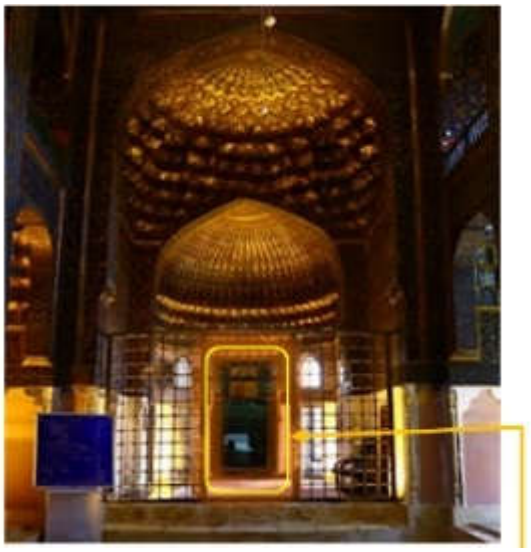
پایه‌های مجموعه آرامگاهی – موزه‌ای شیخ صفی‌الدین اردبیلی جد سلاطین صفویه برای اولین بار، در دورهٔ ایلخانی به دستور صدرالدین موسی برپا شد (شایسته‌فر و گلمغانی‌زاده ۱۳۸۱، ۸۵). در دورهٔ بعدی (تیموری) بناهایی نیز به این مجموعه اضافه شد تا اینکه در دورهٔ صفویه به اوج شکوفایی خود رسید (تصویر ۲). این مجموعه، تزیینات و معماری متینی دارد که همهٔ فضایل هنری در آن جمع است. بقعهٔ شیخ صفی‌الدین به‌عنوان یکی از مجموعه بناهای ماندگار کشورمان محسوب می‌شود که به ثبت جهانی رسیده است (زاهدیان و مترجم ۱۳۹۳، ۱۰۷۴). بخش‌های مختلف این بنا در تصویر ۱ آورده شده که گنبد «الله الله»، مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز در آن واقع شده و با شماره ۲ مشخص شده است. این مجموعه از بناهای تاریخی، فرهنگی، هنری، اجتماعی و سیاسی کشور بوده است. سبک‌های مختلفی هنری ایران به‌خصوص سبک تیموری، صفوی در آن به‌وضوح دیده می‌شود (شکرپور و دیگران ۱۳۹۷، ۱۱۵). این مجموعه جنبه‌های گوناگون هنری مانند آثار سفالی، چوبی، فلزی، کاشی‌کاری و ... را در بر گرفته و از این میان، صندوق قبرها به‌خاطر نوع تزیینات و تکنیک‌های اجراشده بر روی آن‌ها، ارزش والایی دارند (جباریان ۱۳۸۸، ۶). بارزترین نمونهٔ به‌جامانده از این مجموعه، صندوق قبر شیخ صفی‌الدین

اردبیلی است که در ساخت آن از ظرافت‌کاری‌های ماهرانه‌ای مانند گره‌چینی، منبت، خاتم، جووک و... استفاده شده است (بخردی ۱۳۸۷، ۴۱۵).



تصویر ۱: پلان بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (مرادیان ۱۳۹۵، ۴۴)

تصویر ۲: گنبد «الله الله» (نگارندگان)



تصویر ۳: شاه‌نشین قندیل‌خانهٔ مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین (نگارندگان)

۲-۱. عالم عارف و شاعر شیخ صفی‌الدین اردبیلی

او فرزند مردی کشاورز بوده و در روستای کلخوران، واقع در شمال غربی اردبیل، در سال ۶۵۰ق به دنیا آمد. ۸۵ سال عمر کرد که ۲۵ سال اول زندگی‌اش را در طلب مرشد و مراد بود. ۳۵ سال بعد را در مریدی و شاگردی شیخ زاهد گیلانی سپری کرد و ۳۵ سال آخر عمرش را در ارشاد و تربیت عرفان و طریقت صوفیانه نشست. ایشان بعد از سفر حج بیمار شدند و بعد از دوازده روز در ۱۲ محرم سال ۷۳۵ق در خانهٔ خود، که به‌عنوان خانقاه از این مکان استفاده می‌شد، دار فانی را وداع گفت و در همان محل نیز به خاک سپرده شد (حیدری ۱۳۸۹، ۶۶). همچنین در مورد ایشان این مطلب وجود دارد که مذهب و سیادت او، از دیدگاه برخی مورخان، جد وی را به اولاد امام موسی کاظم(ع)

نسبت داده‌اند. نسب‌نامۀ رسمی صفویان مؤید این حرف است (همان، ۶۸). اما نظرات مورخان و بزرگان مختلفی در مورد مذهب ایشان آمده است که حمدالله مستوفی هم‌عصر شیخ صفی بوده و در زمان غازان خان و اولجایتو حکومت چند شهر را بر عهده داشته است، در کتاب نزهة القلوب بیان می‌دارد که «مردم اردبیل اکثراً بر مذهب امام شافعی‌اند و مرید شیخ صفی‌الدین علیه الرحمه» (مستوفی ۱۳۸۹، ۱۲۸).

۲ـ۲. صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی

در قسمت جنوبی قندیل‌خانه، گنبد «الله الله» قرار دارد که آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، در زیر همان گنبد واقع شده؛ این بنا از کف زمین به شکل برجی استوانه‌ای‌شکل ساخته شده است. بر روی بدنۀ آن به‌شیوۀ معقلی و با کلمۀ «الله» به‌صورت گردان (چلیپا) به خط کوفی بنایی و به رنگ فیروزه‌ای کار شده است (رجبی اصل ۱۳۸۱، ۲۲) (تصویر ۲). قسمت داخلی این گنبد به شکل هشت‌ضلعی است (مجربی و غلامی فیروزجانی ۱۳۹۶، ۱۹۷). در مرکز این فضا چهار صندوق قبر وجود دارد که فقط صندوق قبر شیخ صفی‌الدین دارای تزیینات و نقوش است. صندوق قبر شیخ صفی‌الدین از دو مکعب‌مستطیل روی هم قرارگرفته تشکیل شده است. ابعاد مکعب‌مستطیل صندوق پایینی ۵۲×۱۳۱×۳۱۲ سانتی‌متر و مکعب‌مستطیل صندوق بالایی ۱۰۴×۱۰۵×۲۹۵ سانتی‌متر است (تصویر ٤). ساخت این صندوق در شهر تبریز بوده است (یوسفی و گلمغانی‌زاده ۱۳۸۹، ۲۱۷). در ساخت این صندوق از چوب درختانی چون، چنار، گلابی، ملج، آبنوس، فوفل و شمشاد استفاده شده است (یوسفی و گلمغانی‌زاده ۱۳۹۰، ۱۰۶). لوح نقره‌ای برجسته‌ای با زمینۀ لاجوردی بر روی صندوق از روبه‌رو تعبیه شده که حاوی یک کتیبه است (صلاحی ۱۳۹۳، ۴۲).

تصویر ۴: نمای روبه‌رویی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

تصویر ۵: نمای جانبی از مکعب‌مستطیل بالایی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

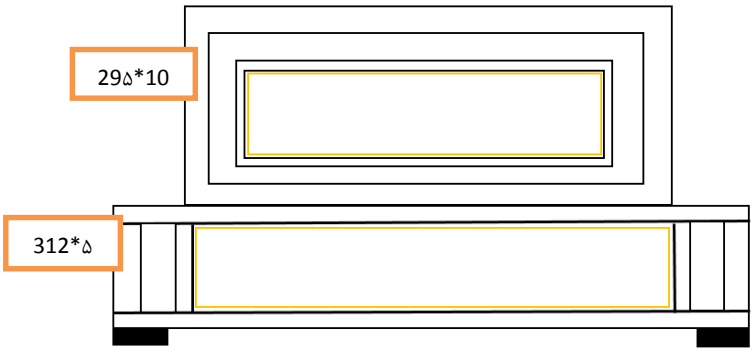
۲ـ۳. نقوش هندسی

بعد از اسلام که عقاید و قوانین الهی در جای‌جای سرزمین اسلامی اشاعه شد، در زمینۀ فرهنگ و هنر نیز یکسری ویژگی‌ها و شاخصه‌هایی برشمرده شد؛ برای مثال استفاده از شمایل‌نگاری و پیکره‌ها جای خود را به نقوش تزیینی انتزاعی داد. یکی از این نقش‌های هنری نقوش هندسی بوده است. هندسه به‌عنوان یک علم از گذشته‌ها بوده و از دورۀ اسلامی تاکنون رونق بیشتری پیدا کرده است. این هنر در قالب «گره» تعاریف خاصی دارد که اساس آن بر پایۀ اعداد و اشکال است که با تأویل از رمزگشایی از اعداد و اشکال خاصی که در بن‌مایه گره‌ها و نقوش هندسی تکرار می‌شوند، به دست می‌آیند(جعفری زارع ۱۳۹۶، ۲). اشکال، نقش‌ونگاره‌های هندسی، بخش مهمی از هویت هنر ایرانی‌اسلامی را به خود اختصاص داده است (حسینی ۱۳۹۰، ۸). در تعریف کلی نقوش هندسی به ترکیبی از اشکال منظم اشاره می‌شود که بافتی منظم و همگون دارد و قابل گسترش است (بزرگمهری و خدادادی ۱۳۹۲، ۳۵). از نظر بزرگان و دانشمندان در این رشته، فارابی هندسه را به دو بخش علمی و نظری تقسیم می‌کند و بیان می‌دارد که در هندسۀ عملی، خطوط و سطوحی وجود دارد که در مورد آن‌ها بحث می‌شود و در هندسۀ نظری مباحث مطلق و کلی بیان می‌شود. همچنین ابن‌سینا، هندسه را علم شناخت وضع خطوط، اشکال و نسبت‌ها تعریف می‌کند و این مقادیر را مشخص‌کنندۀ وضع اشکال نسبت به یکدیگر می‌داند (جعفری زارع ۱۳۹۶، ۳). هندسه ماهیتی نیمه‌تجریدی و مثالی دارد و قالبی درخور در بازنمایی عالم مثال است که هنر اسلامی خود را مکلف به بازنمایی آن می‌نماید (بلخاری قهی ۱۳۹۴، ۵۴).

اهمیت هندسه به‌عنوان نه‌فقط علم بلکه در هنر تزیین معماری و هنرهای صناعی در دورهٔ اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که از نظم و قاعدهٔ تقارن، انعکاس و تکرار و در نهایت، از وحدت کلی در ترکیب و تزیین حاصل می‌شود. در هنر اسلامی، اشکال هندسی گسترده‌شده دارای ضابطه‌ای منطقی می‌شوند و به کمال می‌گرایند (حسینی ۱۳۹۰، ۱۰). در استفاده از انواع تدابیر بصری ساده‌سازی و استفاده از اشکال ناب هندسی، تأثیر از طبیعت با توجه به مفهوم آن، معیارهای زیباشناسی و ایجاد تأثیر لذت‌بخش را در قالب ترکیبات جدید به دست می‌دهد (خضایی و مراثی ۱۳۹۰، ۹۹). آثار بسیار زیادی از دوره‌های مختلف تاریخی در ایران جود دارد که با تزیینات هندسی مزین شده‌اند. مجموعه بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی هم از این قاعده پیروی کرده است و در اکثر رشته‌های هنری آن، نقوش هندسی به‌وضوح دیده می‌شود. صندوق قبر شیخ صفی‌الدین نمونهٔ بارز از دورهٔ ایلخانی در این بقعه است که نقوش هندسی بسیار زیبایی، با تکنیک‌های مختلف چوبی آراسته شده است.

۲ـ۳ـ۱. تحلیل نقوش هندسی به‌کاررفته بر روی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی

صندوق قبر شیخ صفی‌الدین از دو مکعب‌مستطیل روی هم قرارگرفته تشکیل شده که در قسمت معکب بالایی تقسیماتی از سمت خارج به داخل به‌ترتیب سه حاشیه و یک متن می‌باشد که حاشیهٔ اول حاوی کتیبه در مورد شیخ صفی‌الدین اردبیلی است. حاشیهٔ دوم با گره «چهار لنگه» با تکنیک گره‌چینی به روش آلت و لقط انجام شده و داخل آلت‌ها بدون نقش است (خیراللهی ۱۳۸۸، ۴۴) و حاشیهٔ سوم که به‌صورت یک نوار باریک بوده با تکنیک جووک به اجرا درآمده است. متن صندوق هم با گره‌های هندسی، گره «ده تند» به‌صورت گره‌چینی آلت و لقط اجرا شده (جعفری زارع ۱۳۹۴، ۱۰) که نقوش و طرح‌های متفاوتی نیز در داخل تمام آلت‌ها با تکنیک‌های مختلفی تزیین شده است. این تقسیمات در هر چهار طرف مکعب انجام شده است. اندازهٔ متن در مکعب‌مستطیل بالایی ۲۴۵×۵۴ سانتی‌متر است که در تصویر ۶ با رنگ زرد مشخص شده است. البته لازم به توضیح است که شمسهٔ ده با اشکالی مانند پنج‌ضلعی و ستارهٔ پنج پر، ترکیب گرهی را می‌دهد که به روش تند (با خطوط شکسته عمیق) به اجرا درمی‌آید (کاظم‌پور و محمدزاده ۱۳۹۶، ۹۳). مکعب‌مستطیل پایینی نیز دارای یک حاشیهٔ منبت‌کاری‌شده با طرح اسلیمی و ختایی بوده و دو حاشیه به‌صورت عمودی در گوشه‌های صندوق وجود دارد که نقوش داخل آن‌ها با تکنیک منبت‌کاری به انجام رسیده و یک متن با روش گره‌چینی آلت و لقط وجود دارد که تمامی آلت‌ها با نقوش مختلف به روش منبت ریز داخل آلت‌ها را پر کرده است (تصویر ۶).

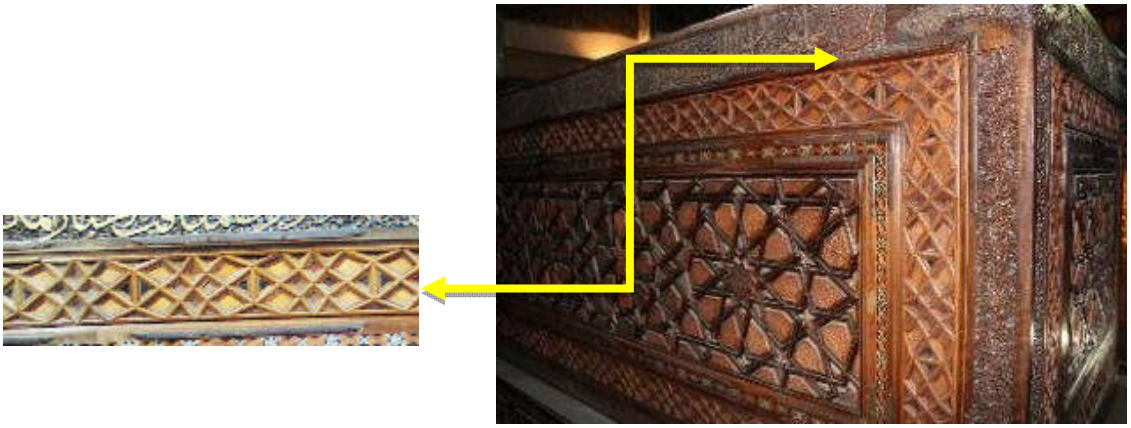


تصویر ۶: طرح خطی نمای روبه‌رویی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۱ـ۱. تحلیل گره اول و روش ترسیم آن

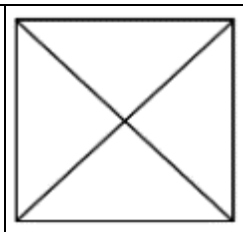
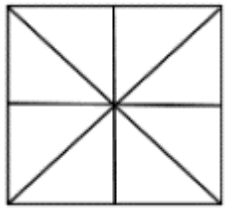
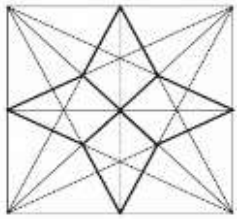
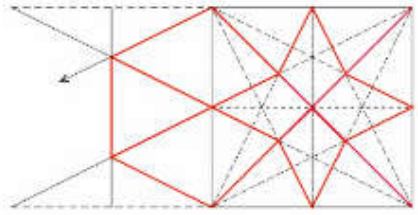
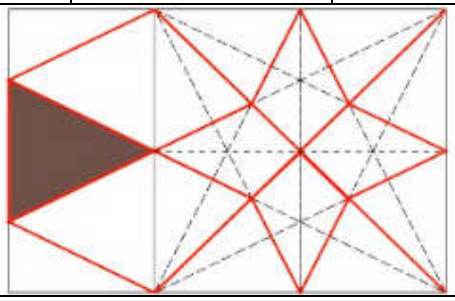
گره اول در قسمت حاشیهٔ دوم از مکعب‌مستطیل بالایی قرار دارد که با گره «چهار لنگه» به روش آلت و لقط گره‌چینی شده و اندازهٔ این حاشیه در عرض ۲۰ سانتی‌متر دورتادور صندوق طراحی شده است. آلت‌های به‌دست‌آمده از این گره «چهار لنگه، ترنج و تُکه» است (تصویر ۷). برای ترسیم این گره یک قاب مربعی‌شکل لازم است. بعد از آن در مرحلهٔ اول در قاب واگیرهٔ مربع یک قطار عمودی و مایل را رسم کرده (تصویر ۸ از جدول ۱) و در مرحلهٔ دوم از چهار نقطه وسط هر ضلع خطی به دو نقطهٔ رأس مقابل رسم می‌شود (تصویر ۹ از جدول ۱). سوم از ستارهٔ چهار پر شعاع هرکدام امتداد داده می‌شود (تصویر ۱۰ از جدول ۱). چهارم نیمساز زاویهٔ به‌دست‌آمده را در فواصل یال‌های ستارهٔ

چهارپر، در تداخل هر پاره خط از یال محدوده قاب واگیره را مشخص می‌کند (تصویر ۱۱ از جدول ۱). این گره در تکثیر خود در حاشیه به‌صورت قرینه‌ای تکرار شده است.



تصویر ۷: حاشیهٔ دوم گره «چهار لنگه» از صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

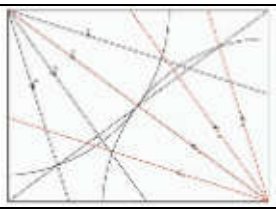
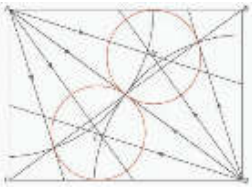
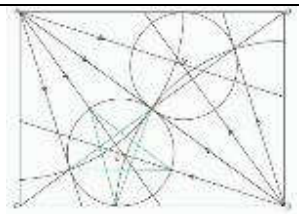
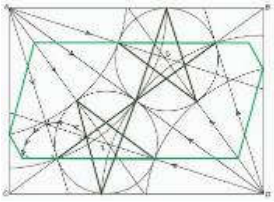
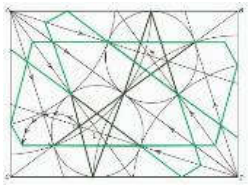
جدول ۱: مراحل مختلف تحلیل گره (چهار لنگه) از حاشیهٔ دوم از صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

			
تصویر ۸: مرحلهٔ اول از ترسیم گره «چهار لنگه»	تصویر ۹: مرحلهٔ دوم از ترسیم گره «چهار لنگه»	تصویر ۱۰: مرحلهٔ سوم از ترسیم گره «چهار لنگه»	تصویر ۱۱: مرحلهٔ چهارم از ترسیم گره «چهار لنگه»
			
تصویر ۱۲: طرح خطی گره «چهار لنگه»			

۲ـ۳ـ۱ـ۲. تحلیل گره دوم و روش ترسیم آن

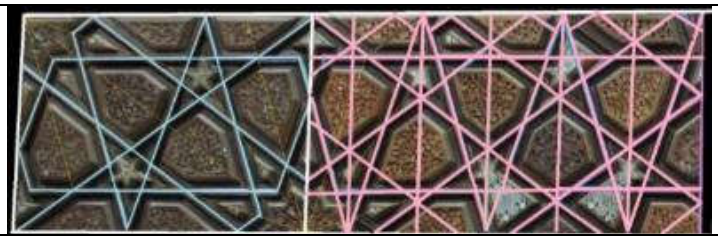
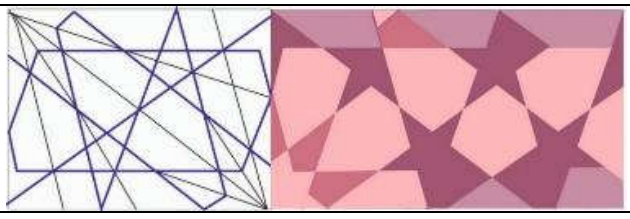
یک گره اصلی که در متن صندوق به کار رفته، گره «ده تند» با مرکزیت شمسه ده است. آلات به‌دست‌آمده، شمسه ده، ترنج، ترقه، پنج تند (شش‌بندی) و ستاره هستند. گره «هشت» که با روش دست‌گردان در امتداد گره «ده تند» ایجاد شده و با مرکزیت نوع دیگری از شمسه هشت، که آلاتی مثل موریانه (عروسک)، شش شل و تخمه (لوزی)، را به‌صورت ترکیبی در کنار یکدیگر قرار داده است (رجبی اصل، ۱۳۸۱: ۶۴). گره «ده تند» به‌عنوان گره اصلی در متن صندوق است که به روش دست‌گردان اجرا شده و در نمای روبه‌رویی، پشتی و جوانب کار قرار گرفته و تمامی آلت‌ها و همچنین گره هشت در امتداد آن ایجاد شده است. برای ترسیم گره ده تند آن را در یک‌چهارم از یک قاب واگیره کار می‌کنند تا بخش‌های اصلی آن به دست آید. همچنین در قسمت جانبی مکعب‌مستطیل بالایی صندوق، گره «ده تند» استفاده شده (تصویر ۵) که روش ترسیم آن دقیقاً به همان روش قسمت جلویی صندوق، از مکعب‌مستطیل بالایی است. در جدول ۲، تمامی مراحل کار به‌ترتیب آمده است. همچنین نام تمامی آلت‌های ایجادشده بر روی این صندوق در جدول ۵ آورده شده است.

جدول ۲: مراحل مختلف تحلیل گره (ده تند) از متن صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

		
تصویر ۱۳: مرحلهٔ اول از گره «ده تند»	تصویر ١٤: مرحلهٔ دوم از گره «ده تند»	تصویر ۱۵: مرحلهٔ سوم از گره «ده تند»
		
تصویر ١٦: مرحلهٔ چهارم از گره «ده تند»	تصویر ۱۷: مرحلهٔ پنجم از گره «ده تند»	تصویر ۱۸: مرحلهٔ ششم از گره «ده تند»

گره دست‌گردان در ادامهٔ گره «ده تند» برای تنوع دادن به طرح اصلی، از قسمتی که به ستاره ختم می‌شود، بـر روی یـک محـور امتـداد داده شده تا اینکه در قسمت پایینی آلت ستاره که دو یال آن را به هم وصل کرده تا دست‌گردان بودن طرح در این قسمت مشـخص شـود. در این بخش آلت‌های متفاوتی چون موریانه (عروسکی)، شمسه هشت، لوزی یا تخمه، شش شل، شش‌بندی، چوب‌خط، نصف پـابزی، نصـف دانه بلوط، تکه و ترنج تشکیل شده است. روش گستره گـره، در شـبکهٔ خطـی ترسـیم‌شـده در تصـویر ۱۹ آمـده اسـت. روش ترسـیم به‌صـورت جابه‌جایی به روش دست‌گردان است. جابه‌جایی از نوع پیاپی و چرخش گردشی انجام شده است. اسامی و اشکال تمامی آلت‌های بـه‌کاررفتـه بر روی صندوق در جدول ۳ آورده شده است.

جدول ۳: تصویر و طرح قسمت دست‌گردان از مکعب‌مستطیل بالایی صندوق (نگارندگان)


تصویر ۱۹: تصویر و طرح شبکه‌ای ایجادشده در قسمت طرح دست‌گردان با رنگ صورتی (نگارندگان)

تصویر ۲۰: طرح شبکه‌شدهٔ گره دست‌گردان

۲-۳-۱-۳. روش ترسیم در پایهٔ صندوق (مکعب‌مستطیل پایینی)

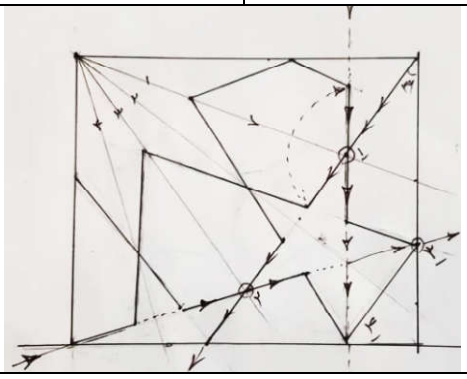
متن اصلی پایهٔ صندوق یا مکعب‌مستطیل پایینی بعد از حاشیه‌ها در ابعاد ۳۲×۲۵۲ سانتی‌متر قرار دارد. گره این بخش بر اساس گره «ده تند» و روش دست‌گردان که تبدیل به گره «هشت» شده، با تکنیک گره‌چینی آلت و لقط اجرا شده است. آلات به‌کاررفته در این قسـمت عبارت‌انـد از: شش‌بندی، شش شل، ستاره، موریانه، ترقه، برگ چنار، ترنج، چوب‌خط، تخمه، شاپرک، تُکه، شمسه ده و شمسه هشت (صـنعتی ایرانـی ۱۳۹۱، ۲۰). ترسیم گره این بخش نیز دقیقاً مثل قسمت روبه‌رویی از مکعب‌مستطیل بالایی بوده با این تفاوت که آلت ستاره (پنج) در این گره به آلت موریانه (عروسکی) تبدیل شده است. در ادامهٔ آن نیز روش دسـت‌گردان بـه‌تبع آن متفـاوت از قسـمت بـالایی اجـرا شـده اسـت. روش

ترسیم آن در جدول ۴ و تصویر ۲۳ آمده است. برای ادامهٔ کار که بتوان به تمامی آلت‌های ایجادشده به روش دست‌گردان دسترسی داشت، به‌صورت قرینه‌ای می‌توان آن را تکثیر نمود. این روش ترسیم در قسمت جلویی و جانبی از مکعب‌مستطیل پایینی است که تصاویر آن در جدول ۴ آورده شده است.

جدول ۴: تصویر و طرح مکعب‌مستطیل پایینی (نگارندگان)

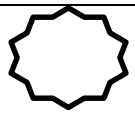
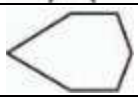
تصویر ۲۱: نمای جانبی از مکعب‌مستطیل پایینی (نگارندگان)

تصویر ۲۲: نمای جلویی از مکعب‌مستطیل پایینی (نگارندگان)



تصویر ۲۳: طرح خطی از مکعب‌مستطیل پایینی (نگارندگان)

جدول ۵: اسامی تمامی آلت‌های به‌کاررفته در صندوق شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

ردیف	نام آلت‌ها	محل قرارگیری		تصویر	طرح خطی
		مکعب‌مستطیل بالایی	مکعب‌مستطیل پایینی		
۱	شمسه ده تند	*	*		
۲	شمسه هشت	*			
۳	شش‌بندی[۳]	*	*		
۴	نصف شش‌بندی[۴]	*	*		
۵	برگ چناری[۵]		*		

۶	نصف دانه بلوط[۶]	*	*		
۷	لوزی یا تخمه[۷]	*	*		
۸	شش شل[۸]	*	*		
۹	پنج (ستاره)[۹]	*	*		
۱۰	عروسک (موریانه)[۱۰]	*	*		
۱۱	ترقه[۱۱]	*	*		
۱۲	ترنج[۱۲]	*	*		
۱۳	نصف پابزی[۱۳]	*	*		
۱۴	چوب‌خط[۱۴]	*	*		
۱۵	پنج	*	*		
۱۶	یک‌چهارم شمسه ده	*	*		
۱۷	شاپرک[۱۵]	*			
۱۸	تکه[۱۶]	*	*		
۱۹	چهار لنگه[۱۷]		*		

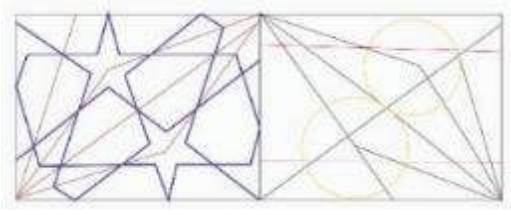
۳. یافته‌های تحقیق

هندسهٔ نقوش علمی است کاملاً متناسب با اصول ریاضیات و اندازه‌گیری که در دل هر نقشی، ناگفتنی‌های بسیار دارد و بسته به نوع محیط تعریف‌شده در آن نمایان می‌شود. هر واحدی از گره در عین مستقل بودن می‌توانند به گره‌های دیگر تبدیل شوند و نقشی جدید به وجود آورند. بر اساس یافته‌های موجود در صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی این مهم به دست آمد که در هر جوانبی از کار گره‌ها به نسبت آن تعریف شده و از دل هر گرهی، گره‌های دیگر نیز طراحی شده‌اند. روش دست‌گردان بودن در این امر، سبب شده تا چنین اثر هنری زیبا

طراحی و اجرا شود. در تحلیل گره‌ها نکات بسیار مهمی به دست آمد که از جمله آن‌ها می‌توان بـه اصـل تقـارن اشـاره کـرد. بعـد از هـر روش دست‌گردان، اصل تقارن به‌خوبی در کار اجرا شده است (نمای روبه‌رویی و پشتی صـندوق از مکعب‌مسـتطیل بـالایی و پـایینی). همچنـین در حاشیه (چهار لنگه) گوشه‌ها به‌خوبی با اصل تناسبات دیده می‌شود. علاوه بر این صندوق، مطالعات و تحلیل‌هایی در زمینهٔ هندسـه صـورت گرفته است؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «گره‌چینی‌های موجود بر روی صندوق قبر شاه‌اسماعیل صفوی واقـع در بقعـهٔ شـیخ صـفی‌الدین اردبیلی» اشاره کرد که در آن، علاوه بر روش دست‌گردان، روش تکثیر قرینه‌ای هم مشاهده شده است. اغلب نقـوش بـر روی صـندوق، گـره «ده تند» بوده و در برخی موارد گره «هشت و دوازده تند» نیز به کار رفته است. گره «ده تند» از جمله تشابهات ایـن دو صـندوق بـوده (تصـویر ۲۴) و از تفاوت‌های آن می‌توان به نوع ترسیم گره‌ها اشاره کرد که اغلب نقوش در صندوق قبـر شاه‌اسـماعیل در یک‌چهـارم دایـره بـوده و در نهایت در قاب مربعی یا مستطیلی تکثیر یافته است (تصویر ۲۵). اما در صندوق قبر شیخ صفی‌الدین بیشتر از روش دست‌گردان در ترسیمات استفاده شده است. در قانون هندسه نیز رعایت تناسبات، تعادل، تقارن، ریتم و چنین عوامل مهـم در ایجـاد دقیـق نقـوش، عـلاوه بـر ایجـاد زیبایی در کار باعث می‌شود که میدان عمل هنرمنـد و طـراح در بـه وجـود آوردن ترکیـب‌بنـدی در هـر گسـتره‌ای از طـرح ممکـن شـود. نـوع همبستگی ایجادشده در گره‌های صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی بیشتر به‌خاطر روش دست‌گردان بودن ترسیم بوده و باعث شده طراح با رعایت اصل تقارن و قرینگی، آلات متنوعی در ابعاد تعریف‌شده به وجود آورد؛ این در حالی است کـه تمـامی جوانـب کـار از اصـل تناسـبات پیروی کرده و حتی نقوش به‌کاررفته در داخل لقاط به این اصل پایبند بودند. علمی که پیشینیان ما داشته‌اند و آن‌هـا را بـا زیبـاترین صـورت‌ها توانسته‌اند به منصهٔ ظهور درآورند. ما آن علم‌ها را از طریق همین آثار به‌جامانده از ادوار مختلف کسب کرده و به این مسئله دست یافته‌ایم که حفظ اصالت و هویت اصلی ایرانی‌اسلامی بودن برای تمامی هنرمندان و صنعتگران ایران‌زمین از ارزش بسیار والایی برخوردار بـوده و امـروزه وظیفهٔ ماست که با معرفی و احیای آن‌ها و همچنین به‌کارگیری این علم و تکنیک‌ها در به وجود آوردن آثار ارزشـمند در دنیـای معاصـر مـؤثر باشیم.

جدول ۶: صندوق قبر شاه‌اسماعیل صفوی (عبداللهی‌فرد و مرادیان ۱۴۰۰، ۴۰)

تصویر ۲۴: نمای روبه‌رویی صندوق قبر شاه‌اسماعیل صفوی



شکل ۲۵: تحلیل گره «ده تند» از صندوق قبر شاه‌اسماعیل صفوی

۴. نتیجه‌گیری

کاربرد تزیینات هندسی در دوران اسلامی بـه‌خصـوص در بناهـای مـذهبی و آرامگـاهی اسـت. بقعـهٔ شـیخ صـفی‌الدین نیـز بـه‌عنوان یکـی از مکان‌های تاریخی - مذهبی - سیاسی و اجتماعی از دورهٔ ایلخانی، مملو از هنرهای فاخر و نقوش هندسـی ارزشـمند اسـت. صـندوق نفـیس شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز از ماندگارترین و قدیمی‌ترین آثار این مجموعه بوده که از اهمیت و قداست خاصی برخـوردار اسـت. ایـن صـندوق حاوی طرح‌ها و نقوش بسیار زیباست که با تکنیک‌های مختلف اجرا شده است. دو نوع گره اصلی و یک نوع گره دست‌گردان در امتـداد گـره اصلی، بر روی این صندوق وجود دارد که تمامی جوانب کار با ترکیب‌بندی عـالی ترسـیم و انجـام شـده اسـت. ترسـیمات حاصـل و همچنـین روش‌های تحلیل به‌ویژه در روش دست‌گردان به‌صورت خلاقانه و ابداعی صورت گرفته است. گره اول در دومـین حاشـیه از مکعب‌مسـتطیل بالایی که دورتادور صندوق آمده، گره «چهار لنگه» است. این گره در چهار مرحله به یک واگیـره تبـدیل شـده و به‌صـورت قرینـه‌ای و بـا نظـم خاصی تکرار شده است. دومین گره در متن اصلی در قسمت جلویی و پشتی صندوق و جوانب کار از مکعب‌مستطیل بالایی آمده است؛ همین گره یعنی گره «ده تند» در قسمت مکعب‌مستطیل پایینی نیز با روش دست‌گردان اما با کمی تفاوت اجرا شده اسـت. ایـن گـره در چنـد مرحلـه ایجاد شده است. در قسمت جانبی گره اصلی، گره دست‌گردان در یک قاب واگیره مستطیل به‌صورت شمسه‌هایی که به حالـت چسـبان قـرار

گرفته‌اند و مماس بر هم هستند، دیده می‌شود و این یکی از ویژگی‌های این صندوق به حساب می‌آید که در این نوع از روش ترسیم، گره‌ها در شمسهٔ ده پر تعریف شده و آلت‌هایی چون شمسهٔ ده پر، شش‌بندی، ترنج، ترقه و پنج (ستاره) را تشکیل داده‌اند. اما بقیهٔ قسمت‌ها به‌صورت دست‌گردان اجرا شده است. آلت‌هایی که در کل طرح دست‌گردان به گره اصلی اضافه شده، موریانه (عروسکی)، لوزی (تخمه)، شش شل، شش‌بندی، شمسه هشت، چوب‌خط، تکه، نصف دانه بلوط، نصف پابزی، شاپرک، ترقه، پنج‌ضلعی و پنج (ستاره) است. در روش انتقال برای اینکه یک گره بتواند گسترش پیدا کند، در یک‌چهارم دایره چرخش پیدا کرده است و در گوشهٔ دیگر نقش جای‌گیری شده که فواصل میان قاب واگیرهٔ اصلی و جانبی و همچنین در ترکیب آلت‌های گره بر مبنای زوایا و طول خطوط محیطی گره، آلت‌هایی شکل پیدا کرده که در این ترکیب جای گرفته و فواصل خالی با اشکال یا آلت‌های گره پوشش یافته است. اما اگر گره به حالت قرینه‌ای تکرار می‌شد، احتمالاً نسبت طول به عرض تداخل پیدا می‌کرد و نسبت‌های طلایی صندوق به دست نمی‌آمد. برای همین به حالت دست‌گردان اجرا شده که علاوه بر رعایت طول و عرض، نسبت‌های صندوق گره «ده تند» و بعد از آن در دست‌گردان بودن یک گره هشت و گره ده در مرکز کار که روی آن یک قاب کتیبه‌ای محرابی شکل قرار دارد، به دست آمده است. همین گره‌ها به‌صورت قرینه‌ای در طرف دیگر نیز آمده است. در قسمت پایهٔ صندوق و جوانب آن نیز گره «ده تند» با روش دست‌گردان و کمی متفاوت از قسمت بالایی صندوق به اجرا درآمده است. این گره‌ها با تکنیک گره‌چینی آلت و لقط در کل کار اجرا شده و داخل آلت‌ها نیز با تکنیک‌های منبت و خاتم پر شده‌اند. در جای‌جای این صندوق نقش و طرح وجود دارد اما از چنان ترکیب‌بندی زیبا و جالبی استفاده شده که موقع تماشا کردن چشم به دنبال نقوش می‌گردد. همهٔ این موارد به نظم موجود در صندوق اشاره دارد که با وجود فراوانی نقش‌ها، وحدت در کثرت حاصل شده و این از ویژگی‌های هنرهای اسلامی است. تزیینات مختلف و وجود کثرت نقوش در این صندوق باعث شده است تا نظم، وحدت و همبستگی در کل کار حفظ شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. تُکه: فرم سه‌گوش یا مثلثی که در هندسهٔ نقوش بدان تُکِه می‌گویند.

۲. موریانه (عروسکی): این آلت از فرم‌های الهام گرفته‌شده از اشیاء است که فرم بیرونی آن حالت انتزاعی عروسک دارد.

۳. شش‌بندی: Shesh Bandi

۴. نصف شش‌بندی: Half a shesh bandi

۵. برگ چناری: Barg Chenari

۶. نصف دانه بلوط: Half a Daneh Balluot

۷. لوزی یا تخمه: Lozei or Tokhmeh

۸. شش شل: Shesh Shol

۹. پنج (ستاره): Panj (Star)

۱۰. عروسک (موریانه): Doll (termite)

۱۱. ترقه: Torgheh

۱۲. ترنج: Toranj

۱۳. نصف پابزی: Half a Pabozei

۱۴. چوب‌خط: Choob Khat

۱۵. شاپرک: Shaparak

۱۶. تکه: Tokeh

۱۷. چهارلنگه: Chahar lengeh

منابع

۱. بخردی، مرتضی. ۱۳۸۷. نقاشی روی چوب مکتب اصفهان دورهٔ صفوی (۱۰۰۶-۱۱۳۵ق). گردهمایی مکتب اصفهان مجموعه مقالات هنرهای صناعی. تهران: فرهنگستان هنر.

۲. بزرگمهری، زهره، و آناهیتا خدادادی. ۱۳۹۲. آمودهای ایرانی «شناخت آسیب‌شناسی و مرمت». تهران: پایا سروش.
۳. بلخاری قهی، حسن. ۱۳۹۴. قدر: نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی. تهران: سورهٔ مهر.
۴. جباریان، الهام. ۱۳۸۸. مطالعهٔ آثار چوبی مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی؛ مورد مطالعاتی صندوق‌های قبر مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا. دانشکده هنر. استاد راهنما: مهین سهرابی نصیر آبادی.
۵. جعفری زارع، مینا. ۱۳۹۴. «بررسی نقوش هندسی در تزیینات معماری اسلامی ایرانی؛ نمونهٔ موردی: بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی». دومین همایش بین‌المللی و چهارمین همایش ملی معماری، عمران و محیط‌زیست شهری. تهران.
۶. ــــــــــ . ۱۳۹۶. «عناصر نمادین هنر شیعی در معماری دورهٔ صفویه؛ نمونهٔ موردی: بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی». سومین همایش بین‌المللی معماری، عمران و شهرسازی در آغاز هزارهٔ سوم. تهران.
۷. حسینی، سید هاشم. ۱۳۹۰. «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی». دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش. ۱۴: ۷ـ۲۴.
۸. حیدری، اصغر. ۱۳۸۹. «مذهب شیخ صفی‌الدین اردبیلی». تاریخ در آینه پژوهش ۷ (۴): ۶۳ـ۸۶.
۹. خیرالهی، مژگان. ۱۳۸۸. صندوق قبرهای چوبی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی: شناخت طرح، فن و محتوا. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. دانشکده هنرهای صناعی اسلامی. استاد راهنما: محمد خزایی.
۱۰. خضایی، وحید، و محسن مراثی. ۱۳۹۰. «بررسی و تطبیق گرایش به انتزاع در نقوش سفالینه‌های ایران باستان و شیوهٔ آپ آرت». نگره، ش. ۱۷: ۸۷ـ۹۹.
۱۱. رجبی اصل، موسی. ۱۳۸۱. نقش و رنگ در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی. چ۱. اردبیل: انتشارات شیخ صفی‌الدین.
۱۲. زاهدیان، المیرا، و یلدا مترجم. ۱۳۹۳. هنر و معماری دینی در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی با رویکرد به تأثیر آیات قرآنی در تزیینات. اولین کنگرهٔ بین‌المللی فرهنگ و اندیشهٔ دینی. قم.
۱۳. شایسته‌فر، مهناز، و ملکه گلمغانی‌زاده اصل. ۱۳۸۱. «تزیینات کتیبه‌ای نمای بیرونی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی». علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز ۱۹ (۱) پیاپی ۳۷: ۸۳ـ۱۰۳.
۱۴. شکرپور، شهریار، ولی جوادی آذر، امید شیخ بگلو، و زینب مرادیان قوجه‌بگلو. ۱۳۹۷. «بررسی تحلیلی و ساختارشناسانهٔ جووک‌کاری صندوق قبرهای چوبی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی». هنرهای صناعی اسلامی ۳ (۱): ۱۱۳ـ۱۲۵.
۱۵. صلاحی، مریم. ۱۳۹۳. طراحی و ساخت میز چوبی براساس تزیینات صندوق قبر چوبی شیخ صفی‌الدین اردبیلی و شاه‌اسماعیل صفوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. دانشکده هنرهای صناعی اسلامی. استاد راهنما: عباس غفاری.
۱۶. صنعتی ایرانی، هاله. ۱۳۹۱. طراحی و اجرای لایتنگ‌های چوبی در فضاهای داخلی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین‌اردبیلی براساس آثار چوبی آن. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. دانشکده هنرهای صناعی اسلامی. استاد راهنما: مهدی محمدزاده،
۱۷. عبداللهی‌فرد، ابوالفضل، و زینب مرادیان قوجه بگلو. ۱۴۰۰. «تحلیل گره‌چینی‌های به‌کاررفته در صندوق قبر شاه‌اسماعیل صفوی». دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی ۵ (۱): ۳۵ـ۴۴.
۱۸. کاظم‌پور، مهدی، و مهدی محمدزاده. ۱۳۹۶. «مطالعهٔ تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی با مسجدجامع یزد». نگره، ش. ۴۴: ۸۵ـ۹۷.
۱۹. گلمغانی‌زاده اصل، ملکه، و حسن یوسفی. ۱۳۸۹. هنرهای شیعی در مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی. اردبیل: یاوریان.
۲۰. ــــــ و ــــــ . ۱۳۸۴. باستان‌شانسی و تاریخ هنر شیخ صفی‌الدین اردبیلی. چ۱. اردبیل: نیک‌آموز.
۲۱. مجربی، حسن، و علی غلامی فیروزجانی. ۱۳۹۶. «اهمیت و ارزش بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی در معماری و هنرهای اسلامی (۶۵۰ـ۷۳۵)». پژوهشنامه تاریخ محلی ایران ۶ (۲) پیاپی ۲: ۱۸۹ـ۲۰۴.
۲۲. مرادیان قوجه‌بگلو، زینب. ۱۳۹۵. طراحی و اجرای جووک‌کاری جعبهٔ قرآن بر اساس نمونه‌های موجود در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی.

پایان‌نامه کارشناسی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. دانشکده هنرهای صناعی اسلامی. استاد راهنما: ولی جوادی آذر.
۲۳. مستوفی، حمدالله بن ابی‌بکر. ۱۳۸۹. نزهة القلوب. تهران: اساطیر.
۲۴. یوسفی، حسن، و ملکه گلمغانی‌زاده اصل. ۱۳۹۰. روضه وحید آفاق: گذری در تاریخ و هنر بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی. چ۱. اردبیل: یاوریان.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246078.1009

مقایسهٔ تطبیقی فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرنده بر روی سفال‌های پیش از تاریخ و سفال‌های دورهٔ اسلامی در ایران

عاطفه اثنی‌عشری*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲

چکیده

سفال پدیده‌ای فرهنگی است و نقش آن به‌عنوان بیانی نمادین و تمثیلی، وسیله‌ای برای انتقال اندیشه و اعتقادات بوده است. پرنده از جمله موجوداتی است که به‌علت حضور تنگاتنگ در زندگی انسان‌ها و مجاور بودن زیستگاه آن با زیستگاه انسان، نقش آن همواره توسط انسان‌ها ترسیم شده است. در این مقاله سعی بر آن است که به بررسی نقوش و مضامین پرندگان دورهٔ پیش از تاریخ و همین طور پرندگان دورهٔ اسلامی در ایران پرداخته شود. پرسش این است که نقوش پرندگان در دوره‌های پیش از تاریخ و همین طور در دورهٔ اسلامی چه اعتقادات، مضامینی و باورهایی را بیان می‌دارند و آیا این مضامین در این دوره‌ها یکسان بوده است یا خیر؟ همچنین سعی بر این است که وجوه اشتراک و افتراق در طراحی فرم، نمادپردازی و انتقال پیام نقوش پرندگان در این ادوار بررسی گردد. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی انجام و اطلاعات مورد نیاز به‌صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که نقوش پرندگان در سفال‌های پیش از تاریخ فقط جنبهٔ نمادین و تزیینی نداشته، بلکه بازتابی از اعتقادات معنوی و یاری جستن از نیروهای ماورایی پرنده در طبیعت بوده است؛ اما سفال‌های دورهٔ اسلامی بیشتر نشان از نمادین بودن این نقوش دارد و جنبهٔ تزیین در آن بسیار پررنگ است. در دوران پیش از تاریخ باآنکه هنرمند نقوش را به حالت طبیعی نزدیک ساخته است، آن‌ها بسیار انتزاعی‌اند و در نقوش اسلامی، هنرمندان این دوره کوشیده‌اند که عالم خیال را در آفرینش نقوش خویش به کار گیرند، به‌طوری که حتی طرح ترکیبی پرنده و انسان نیز به چشم می‌خورد. در کنار تضادها، اشتراکاتی نیز دیده می‌شود؛ از جمله اینکه این سفال‌ها به‌عنوان بستری برای ثبت اعتقادات روزمره برگزیده شده‌اند. در واقع کاربست باورهای بنیادین، در ظروف عامیانه قابل مشاهده است و در هر دوره، نقوش پرنده حامل پیام‌های نمادین و اعتقادی بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
سفال‌های ایران، نقوش پرنده، سفال‌های پیش از تاریخ، سفال‌های اسلامی.

* دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، مربی گروه صنایع دستی، عضو هیئت‌علمی دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ a-asnaashari@araku.ac.ir

۱. مقدمه

پس از اتمام زندگی درون غار و آغاز دورهٔ نوسنگی، دست‌ساخته‌های سفالی برای مرتفع کردن نیازهای انسان به دست خود او ساخته شد. سطوح این سفال‌ها پس از دیوارهای غار، بستر بسیار مناسبی برای ایجاد نقوش شدند و انسان‌های این دوره به خیال‌پردازی و تجسم احساسات و عقاید خویش بر روی این سطوح پرداختند. رفته‌رفته با بلوغ فکری انسان و شکل گرفتن اسطوره‌ها، افسانه‌ها و ادبیات و همچنین بالا رفتن مهارت فنی و تکنیکی در نقاشی روی سفال‌ها و ابداع لعاب، این نقوش به زیبایی‌های فزاینده‌ای دست یافتند.

طرح پرنده از جمله نقش‌هایی است که بسیار بر روی سفال‌ها دیده می‌شود و حاوی پیام‌های نمادین و اعتقادی بسیاری در خود است. تصویر پرندگان نقش‌شده بر آثار سفالین یا دیگر دست‌ساخته‌ها در دوره‌های پیش از تاریخ ایران، گذشته از اینکه متأثر از پرندگان موجود در طبیعت آن منطقه بوده، باورهای مردم آن روزگار در خصوص پرندگان اساطیری نیز در نقش کردن آن‌ها بسیار مؤثر بوده است. در دوران پیش از تاریخ، پرنده نقشی بی‌بدیل در منقوش کردن ظروف داشته و همواره به‌عنوان نقش اصلی برای بیان مفاهیم و نمادها به کار برده شده است. تقریباً در تمامی ظروف پیش از تاریخ منقوش، نقش پرنده در غالب‌های مختلف که بیانگر معانی و نمادهایی هستند دیده می‌شود.

در دوران اسلامی برهه‌ای وجود دارد که در آن علاوه بر پیشینهٔ تاریخی طراحی نقش پرندگان، شناخت انسان از رخدادها و عناصر اطراف بیشتر شده است و نقش پرنده، آگاهانه‌تر و با مفاهیم معنایی جدیدتر ترسیم می‌گردد. اما پرسش‌هایی که دراین‌باره مطرح می‌شود این است که، نقوش پرندگان در دوره‌های پیش از تاریخ و همین طور در دورهٔ اسلامی چه اعتقادات، مضامین و باورهایی را بیان می‌دارند و آیا این مضامین در این دوره‌ها یکسان است یا خیر؟ و اینکه وجوه اشتراک و افتراق در طراحی فرم، نمادپردازی و انتقال پیام نقوش پرندگان در این ادوار چیست؟ و این نقوش تا چه میزان جنبهٔ تزیینی داشته‌اند؟

این پژوهش با هدف کلی تطبیق در فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرنده در سفال‌های پیش از تاریخ و سفال‌های دورهٔ اسلامی در ایران صورت می‌گیرد و اهداف فرعی آن در دو بخش جای گرفته است: ۱. شناسایی نمادها در نقوش پرنده سفال‌های پیش از تاریخ و دورهٔ اسلامی؛ ۲. شناسایی فرم در نقوش پرندهٔ سفال‌های پیش از تاریخ و دورهٔ اسلامی.

در راستای پژوهش، این فرضیات مطرح است که:

- نقوش پرندگان پس از دوران پیش از تاریخ جنبهٔ اعتقادی خود را از دست داده و به‌صورت نمادین ترسیم شده است.
- تنوع نقوش پرنده در دوران پیش از تاریخ از لحاظ نمادشناسی و تنوع نقوش پرنده در دورهٔ اسلامی از لحاظ فرم‌شناسی بیشتر قابل بررسی هستند.

بررسی، مطالعه و تجزیه و تحلیل این طرح‌ها و نقوش علاوه بر اینکه موجبات حفظ این طرح‌های ارزشمند را باعث می‌شود، موجبات بروز خلاقیت هنرمندان معاصر را نیز فراهم می‌آورد تا با الهام و الگوبرداری از این نقوش به خلاقیتی پیشروتر دست یابند و در طراحی ابزارهای کاربردی زندگی معاصر مورد استفاده قرار گیرند. همچنین دسته‌بندی و مقایسهٔ تطبیقی این نقوش، راهگشای شناخت هرچه بهتر طرح‌های موجود در صنایع دستی و اشیای کاربردی در تاریخ هنری کشورمان ایران است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ سوژه پرنده، پیشینه‌ای غنی و گسترده دارد که ذکر همگی آن‌ها در پیشینهٔ تحقیق مقاله میسر نیست؛ لذا به ذکر تعدادی از آن‌ها در سه تقسیم‌بندی کلی پرداخته می‌شود: الف. پژوهش‌هایی که به بررسی پرندگان سفال‌های پیش از تاریخ می‌پردازند؛ ب. پژوهش‌هایی که به بررسی نقوش پرندگان سفال‌های اسلامی می‌پردازند؛ پژوهش‌هایی که به بررسی تطبیقی یا بررسی نقوش پرندهٔ سفال‌ها در ادوار گسترده‌تر پرداخته‌اند.

در گروه اول (خسروی ۱۳۹۷) در «نقوش و اشکال پرندگان در هنر ایران باستان»، به بررسی نقوش پرنده بر روی اشیا هنری ایران باستان پرداخته و علاوه بر بررسی نقوش، معانی اساطیری آن‌ها را نیز در هر دوره بررسی کرده است. وی نتیجه می‌گیرد که نقوش پرنده به‌جز الگو گرفتن از طبیعت اطراف، پشتوانهٔ اساطیری نیز داشته‌اند. در مقالهٔ «تجزیه و تحلیل نقوش پرندگان بر روی سفال‌های پیش از تاریخ شمال غرب ایران» (جهانبخش و علیزاده ۱۳۹۶) گفته شده است که نقش پرندگان دوران باستان در شمال غرب این‌گونه نشان می‌دهد که

پرندگان با روش‌های گوناگونی همچون تصرف کردن در تصاویر از طریق خلاصه کردن، منظم و مدور کردن، اغراق و انتزاع کردن ترسیم شده‌اند. این پرندگان بومیان این منطقه یا پرندگانی هستند که هرساله به این ناحیه مهاجرت می‌کنند مانند لک‌لک‌سانان، ماکیان و غازسانان. آشنایی با شیوهٔ ترسیم این نقوش، سبب نوآوری و ابداع طرح‌های جدید در عرصه‌های گوناگون هنری و گامی برای پژوهش‌های باستان‌شناسی بیشتر در این ناحیه شود.

گروه دوم: (شایسته‌فر و غفاری ۱۳۹۴) در پژوهش «بررسی نقش پرنده در سفالینه‌های بخش اسلامی موزهٔ رضا عباسی» بیان می‌دارند که ظروفی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، با رعایت تمام اصول مبانی هنرهای تجسمی و کاربردی خلق شده‌اند و از نقطه‌نظر ارائهٔ پیام و محتوای نقوش، از روش رمزپردازی و نمادگرایی برای رساندن پیام بهره گرفته‌اند. اهداف این تحقیق عبارت‌اند از: بررسی و شناخت مفهوم و منشأ نقش پرنده و کارکرد این نقش در دورهٔ خود بر روی سفالینه‌های موجود در بخش اسلامی موزهٔ رضا عباسی و همچنین تجزیه و تحلیل نقش پرنده بر مبنای اصول هندسی و گرافیک. چنگیز و رضالو (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)» به فرم‌شناسی نقوش جانوری در سفال‌های‌مذکور پرداخته‌اند. نوبهاری (۱۳۸۱) در «بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سدهٔ اول تا هشتم هجری) و کاربرد آن در گرافیک» علاوه بر ارزیابی نقوش، کارکرد و ظرفیت این نقوش در گرافیک معاصر را بررسی می‌کند. دادور (۱۳۹۳) نیز نقوش حیوانی از جمله پرندگان را مدنظر قرار می‌دهد. عسگری الموتی ۱۳۹۵) در مقالهٔ خود با عنوان «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیشگویی‌های نجومی» متون و اقوالی را مورد توجه قرار داده است که مستقیماً از طبقات عامه مردم و باورهای بعضاً خرافی اما مهم، حرفی زده‌اند. آن‌ها معتقدند که ترکیب نقش پرنده ،کبوتر و...، بازتاب اندیشه‌های پیشااسلامی نیستند، بلکه در امتزاجی از باورهای آخرالزمانی و پیشگویی‌های نجومی هستند که به‌زودی در آغاز قرن پنجم هجری به وقوع می‌پیوست. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اگر از دریچهٔ باورهای آخرالزمانی و پیشگویی‌های نجومی، که عموماً شکل خرافی پیدا کرده‌اند، به موضوع نگریسته شود، روابط میان اجزای نقوش از حالت صرفاً بصری و شبه ساسانی به یك نظام رمزگانی قابل تغییرند. در مقالهٔ «مطالعهٔ نمادین نقش پرنده در سفالینه‌های نیشابور قرن ۳ و ٤ق و تطبیق آن با پرندگان منطق الطیر عطار» (شکرپور، عبداللهی، و غفوری‌فر ۱۳۹۷) عنوان شده است که به‌کارگیری نقش پرنده در آثار هنری به‌خصوص سفالگری را می‌توان حلقهٔ رابطی میان هنر و ادبیات در دوران اسلامی‌ایرانی دانست؛ لذا بهره‌گیری از این نقوش نشانگر طرز فکر، اعتقادات و نگرش مردمان آن دوره بوده است. از متون ادبی بسیار نفیس در ایران می‌توان از منطق الطیر عطار نیشابوری نام برد که یکی از منظومه‌های غنی و سروده‌شده در قالب مثنوی است. نسخهٔ مذکور از پرندگانی همچون هدهد و... یاد می‌کند که از مثنوی‌های تمثیلی عرفان اسلامی به شمار می‌آید. بر همین اساس پرندگان نیز در عرفان و اسطوره‌های ایرانی از منزلت شاخصی برخوردارند. این پژوهش حاضر ضمن شناسایی نوع پرندگان و ترکیب بصری آن‌ها در سفالینه‌های نیشابور و منطق الطیر به بررسی تطبیقی مفاهیم و مضامین نمادین پرندگان در هر دو اثر مذکور می‌پردازد. زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان (۱۳۹۵) در پژوهش خود طی بررسی فرم‌شناسانه و تطبیق آن با ادبیات و خوش‌نویسی دوران اسلامی، به دسته‌بندی این نقش مهم در سفال اسلامی پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که با توجه به آثار به‌جامانده از این دوره، پرندگان به‌صورت تجریدی و به‌دور از واقع‌گرایی ترسیم شده و خط کوفی و نقوش تزئینی گیاهی تأثیر بسزایی در نوع فرم‌پردازی این پرندگان داشته‌اند. همچنین آن‌ها عنوان می‌کنند که نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی منقوش بر بدنهٔ سفال‌ها، در کنار آرمان‌های مذهبی و سیاسی در سیر تحول اندیشه‌های مردم تأثیر فراوانی به‌جا گذاشته است.

در دستهٔ سوم، دستغیب و ظفرمند (۱۳۹۴) در پژوهش «مقایسه‌ای بر اساس الگوهای فرمی نقوش پرندگان سفالینه‌های ایران، در دورهٔ عباسی (۹ تا ۱۳میلادی) و سفال‌های وارداتی قرن ۹ میلادی چین» به بررسی تأثیرات متقابل سفالگری این دو تمدن بر یکدیگر پرداخته‌اند. نویسندگان بیان می‌دارند با وجود اینکه روابط تجاری بین دو تمدن همسایه سبب متأثر شدن متقابل هنرهای دو منطقه شده است، هیچ‌کدام نسخه‌ای کپی از دیگری نیست و وجود خصوصیات منحصربه‌فرد در نقوش هر دو منطقه، تأثیرات متقابل بین دو فرهنگ را با حفظ هویت خویش نشان می‌دهد. حاجی‌صادقلو (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی نقش پرنده در ظروف سفالین ایران (از ابتدا تا دورهٔ ایلخانی)» شرح می‌دهد که نقوش تزیینی از دورهٔ باستان و پیش از پیدایش خط به‌شکل مجموعه نمادهایی روی سفالینه‌ها به تصویر درآمدند که از پایه و اساس طراحی شدند و راه توسعه و ترقی هنر ایران را برای ذهن خیال‌پرور ایرانیان گشودند. وی در نتیجه‌گیری اعلام می‌کند که

پرندگان با روش‌های گوناگونی همچون تصرف کردن در تصاویر از طریق خلاصه کردن، منظم و مدور کردن، اغراق و انتزاع کردن ترسیم شده‌اند. همچنین هنرمند با ایجاد تغییر در خط و بافت پرهای پرندگان و نیز با ترکیب تصاویر با یکدیگر به نقوش متنوعی دست یافته است.

قسمت عمده‌ای از پژوهش‌های صورت‌گرفته، نقوش پرنده بر روی سفال‌های همان دوره را بررسی کرده است به‌جز دستهٔ سوم که حیطهٔ زمانی و مکانی سفال‌ها را افزایش داده و مقایسه‌های تطبیقی را بین این زمان‌ها دنبال می‌کند. اما هیچ‌یک از تحقیقات انجام‌شده نقوش سفال‌های پیش از تاریخ و سفال‌های دورهٔ اسلامی را که دو مرحلهٔ مهم در تاریخ سفال‌های ایران است، بررسی نکرده‌اند که این مهم در پژوهش حاضر انجام پذیرفته است. یوزباشی و موخواه (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی ساختار گرافیکی و نمادین نقوش پرندگان در سفالینه‌های تمدن ایران با تأکید بر پرندهٔ مرغابی» ذکر می‌کنند که ساختار گرافیکی نقوش پرندگان در تمدن ایران بر مبنای تجریدگرایی استوار بوده است که با هدف تزیین ترسیم شده‌اند. معانی و مفاهیم نمادین پرندگان با ویژگی‌های طبیعی آن‌ها پیوندی ناگسستنی دارد.

۱-۲. روش تحقیق

تحقیق حاضر با استفاده از روش تاریخی‌تطبیقی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع موجود در کتابخانه‌ها و مطالعهٔ تصویری نمونه‌هایی از آثار سفالی در گنجینه‌های خارج و داخل کشور صورت پذیرفته است. محور اصلی این تحقیق، نقوش پرندهٔ سفالینه‌های ایران است و نقوش به‌صورت تصاویری جداگانه از روی ظروف استخراج شده‌اند.

برای پیشبرد روند این پژوهش، در ابتدا محدودهٔ زمانی و مکانی سفال‌ها مشخص شده است. به‌دلیل گستردگی سفال‌های منقوش ایران در دوره‌های مختلف، جامعهٔ آماری در این پژوهش، سفالینه‌های پیش از تاریخ (۱۸۰۰ـ۵۰۰۰ ق.م) مربوط به مناطق شوش، سیلک، تل شغا، تل کفتری، تپه ژالیان، تپه گیان نهاوند و گودین تپه هستند. همچنین سفال‌های اسلامی (۳ـ۷ق) در مناطق نیشابور، ری، کاشان، گرگان و آمل مورد بررسی قرار گرفته‌اند. وفور و فراوانی نقش پرنده در این دوران‌ها و همچنین خصوصیت منحصربه‌فرد نقوش آن‌ها برای قرار گرفتن در دسته‌بندی به‌جهت بررسی نمادین و فرمشناسی، دلیل اصلی انتخاب این بازه‌های زمانی است. در دورهٔ باستان مدرکی از نقوش پرنده بر روی آن‌ها موجود نیست اما به‌دلیل نمادپردازی عمیقی که از نقش پرنده در این دوران در هنر و دین به کار رفته و همین طور واقع شدن آن در بین دوره‌های پیش از تاریخ و دورهٔ اسلامی که در واقع حلقهٔ اتصال بین این دوران را تشکیل داده است، این نقوش از لحاظ نمادین و اعتقادی در مقاله بررسی می‌شوند.

در این مقاله سعی بر آن است که نقوش پرندگان سفال‌ها در بطن دو گروه مورد بررسی تطبیقی و تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناسانه قرار گیرند: ۱. بررسی نقش پرندگان در سفالینه‌های دوران پیش از تاریخ (نوسنگی) در ایران؛ ۲. بررسی نقش پرندگان در سفالینه‌ها پس از ورود اسلام به ایران تا قرن هفتم هجری.

۲. نمادگرایی در نقوش پرندگان سفال‌های باستان

نمادگرایی بیش از تزیین، در نقوش سفالینه‌های قبل از تاریخ اهمیت داشته‌اند. گاهی بیانگر امید، ترس یا توسل به نیرویی برای مبارزه با خطرات طبیعت یا حیات بودند. نقوش به‌دست‌آمده از تمدن‌های اولیه، دارای ارزش مفهومی بوده و بر پایهٔ رمزها، افسانه‌ها یا آداب مذهبی قرار گرفته‌اند و کشیدن آن‌ها صرفاً برای بیان زیبایی نبوده است. همین ارزش‌ها و بیان‌های مفهومی، نقوش را تبدیل به نوعی علائم قراردادی و نمادین کرده بود که اقوام ماقبل تاریخ از آن‌ها برای انتقال پیام استفاده می‌کرده‌اند (عالی ۱۳۷۴، ۱۳۱). شرایط مختلفی در به وجود آمدن نقش‌های گوناگون، در تمدن‌های باستانی ایران نقش داشته‌اند که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: نیازهایی که انسان در زندگی روزمره داشته است، زندگی در طبیعت و مواجهه با ناشناخته‌های آن همچون کوه، خورشید، ماه، آتش، باران، سیل، زلزله و...، زراعت و دام‌پروری و شکار، نیاز به ظروف، شرایط اقلیمی، ارتباط‌های اجتماعی، سنت‌ها و آداب دینی، جنگ‌ها، تأثیرات فرهنگ‌های دیگر، گیاهان و جانوران (همان، ۱۸۷).

رمز هنگامی به وجود می‌آید که شیء یا عملی، به چیزی یا عملی غیر از تجربه و واقعیت آن درآید. آنچه را که نماد می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نمایندهٔ شیء یا چیزی در زندگی روزانه باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و

معمول خود، معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد. نماد، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست (تسلیمی ۱۳۷۷، ۲۹). عالم نمادین انسان، ترکیبی است از زبان، اسطوره و هنر. دین و زندگی فرهنگی انسان موجب ایجاد این نمادها می‌شود (همان، ۳۲).

نقش پرندگان گاه به‌صورت دسته‌جمعی و گاه به‌تنهایی کشیده می‌شدند (جدول ۱). گاه پرنده را بر روی کوه‌ها یا خطوط شطرنجی که نماد زمین‌های زراعتی بود، رسم می‌کردند تا ارتباط پرندگان را با محصولات کشاورزی نشان دهند.

جدول ۱: نقوش پرندگان به‌صورت دسته‌جمعی و تنها (نگارنده)

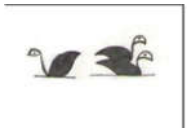
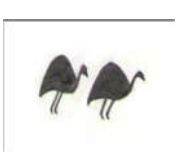
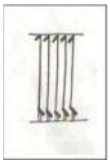
ظرف	نقش پرنده	مشخصات	ظرف	نقش پرنده	مشخصات
		سیلک، ۴۲۰۰-۳۵۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)			تل شغا، ۳۰۰۰-۲۵۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)
		تپه گیان نهاوند، ۲۵۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)			

گاه نیز پرندگان را بر نماد دریا که خطوط موجدار افقی یا عمودی بودند می‌کشیدند (عبداللهیان ۱۳۷۶، ۳۴). از جمله پرندگان مختلفی که به‌عنوان نمادها نقش شده‌اند، می‌توان به مرغ، غاز، اردک، لک‌لک، مرغابی، عقاب، کلاغ، خروس، کبوتر و طاووس اشاره کرد. پرندگان آبی همچون غاز، اردک، مرغابی بر روی سفال‌های مناطق مختلف ایران به چشم می‌خورد. ارتباط و زندگی با آب، از این پرندگان نمادی از آبادانی و آب ساخته بود (همان، ۱۰۶).

جدول ۲: پرندگان در حال پرواز بر فراز کوه (نگارنده)

ظرف	نقش پرنده	مشخصات	ظرف	نقش پرنده	مشخصات
		تل شغا، ۳۰۰۰-۲۵۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)			تل کفتری، ۲۰۰۰-۱۸۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)

جدول ۳: پرندگان آبزی (نگارنده)

ظرف	نقش پرنده	مشخصات	ظرف	نقش پرنده	مشخصات
		شوش، ۳۰۰۰ ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)			شوش، ۳۰۰۰ ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)
		سیلک، ۴۲۰۰-۳۵۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)			سفالینه، شوش، هزارهٔ سوم ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)

نقش عقاب یا شاهین بر بسیاری از سفال‌های حفاری‌شده در مناطق مختلف ایران پیدا شده است. این عقاب‌ها اغلب با بال‌های گشوده‌اند. سفال‌هایی با بدنه‌های نخودی و نقش‌های قهوه‌ای‌رنگ در نواحی جنوب غربی، شمال و دیگر نقاط مربوط به هزارهٔ سوم پیش از میلاد با نقش عقاب با بال‌هایی گشوده در دسترس هستند (S.kawaml 1992).

جدول ۴: عقاب و شاهین (نگارنده)

ظرف	نقش پرنده	مشخصات	ظرف	نقش پرنده	مشخصات
		تپه ژالیان فارس، ۳۰۰۰ق.م (کامبخش‌فرد ۱۳۹۹)			گودین تپه کنگاور، ۵۰۰۰ق.م (توحیدی ۱۳۸۴)

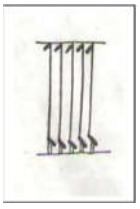
۳. فرم‌شناسی نقوش پرنده در سفال‌های پیش از تاریخ

هنرمندان دوران باستان که زندگی روزمره را پیوندی تنگاتنگ و ناگسستنی با هنر زده بودند، نقوش پرنده را بیشتر، بسیار ساده و انتزاعی بر روی سفالینه‌ها نقش می‌بستند. ابزار کار این هنرمندان را می‌توان قلم‌موهای اولیه نامید. با توجه به کشف نشدن سایر رنگ‌ها، تنها استفاده از دو نوع رنگ قرمز و مشکی در این دوران معمول و رایج بوده است: اول رنگ مشکی (مغن) که از اکسید منگنز و دوم رنگ قرمز که از اکسید آهن (اخرا) به دست می‌آمده‌اند. با بررسی اولیه در مورد نقوش پرنده بر روی سفال‌های باستان، بارزترین نکته‌ای که به نظر خواهد رسید، انتزاعی و خاص بودن طرح‌هاست.

برخورد هنرمند با این نقوش پرنده و همین طور نقوش دیگر، برخوردی ناتورالیستی است. هرچند که این نقوش انتزاعی تصویر شده‌اند، هنرمند می‌کوشیده تا آنجا که توانایی‌اش را دارد، نقشی طبیعی از پرنده را ارائه دهد و به طبیعت وفادار بماند. بعضی از پرندگان به‌صورت نقوشی یک‌تکه به تصویر کشیده شده‌اند و در برخی موارد متأخرتر، تنها به جزئیات بسیار خلاصه‌شده‌ای از این پرندگان مانند چشم و پر پرداخته شده است (تصویر ۱) (تحلیل نگارنده).

عنصر تکرار و ریتم، نقش انکارناپذیری در نقوش پرنده بر روی سفال‌های عصر باستان دارد (تصویر ۲) که در کنار عنصر انتزاعی و خلاصه کردن، دو شاخصهٔ بسیار مهم و انکارنشدنی را رقم می‌زنند. اکثر نقوش پرندگان با رنگ مشکی و توپُر کشیده شده‌اند (تصویر ۳).

تصویر ۱: نقش با جزئیات (توحیدی ۱۳۸۴)



تصویر ۲: نقش با ریتم (توحیدی ۱۳۸۴)

تصویر ۳: نقش توپر (توحیدی ۱۳۸۴)

۴. نمادگرایی در نقوش پرندگان سفال‌های باستانی و اسلامی

پس از ورود اسلام به ایران، استفاده از فلزات گران‌بها که در دوره‌های سلطنتی گذشته بسیار باب شده بودند، در امور و مصارف روزمره منع شدند تا سفالینه‌ها بار دیگر جایگاه ازدست‌رفتهٔ خود را در زندگی روزمرهٔ مردم بازیابند و دیگر بار دوران پرشکوهی از عظمت خود را در تاریخ ایران کهن به یادگار بگذارند. در آن دوران هنر، نقش بسیار زیربنایی را در زندگانی سنتی مردمان بازی می‌کرد و حتی در حد عملی معنوی به شمار می‌آمد. تزیینات و نقوش به کار برده‌شده در آثار سفالی، نشانی از موقعیت‌های اجتماعی، نوع فرهنگ، تأثیرپذیری هنرمندان، باورها و اندیشه‌ها و ادبیات مردمان آن روزگار دارد.

هنر و دین و عقاید با یکدیگر آمیختند، به‌طوری که گفته شده است در جوامع گذشته ایران الفاظی همچون هنر دینی، سنتی و مقدس نیاز به تعریف نمی‌داشت، زیرا اصول روحانی بر همهٔ وجوه زندگی آن‌ها حاکم بود و هیچ فعالیت هنری و فکری خارج از این اصول و کاربردهای آن‌ها وجود نداشت و حتی از منظر متفاوتی به هنر نگریسته می‌شد، به این معنی که هنر به نوع خاصی از فعالیت محدود نبود، بلکه همه زندگی را فرامی‌گرفت. یا به‌گفتهٔ آ.ک.کوماراسوامی، صاحب‌نظر مشهور هندی در هنر سنتی در جوامع سنتی «هنرمند نوع خاصی از انسان نبود بلکه هر انسانی نوع خاصی از هنرمند بود» (کوماراسوامی ۱۳۸۲).

نقوش تزیینی سفال‌ها در قرن سوم و چهارم هجری قمری (۹ و ۱۰م)، بیشتر دوایر و گاهی گل و برگ، اشکال حیوانی و پرندگان بودند.

نقوشی چون پرندگان (طاووس، غاز، عقاب) و حیوانات (آهو) یا موجودات افسانه‌ای (ابوالهول و...) و گاهی هم نقوش گیاهی در اغلب این آثار دیده می‌شود (زکی ۱۳۶۶، ۱۸۹ـ۱۹۱). در مازندران سفال‌هایی از ساری، آمل و اشرفیه به دست آمده است. سفال‌های ساری مربوط به اواخر چهارم و پنجم هجری هستند و بیشتر نقوش پرنده بر روی زمینهٔ سفید بر روی آن‌ها وجود دارد. سفال‌های آمل و اشرفیه مربوط به قرن‌های هفتم و هشتم هجری هستند و حاوی نقش‌های غاز، مرغابی، ماهی، حیوانات درنده، آهو و طاووس هستند. برخی از این نقوش شبیه به نقوش فلزات و پارچه‌های ساسانی هستند (همان، ۱۹۳).

پرندگان در فرهنگ‌ها و مناطق مختلف، دارای معانی متفاوت و گاه متضادی هستند. با این حال کلیاتی در همهٔ فرهنگ‌ها دیده شده است که کمابیش به هم شبیه‌اند. پرنده نماد گستردگی روح است، به‌ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. بسیاری از اقوام باستانی، پرندگان بزرگ‌تر را با خورشید، خدایان و آسمان همراه می‌دانستند. پرندگان از ویژگی‌های هوا هستند که آن‌ها را تجسم بخشیده‌اند و یکی از چهار عنصر به شمار می‌روند (هال ۱۳۸۷، ۳۹). روح با شهبازی مقایسه شده که نقاره مرشد او را فرامی‌خواند و به مرغی تشبیه شده که اسیر قفسی از خاک است. مانند دیگر سنت‌های عرفانی مسلمانان نیز اغلب تولد روحانی یا شکوفایی روح را با پرنده‌های بدون قفس که جامهٔ خاکی‌اش شکسته شده است مقایسه می‌کنند (شوالیه و گربران ۱۳۷۹، ۲۰۱).

در ادوار اسلامی همچنان که دین و تجربهٔ دینی، کم‌وبیش تمامی قلمروهای هستی و حیات هنرمند مسلمان را در بر می‌گیرد، هنر و هنرمندی نیز وجهی از آیین‌های وی به شمار می‌آید. نقوش آثار او با اعتقادات دینی و تصورات او از هستی به هم تنیده می‌شود. هنر او جنبهٔ الهی و دینی داشته و تمامی نقوش در ارتباط با اعتقادات او بوده است. وی از نقوشی بهره می‌گیرد که برگرفته از احساس و ادراک و تجربه باطنی است. صوری که همه راز هستند و نفخهٔ مژده از حقیقت ذات انسان، یک صورت‌اند و هزار معنا (اکبری ۱۳۸۲، ۱ـ۲).

در سنت اسلامی به تعدادی از قدیسان نام پرندهٔ سبز داده‌اند. همچنین ملک جبرئیل دو بال سبز دارد و ارواح شهدا به شکل پرنده‌های سبز در بهشت پرواز می‌کنند. یکی از باورهای عمومی بر آن است که پرندگان زبانی خاص دارند (نمل: ۱۶). آیهٔ ۴۱ سورهٔ نور دربارهٔ پرندگانی که بال گشوده‌اند چنین می‌گوید: «آیا ندانسته‌ای که هرکه در آسمان و زمین است برای خدا تسبیح می‌گوید و پرندگان درحالی‌که بال گشوده‌اند همه ستایش و نیایش خود را می‌دانند و خداوند بر آنچه می‌کنند داناست». گویی این نقوش نمادی از پرندگان بال گشوده و در حال تسبیح آفریدگارشان هستند، بی‌آنکه قصد پرواز داشته باشند (دستغیب و ظفرمند ۱۳۹۴، ۹).

در شعر و عرفان ایران پرنده (بلبل)، اغلب قاصد عشق است و پیام عاشق را برای معشوق می‌برد. در علوم ماوراءالطبیعه و طلسمات هم پرنده همین نقش را دارد و برای کسانی که خواهان برقراری ارتباط با معشوق هستند، توصیه می‌شود. پرنده همچنین نماد آزادی است و به اشخاصی که درصددند از جور و ستم زورگویان خلاصی یابند توصیه می‌شود (تناولی ۱۳۸۵، ۹۱).

بسیاری از پرندگان علاوه بر نقوش تزیینی، نمادی از فرهنگ عامه و نجوم دارند و سفالگر هنرمند با زیبایی خاصی این پرندگان را به تصویر کشیده است. نقوش سیمرغ، عقاب و طاووس که در بسیاری از داستان‌های اقوام و مذاهب به‌نوعی مورد تقدیس قرار گرفته، بر روی ظروف سفالین به نمایش درآمده است. نقوش پرندگانی مانند کلاغ، سیمرغ، هدهد، عنقا، طوطی و کبوتر نیز در ظروف سفالین جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند. با الهام از سروده‌های شاعران بزرگ مانند فردوسی (شاهنامه)، عطار (منطق الطیر) و رباعیات خیام مظهر قدرت می‌گردند و پرواز پرندگان، نمادی از پرواز انسان‌ها می‌شود (کیانی ۱۳۷۹، ۸۵).

۱ـ۴. کلاغ

مرغان همه زیرک‌اند و کلاغ از همه زیرک‌تر (بهار ۱۳۸۰، ۱۵۲). ایرانیان قدیم به پر کلاغ با احساس ترسی آمیخته به خرافات می‌نگریسته‌اند. آنان می‌پنداشتند که پر کلاغ برای آنان فرو نیکبختی به همراه می‌آورد. در آیین مهر، کلاغ پیکی مقدس و فرشتهٔ میانجی بین خدایان و مردمان بوده و هنوز در میان ایرانیان کلاغ، خوش‌خبر است.

خداوند در قرآن کریم نام کلاغ را در آیهٔ ۳۱سورهٔ مائده دو بار ذکر فرموده و وجود او را موجب عبرت و تنبیه قابیل که برادرش هابیل را کشت قرار داده است؛ آنجا که می‌فرماید: «آنگاه پس از این گفت‌وگو (هوای) نفس او را بر کشتن برادرش ترغیب نمود تا او را به قتل رساند و بدین سبب از زیانکاران عالم گردید» (شیخی نارانی، اسلام‌دوست، و نظریان ۱۳۹۵).

تصویر ۴: کلاغ، نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)

«آنگاه خدا کلاغی را برانگیخت که زمین را به چنگال گود نماید تا به او بنماید که چگونه بدن مردهٔ برادر را زیر خاک پنهان سازد، با خود گفت: ای وای بر من آیا من از آن عاجزترم که مانند این کلاغ باشم تا جسد برادر را زیر خاک پنهان کنم، پس او از این کار سخت پشیمان گردید» (مائده: ۷۱ـ۷۲) (مشکینی ۱۳۸۷).

۲ـ۴. خروس

خروس در اوستا «پردرشن» و در پهلوی «پینش داخشک» به‌معنی نشان‌دهندهٔ نخستین است. سروش، فرشتهٔ شب‌زنده‌دار، او را گماشته تا بامدادان بانگ بردارد و مردم را به ستایش خداوند فرابخواند. سحرخیزی در نزد مزدیسنان بسیار ممدوح و از فضایل بزرگ شمرده می‌شود. ازاین‌رو خروس در نزد آنان مقدس و خوردن گوشت آن حرام است. خروس به دشمنی دیوان و جاودان آفریده شده است. با سگ همکار است. چنان گوید به دین که از آفریدگان مادی آن دو، سگ و خروس، از میان بردن دروج با سروش یارند (بهار ۱۳۸۰، ۱۵۳).

در دورهٔ اسلامی، نماد خروس مربوط به داستان معراج پیامبر اسلام و مشاهدهٔ خروس آسمانی است که در جریان تصویرگری دینی الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان تصویرگر در نگارش کتب خطی ایران گردید. بازتاب تصویری این پرنده در دو نسخهٔ مصور ایرانی در شمار بهترین تصویرپردازی‌های عرفانی به سبک ایرانی و متأثر از نقاشی شرقی است. نخستین نگارهٔ «صحنهٔ دیدار پیامبر اسلام از "خروس سفید" در آسمان دنیا»، برگ الصاقی مصوری است در زمان ایلخانی از «مجموعهٔ مرقع بهرام میرزا» است. در نسخهٔ دوم «حضرت محمد در یازدهمین نگاره از «معراج‌نامهٔ شاهرخی» درحالی‌که روی به‌سوی جبرئیل دارد، با انگشت سبابه به این خروس سفیدرنگ اشاره می‌کند (چیت‌سازیان و داودی ۱۳۹۹).

تصویر ۵: خروس، سفال زرین‌فام، اصفهان یا کاشان، سدهٔ ۱۱ تا ۱۲ هجری (پوپ ۱۳۹۵)

روشن‌ترین و زیباترین نمادپردازی خروس را می‌توان در مثنوی، در داستان چهار مرغ خلیل و تفسیر آیهٔ ۲۶۰ سورهٔ بقره مشاهده کرد: «چهار پرنده بگیر و بکش و پاره‌پاره کن و همه را در هم بیامیز، سپس بر سر هر کوهی پاره‌ای از آن‌ها را بگذار، آنگاه آنان را به خود بخوان. خواهی دید که شتابان به‌سوی تو می‌آیند.» مولانا این چهار پرنده را بط، خروس، طاووس و زاغ معرفی می‌کند که هریک نمادی از صفات بشرند. اما در مثنوی به‌لحاظ نمادپردازی دو مفهوم کلی به خروس نسبت داده می‌شود: نخستین معنا شهوت است و معنای دوم که جنبهٔ قدسی دارد، ارتباط این پرنده با آسمان‌ها و اولیای الهی است. در مثنوی به‌لحاظ نمادپردازی دو مفهوم کلی به خروس نسبت داده می‌شود: نخستین معنا شهوت است و معنای دوم که جنبهٔ قدسی دارد، ارتباط این پرنده با آسمان‌ها و اولیای الهی است (صرفی ۱۳۸۶).

۳ـ۴. طاووس

معنای سمبلیک طاووس، تزیینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی، رستاخیز، زندگی توأم با عشق، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، شأن و مقام، شهرت و غرور دنیوی، فناناپذیری و مورد ستایش همگان است. در باورهای قومی و اساطیری طاووس نابودکنندهٔ مار است؛ ازاین‌رو او را عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند. همچنین طاووس، موضوع نقش بعضی مهرهای ساسانی و نقاشی‌های اسلامی بوده است (دادور و منصوری ۱۳۸۱، ۱۱۴ـ۱۱۵).

تصویر ۶: طاووس، نیشابور، قرن ۵ هجری (رفیعی ۱۳۸۷)

این نقش در فرهنگ‌های مختلف، نمادی از بهشت و تولد دوباره و ابدیت است. در فرهنگ و هنر اسلامی نقش پرنده نشانی از جمال الهی و تمثیلی است. از نفس انسانی طاووس اشارتی به تجمل شده که خواستار بازگشت به موطن اصلی و ابدی خود است. به‌گفتهٔ عطار نیشابوری، طاووس مظهر بهشت پرستان و دربان و راهنمای مردم به بهشت است. همان طور که این پرنده در دوران باستان در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است (خزایی ۱۳۸۵).

۴ـ۴. عقاب (شاهین)

نقش عقاب و شاهین در اساطیر دارای یک معنی هستند و در آثار بدون تمایز بررسی می‌شوند. در کتاب بندهش فصل ۲۴ بند ۱۱ آمده است که نخستین پرنده‌ای که آفریده شد عقاب بود. اما این مرغ برای این جهان به وجود نیامد. پرندهٔ خورشیدی در قلهٔ درخشان می‌زید. در بلندآسمان پرواز می‌کند و برخلاف مار، نماد آسمان و خورشید است. تصویر عقاب که ماری را به چنگال گرفته یا در منقار دارد، تصویری عالم‌گیر است؛ این تصویر نماد پیکار قدرت‌های آسمانی با نیروهای دوزخی و تضاد میان روز و شب و آسمان و زمین و خورشید است (دوبوکور ۱۳۷۳). عقاب مظهر برتری و فرمانروایی در آسمان‌هاست؛ مبیّن ادامه زندگی و مقاومت در قبال حوادث نابودکنندهٔ ناشی از طوفان است. معانی سمبلیک عقاب عبارت است از: بینایی، تفکر، خرد، سکوت، شب، پیام‌رسان، جادوگران، جانور گوشتخوار، روح و... (جابز ۱۳۷۰، ۳۶ـ۳۷). در ایران قدیم شاهین، مرغی خوش‌یمن و مقدس به شمار می‌رفته و در افسانه‌های باستانی به‌عنوان مظهر آسمان نمود شده است. در اساطیر ایرانی شاهین جایی مخصوص دارد. در افسانه‌های آفرینش به‌عنوان پیک خورشید معرفی شده که در کشتن گاو نخستین با مهر همکاری دارد. در دورهٔ هخامنشی پرواز عقاب به فال نیک گرفته می‌شده و ازاین‌روی پرچمی زرین با نقش عقاب همواره در پیشاپیش سپاه هخامنشیان در اهتزاز بوده است. در هنر پارت و ساسانی عقاب نشانهٔ خدای آفتاب (میترا) بوده است (دادور و منصوری ۱۳۸۱، ۱۱۰ـ۱۱۱).

عقاب نزد عرفا دو تعبیر دارد: یکی به عقل اول و دیگری به طبیعت کلی. نفس کلی را به کبوتر تعبیر می‌کنند که عقل اول مانند عقاب، او را از عالم سفلی و جسمانیت به عالم علو و فضای قدسی می‌برد. گاهی طبیعت او را می‌رباید و به عالم سفلی می‌نشاند (کاشانی ۱۳۹۱). عقاب یا شاهین در عرفان جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌دلیل پرواز و لانه‌گزینی در ارتفاع و بازگشت به دست شاه یا میرشکار، از منظر تحلیل آیکونوگرافیکی به‌مثابهٔ پیک و پیام‌آور آسمانی، کمال‌طلبی، بندگی و اطاعت از حق در اسلام تعبیر می‌شود (بیروتی و دیگران ۱۴۰۰).همچنین پاسخ به ندای آسمانی، از مضامین اصلی در داستان‌ها و ادبیات فارسی و صور خیال مربوط به عقاب است. مولوی از میان پرندگان به باز یا شاهین بیشتر دقت داشته است و با توجه به آیهٔ «**یا أَیَتُهَا النَفْسُ الْمُطْمَئِنّة ارْجِعِی إِلی رَبِّکِ راضِیَةً مَرْضِیّة**» (فجر: ۲۷ و ۲۸) بازگشت شاهین در تمثیل‌های ادبی را (چنان‌که در داستان‌ها باز در هنگام شکار بر دست میرشکار یا شاه می‌نشیند) نمادی از بازگشت به دست‌های خداوند می‌داند (شیمل ۱۳۸۴).

تصویر ۳: عقاب، نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)

۵ـ۴. سیمرغ

در اساطیر ایران، سلطان پرندگان سیمرغ، بالای درخت بزرگ و تناوری به نام «گئوکرن» زندگی می‌کند و هرگاه که از روی درخت بلند شود و به پرواز درآید، برگ‌ها و شاخه‌های آن درخت به هرسو افکنده می‌شود. او سه بار شاهد ویرانی دنیا بوده و از تمام علوم ادوار آگاهی دارد. ازاین‌رو نمایندهٔ خدای خدایان است. فیل را به‌آسانی درباید و ازاین‌روی به «پادشاه مرغان» شهرت یافته است. مرغی است ایزدی. برخی نظر داده‌اند که این مرغ، فرشتهٔ نگهبان یا «توتم» قوم سکا (خاندان رستم) محسوب می‌شده است. دلیل دیگری که بر این ارتباط ارائه شده، این است که برخی جایگاه سیمرغ را کوه «اپارسن» در سکستان (سیستان) نام برده‌اند (یاحقی ۱۳۶۹، ۲۶۶).

در کنار مفاهیم فوق، سیمرغ در فرهنگ ایرانی‌اسلامی از معانی عرفانی نیز برخوردار است که البته روشن نیست که دقیقاً از چه زمانی و به دست چه کسی صبغهٔ عرفانی گرفته است. از جمله معانی عرفانی سیمرغ می‌توان به انسان کامل، روح، پیامبر اکرم، عقل مجرد و فیض مقدس اشاره کرد (سجادی ۱۳۷۰). همچنین گاهی نیز اشاره‌های تمثیلی از سیروسلوک و طریقت سالکان برای رسیدن به حقیقت و تجلی ذات باری‌تعالی یا اصل وحدت در کثرت شده که عطار اوج آن را در سفر مرغان به دربار سیمرغ (ذات الهی)، به‌شکل بسیار ظریفی نشان داده است (حسینی ۱۳۹۲).

تصویر ٤: سیمرغ، سلطان‌آباد، قرن ۸ق (Watson 2004)

علاوه بر معانی فوق، در ادبیات عرفانی، امکان تطبیق خصوصیات سیمرغ بر جبرئیل نیز مطرح شده است. بال و پر بزرگ و جثهٔ عظیم سیمرغ (عطار ۱۳۵۶) حمایت سیمرغ از زال و واسطه بودن او برای انتقال نیروهای غیبی به زال که مشابه ارتباط جبرئیل با پیامبر است (پورنامداریان ۱۳۷۴). درختی که سیمرغ بر آن آشیانه دارد (طوبی) نیز دارای خصوصیات غیرمادی است (سهروردی ۱۳۸۰) که مشابه مکان جبرئیل در سدرةالمنتهی است (میبدی ۱۳۸۴).

۵. فرم‌شناسی نقوش پرندهٔ سفال در دوران اسلامی

نقوش پرندهٔ ترسیم‌شده بر روی سفال‌های دورهٔ اسلامی از لحاظ فرم‌شناسی در تقسیم بندی‌های مختلفی قرار می‌گیرند که هرکدام خصوصیات منحصربه‌فردی را به نمایش می‌گذارند. این طرح‌ها عبارت‌اند از: طرح‌های مرکزی پرنده، طرح‌های انتزاعی، طرح‌های خطی، طرح‌های توده‌ای و طرح‌های تزیینی.

۱.۵. طرح‌های مرکزی پرنده

تعداد طرح‌هایی که نقش پرنده به‌صورت متمرکز و بزرگ در کف ظرف قرار دارد، بسیار به چشم می‌خورد که نشان‌دهندهٔ اهمیت نقش پرنده در تصویرسازی است. البته با توجه به منبع تصویرسازی انسان، در ابتدای ورود اسلام، نقش پرنده که در این دین حیوانی قدسی به شمار می‌آید نیز بیشتر شده و اهمیت افزونی می‌یابد. کیفیت تصویری هرکدام از این طرح‌ها در نوع خود بی‌نظیر است و از لحاظ بصری و ترسیم تصویری نوع خاصی را شامل می‌شود.

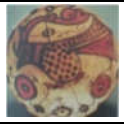
جدول ۵: طرح‌های مرکزی (نگارنده)

ظرف	نقش	توضیحات	ظرف	نقش	توضیحات
		ایران، قرن ۴ق (Watson 2004)			گرگان، ۶ـ۷ق (Watson 2004)
		احتمالاً نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)			نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)

۲.۵. طرح‌های انتزاعی

در خصوص بررسی نقوش انتزاعی پرنده بر روی این سفال‌ها، می‌توان به این مطلب اشاره کرد که طرح این پرندگان با حرکات ملایم و روان و خصوصیات انتزاعی‌شان که آنان را معاصر جلوه می‌دهد، در زمرهٔ بهترین طرح‌های پرنده در تاریخ هنر ایران هستند. این نقوش چنان استادانه‌اند که می‌توان تخیل و مهارت هنرمند را در نقش بستن این طرح‌ها به‌راحتی تشخیص داد. دید این هنرمندان به پرنده، چنان عرفانی و ماورایی است که تمام خصوصیات جسمی و فیزیکی پرنده در این طرح‌ها نادیده گرفته شده‌اند. با توجه به شکل گرد ظروف (کاسه) و استفاده از قلم‌مو که خطوط روان را ایجاد می‌کنند، هنرمند از بهترین پتانسیل‌ها برای بیان منظور و هدف خویش (که همان دست یافتن به وجه تخیلی و انتزاعی طرح است) استفاده کرده است.

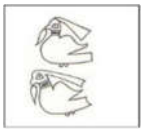
جدول ۶: طرح‌های انتزاعی (نگارنده)

ظرف	نقش	توضیحات	ظرف	نقش	توضیحات
		کاشان، ۶ـ۷ق (کامبخش‌فرد ۱۳۹۹)			آمل، ۴ق (کامبخش‌فرد ۱۳۹۹)
		نیشابور، قرن ۵ق (Watson 2004)			نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)
		قرن ۳ـ۴ق (Watson 2004)			نیشابور، ۴ق (Watson 2004)

۵ـ۳. طرح‌های توده‌ای

این طرح‌ها به‌وسیلهٔ حرکت قلم‌موها و تأثیر رنگ بر روی سطح ایجاد شده‌اند. هنرمند با استفاده از حرکت یکبارهٔ قلم‌مو، طرح کلی پرنده را نقش بسته و پس از آن با تکنیک اسگرافیتو (ایجاد خراش) جزئیات را بر روی این پرنده توده‌مانند ایجاد کرده است. بااینکه تمامی نقش‌های پرنده به‌وسیلهٔ همان حرکت یک‌ضرب قلم‌مو به وجود آمده‌اند، می‌توان طرح‌های متنوعی را در این دسته مشاهده کرد. این طرح‌ها قرابت زیادی با طرح‌های پرنده‌های پیش از تاریخ دارند.

جدول ۵: طرح‌های توده‌ای (نگارنده)

ظرف	نقش	مشخصات	ظرف	نقش	مشخصات
		نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)			نیشابور، قرن ۳ق (Watson 2004)
		قرن ۴ـ۵ق (Watson 2004)			قرن ۳ـ۴ق (Watson 2004)

۵ـ۴. طرح‌های تزیینی

اگرچه در این دوران بر روی ظروف، هنوز هم نقش پرنده دیده می‌شود، به‌علت دخالت تصویرسازی و پررنگ شدن نقش انسان، جایگاه و اعتبار خود را در مرکز از دست داده است. نقش پرنده به دو صورت در سفالینه‌های این زمان دیده می‌شود: الف. پرنده حالت تزیینی به خود گرفته و در خلال تصویر به‌سبب پر کردن زمینه به کار برده شده است؛ ب. نقش پرنده برای پر کردن حاشیه به کار برده شده است. نکتهٔ قابل توجه در این تصاویر، حالت‌های مختلفی از پرندگان در حال پرواز است که از لحاظ زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرند و حس حرکت را در این تصاویر بیشتر القا می‌کنند.

جدول ٦: طرح‌های کاشان (نگارنده)

ظرف	نقش	مشخصات	ظرف	نقش	مشخصات
		ری، قرن ۷ق (Watson 2004)			کاشان، قرن ۶ق (Watson 2004)

۵ـ۵. طرح‌های ترکیبی

این طرح‌ها شامل ترکیب پرنده با سر انسان است. با توجه به رواج نقش پرنده به‌صورت رئال و یا انتزاعی، طرح‌های ترکیبی بسیار اندکی بر روی نقوش این ظروف مشاهده می‌شود. این نقوش در مقابل دیگر طرح‌ها از کیفیت طراحی نازل‌تری برخوردار است.

جدول ۷: طرح‌های ترکیبی (نگارنده)

ظروف	نقش	مشخصات	مشخصات	نقش	ظرف
		قرن ۶ق (Watson 2004)			قرن ۶ق (Watson 2004)

جدول ۸: وجوه افتراق (نگارنده)

دورهٔ پیش از تاریخ	دورهٔ اسلامی
تمامی طرح‌های سفالینه‌های پیش از تاریخ بااینکه به‌صورت انتزاعی نقاشی شده‌اند، درصدد ترسیم حالت ناتورالیستی پرندگان بوده‌اند.	طرح‌ها کاملاً انتزاعی شده‌اند و همگی معنی خاص و حالت نمادین دارند و کمتر حالت ناتورالیستی و رئال را نشان می‌دهند.
استفاده از عنصر ریتم و تکرار یکی از خصوصیات انکارناپذیر نقش پرندگان پیش از تاریخ است.	بااینکه بر روی ظروف بعد از اسلام نیز عنصر تکرار وجود دارد، نمی‌توان آن را از خصوصیات بارز ظروف دانست.
در سفال‌های پیش از تاریخ تنها از دو رنگ مشکی و قرمز و تکنیک نقاشی اکسید رنگی بر روی بدنهٔ پخته استفاده شده است.	در سفالینه‌های بعد از اسلام از انواع رنگ‌های الوان و تکنیک‌های مختلف استفاده شده است.
در دورهٔ پیش از تاریخ نقوش کاملاً واقع‌گرایانه است.	در سفالینه‌های دورهٔ اسلامی، نقوش پرندگان تلفیقی با انسان یا حیوانات را می‌بینیم که واقع‌گرایی در آن کم‌رنگ است.
نقوش بیشتر جنبهٔ اعتقادی داشته و بعد تزیینی در آن کم رنگ‌تر است.	نقوش بیشتر جنبهٔ تزیینی داشته و جنبهٔ نمادین آن کمتر است.

جدول ۹: وجوه اشتراک

همهٔ نقش‌ها و طرح‌ها در نتیجهٔ کاربست ذوق و هنر و عقاید است.
نقوش بر روی ظروفی نقاشی شده‌اند که کاربرد روزانه داشته و هر لحظه در معرض دید انسان‌ها قرار می‌گرفته‌اند (کاربست باورهای بنیادین).
در هر دو زمان، سفال بستر و زمینهٔ مناسبی برای نقاشی کردن و تصویر کردن تخیلات، اعتقادات و افکار بوده است.
رنگ مشکی بعد از دوران پیش از تاریخ در دورهٔ اسلامی نیز یکی از رنگ‌های اصلی برای ایجاد نقوش بوده است.
همانند دورهٔ پیش از تاریخ، در دورهٔ اسلامی نیز طرح پرنده به‌همراه نقش‌های دیگر مانند انسان یا حیوانات وجود دارد.
در هر دو دوره، نقوش پرنده حامل پیام‌های نمادین و اعتقادی بوده است و جنبهٔ تزیینی صرف نداشته‌اند.

۶. نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که نقش پرنده یکی از مهم‌ترین نقوش ترسیم‌شده بر روی سفال‌ها هم در دوران پیش از تاریخ و هم در دوران اسلامی بوده است. نقوش پرندهٔ دوران باستان، با وجود اینکه انسان‌های باستانی سعی داشته‌اند نقوش خود را به‌لحاظ ظاهری به حالت طبیعی آن نزدیک سازند، بسیار انتزاعی است اما در مورد نقوش اسلامی عکس این مورد دیده می‌شود؛ یعنی هنرمندان این دوره بسیار کوشیده‌اند که تخیلات و عالم خیال را در آفرینش نقوش خویش به کار گیرند به‌طوری که حتی طرح ترکیبی پرنده و انسان به چشم می‌خورد. عنصر ریتم در نقوش دوران باستان نقشی اساسی بازی می‌کند، اما در دورهٔ اسلامی کیفیتی است که به‌ندرت به کار گرفته شده است. طرح‌های دوران باستان با استفاده از دو اکسید، آهن و منگنز ایجاد شده‌اند، درحالی‌که در دورهٔ اسلامی علاوه بر طرح‌های سیاه و سفید، نقوش رنگی بسیاری نیز دیده می‌شوند که البته افزایش کشف مواد رنگ‌زا در امر نقاشی با لعاب مطرح است.

در کنار تضادهای ذکرشده، وجوه اشتراکاتی نیز در بین این سفال‌ها در قرون متفاوت دیده می‌شود؛ از جمله اینکه این سفال‌ها در هر دو دوره، در بطن زندگی روزمرهٔ مردم قرار داشته و آن‌ها سفال را به‌عنوان بستری برای ثبت اعتقادات و ذوق خویش برگزیده‌اند. در واقع کاربست باورهای بنیادین را در ظروف عامیانه مشاهده می‌کنیم که این عامل اهمیت بررسی این سفال‌ها را دوچندان می‌کند. دیگر اینکه نقوش پرنده در هر دوران جزء مهم‌ترین و پراهمیت‌ترین طرح‌هاست و در بعضی موارد با نقوش انسانی و حیوانی دیگر همراه می‌شود. رنگ مشکی همچنان قدرتمند در طراحی این نقوش دیده می‌شود.

نقوش پرندهٔ به‌کاررفته بر روی سفالینه‌ها، تنها بخش بسیار کوچکی از گنجینهٔ طرح‌های پارسی است که از گذشتگان به یادگار مانده و خود نتیجه و میراث به‌کارگیری ذوق و هنر و افکار خلاقانه است. در زمان حال، به‌دلیل قطع ارتباط هنرمندان با طرح‌های گذشته و نشناختن آن‌ها، متأسفانه طرح‌های ارائه‌شده از استحکام و قدرت لازم برخوردار نیستند. البته شناخت نقوش و طرح‌های گذشته به‌معنای

تقلید و کپی صرف از آن‌ها نیست، بلکه تأکید بر ایجاد زیربناهای شناخت از نقوش و تسلط کامل بر آن‌هاست که پس از آن بتوانند بر این دیوار کهنسال و ستبر هنر ایران خشتی دیگر با خلاقیت منحصربه‌فرد خود بیفزایند. امید است تجزیه و تحلیل‌های ارائه‌شده در این مقاله باعث ایجاد راه‌هایی نو در خلاقیت و آفرینش‌های هنری بکر گردد.

منابع

۱. اکبری، فاطمه. ۱۳۸۲. «هنر سفالگری و بررسی نقوش آن در دورهٔ اسلامی». پرتال جامع علوم انسانی ۱ (۳): ۱۱ـ۱۲.

۲. بهار، مهرداد. ۱۳۸۰. بندهش. تهران: توس.

۳. بیروتی، شهره، پرناز گودرز پروری، امیر باقری گرمارودی، و غلامعلی حاتم. (۱۴۰۰). «تحلیل نماد پرنده در سکه‌های دورهٔ ایلخانی از منظر گفتمان مذهب بر اساس الگوی اروین پانوفسکی». مطالعات هنر اسلامی، ش. ۴۳: ۴۳ـ۵۹.

۴. پوپ، آرتور. ۱۳۹۵. سیری در هنر ایران. تهران: علمی و فرهنگی.

۵. پورنامداریان، تقی. ۱۳۷۴. دیدار با سیمرغ: هفت مقاله در عرفان و شعر و اندیشهٔ عطار، مقالهٔ ۲» :سیمرغ و جبرئیل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

۶. تسلیمی، نصرالله. ۱۳۷۷. «طبقه‌بندی و بررسی تطبیقی نقوش ظروف و جام‌های سفالین مربوط به هنر ایران». دانشگاه هنر ۱ (۱): ۲۹ـ۴۳.

۷. تناولی، پرویز. ۱۳۸۵. طلسم: گرافیک سنتی ایران. تهران: بنگاه.

۸. توحیدی، فائق. ۱۳۸۴. فن و هنر سفالگری. تهران: سمت.

۹. جابز، گرترود. ۱۳۷۰. «سمبل» کتاب اول جانوران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. جهانبخش، بهروز، و حسین علیزاده. ۱۳۹۶. «تجزیه و تحلیل نقوش پرندگان بر روی سفال‌های پیش از تاریخ شمال غرب ایران». کنفرانس سالانه پژوهش در علوم انسانی و مطالعات اجتماعی. تهران.

۱۱. چنگیز، سحر، و رضا رضالو. ۱۳۹۰. «ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور(قرون سوم و چهارم هجری قمری)». هنرهای تجسمی ۱ (۴۷): ۳۳ـ۴۴.

۱۲. چیت‌سازیان، امیرحسین، و فروزان داودی. ۱۳۹۹. «جایگاه نمادین خروس در فرهنگ و هنر ایران با تکیه بر آثار سفالین». پیکره، ش. ۱۹: ۱۱ـ۱۷.

۱۳. حاجی‌صادقلو، افسانه. ۱۳۸۹. بررسی نقش پرنده در ظروف سفالین ایران (از ابتدا تا دورهٔ ایلخانی). تهران: وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ـ دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.

۱۴. حسینی، هاشم. ۱۳۹۲. «تجلی سیمرغ در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران». نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ش. ۳: ۲۱ـ۳۴.

۱۵. خزایی، محمد. ۱۳۸۵. «نمادگرایی در هنر اسلامی، تأویل نمادین نقوش در هنر ایران». مجموعه مقالات همایش هنر اسلامی.

۱۶. خسروی، الهه. ۱۳۹۷. «بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان». نقش‌مایه ۵ (۱۱): ۶۹ـ۸۴.

۱۷. دادور، ابوالقاسم. ۱۳۹۳. «نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران». فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی ۱ (۴): ۴ـ۱۸.

۱۸. دادور، ابوالقاسم، و الهام منصوری. ۱۳۸۱. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای هند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.

۱۹. دستغیب، نجمه، و سید جواد ظفرمند. ۱۳۹۴. «مطالعهٔ تطبیقی نقوش پرنده در سفالینه‌های ایران دورهٔ عباسی و سفال‌های چین (قرن ۹م)». نگره ۳ (۳۸): ۱۰۷ـ۱۱۸.

۲۰. دوبوکور، مونیک. ۱۳۷۳. رمزهای زندهٔ جهان. تهران: نشر مرکز.

۲۱. رفیعی، لیلا. ۱۳۸۷. سفال ایران: از دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر. تهران: یساولی.
۲۲. زراعت‌پیشه، مرضیه، و امیرحسین چیت‌سازیان. ۱۳۹۵. «فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرندگان در سفالینه‌های دورهٔ سامانی قرن سوم و چهارم هجری». پیکره ۵ (۱۰): ۱۷ـ۲۸.
۲۳. زکی، محمدحسن. ۱۳۶۶. تاریخ صنایع ایران. تهران: اقبال.
۲۴. سجادی، جعفر. ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
۲۵. سهروردی، یحیی بن حبش. ۱۳۸۰. مجموعه مصنفات شیخ اشراق. تصحیح سیدحسین نصر. تهران: انتشارات علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۶. شایسته‌فر، مهناز، و گلسا غفاری. ۱۳۹۴. «بررسی نقش پرنده در سفالینه‌های بخش اسلامی موزهٔ رضا عباسی». دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران. مشهد.
۲۷. شکرپور، شهریار، مژده عبداللهی، و فاطمه غفوری‌فر. ۱۳۹۷. «مطالعهٔ نمادین نقش پرنده در سفالینه‌های نیشابور قرن ۳ و ۴ق و تطبیق آن با پرندگان منطق الطیر عطار». همایش ملی نقش ملی خراسان در هنر و معماری ایرانی-اسلامی. مشهد.
۲۸. شوالیه، ژان، و آلن گربران. ۱۳۷۹. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
۲۹. شیخی نارانی، هانیه، مریم اسلام‌دوست، و ارنیب نظریان. ۱۳۹۵. «نشانه‌شناسی پرنده، کلاغ». سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علم و تکنولوژی، ص۱۴.
۳۰. شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۴. شکوه شمس. تهران: قلم.
۳۱. صرفی، محمدرضا. ۱۳۸۶. «نماد پرندگان در مثنوی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش. ۱۸: ۵۳ـ۷۶.
۳۲. عالی، ابوالفضل. ۱۳۷۴. «رجعتی به گذشته و نگاهی به آینده در بازیافت نقوش ایرانی اسلامی در گرافیک معاصر ایران». مطالعات ملی ۱ (۱۵): ۱۳۱ـ۱۴۵.
۳۳. عبداللهیان، بهناز. ۱۳۷۶. «بررسی مفاهیم نمادهای مهر و ماه نقش‌برجسته بر روی سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران». دانشکده هنر ۱ (۷): ۳۴ـ۶۲.
۳۴. عسگری الموتی، حجت‌الله. ۱۳۹۵. «بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن ۴ هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیشگویی‌های نجومی». پژوهشنامه خراسان بزرگ، ش. ۲۵: ۱۵ـ۲۸.
۳۵. عطار، محمد بن ابراهیم. ۱۳۵۶. مصیبت‌نامه . تهران: چاپ نورانی وصال.
۳۶. کاشانی، عبدالرزاق. ۱۳۹۱. اصطلاحات الصوفیه. ترجمهٔ محمد خواجوی. تهران: انتشارات مولوی.
۳۷. کامبخش‌فرد، سیف‌الله. ۱۳۹۹. سفال و سفالگری در ایران (از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر). تهران: ققنوس.
۳۸. کوماراسوامی، آناندا . ۱۳۸۲. مقدمه‌ای بر هنر هند. ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو. تهران: روزنه.
۳۹. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷۹. پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران. چ۲. تهران: نشر دانش.
۴۰. مشکینی، میرزاعلی. ۱۳۸۷. قرآن. ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. قم: مرکز چاپ و نشر قرآن کریم.
۴۱. میبدی، احمد بن محمد. ۱۳۸۴. کشف الاسرار و عدة الابرار. ج۹. تهران: چاپ علی‌اصغر حکمت.
۴۲. نوبهاری، لیلا. ۱۳۸۱. «بررسی نقوش سفالینه‌های نیشابور (سدهٔ اول تا هشتم هجری) و کاربرد آن در گرافیک». دانشگاه تهران، ۱ (۶): ۱۵ـ۳۲.
۴۳. هال، جیمز. ۱۳۸۷. فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب. چ۳. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
۴۴. یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۶۹. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.
۴۵. یوزباشی، عطیه، و آذر موخواه. ۱۳۹۶. «بررسی ساختار گرافیکی و نمادین نقوش پرندگان در سفالینه‌های تمدن‌های ایران با تأکید بر پرندهٔ مرغابی». اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی. تهران: ۵۲۶ـ۵۳۸.

46. S.kawaml, Trudy. 1992. *Ancient Iranian Ceramic*. New York : Harry N Abrams.
47. Watson, Oliver. 2004. Ceramics from Islamic land. London : Thames & Hudson.

Comparative study on the formology and symbolism of bird motifs on ancient pottery and Islamic period pottery in Iran

Atefeh Asnaashari
Master's degree, Instructor, Art Department, Arak University, Arak, Iran; a-asnaashari@araku.ac.ir

Receive Date: 18 October 2021; Accept Date: 22 January 2022

Pottery is a cultural and artistic phenomenon and its role as a symbolic as well as allegorical expression has been a means of conveying ideas and beliefs. The bird is one of the creatures whose motif has been drawn by human because of the close and constant presence in human life and proximity of its habitats to human dwelling. This research aimed at reviewing the motifs of ancient birds as well as birds of the Islamic period in Iran. Indeed, the present study seeks to discover which ideas, beliefs and themes emerged in ancient times as well as in the Islamic period, and also scrutinizes whether these themes were same in these periods. Moreover, the research attempts to find out the commonalities and differences in the design of the form, symbolism, and message transmission of bird motifs in these periods. This research is descriptive-analytical and the required data has been collected in a library method. The results show that the use of bird motifs in ancient pottery was not only symbolic but also a reflection of spiritual beliefs and seeking help from the bird's natural power in nature. However, motifs of birds in Islamic period show the symbolism of these motifs. Although the artist in ancient times made the designs seem natural, motifs seem very abstract; meanwhile, the opposite can be observed in Islamic motifs. In addition to the mentioned contradictions, commonalities can be seen among these pottery. For instance, these pottery were at the heart of people daily lives in both periods.

Keywords: Iranian pottery, bird motifs, ancient pottery, Islamic pottery, Formology and symbolism.

■ Analysis of united geometric knots in Sheikh Safi al-Din Ardabili Tomb Box

Zeynab Moradiyan Ghojeh Baglo
Master of Islamic Arts, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author); Z.moradian@tabriziau.ac.ir
Abolfazl Abdullahi Fard
Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran; A.aabdollahie@tabrizia.ac.ir

Receive Date: 3 December 2021; Accept Date: 10 March 2022

Safi al-Din Abu al-Fatah Ishaq, nicknamed "Shams al-Din" and known as "Sheikh Safi", is a mystic and poet of the seventh century AH. He is one of the famous mystics of Al-Jaito and Abu Saeed Ilkhani eras. He was born in 650 AH in a village called Kalkhoran (Kahrlan) near Ardabil. During his life, he was accompanied by great and knowledgeable people of that time, including Maulana Jalaluddin Rumi, Saadi Shirazi and others. After his death, the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili was established by order of his son. A beautiful and precious box was also made by his order. This box is located under the dome of Allah (God) and in the mausoleum of Sheikh Safi al-Din, where it was his home and monastery. The engraving used on the box seems very attractive because of type of ornament using different techniques. The present study attempts to decipher geometric knots on the box with a different perspective. The purpose of this research is the structural analysis of geometric knots and the expression of transfer methods as well as the introduction of this type of knots and patterns to those interested in this type of art work. This research seeks to discover what salient features of the geometric knots used on this box. Furthermore, the current study deals with how these knots are drawn and what kind of drawing method they followed. The data of this research have been in the form of library-field (box photography). It is noteworthy that the analysis of the work has been done manually and software (Corel and Photoshop). The research method is descriptive-analytical, which is a qualitative and technical analysis. The results of this study show that the main knot of "Dah tond"(ten sharp) on this box has been implemented in a rotating manner and has been multiplied by a quarter. The method of being rotating and also the type of reproduction caused a series of other instruments such as termites (dolls), pubs, crackers, seeds (rhombuses), six loose, eight suns, six bands, etc., depending on the type of space as well as the design, is added to this knot in the final composition .

Keywords: Tomb box, Sheikh Safi al-Din Ardabili, United geometric knots, ornament.

■ Identification of Bushrouyeh Carpet and Analysis of structural characteristics

Akram Abdollahzadeh Moqaddam
Master Student of Carpet, Department of Carpet, Tehran Art University, Tehran, Iran;
aabdollahzade94@gmail.com
Mona Soltani
Master's degree, Instructor, Department of Carpet, Tehran Art University, Tehran, Iran (Corresponding Author); soltanimona16@gmail.com
Mohammad Reza Kheirollahi
Master's degree, Instructor, Department of Carpet, Tehran Art University, Tehran, Iran;
kheirollahi.r@art.ac.ir

Receive Date: 21 December 2021; Accept Date: 14 March 2022

Bushrouyeh is one of the rug weaving areas in South Khorasan province. The people of this area have been engaged with weaving carpets using their own style for nearly a century. In recent decades, however, the weaving of these types of rugs has also been neglected due to various factors such as the change in the lifestyle of the local people, the prevalence of using machine-made carpets and the prevalence of weaving rugs with Naeen style. On the other hand, Bushrouyeh rug has always been marketed under the name of Ferdows carpet (neighboring city of Bushrouyeh), which has made these handwoven rugs unknown. Therefore, it is essential to study the characteristics of Bushrouyeh rugs with the aim of recognizing and introducing them. The purpose of this research is to study and identify Bushrouyeh rug in terms of historical background, design and motif, color and technical characteristics. The current study is a type of fundamental research and its method is descriptive-analytical based on field studies. The scope of the research included the city of Bushrouyeh. Moreover, statistical population consisted of genuine Bushrouyeh carpets as well as people who were active in the field of weaving and supply of Bushrouyeh carpets (weavers, producers, dealers and local intermediaries). The results of this study show that the traditional rugs of Bushrouyeh are rustic style rugs woven narrow and long. Usually, all the stages of production, including the preparation of raw materials and tools, dyeing and warp winding, and also weaving process, are done by the weaver. Due to the fact that carpet weaving is not very old in Bushrouyeh and has become popular in the region since around 1310 AD with the recession of Barak weaving (Barak bafi), the design and pattern of carpets, like Turkmen and Arabic designs, have been adapted and brought from other weaving regions. All kinds of Toranji, Turkmen, Arabic designs and designs known as Eresk can be mentioned among the common designs in the region. Meanwhile, Toranji designs are more abundant than the other ones.

Keywords: Boshrouyeh, Rustic rug, motif and design, weaving technique, coloring.

■ Geometric analysis of patterns and techniques of Girih Tiles of historical monuments of Khansar and Golpayegan from Safavid to Pahlavi period

Leila Mohaqeq Dolatabady
Master of handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Tehran Art, Tehran, Iran;
Leila.mohaghegh1372@yahoo.com
Alireza Sheikhi
Associate Professor, Faculty of Applied Arts, University of Tehran Art, Tehran, Iran (Corresponding Author); a.sheikhi@art.ac.ir

Receive Date: 27 September 2021; Accept Date: 7 January 2022

The diversity of Girih tiles has led to their wide usage in architecture. Khansar and Golpayegan are located on the margin of Dasht-e Kavir with religious, residential, and service buildings. Girih tiles play a crucial role in architecture of above-mentioned cities. The purpose of this study is to recognize and understand the typology of the technical and artistic characteristics of Girih tiles in the buildings of Khansar and Golpayegan. The present study seeks to discover the different Girih tile techniques used in the religious and non-religious building of Khansar and Golpayegan. This research also deals with the different typology patterns and form of Girih tiles in aforementioned buildings. The research method is descriptive-analytical and the sampling method is targeted convenience. The data collection was in the library and field study forms. The results show that Girih tiles were used in sash windows, normal windows, main doors, openings, tombstones, Minbars, and Zarihs in religious buildings of Khansar and Golpayegan, while they were utilized the windows, openings, and sash windows in non-religious buildings. The Girih tiles of religious buildings have a wider application. "Hollow Linework" was the most common technique. The linework and glass were mostly used for creating sash windows and slating, while the linework and different textured Girihs were used more in religious buildings than non-religious ones for creating entrances. Different geometric Girihs can be observed in religious and non-religious buildings of these cities, but the religious buildings have more diversity. Four, six, eight, ten, and twelve Girihs are regarded as the most common and the four based Girihs have the widest application.

Keywords: Girih Tiles, Khansar and Golpayegan, Technique, Pattern.

■ The effects expression of the power system on the textiles of Qajar period

Maliheh Salehieh Yazdi
Master of Islamic Arts, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran;
malihe.salehieh@gmail.com
Zeinab Saber
Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author); z.saber@aui.ac.ir

Receive Date: 19 January 2022; Accept Date: 8 March 2022

One of the manifestations of artistic activities is the production of textiles and related accessories such as clothing and decorative fabrics and functional necessities, which have changed during different periods including Qajar. Throughout this period, vast number of arts, including textile design, has been influenced by many factors such as political and social developments. Accordingly, it seems necessary to mention that discourse approaches have transformed a lot of social structures of power. The discourse analysis approach considers the tools and functions of the power network as a method which influences the structural form of the social system using defined mechanisms. Furthermore, it enables the discovery of meaning and understanding of actions that are systematically unknown for many people. The present study seeks to find out which effects the structure of the ruling power in Qajar period had on the textiles. This research is qualitative (descriptive-analytical) and the theoretical framework of the research is based on the discourse analysis approach. In the current study, 12 samples of fabrics in museums were examined by discourse analysis method using observation tools and a purposeful sampling method. It is noteworthy that the ruling power had the most significant effect on color, material, and texture. This study examined the fabrics of Qajar period by representing these effects. Findings indicated that the military, political and social formation of the rulers of Qajar period was effective on the textiles production in this period and the system of textile production and consumption had undergone special changes following the effects of the discourse of the ruling power of the society.

Keywords: Qajar Period, Discourse Analysis, Power System, Textiles, Fabric.

■ Morphogy of Earthenware Pots for victuals

Soraya Najafi
Master of Islamic art, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan, Kashan, Iran;
najafisoraya67@gmail.com

Receive Date: 26 April 2021; Accept Date: 11 August 2021

Morphology phenomenon can be regarded as one of dominant topics in identifying and studying of Iranian pottery. Accordingly, some Iranian earthenware products including pots for victuals are considered as outstanding artworks. The works studied in the present research include from first millennium B.C to 11th century AH. Some samples of antiquities in this research reveal that these pots can be taken into account as ancient pottery products. The pots for victuals can also be considered as ones used in the court because they were commonly used in the palaces of Seljukian rulers (Sultan). The geographical scope of the above-mentioned pots production included Iran, Turkey, Syria, and Egypt. However, Iran in Islamic period had the most existing works. The research method used in this study has been descriptive-analytical. Moreover, the data collection method is in the form of library and field research. The results show that techniques of making earthenware pots for victuals seem distinctly different from techniques utilized for other pottery. These pots were made with molded style in both single and double glazed types.The outward appearance of these earthenware is in the form of a pot with a number of identical hollows which set side by side in a concentrated and symmetrical composition. These hollows are often seven and circular. Apparently, food was placed inside the hollows. This type of works, in Persian texts, are often introduced as "Zorouf maakulat" (pots for victuals) or "Zorouf Haft Sin", while, in western texts, they were represented as "Zorouf Shirinikhori" (Sweet-dish). The variety of attitudes and opinions about aforementioned pots sounds evident. Sometimes, the opinions are seemingly accurate. In the present study, topic of pots for victuals were used for this artwork. Indeed, this topic contains a comprehensive concept of mentioned names in various sources and also in line with the main use of these pots.

Keywords: Iranian pottery, Zorouf maakulat, Molded style, Single glazed, Double glazed.

■ Analysis of the writings of western tourists about Iran carpet in and Safavid periods Ağ Qoyunlu the late

Ali Vandshoari
Associate Professor, Carpet Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran;
a.vandshoari@tabriziau.ac.ir

Receive Date: 11 December 2021; Accept Date: 1 March 2022

Safavid era is considered as one of the most influential periods of history in Iran. There exists plenty of written works about understanding the social, cultural and artistic changes. The theoretical knowledge of Iran carpet in historical periods needs to consider the historical documents. In this regard, travelogues written in Safavid period can shed further light on the information available about Iran carpet. The present study attempted to focus mainly on above-mentioned information about Iran carpet in the travelogues. The main purpose of the research is to identify the attitude of the western tourists as well as subjects of hand woven carpet reflected in travelogues in Safavid period. Specifically, this study examined why the information about Iran carpets in Safavid period should exist in travelogues and how the other related subjects were presented in that period. Indeed, the aim of study focuses on the variety and the geographical position of weaving, the applications, materials and dimensions of the carpets. The research method is historical-descriptive and the data analysis method is qualitative. The data were gathered through library studies and the statistical sample consisting 24 travelogues. It is noteworthy that the present study focused on 21 travelogues texts in which carpet subjects were scrutinized. The results indicated that carpet had various applications in this period and plenty of information can be attained by the text of these travelogues. However, the results revealed that despite the fact that the technical information such as the raw materials, weaving style, applications and geographical position of carpet weaving have been reflected in the travelogues and the western authors have frequently mentioned Iran carpet in their notes, no instance of the artistic aspects such as design, pattern, color and even the aesthetic properties can be tracked.

Keywords: Iran carpet, Safavid period, western tourists, Travelogue, Subjects of hand woven carpet.

■ Analysis of the concept of blessing in Elamite art and its comparison with the concept of common illustrations (motifs) in Middle Ages Islamic pottery

Ziba Kazempoor
Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran; z.kazempoor@uma.ac.ir

Receive Date: 19 November 2021; Accept Date: 12 March 2022

Islamic art inherits the ancient tradition of illustration and motif, which was developed under the religious teachings of Islam. The desire for happiness and blessing in the form of written expressions and word repetition observed on the pottery surfaces of the Islamic period, is part of this legacy. The study of Elamite inscriptions as one of the oldest civilizations in the world, shows that the concept of blessing and abundance is one of the important themes of these writings, which is especially illustrated in scenes dedicated to Elamite works. In Elamite art and on Islamic pottery, inscription is associated with the concept of blessing and benevolence, which are placed next to pictorial symbols. In the pottery of the Islamic period, the text is decorated with an abstract plant symbol. The concept of blessing and fertility can be considered as one of the main aspects of human thought. Blessing and fertility is directly linked with human life. Thus, it can be represented as text and image on artwork. The present study seeks to discover how the concept of blessing and fertility appeared in ancient Iranian art, particularly in the Elamite civilization, and how this concept is represented in the pottery of the Islamic period. The purpose of the research is to explain the philosophical concept of blessing in Iranian art and to identify symbolic characters on Iranian-Islamic pottery. This research aimed at comparing the methods of expressing blessing in the oldest Iranian arts with symbolic examples in the pottery art of the Middle Ages of the Islamic period. The type of research is fundamental with respect to the purpose of the study. The research method was descriptive - analytical and data collecting is via library study by taking notes and image. The data analysis is qualitative. The findings indicated that concept of blessing emerged not only in written texts and inscriptions on seals and containers, but also in the form of animal visual symbols such as birds, fish, plant symbols such as the tree of life, and abstract symbols such as zigzag lines, circles and spirals, stars, and divine symbol. Written inscriptions revealed the concept of blessing, felicity and prosperity in the form of prayer decorated the Islamic pottery in Middle Ages. The same pictorial signs symbolizing blessing in Elamite art are also depicted on pottery next to the word blessing.

Keywords: Concept of blessing, Elamite Art , Pottery Art, Islamic period, Symbolism.

The Pathological Analysis of Settlement Phenomenon in Jol weaving stagnation in Qashqai nomads

Shahdokht Rahimpour
Master's degree, Instructor, Faculty of Art, University of Arak, Arak, Iran; S-rahimpoor@araku.ac.ir

Receive Date: 13 November 2021; Accept Date: 28 January 2022

"Jol" (manta) is a covering and ornamental fabric for horses in tribal and nomadic communities. This hand-woven fabric has always been produced with the desired quality among the tribes and nomads because of the importance of the role of the horse as a guide and human companion. Due to the phenomenon of nomadic settlement, the production of Jol fell and caused a stagnation of weaving, leading to the loss of one of the evidences of the indigenous cultural identity of the nomadic community and neglecting the knowledge domain of nomadic hand-woven fabrics. This study was conducted with the aim of pathological analysis of the settlement phenomenon in the stagnation of Jol weaving of Qashqai nomads. Preserving the legacy of knowledge of the above-mentioned hand-woven fabric has considerable importance in manifesting the identity of nomadic tribal life. In the present study, the environmental factors resulting from the settlement leading to the stagnation of Jol production as well as the most important factor in reducing and stagnation of Jol were investigated. Data collection has been in the form of library and field and also the research method has been descriptive-analytical. In the first step, the relevant factors were identified using free conversation and interviews and surveys of technical experts. In the second step, the obtained components were compiled in the form of a questionnaire. Then the research questions were answered by distributing the questionnaire and obtaining primary data which was in line with the research objectives. The statistical population included 129 carpet producers and weavers of Qashqai tribes in Fars province. Results showed that the reduction of Jol weaving is directly related to the reduction of its use. Moreover, technology among thirteen identified factors played the most important role in reduction of Jol weaving. Indeed, technology is now preferred as replacement for horse.

Keywrods: Pathological analysis, settlement, stagnation, Jol weaving, Qashqai nomads.

Future Study of the Art of Weaving Giveh in Dehaghan

Afsaneh Rahimi
Master student of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding author); Afsaneh.rahimi1400@gmail.com
Iman Zakariaei Kermani
Assistant Professor, Carpet Department, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran; i.zakariaee@aui.ac.ir

Receive Date: 23 September 2021; Accept Date: 9 January 2022

Traditional arts can be considered as the collection of original, indigenous and popular arts of each country, which have deep roots in the culture and civilization. One of the precious arts in Iran, which has been created according to the climate of each region, is weaving Giveh. Weaving Maliki Giveh is one of the traditional arts produced in Dehaghan, Isfahan province, and has high quality. Unfortunately, the lack of attention to this art due to the ignorance of industrial products has declined the production as well as use of this traditional footwear among people. Therefore, enormous efforts should be made to preserve the aforesaid ancient heritage. Accordingly, the present study aimed at doing in-depth analysis of weaving Giveh in Dehaghan, considering the crucial factors, and proposing appropriate strategies and solutions for development, continuity and having better future of this art. Also, the study seeks to find out the ways to persuade people to learn and produce the above-mentioned art.

This ethnographic research has been compiled using a futuristic approach including descriptive-analytical method. The data analysis was done through library documents. To this end, 20 artists and experts were interviewed by the field and documentary-based method. Accordingly, the qualitative data were also analyzed by deductive method. The finding revealed that four scenarios of Darna hope, Simorgh, IQ son and Little Prince were presented based on six key driving factors.

In the scenario of Darna hope, which showed the unfavorable situation, the lack of awareness of this art and the scarcity of students has led to the isolation of this art and the basic problems in production. Therefore, national media, educational, cultural and economic institutions can play an effective role in raising awareness and creating a culture of this art. In the Little Prince scenario, which showed a more favorable situation, the family can be observed as a key factor in institutionalizing this art, strengthening cultural beliefs and the spirit of self-confidence at all ages. The realization of these factors attracts students and causes the continuation and development of this art and a favorable future can be expected for aforesaid art.

Keywords: Weaving Giveh, Maleki Giveh, Dehaghan, Future Study, Scenario.

■ Analysis of the theme of Mihr in the "Howz and Jamek" pattern and the motif of "birth" of Ilam rug

khatereh Mahmoudi Gahroui
MA in Art Research, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran; khaterehkhatereh66@yahoo.com
Samaneh Kakavand
Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author); s.kakavand@art.ac.ir

Receive Date: 24 October 2021; Accept Date: 1 February 2022

The motifs and patterns of Ilam rugs, like other cultural expressions, can be taken into account as the crucial and decisive factors. Obviously, historical, religious, cultural and natural components influence the formation of the art superstructure. A large number of ancient hills and historical monuments in Ilam are considered as sources of inspiration and ideas for rug motifs. The themes related to "Mihr"(Mitra) are abundant and can be traced in Iranian motifs. A lot of motifs and symbols are explicitly and implicitly associated with "Mihr". The present study attempts to investigate understanding and identifying the theme of "Mihr" in "Howz and Jamek" pattern and the motif of "birth" of Ilam rugs. Indeed, the purpose of this study is to scrutinize the theme of "Mihr" as one of the theoretical foundations of Ilam rug patterns. This research is qualitative and the findings are the result of library studies and field research. Interviews with Ilam native weavers were also carried out. The data analysis includes descriptive-analytical approach. On the one hand, myth critique paved the way to identify themes and on the other hand, to match the data with other representations in the cultural space of Ilam."Lachak" (headgear) and "Toranj" pattern with the local name "Howzi" had the greatest frequency among Ilam rug patterns. Meanwhile, the "Houz and Jamek" resulted from "houzi" pattern branches was selected as a study sample. The motif of "birth" in the margins of the "Lachak and Toranj" pattern was considered. The results showed that the theme of "Mihr" has formed the structure of "Howz and Jamek" patterns as well as the motif of "birth" of Ilam rug. Four types of analyses of the motif of "birth" were performed, all of which indicate the implicit presence of the theme of "Mihr". Despite the diversity of the four analysis dimensions; "birth" or "Woman giving birth", "Rural weaver girl", "The motif of Doskumi or Dostkami" and "Manifestation of a three-branch plant", "Mihr" is a repetition of an old pattern worthy of attention. Understanding the continuation of the life of myth in Ilam rug is one of the main results of this study. Metamorphosis has taken place in myth, but belief in the concept of basis (blessing and procreation) persists among people. First, samples are selected from the old and original rugs of Ilam, then analyzes were carried out.

Keywords: Ilam rug,"Howz and Jamek" pattern, Motif of "birth", Mihr.

Abstract

A Comparative Study of the Design and Decorative Structure of Kufic Inscriptions in the Buyid Period: A Wooden Door in the National Museum of Iran and Wooden Tablets in the Imam Ali (AS) Shrine in the Cairo Arabic Museum

Mahsa Tondro
Master of Graphics, Faculty of art, Trabiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author); mahsatondro1993@gmail.com
Mohammad khazaei
Professor, Faculty of Arts, Islamic Art Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; khazaiem@modares.ac.ir

Receive Date: 22 October 2021; Accept Date: 5 February 2022

The Buyid period is culturally and artistically a turning point in the history of Iranian art. During this period, a variety of arts, including wood art, flourished considerably. Among the valuable wooden artifacts of this period, there are the wooden tablets of Imam Ali (AS) in the Cairo Arabic Museum and the Rabino Collection as well as the wooden door preserved in the National Museum of Iran No. 3292. According to the inscription in it, Abu Mansour Foulad Sotoun in Fars region was built between the years 440 and 448 AH by order of the last ruler of the Buyid. The various Kufic inscriptions in these works are comparable in terms of design and structure. The purpose of this study is to identify the features and decorative structure of the inscriptions of these works and compare them with each other. The present study aimed at discovering the characteristics of the decorative structure of Kufic inscriptions as well as the characteristics of the contents of the Kufic inscriptions of these works. The research also deals with the commonalities and differences among Kufic inscriptions of these works. The research method is descriptive-analytical and data collection included documentary and field libraries using comparative study. The results show that the general structure of the design of the inscriptions follows the same pattern. One of the common features of these works is the use of Shia themes, which is one of the characteristics of the art of the Buyid period. Also, the equal embossed pattern of the plant motifs with the inscriptions can be observed, so that the inscriptions look like flowery Kufic type at the first sight while the letters are not connected with the surrounding plant motifs. Another commonalities of these works is the simple Kufic script of the inscriptions which are remarkably similar in structure. By extracting the contents of the inscriptions, it seems that most of the letters are designed in a similar way. Except for some letters such as "ح", "ک", "ط", "ع" and "ی" which are designed differently but have the same basic structure. Another difference among these works is the greater variety in the design of the letters on the wooden door preserved in the National Museum of Iran than the tablets of Imam Ali (AS). In the inscriptions of this wooden door, two types of simple and flowery kufi have been used leading to wider variety in the design of the letters.

Keywords: Buyid, inscription, kufic script, wooden works, National museum of Iran.

Contents

A Comparative Study of the Design and Decorative Structure of Kufic Inscriptions in the Buyid Period: A Wooden Door in the National Museum of Iran and Wooden Tablets in the Imam Ali (AS) Shrine in the Cairo Arabic Museum
Mahsa Tondro, Mohammad khazaei

Analysis of the theme of Mihr in the "Howz and Jamek" pattern and the motif of "birth" of Ilam rug
khatereh Mahmoudi Gahroui, Samaneh Kakavand

Future Study of the Art of Weaving Giveh in Dehaghan
Afsaneh Rahimi, Iman Zakariaei Kermani

The Pathological Analysis of Settlement Phenomenon in Jol weaving stagnation in Qashqai nomads
Shahdokht Rahimpour

Analysis of the concept of blessing in Elamite art and its comparison with the concept of common illustrations (motifs) in Middle Ages Islamic pottery
Ziba Kazempoor

Analysis of the writings of western tourists about Iran carpet in and Safavid periods Ağ Qoyunlu the late
Ali Vandshoari

Morphogy of Earthenware Pots for victuals
Soraya Najafi

The effects expression of the power system on the textiles of Qajar period
Maliheh Salehieh, Zeinab Saber

Geometric analysis of patterns and techniques of Girih Tiles of historical monuments of Khansar and Golpayegan from Safavid to Pahlavi period
Leila Mohaqeq Dolatabady, Alireza Sheikhi

Identification of Bushrouyeh Carpet and Analysis of structural characteristics
Akram Abdollahzadeh Moqaddam, Mona Soltani, Mohammad Reza Kheirollahi

Analysis of united geometric knots in Sheikh Safi al-Din Ardabili Tomb Box
Zeynab Moradiyan Ghojeh Baglo, Abolfazl Abdullahi Fard

Comparative study on the formology and symbolism of bird motifs on ancient pottery and Islamic period pottery in Iran
Atefeh Asnaashari

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 4, No. 2, Issue 7, Autumn and Winter 2022
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 Saeid 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: Maryam Bahardoost, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: A part of the wooden door of Imamzadeh Hamzeh Dehdasht, Al Buyeh (Buyid dynasty) period, National Museum of Iran (No. 3292)

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