هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال پنجم، شماره ۱، پیاپی ۸، بهار و تابستان ۱۴۰۱ شاپا: ISSN 2645-7504

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

سردبیر: دکتر امیرحسین چیت‌سازیان

هیئت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

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

داوران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر بیژن اربابی
دکتر رضا افهمی
دکتر منصور ایمانپور
دکتر الهه ایمانی
مهندس فهیمه باباحجیان
مهندس ربابه پیله‌فروش
دکتر محسن جاوری
دکتر اصغر جوانی
دکتر محمدفرید خدارحمی
دکتر حسین حیدری
دکتر محمد خزائی
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر ناصر ساداتی
دکتر داوود شادلو
دکتر رضا شجری
مهندس حسن عزیزی
دکتر محمدرضا غیاثیان
دکتر خشایار قاضی‌زاده
دکتر شعبانعلی قربانی
مهندس فتحعلی قشقائی‌فر
مهندس عباس کریمی
دکتر مهدی کشاورز افشار
دکتر قباد کیان‌مهر
دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی
دکتر مهدی مکی‌نژاد
دکتر رضا نوری شادمهانی
دکتر علی وندشعاری
دکتر مهران هوشیار

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 زهرا طاهری

حامی: انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: بخشی از نگاره آزمون سه قدح، از سلسله نگاره‌های معراج‌نامه در مرقع بهرام میرزا، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول.

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 **ترجمان بصری استعارهٔ «نی» در نگاره‌های لیلی و مجنون**

زینب رجبی، محمدکاظم حسنوند

۱۹ **بازتعریف صنایع دستی معاصر ایران با رویکرد آینده‌پژوهی**

مهران هوشیار

۳۳ **مستندنگاری موضوعات فرش بر اساس سفرنامهٔ سیاحان غربی دورهٔ قاجار**

پردیس عسکری، علی وندشعاری

۴۷ **سنجش ویژگی‌های ساختاری آرایه‌های چوبی در دو مسجد قاجاری تهران**

محمد باغستانی کوزه‌گر، زمزم سادات رضوی، محمد نبی سلیم

۵۹ **مطالعهٔ قوم‌نگاری حصیربافی مردم عرب خوزستان**

منصور کلاه‌کج، مهناز بنی‌تمیم

۷۵ **ارزیابی روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده برای درسِ هندسهٔ نقوش دورهٔ کارشناسی صنایع دستی**

حسین نوروزی قره‌قشلاق، سمیه صالحی، حجت‌اله رشادی

۸۹ **بهشت گمشده: مطالعهٔ نقش طاووس در نمای بیرونی بناهای تاریخی شهر اصفهان**

فرنوش شمیلی، بهاره جهانمرد

۱۰۵ **پژوهشی بر عرفان نور، رنگ و هندسه در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک شیراز**

غلامرضا طوسیان شاندیز، مینو حاجی غفوری

۱۱۱ **الگوهای معراج‌نگاری در عصر ایلخانی و تیموری؛ بازخوانی الگوی بصری معراج، به‌وساطت عنصر «زمین» و «براق» با اتکا به متون معراجیه**

میثم علیپور

۱۲۵ **مروری بر گونه‌شناسی نقوش جانوری ظروف زرین‌فام سده‌های میانهٔ کاشان موجود در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران**

اسماعیل نصری

۱۳۹ **ارتباط ترنج و سرترنجِ قالی ایرانی با حقیقت محمدیه**

مجید براری میانائی، حسین ستار

۱۵۵ **تبیین ویژگی‌های فنی و هنری حکاکی در مناطق شاخص ایران دورهٔ معاصر**

فاطمه خانه زرین، علیرضا شیخی

۱۷۱ **بخش انگلیسی**

ترجمان بصری استعارۀ «نی» در نگاره‌های لیلی و مجنون

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246469.1029

زینب رجبی*
محمدکاظم حسنوند**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۶

چکیده

عرفا از استعارۀ «نی» برای بیان حکایت هجران انسان از اصل خویش و طرح مسئلۀ عشق مجازی و حقیقی استفاده کرده‌اند. یکی از ابداعات نگارگران، پیوند میان استعارۀ نی به‌صورت چوپان نی‌نواز با داستان لیلی و مجنون است. استفاده از استعارۀ «نی» در قالب «چوپان نی‌نواز» به‌عنوان عامل تذکر برای دعوت به روز الست و مبدأ وجود انسان به این دلیل بوده است تا مخاطبان را از ورای ظاهر داستانی عاشقانه، به نوای عهد الست و عشق حقیقی انسان برای سیر از وضع موجود به مقام محمود انسانی متوجه سازند. نگارگران با شناخت مبانی عرفانی سعی در ترجمان بصری این مضامین داشته و ازاین‌رو میان استعارۀ نی به‌صورت چوپان نی‌نواز و سایر عناصر تصویر با داستان لیلی و مجنون ارتباط برقرار کرده‌اند. هدف این مقاله مشخص نمودن پیوند مفاهیم عرفانی با نگارگری ایران و نشان دادن هویت جدید تصویری در نگارگری برای بیان مضامین عرفانی است. روش پژوهش به‌شیوۀ تحلیلی‌توصیفی و شیوۀ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای ـ اسنادی بوده است. در این مقاله نگاره‌های مکاتب هرات و تبریز به‌عنوان جامعۀ آماری در نظر گرفته شده که از میان آن‌ها تعداد چهار نگاره با مضامینی از داستان لیلی و مجنون به‌عنوان نمونۀ آماری انتخاب گردیده است. مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: نی در ادبیات عرفانی، استعاره از چیست؟ ترجمان تصویری استعارۀ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون چگونه است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد نگارگران از طریق ترجمان بصری صحنه‌های گوناگون لیلی و مجنون و بهره‌گیری از استعارۀ نی در قالب چوپان نی‌نواز، مصادیقی همچون مقام عشق، عاشق، معشوق، فنا، بقا و... را در قالب اشکال، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی، صورت تجسمی بخشیده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
استعارۀ نی، لیلی و مجنون، نگارگری ایران، مقامات عرفانی.

* دکترای هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ z.rajabi2012@yahoo.com
** دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ mkh@modares.ac.ir

۱. مقدمه

تأثیر شگرف ادبیات فارسی از جمله ادبیات عرفانی بر نگارگری، نگارگران را بر آن داشت تا با درک و شناخت عمیق استعاره‌های ادبیات عرفانی از یک‌سو و تعمق در داستان لیلی و مجنون و درک معنای باطنی و مقامات عرفانی آن از سوی دیگر، پیوند زیبایی در قالب تصویر برقرار کنند و هویت جدیدی در بیان مضامین عرفانی ایجاد نمایند. داستان لیلی و مجنون به‌ویژه در روایت نظامی، از ویژگی‌هایی برخوردار است که می‌توان همهٔ صحنه‌های روایت را در تأویلی باطنی و عرفانی مورد بحث و بررسی قرار داد. خمسه‌های مصور که در طول تاریخ نگارگری تصویر شده‌اند، به‌خصوص پس از مکتب هرات و آشنایی نگارگران با عرفان اسلامی و ادبیات عرفانی بیش از شاهنامه دارای بیان استعاری و رمزگونه بوده و نگارگران ضمن تصویرگری داستان‌ها توانسته‌اند توجه مخاطب را به حقیقتی ورای ظاهر داستان جلب نمایند. اما به فراخور موضوع پژوهش در این مقاله، تنها یکی از استعاره‌های بصری مورد استفادهٔ نگارگران یعنی «چوپان نی‌نواز» در داستان لیلی و مجنون بررسی می‌شود. استفاده از استعارهٔ «نی» در قالب «چوپان نی‌نواز» به‌عنوان عامل تذکر برای دعوت به روز الست و اصل و مبدأ وجود انسان به این دلیل بوده است تا مخاطبان خود را از ورای ظاهر داستانی عاشقانه، به نوای عهد الست و عشق حقیقی انسان برای سیر از وضع موجود به مقام محمود انسانی متوجه سازند. ایشان همچنین از سایر عناصر تصویر از جمله نوع انتخاب رنگ، اشکال گوناگون و حتی ترکیب‌بندی برای درک بهتر معنای استعاری نی در آثار استفاده کرده‌اند.

به‌طور کلی نقش چوپان، از تصاویر نمادینِ قدیمی‌ترین دوران زندگی بشر است و حتی بیان شده که «در تمدن چادرنشینان دامدار تصویر چوپان دارای نماد مذهبی است» (گربران و شوالیه ۱۳۷۹، ۵۴۷). از طرفی این قول مؤید این نکته نیز هست که انبیا و اولیای الهی اغلب به شغل چوپانی مشغول بودند، زیرا برای هدایت مردم صبری همچون یک چوپان لازم بود. نگارگران از این تشابه استفاده کرده و نقش راهبر و هدایتگر را در آثارشان به چوپان داده‌اند. چوپان با نوای نی در آثار نگارگری در حقیقت، کلام حق را به خلق یا سالک می‌رساند و ایشان را در مقابل دشمنان درونی و برونی، جمع نموده، وحدت می‌دهد و به‌سوی حق دعوت می‌کند.

هدف از نگارش این مقاله، مشخص کردن پیوند مفاهیم عرفانی با نگارگری ایران و نشان دادن هویت جدید تصویری در نگارگری برای بیان مضامین عرفانی است. لذا در این مقاله ابتدا نی و تداعی معنای آن در اشعار مولانا مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس مقامات عرفانی در داستان لیلی و مجنون بیان می‌شود تا ارتباط ماهوی این دو حکایت که همانا نمایش نوای عهد الست و دعوت انسان به وصال معشوق حقیقی است، معلوم گردد.

۱ـ۱. روش پژوهش

این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام پذیرفته و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای ـ اسنادی بوده است. در این مقاله نگاره‌های مکاتب هرات و تبریز دو به‌عنوان جامعهٔ آماری در نظر گرفته شده که از میان آن‌ها تعداد چهار نگاره با مضامینی از داستان لیلی و مجنون به‌عنوان نمونهٔ آماری انتخاب گردیده است. علت انتخاب این آثار نیز استفادهٔ هنرمند از قابلیت بیانی استعارهٔ نی در قالب «چوپان نی‌نواز» برای بیان معانی عرفانی «نی» بوده است. اینکه نگارگران ایران از استعارهٔ نی در تصویرگری این موضوع خاص یعنی صحنه‌هایی از داستان لیلی و مجنون استفاده نموده و معنایی مضاعف و بیانی نو ارائه داده‌اند، بر اهمیت و ضرورت تحقیقاتی این‌چنینی برای کشف ابعاد جدید از آثار قدیم و ارائهٔ الگویی غنی از فرهنگ ایرانی برای هنرمندان و محققان امروز به‌منظور ارتقای هرچه بیشتر بیان هنری و تصویری فراتر از تصویرگری را نشان می‌دهد. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: نی، در نی‌نامهٔ مولانا استعاره از چه معانی عرفانی است؟ ترجمان تصویری استعارهٔ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون چگونه است؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص موضوع مقاله و استعارهٔ نی در ادبیات عرفانی و نی‌نامهٔ مولانا به برخی شروح مثنوی از جمله شرح جامع مثنوی معنوی (زمانی ۱۳۷۸) مراجعه شده که در آن به‌تفصیل استعارهٔ نی و نی‌نامه را شرح و تفسیر نموده‌اند. همچنین در این مقاله از مقالات مرتبط دیگری نیز در این زمینه استفاده شده است؛ برای مثال یوسفی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نالهٔ نی» به شرح ابیات نی‌نامه و بیان عرفانی نی، نالهٔ نی، نفخهٔ رحمانی، انسان کامل و... پرداخته است. همچنین برخی نویسندگان جنبه‌های گوناگون مقامات عرفانی در داستان لیلی و مجنون را کاویده‌اند؛ از جمله ثروتیان (۱۳۷۹) در مقالهٔ «راز عشق لیلی و مجنون در مثنوی لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای»، داستان عشق مجنون و لیلی را نه از

منظر عشق ظاهری، بلکه از نظر عشقی پاک و عارفانه بررسی کرده است. همچنین مرادی‌نژاد و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مهم‌ترین کارکردهای عرفانی داستان لیلی و مجنون»، داستان لیلی و مجنون را از منظر مباحث و مقامات عرفانی مورد تحلیل قرار داده و بر نقش و جایگاه عرفانی لیلی و مجنون در ادبیات عرفانی برای بیان تمثیلی این مقامات تأکید نموده است. اما متأسفانه تاکنون تحقیق مشخصی دربارهٔ کاربرد «نی» یا نقش نی‌نواز در نگارگری ایران انجام نشده است. اما برخی منابع، آثار عرفانی نگارگری را از نظر معنا و ساختار مورد بررسی قرار داده‌اند؛ برای مثال صدری (۱۳۹۲) در کتاب نگاره‌های عرفانی، ضمن توضیح مفصّل ارتباط ادبیات عرفانی با نگارگری ایران، حدود هفتاد اثر از آثاری را که دارای مضامین عرفانی است، از منظر کاربرد رمز و نمادهای عرفانی و ترفندهای نگارگران برای بیان بصری این مضامین شرح داده است. قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه طهماسبی» جلوه‌های معنوی و زیبایی‌شناسی تعدادی از آثار با مضمون لیلی و مجنون نظامی را تحلیل کرده‌اند. همچنین آلبوغبیش و آشتیانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» ضمن بیان دلایل و چگونگی ارتباط ادبیات با نگارگری، عناصر و نمادپردازی‌هایی را تجزیه و تحلیل کرده‌اند که هنرمند نگارگر برای بیان مضامین عرفانی با توجه به یکی از نگاره‌ها به تصویرگری داستان لیلی و مجنون پرداخته است. شایان ذکر است این منابع تا حدودی برای تبیین بخشی از مباحث این مقاله استفاده شده که برخی از آن‌ها در زمینهٔ ادبی و برخی دیگر در زمینهٔ مطابقه با نگارگری کمک رسانده است، اما به‌طور مستقیم به ارتباط استعارهٔ نی در ادبیات و نگارگری، پژوهش خاصی صورت نگرفته است.

۲. مباحث نظری

۲ـ۱. استعارهٔ نی

«نی» یا «نای» یکی از آلات موسیقی است که با دهان نواخته می‌شود و به‌اصطلاح از زمره سازهای بادی به حساب می‌آید. این ساز که از نی طبیعی ساخته می‌شود، هفت بند دارد و جزء ساده‌ترین و در عین حال عجیب‌ترین سازهایی است که صدای عمیق و نافذی دارد: «نی از کهنسال‌ترین آلات بادی است که اختراعش ملهم از پنجرهٔ (نای) آدمی صورت گرفته و به همین مناسبت است که نزدیک‌ترین صوت را از لحاظ تُن و حالت به صدای انسان دارد. فارابی بعد از حلق آدمی ـ اشرف آلات موسیقی ـ اشاره به آلات بادی به‌خصوص نی می‌کند» (طهماسبی مراغی ۱۳۹۵، ۲۵۹). نی در ادبیات عرفانی نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. از آنجا که عرفای مسلمان برای بیان معانی باطنی و عرفانی از زبان اشارت و به‌تبع آن از قابلیت تداعی معانی استعاره استفاده کرده‌اند، استعارهٔ نی را در آثارشان به کار برده و توانسته‌اند حقایق زیادی را از آن برداشت کنند. همهٔ آن‌ها در یک موضع هم‌عقیده‌اند و آن این است که «نی رمز انسانی است که از خویش فانی شده است و در اختیار نی‌زن عالمِ وجود یعنی حق‌تعالی درآمده است» (تاجدینی ۱۳۸۳، ۸۷۷).

نی با وجود انسان عارف شباهت‌هایی دارد: «نی را عبارت از انفاس شریفهٔ عرفا دانسته‌اند» (زمانی ۱۳۷۸، ۴۸). مهم‌ترین شباهت آن توخالی بودن نی است که با عارف کاملی که از هرچه ماسوی‌الله است، وجودش خالی گشته و در حق فانی شده است. این ویژگی سبب شده است تا هرآنچه از کلام عارف شنیده می‌شود، در حقیقت کلام حق باشد.

جدا از شکل ظاهر، تشبیهی که میان نی و انسان مطرح است، نالهٔ آن است؛ ناله‌ای که جدایی از اصل را حکایت می‌کند. همان‌گونه که نی به‌سبب جدایی از اصل نیستان فریاد می‌کند و ناله سر می‌دهد، انسان نیز به‌سبب جدایی از اصل خویش که طبیعت و قلمرو شعاع الهی است ناله سر می‌دهد. مولانا بیان می‌کند ناله و نوایی که از نی یا همین وجود از خویشتن رسته و فانی شده به گوش می‌رسد، در حقیقت از آنِ کسی است که در او دمیده است. «این نی... در حقیقت خود مولاناست که از خود و خودی تهی است و در تصرف عشق و معشوق است... این شعر و نوای روح‌انگیز که از گلوی وی برمی‌آید، از او نیست بلکه عشق یا معشوق است که به زبان او سخن می‌گوید و بر پرده‌های گلویش آهنگ شرربار می‌ریزد» (یوسفی ۱۳۸۶، ۵).

این سیر رجوعی انسان به مبدأ و نیستان وجود، به دو صورت اجباری و اختیاری انجام می‌شود. صورت اجباری همان مرگ است که به‌اجبار، همهٔ موجودات آن را تجربه می‌کنند. اما سیر اختیاری صورتی است که توسط سالک و با تزکیهٔ نفس و سیروسلوک و با هدایت پیران راهبر، اصل و حقیقت خویش را ادراک می‌کنند و وصال یار نیز مربوط به موت اختیاری است. این راه از نظر مولانا راهی دشوار و پرمخاطره

است، لذا از مجنون مثال می‌زند و در حقیقت وی را مظهر انسانی می‌داند که با دوری از هواهای نفسانی و طی منازل عرفانی، فانی در عشق حقیقی شده است؛ چنان‌که می‌گوید:

نـــی حـــدیث راه پرخـــون می‌کنـــد　　قصـــه‌های عشـــق مجنـــون مـــی‌کنـــد

(مولوی ۱۳۸۴، ج. ۱: ۱۳)

به‌طور کلی در ادبیات عرفانی، مجنون نوعی کنایه از ترک نفس است. همچنین مولانا در نی‌نامه از اصطلاح آتش عشق برای علت نوای نی استفاده می‌کند و عشق را دلیل حرکت و صعود روح انسان به‌سوی معبود می‌داند. این نـوای عشـق کـه وجـود عاشـق را شـعله‌ور و نـالان نموده، نَفَس آن نوازنده‌ای است که همهٔ نی‌ها را در هستی به صدا درآورده است. عارف عاشـق بـا نـی، نـوعی همـدلی احسـاس می‌کنـد زیـرا همان‌گونه که نی از اصل خویش دور افتاده، او نیز از معشوق و محبوب ازلی خویش جدا شده است.

۲ـ۲. جلوه‌های باطنی داستان لیلی و مجنون

از آنجا که زمینهٔ بحث این مقاله بررسی ترجمان تصویری نگاره‌های لیلی و مجنون است، لازم است بـه جنبـه‌های عرفـانی داسـتان لیلـی و مجنون به‌خصوص به روایت عارفانهٔ نظامی توجه شود. داستان نظامی از جمله شاهکارهای منظومه‌پردازی عارفانه در ادب فارسی است کـه «آن را بهانه‌ای ساخته است تا حیرت‌انگیزترین باور دینی و درونی خویش را بـه زبـان رمـز بیـان کنـد» (ثروتیـان ۱۳۷۹، ۱۲). پـس از نظـامی بسیاری از نظیره‌پردازان از جمله امیرخسرو دهلوی، جامی، مکتبی شیرازی، هاتفی و... به استقبال از وی، منظومه‌های لیلی و مجنون زیادی سروده‌اند. اما با این حال آن نگاه عرفانی که نظامی در داستان خود داشته، بیشتر مورد توجه و استقبال نگارگران ایرانی قرار گرفته است.

ثروتیان با نگاهی دل‌آگاهانه مجملی از این مضمون عارفانه را چنین بیان می‌کند: پسر و دختری نابالغ به همدیگر مهر می‌ورزنـد و بـه‌زور از هم دور نگه داشته می‌شوند. عشقی جان‌سوز در دل هر دو کودک شعله‌ور می‌گردد و سـرانجام آن دختـر، دوشـیزه مـی‌مانـد و بـه ذکـر دل زندگی می‌گذراند تا فره ایزدی و نور الهی از دل وی تابیدن می‌گیرد و او را به مقام والای معنوی می‌رساند و چـون در میانـهٔ ایـن دو عاشـق و معشوق از هوس‌ها و غریزه‌های عشق خاکی چیزی نبوده و ددهٔ نفس هر دو مرده است، عشق حقیقی ـ نه مجازی ـ رنگ الهی به خود گرفتـه و سرانجام در آخرین و نخستین دیدار، لیلی از مجنون دستگیری کرده و آن ملک یا نور ایزدی در دل مجنون جای گرفته و مجنون به بینـایی و بصیرت عارفانه رسیده است(همان، ۱۲ و ۱۳).

غیر از ظاهر روایت که داستانی عاشقانه محسوب می‌شود، عرفا از این داستان در جهت تبدیل مضمون عشق مجازی به عشق حقیقـی و الهی استفاده کرده‌اند؛ چنان‌که حکما گفته‌اند: «المجاز قنطرة الحقیقه. اولین عاملی که موجب شد صوفیان به عشق طبیعی توجه کنند ایـن بود که این نوع عشق را نردبانی دانستند برای رسیدن به عشق الهـی... بـدین ترتیـب عشـق طبیعـی مثـال و نمودگـاری بـود از عشـق الهـی» (پورجوادی ۱۳۸۷، ۱۸۵). نظامی می‌گوید:

کـــاین عشـــق حقیقتـــی عـــرض نیســـت　　کـــآلودهٔ شـــهوت و غـــرض نیســـت

هـــم عشـــق بـــه غایـــت تمـــام اســـت　　کـــــاو را ددهٔ درنـــــده رام اســـــت

(نظامی ۱۳۷۴، ۱۵۳)

حکایت لیلی و مجنون نظامی در واقع بیانگر این حقیقت است که وصـال معشـوق حقیقـی صـورت نمـی‌پـذیرد مگـر آنکـه سـالکی چـون مجنون از خودبینی‌ها و هواهای نفسانی گذشته باشد تا بتواند لایق دیدار محبوب شود.

نظامی کوشیده است تا به داستانی عاشقانه رنگ و بوی عرفانی ببخشد و ازاین‌رو عشقی که در این داستان مطرح می‌کند، عشقی پاک و تعالی‌یابنده است که در نهایت با مرگ عاشق و اتحادش با معشوق، آنچه باقی می‌ماند عشـق اسـت. ایـن عشـق کـه در دوران کـودکی اتفـاق می‌افتد، عشقی پاک و به‌اصطلاح عشق عَذری است که ویژگی آن «شوق و جنون، تحمل جفای خلق، طلب رضای محبوب و از همه مهم‌تر پاکی از هوای نفس است» (مرادی‌نژاد ۱۳۹۷، ۵۱). عارفان مسلمان فایدهٔ این‌گونه عشق را آمادگی برای تحمل عشق حقیقی دانسته و برای تبیین این موضوع اغلب از داستان لیلی و مجنون استفاده کرده و «مجنون را حجت محبّان نامیده‌اند» (قشیری ۱۳۷۹، ۵۶۲).

نظامی در این داستان، همان نقش «نی» را به مجنون می‌دهد و از زبان مجنون درد فراق و بازگشت به روز الست و معشوق ازلی را فریاد می‌زند؛ به‌عبارت دیگر نظامی همان مضامینی را که بعدها مولانا در نی‌نامه دارد، به‌صورت داستانی ملمـوس و عاشـقانه بیـان می‌کنـد. او دل

سپردن به حریم عشق را راه رسیدن به تعالی و وصال محبوب می‌داند؛ چنان‌که می‌گوید:

خـــود را بـــه حـــریم عشـــق بســـپار　　تـــا بـــاز رهـــی ز خـــود بـــه‌یکبـــار

در عشـــق چـــو تیـــر شـــو روانـــه　　تـــــا دور نیفتـــــی از «نشـــــانه»

(نظامی ۱۳۷۴: ۱۷۶)

نظامی همچنین به نکتهٔ دیگری اشاره می‌کند که آغاز شناسایی از نوع دیگر است. نظامی مسئلهٔ «نشانه» را مطرح می‌کند که باید همواره محل نظر باشد تا راهرو، راه را گم نکند. این نشانه همان محل نفخه‌ای است که از سوی معشوق در نیِ وجود عاشق دمیده می‌شود و او را مستعد کلام عاشقانه می‌کند.

۳. استعارهٔ «نی» در نگارگری اسلامی ایران

«نی» در آثار نگارگری ایران به دو صورت استعاری و غیراستعاری و در حال نواخته شدن به دست نوازنده تصویر شده است. نی در شکل غیراستعاری در کنار سازهای دیگر در مجالس بزم و طرب شاهانه، مجالس شادی و عزا و سماع دراویش و امثال آن‌ها به تصویر کشیده شده است (تصاویر ۱ـ۴). در این تصاویر، نی‌نواز در حقیقت هنرمندی است که در کنار سایر نوازندگانِ سازهای دیگر، مشغول اجرای موسیقی است. لذا در این نگاره‌ها نی و نی‌نواز کارکرد استعاری برای بیان معنای دیگر ندارد.

تصویر ۱: پسران فریدون و دختران سرو (بخشی از اثر)، قاسم‌علی، شاهنامه شاه‌طهماسبی، قرن ۱۰ق
(Canby 2014: 90)

تصویر ۲: رستم کیقباد را می‌یابد (بخشی از اثر)، آقامیرک، شاهنامه شاه‌طهماسبی، قرن ۱۰ق
(Ibid, 145)

تصویر ۳: بر تخت نشستن منوچهر (بخشی از اثر)، میر مصور، شاهنامه شاه‌طهماسبی، قرن ۱۰ق
(Ibid, 109)

تصویر ۴: سماع دراویش (بخشی از اثر)، مجموعه اشعار، کمال‌الدین بهزاد، قرن ۹ق
(Bahari 1996: 94)

اما شکل استعاری آن مربوط به نوازندگی نی توسط چوپان است. با بررسی و مطالعهٔ نگاره‌های ایرانی به نظر می‌رسد که به‌طور کلی نقش «چوپان نی‌نواز» از دورهٔ هرات در عصر تیموری وارد آثار نگارگری شده و این نقش عموماً در آثاری که نمایشگر صحنه‌هایی از داستان لیلی و مجنون است، تصویر شده است. این در حالی است که ممکن است نقش چوپان در کنار گلهٔ گوسفندان به‌فراخور داستان‌هایی همچون «کشیدن جوی نهر شیر توسط فرهاد برای قصر شیرین» یا «صحبت کردن اسکندر با چوپان» و... به‌صورت ساده و بدون نی نمایش داده شده باشد. اما سؤال اینجاست چرا هنرمندان نگارگر از این استعاره در تصویرگری داستان لیلی و مجنون استفاده کرده‌اند، در صورتی که در متن داستان نظامی و سایر شعرایی که به تقلید از وی نظیره‌گویی کرده‌اند، بحث یا اشاره‌ای به استعارهٔ نی و مفهوم معنوی آن و همچنین چوپان نی‌نواز نشده است؟ در پاسخ باید اذعان کرد که نگارگران به‌دلیل هم‌سخنی با ادبا و عرفا به‌خصوص در دورهٔ تیموریان و اوایل صفویه و همچنین آشنایی با معارف عرفانی و زبان رمزگونهٔ استعاری آن توانسته‌اند در آثار هنری خویش از قابلیت‌های بیانی استعاره بهره برده و واقعیتی فراتر از جهان مشهودات را نمایش دهند. «جهان هنرمند ایرانی جهان واقعیت خاکی نیست زیرا عالم هنر ایرانی آنچنان‌که نمود متعارف آن در شعر و ادبیات فارسی جلوه‌گر شده است، عالم معارف روحانی و حقایق معنوی است» (حسینی‌راد ۱۳۸۳، ۴۷۵). همان‌گونه که شاعر در شعر عرفانی با زبان حکمت لب به سخن می‌گشاید و انسان را از ظاهر به باطن می‌برد، نگارگران نیز به باطن آن حکمت‌ها رجوع کرده، مخاطب را به باطن دعوت می‌کنند. در چنین رویکردی میان شاعر و نگارگر نسبتی مشابه برقرار است؛ بدین معنا که هر دو، حقایق

یکسانی را درک و مشاهده می‌کنند، اما یکی آن را به زبان شعر و دیگری به زبان تصویر بیان می‌کند. ازاین‌رو نگارگران تلاش کردند تا بیان جدیدی در نمایش حقایق معنوی داشته باشند. «لازمهٔ به دست آوردن چنین بیانی آن است که نگارگر از تفکری متعالی برخوردار باشد و با عالمی که حکیمان و شاعران عارف با آن انس و الفت داشته‌اند، همدلی برقرار کند تا بتواند هم‌سخن با حکیمان و شاعران شود. در چنین مسیری است که نگارگری معنای حقیقی خود را پیدا می‌کند و می‌تواند بیانگر آن حکمتی باشد که در عرفان اسلامی، حکیمان و شاعران مسلمان در انس خود با کلام الهی به آن رسیده‌اند» (صدری ۱۳۹۲، ۲۲). یکی از ابداعات نگارگران، پیوند میان استعارهٔ نی با توجه به معانی عرفانی آن، با داستان لیلی و مجنون است. این مسئله نشان می‌دهد که ایشان به‌دنبال تصویرگری صرف متن داستان نبوده‌اند، بلکه با درک معنای حقیقی این داستان عارفانه، سعی در ترجمان بصری حقایق مکتوم آن را داشته‌اند. این تداعی معانی نه‌تنها از طریق نقش استعاری چوپان نی‌نواز بیان می‌شود بلکه سایر عناصر تصویر نیز در درک بهتر معنای عرفانی این نقش کمک‌کننده است که در اینجا در چهار نمونهٔ ارائه‌شده، این موارد نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند (برای ملاحظهٔ خلاصه‌ای از تداعی معانی عناصر کمک‌کننده به مفهوم عرفانی استعارهٔ نی، نک: جدول ۱ در انتهای مقاله).

در نگارهٔ «نخستین دیدار لیلی و مجنون» (تصویر ۵) و شروع عشق آن‌ها، از داستان لیلی و مجنون جامی تصویر شده است. در داستان جامی آمده است مجنون که در جست‌وجوی خوبرویان از دیاری به دیار دیگر می‌رفته، با شنیدن اوصاف لیلی عازم دیار او می‌شود. اهالی قبیله طبق سنت و مردم‌داری از او استقبال می‌کنند. در این میان، لیلی مقابلش ظاهر می‌شود و مجنون او را دیده و عاشق می‌شود؛ لیلی نیز دل به مجنون می‌سپارد. میان ایشان تا غروب آفتاب گفت‌وگویی صورت می‌گیرد و در نهایت مجبور به جدایی از یکدیگر می‌شوند و این فراق، شروع درد هجران ایشان می‌شود.

این نگاره که از مجموعهٔ هفت اورنگ جامی و منسوب به مظفرعلی است، همچون نگارهٔ قبل، در سه بخش قابل تقسیم است (تصویر ۵ـ۱). بخش نخست قسمت پایین ترکیب بوده که ماجرای اصلی داستان، یعنی ملاقات مجنون با لیلی و گفت‌وگوی ایشان است. مجنون در این صحنه لباسی کبود یا آبی‌رنگ به تن دارد (تصویر ۵ـ۲) که در متون عرفانی در خصوص آن گفته‌اند: «رنگ کبود جامهٔ مصیبت‌دیدگان است که طالبان‌اند و طالب، مصیبت‌زده بود؛ خاصه در طلبی که آن را نهایت نیست. هرکه این جامه پوشد، باید که چون آسمان، عالی‌قدر و بلندهمت بود و بر همه‌کس سایه افکند و روز و شب از طلب نیاساید» (کاشفی سبزواری ۱۳۵۰، ۱۶۹).

تصویر ۵: نخستین دیدار لیلی و مجنون، هنرمند نامعلوم هفت اورنگ جامی، قرن ۱۰ق
(Simpson 1997 : 194)

تصویر ۵ـ۱: تقسیم‌بندی ترکیب‌بندی تصویر ۵

این خصوصیات یعنی طلب عشق، مصیبت‌زدگی، بلندهمتی و از طلب نیاسودن، همگی در شخصیت مجنون که نمایانگر «مقام عاشق» است، گرد آمده است. «نگارگر با این تمهید و شگرد، دلالت معنایی این رنگ را به مخاطب نگرنده منتقل می‌کند و فرازمینی بودن عشق قیس به لیلی و پاک و بی‌آلایش بودن آن را بیان می‌کند» (آلوغبیش و آشتیانی ۱۳۹۷، ۴۶). لیلی نیز رنگ زرد به تن دارد (تصویر ۵ـ۳) که می‌تواند نمادی از آتش عشق و پویایی و نشاطی باشد که در مراحل بعد به جان مجنون می‌اندازد. همچنین لیلی از خیمه‌ای به رنگ قرمز خارج شده که خود نماد و مظهریت عشق است و درمجموع نگارگر با استفاده از بیان استعاری رنگ‌ها، بر توجه نمودن به معنایی درونی در بیان موضوع تأکید می‌کند.

تصویر ۵ـ۲: مجنون، بخشی از تصویر ۵

تصویر ۵ـ۳: لیلی، بخشی از تصویر ۵

در بخش میانی این نگاره همچون تصویر قبل، نگارگر ظاهراً زندگی عادی اهالی قبیله را تصویر کرده است؛ اما در حقیقت مراحل مختلف عشق مجنون را در شخصیت‌های تکرارشونده در حالات گوناگون نشان داده است. «نگارگران چنین خصوصیتی را در بیان تصویری آثار با نشان دادن تصاویر در صحنه‌ها و پرده‌های مختلف به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که پیوسته انسان‌ها را در مکان‌های مختلف قرار می‌دهند و انتقال حالات و مقامات را در آن مقام‌ها نشان می‌دهند؛ به‌عبارت دیگر با تصویر صحنه‌های متفاوت، سیر از مقامی به مقام دیگر را بیان نموده، بیننده را در این سیر همواره در حرکت قرار می‌دهند» (صدری ۱۳۹۲، ۲۸). در این نگاره هرچه از پیش‌پرده به پس‌پرده حرکت می‌شود، در واقع در یک عقب‌گرد زمانی، مراحل پیش از شیفتگی قیس و شنیدن آوازهٔ خوبرویی و اوصاف لیلی از طریق نمایش پسرکی در حال گوش دادن به توصیفات مردی تکیه‌زده بر عصا، روایت شده است (تصویر ۵ـ۴).

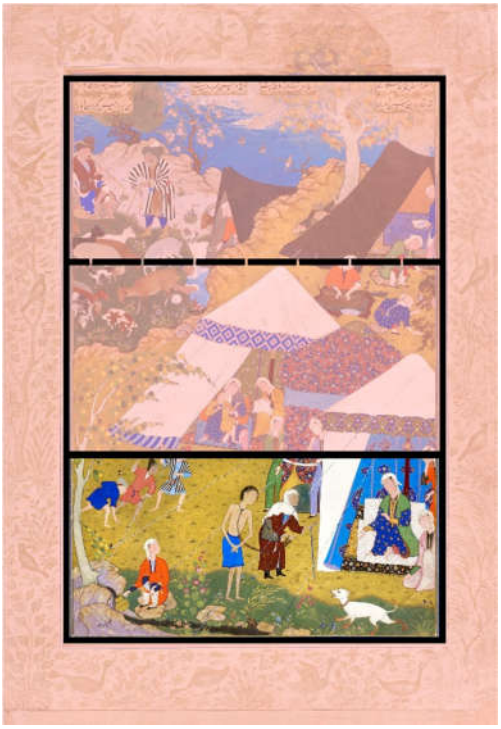
در کنار نمادپردازی رنگی در این نگاره، نگارگر در قسمت بالا چوپانی را در حال نی‌نوازی نشان داده است (تصویر ۵ـ۵). در اینجا هنرمند به تعدادی گوسفند بسنده کرده است تا بیانگر نقش شبانی این فرد نی‌نواز باشد. این چوپان که کاملاً رو به مخاطب و در افقی طلایی‌رنگ تصویر شده، بیشتر در حال نی‌نوازی و روایتگری داستان عشق ازلی برای انسان‌هاست تا نی‌نوازی برای حیوانات. لذا با موضوع نگاره ارتباط بیشتری پیدا کرده است؛ بدین صورت که هنرمند چوپان را در زیر یک درخت بید مجنون- که خود نمادی از آشفتگی و شور درون مجنون در مسیر عاشقی است- در حال نی‌نوازی تصویر کرده است. به‌بیان دیگر چوپان در حال روایت ماجرایی است که نگارگر شروعش را در این نگاره نشان داده و ادامهٔ این راه به هجران و دوری و رنج و سختی عاشق و معشوق در وصال یکدیگر می‌انجامد.

تصویر ۵ـ۴: کودک و پیرمرد، بخشی از تصویر ۵

تصویر ۵ـ۵: چوپان نی‌نواز، بخشی از تصویر ۵

تصویر ۶ با عنوان «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» متعلق به خمسهٔ طهماسبی، اثر میرسیدعلی نگارگر مکتب تبریز دو است. داستان نگاره این‌گونه رقم می‌خورد که با اوج گرفتن ماجرای عشق لیلی و مجنون و مخالفت پدر لیلی با وصال ایشان، مجنون انگشت‌نمای خاص و عام می‌شود و بی‌قرار از دوری معشوق، روزی پیرزنی را می‌بیند که مردی را در زنجیر به دنبال خود می‌کشاند. مجنون با زاری و التماس پیرزن را متقاعد می‌کند تا این بار او را به‌جای مرد درویش در غل و زنجیر نماید تا شاید از این طریق مجالی برای دیدار محبوب یابد. مجنون در راه، از خود دیوانگی سر می‌دهد و کودکان او را سنگ می‌زنند. اما با رسیدن به درگاه خیمهٔ لیلی، بی‌تاب شده و شروع به خواندن آوازهای سوزناک از غم فراق می‌نماید و در اوج بی‌تابی و پریشان‌حالی، زنجیرها را پاره نموده، سر به بیابان می‌گذارد.

تصویر ۶: بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی، میرسیدعلی، خمسه طهماسبی، قرن ۱۰ق (Cary Welch 1976 : 89)



تصویر ۶ـ۱: تقسیم‌بندی ترکیب‌بندی تصویر ۶

میرسیدعلی نگاره را به سه بخش تقسیم کرده که در بخش پیش‌پرده، ماجرای اصلی داستان در آن نمایش داده شده است (تصویر ۶ـ۱). مجنون، رسن بر گردن توسط پیرزن به خیمه‌گاه لیلی آورده شده است. در این صحنه کودکانی در حال سنگ زدن به مجنون‌اند که نمادی از بی‌خبران و غافلان از احوال عشق‌اند. مجنون به‌صورت نیمه‌عریان و با حداقل پوشش و پابرهنه تصویر شده، که نمادی از ترک تعلقات دنیوی و اعراض از نفسانیات است (تصویر ۶ـ۲). یکی از روش‌هایی که نگارگران برای تداعی معنا در آثارشان به کار می‌برند، استفادهٔ استعاری یا نمادگونه از رنگ‌ها در پوشش لباس افراد است. در اینجا نیز نگارگر لباس مجنون را آبی‌رنگ به نشانهٔ پاکدامنی تصویر کرده، درحالی‌که در داستان نظامی سخنی از رنگ و پوشش لباس مجنون نشده است. کل سطح زمینی که مجنون بر آن پای نهاده به رنگ طلایی، نماد نور نشان داده شده که حکایت از وقوع حادثه‌ای مقدس و ارزشمند دارد و نمادی از مقام والای «عشق» است.

بخش میانهٔ نگاره دربردارندهٔ مباحث واسطه‌ای است؛ بدین معنا که با نمایش دادن زندگی عادی و آرام مردم، هم بر گذر زندگی و هم بر مقام امن و آرامی که به‌واسطهٔ عشق ایجاد شده، تأکید می‌کند. در این بخش کودکی در آغوش مادر در خیمه‌ای سفید دیده می‌شود که مهر و عطوفت فطری مادر نسبت به کودک را نشان می‌دهد (تصویر ۶ـ۳). این مسئله می‌تواند تمثیلی باشد از عشق فطری و پاک؛ همان عشق پاکی که نظامی برای عشق لیلی و مجنون که در زمان کودکی اتفاق افتاده، در نظر گرفته است. رنگ سفید خیمه نیز دلالت دیگری بر صحت این ادعا دارد. سه خیمهٔ پایینی، در قیاس با دو خیمهٔ چادرنشینان، نشان از نوعی زندگی متمدنانه و تکامل‌یافته‌تر دارد، زیرا در این زندگی دو دلداده به‌واسطهٔ عشق به کمال و زیبایی رسیده‌اند. قسمت سوم نگاره که در عقب واقع شده است و به زمان‌های دورتری بازمی‌گردد، زندگی سادهٔ عشایری را نشان می‌دهد. در این بخش، سیاه‌چادرهایی به رسم عشایر وجود دارد که زنانی در اطراف آن مشغول فراهم کردن غذا هستند و به‌وضوح هنرمند میان چادر سیاه سادهٔ ایشان و خیمه‌های فاخر پایین تفاوت قائل شده است. بخش دیگری که در این قسمت قرار دارد و به‌طور مشخص توسط خطوط تپهٔ طلایی‌رنگ جدا شده، مربوط به بخشی است که چوپانی در حال نواختن نی برای گله است (تصویر ۶ـ۴).

تصویر ۶ـ۲: مجنون، بخشی از تصویر ۶

تصویر ۶ـ۳: مادر و کودک، بخشی از تصویر ۶

تصویر ۶ـ۴: چوپان نخ‌ریس و چوپان نی‌نواز، بخشی از تصویر ۶

در این بخش، گوسفندان با آرامش در حال چرا هستند. در کتاب سازشناسی ایران در اهمیت استفاده از نی برای گله آمده است: «نی مهم‌ترین و شاید یگانه‌ترین ساز در فرهنگ چوپانی، شبانی و ساربانی است. بیشتر چوپانان با نواختن نی آشنا هستند و در زندگی و آداب شبانی، نی یکی از لوازم مهم است. بسیاری از پیام‌های چوپان به دام‌ها با نی منتقل می‌شوند. در موسیقی نواحی ایران، ورود و خروج دام به

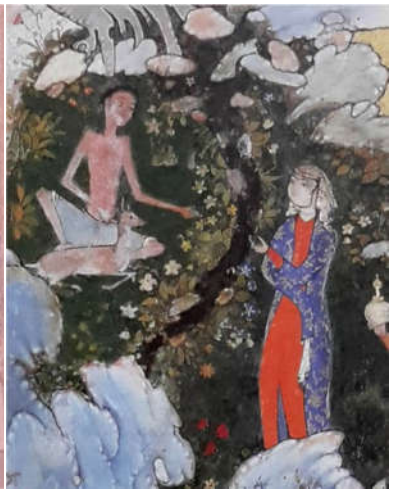
آغل، جمع کردن گله، آب خوردن و... هریک با نواختن آهنگ خاصی با نی صورت می‌گیرند. علاوه بر این‌ها نـی همـدم تنهـایی چوپانـان در دشت و کویر و کوهستان است» (اطرایی و درویشی ۱۳۹۴، ۱۵۴ و ۱۵۵). همچنین برای افزایش بهره‌وری و شیردهی گوسفندان، از صـدای خوش نی استفاده می‌شده است. «ایرانیان به‌خوبی می‌دانسته‌اند که حیوانات نه‌تنها تربیت‌پذیرند، بلکه با آواز و صدای ساز و اصوات آهنگـین می‌توانند به بهره‌وری بیشتر از آنان دست یابند» (جاوید ۱۳۸۵، ۱۷). در ظاهرِ این تصویر هم نگـارگر همـین مـوارد را نشـان داده اسـت. شـیر گوسفندان زیاد شده و زنی در حال دوشیدن آن است. همچنین یکی از گوسفندان به نوای نی واکنش نشان داده که توجه مخاطب را به نوای نی جلب می‌کند. قرار دادن این صحنه در بالاترین قسمت نگاره، می‌تواند اشاره به عصر دیرین شبانی بشر یا عصر بی‌واسطگی و عهد الست داشته باشد. نگارگر با این تصویر، مخاطب را به گذشت از ظاهر داستان عاشقانه و توجه به حقیقت درونی و پنهان آن، که همان بازگشـت بـه فطرت و عشق الست، از طریق وصال با معشوق حقیقی دعوت می‌کند. نکتهٔ جالب توجه در این نگاره وجود چوپان دومی است کـه در حـال چرخش دوک نخ‌ریسی است. از آنجا که نخ ریسیدن با استفاده از تاباندن دوک، نیازمند صبر و تحمل زیاد است تـا نـخ حاصـل بتوانـد کیفیـت مطلوبی به دست آورد، شاید بتواند استعاره‌ای از تحمل و صبر در راه عاشقی یا پیوند رشت/ عشق و سپس محکم کردن آن باشد و ازایـن‌رو در کنار هم قرارگیری این دو نماد، می‌تواند اشاره به راه پرمخاطره و سخت سالکِ عاشق در طی منازل سلوک برای نیل بـه مقـام حقیقـی عشـق داشته باشد.

تصویر ۷ را محمدی، نگارگر مکتب هرات، نقاشی کرده است. ایـن نگـاره ملهـم از داسـتان کوتـاهی از سلسـلة الـذهب جـامی دربـارهٔ لیلـی و مجنون است. در این داستان بیان می‌شود که عشق مجنون به جایی رسیده بود که دیگر از تکاپوی لیلی افتاده و متوجه عشق حقیقـی شـده بـود؛ چنان‌که جامی می‌گوید: «عشق‌بازی به عشق کرد آغاز.» (جامی ۱۳۷۵: ۲۲۰) چند روزی از این حالـت گذشـت و لیلـی نگـران و دل‌تنـگ دیـدار مجنون شد. پس از پرس‌وجو، احوال او را از محرمان به دست آورد و در نیمروزی که چشم غمازان و حسودان به خواب رفته بود، خود را می‌آرایـد و به‌سمت مجنون می‌رود. اما مجنون او را نمی‌شناسد و در «مقام فنا»، دیگر التفاتی به معشوق زمینی ندارد و به عشق حقیقی دست یافته است.

تصویر ۷: دیدار لیلی و مجنون، منسوب به محمدی، سلسلة الذهب جامی، قرن ۹ق (Soudavar 2013 : 238)

تصویر ۷ـ۱: تقسیم‌بندی ترکیب‌بندی تصویر ۷

نگارگر تصویر را به چهار بخش تقسیم کرده است (تصویر ۷ـ۱). در سمت راست پایین قبیله، لیلی و شاید همان غمازان و حسودان را نشان داده که محصور در صخره‌های اطراف‌اند. در سمت راست بالا لیلی و ندیمه‌اش قرار دارند که به دیدار مجنون شتافته است. در سمت چپ بالا نیز مجنون در کنار آهو و سرِ چشمهٔ بقا قرار دارد (تصویر ۷ـ۲). در این نگاره نیز جوی آبی میان لیلی و مجنون فاصله انداخته است و مجنون در استغراق کامل، بسیار متین و باوقار و با توجه به جایگاه قرارگیری او در بالای ترکیب که نشان از طی مراحل سلوک است، در مقام جلوهٔ عشق حقیقی نمایش داده شده است. خیمهٔ بزرگ و آبی‌رنگی که در نگاره وجود دارد از نظر رنگ، با لباس لیلی مشابهت دارد. نقوش خیمه، ترکیبی از گل و بوته و تعدادی روباه است و شاید بیانگر این امر باشد که «مکان پاک معشوق همواره می‌تواند محل مکر و نیرنگ بدخواهان قرار گیرد» (صدری ۱۳۹۲، ۱۳۰). در این بخش، پیرزنی در دو موضع تکرار شده است (تصویر ۷ـ۳). گویی خبری را از یک طرف به پدر لیلی و از سوی دیگر به مادر وی می‌دهد و شاید نمادی از همان غمازان راه عشق باشد و هنرمند همهٔ این عناصر را که نمادی از دنیای فانی و بی‌خبران از احوالات عشق است، در گوشهٔ تصویر و در میان صخره‌ها محصور کرده است.



تصویر ۷ـ۲: لیلی و مجنون، بخشی از تصویر ۷

تصویر ۷ـ۳: پیرزن غماز، بخشی از تصویر ۷

تصویر ۷ـ۴: چوپان نی‌نواز، بخشی از تصویر ۷

نکتهٔ قابل تأمل در این نگاره موقعیت و جایگاه چوپان نی‌نواز است که برخلاف سایر نگاره‌ها، که موقعیت چوپان را در بخش بالای ترکیب قرار داده‌اند، در این تصویر، در قسمت پایین اثر و پشت به کلِ ماجرا و در حال نی‌نوازی نمایش داده شده است (تصویر ۷ـ۴). امتداد نی‌نوازی چوپان با درختان شکوفه‌ای همراه شده که از کادر خارج گشته است و چشم بیننده را به‌سمت خارج و بالای تصویر هدایت می‌کند. این نگاره از سمت چپ دچار شکست شده، به‌طوری که عناصر تصویر به‌صورت انبوه از کادر نگاره خارج شده است. به‌بیان دیگر گویا موضوع از قید مسائل مادی که درون بخش پایین- یعنی بخشی که بی‌خبران و غمازان در آن‌اند- است آزاد گشته و فضای بیکران عشق به‌واسطهٔ چوپان تداعی متذکر می‌شود. با این عمل هنرمندانهٔ نگارگر، از سویی آوای نی چوپان از مرزهای محدود و مادی، به تمام سطح نگاره گسترش یافته و از سویی این ندا به فضای بیکران و نامحدود ادامه داده شده و چنان می‌نماید که نگارگر قصد داشته تا به مخاطب بفهماند که داستان عشق، محدود در مضامین نیست، بلکه آوازِ سوزی است از روز الست تا پایان جان.

تصویر آخر (تصویر ۸) مربوط به نسخهٔ خمسهٔ نظامی و منسوب به قاسم‌علی است که جان سپردن مجنون بر مزار لیلی را نشان داده است. در داستان نظامی، زمانی که مجنون از عشق لیلی می‌گذرد و متوجه عشق الهی می‌شود، لیلی یا معشوق زمینی از میان می‌رود و به‌دنبال او مجنون نیز جان می‌سپارد تا مظهریت عشق حقیقی عیان گردد. تابوت لیلی در کنار چشمه‌ای ترسیم شده است که می‌تواند با توجه به سنت تصویری نگارگری، «مقام بقا» را یادآور شود. پیدایی چشمه در بیابان و روییدن گل و سبزه بر کنار آب روانِ از چشمه، نمادی آشکار از تداوم داستان عشق است، زیرا آنچه از عاشق و معشوق باقی مانده، جز تابوتی از معشوق و مرگ مجنون بر روی آن، چیز دیگری از حیات باقی نیست (تصویر ۸ـ۱).

تصویر ۸: مجنون بر سر مزار لیلی، منسوب به قاسم‌علی، خمسهٔ نظامی، اواخر قرن ۹ق (Url1)

تصویر ۸ـ۱: مجنون بر مزار لیلی در کنار چشمه و سبزه‌زار، بخشی از تصویر ۸

تصویر ۸ـ۲: تقسیم‌بندی ترکیب‌بندی تصویر ۸

این نگاره نیز به سه بخش تقسیم شده است (تصویر ۸ـ۲). بخش پایینی که صحنهٔ اصلی داستان در آن اتفاق افتاده و ذکر آن رفت. بخش میانی چادرنشینان را نشان می‌دهد که به‌رغم این اتفاق مهم یعنی جان سپردن مجنون بر مزار لیلی، در حال گذران زندگی روزمره و عادی خود هستند. هرچند این سیاه‌چادرها به‌لحاظ ظاهری از فرهنگ عشایری گرفته شده، این نشانه‌ها زمانی که به زبان هنری و استعاری بیان می‌شود، دربردارندهٔ معنایی پنهان هستند که مخاطب را دعوت به تعمق در آن می‌کنند. چنانچه در بیتی معروف علت سیاهی چادر صحرانشینان این‌گونه بیان شده است که:

هزار سال گذشت از حکایت لیلی هنوز مردم صحرانشین عزادارند

در این بیت شاعر مدعی می‌شود که علت سیاهی چادر صحرانشینان، عزاداری همیشگی ایشان در رثای لیلی است و به نظر می‌رسد نگارگر نیز همین تداعی معنا را در نظر داشته است. اما قسمت سوم و بالای اثر شامل آسمان سراسر طلایی بدون هیچ‌گونه ابر یا پرنده است و چوپان نی‌نوازی پشت به صحنه و خارج از فضا و در افق وسیع طلایی در عالمی کاملاً نور، در حال نواختن و روایتگری عشقی پاک و حقیقی بوده که اکنون به ثمر رسیده است (تصویر ۸ـ۳). حتی موقعیت چوپان که پشت به صحنه است و چهرهٔ او در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، می‌تواند بیانگر «مقام فنا و بقا» در مراتب عرفانی باشد. به‌بیان دیگر نگارگر نقش چوپان نی‌نواز را در این نگاره در حال روایت داستان عشق، نه برای افرادی که در این نگاره هستند، بلکه برای همهٔ

تصویر ۸ـ۳: چوپان نی‌نواز، بخشی از تصویر ۸

انسان‌ها در ادوار مختلف تصویر نموده است و از این طریق ساحت نگاره را از تصویرگری صرف خارج نموده و معنایی مضاعف به آن بخشیده است. درمجموع این صحنه نمایشگر روایت عشق در همیشهٔ تاریخ است و این نوای «بشنو از نی چون حکایت می‌کند/ از جدایی‌ها شکایت می‌کند» را به گوش تاریخ رسانده است.

جدول ۱: تداعی معانی عناصر کمک‌کننده به مفهوم عرفانی استعارهٔ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون (نگارندگان)

انواع عناصر بصری		جلوه‌های استعاره‌های بصری	معادل معنایی
رنگ		نوع و رنگ لباس مجنون	نشان از عشق و پاکی و تخلی/ وجود از تمام تعلقات دنیوی
		رنگ کبود، سبز، قرمز و زرد لباس لیلی	تداعی‌گر مقام‌های مختلف وجود لیلی
		رنگ خیمه‌ها و نوع آن	نمایش معانی باطنی و اعصار مختلف
		زمین طلایی	وقوع ماجرایی مقدس (مقام عشق)
شکل	اشکال گیاهی	درخت چنار	کهنگی و قدمت ماجرای عشق
		درخت سرو	معشوق
		درخت شکوفه	شکوفایی عشق مجنون
		درخت سپیدار خم‌شده	حال دل مجنون و خضوع او در مقابل لیلی
	اشکال جمادی	چشمه و سبزه‌زار	تداعی‌گر تداوم عشق حقیقی و طراوت و شادابی عشق
	اشکال انسانی	محبت مادر و بچه	عشقی فطری و پاک
		انسان‌ها در موقعیت‌های گوناگون	بیان بخشی از حقایق عرفانی و ابعاد مختلف وجود لیلی
		چوپان نی‌نواز	دعوت به روز الست و وصال با معشوق حقیقی
		نخ‌ریس	تحمل و صبر در راه عاشقی یا پیوند رشت/ عشق و سپس محکم کردن آن
ترکیب‌بندی		تقسیم نگاره به سه بخش از پایین به بالا یا از گوشه راست به گوشه چپ به‌صورت مورب	نمایش هم‌زمان زمان‌های گوناگون تا قدیمی‌ترین زمان حیات بشر برای تداعی قدمت عشق

۴. نتیجه‌گیری

«نی» و حکایت هجران و مهجور ماندن انسان از نیسان وجود، در ادبیات عرفانی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شعرا و عرفای ایرانی به‌خصوص مولانا از قابلیت ساختاری نی به‌شیوهٔ رمزگونه و استعاری برای بیان معانی عرفانی استفاده کرده‌اند. در پاسخ به پرسش اول که نی در ادبیات عرفانی، استعاره از چیست، باید گفت «نی» استعاره از انسان سالک و از درون تهی‌گشته است که از نیستان و منشأ وجودی و عهد الست دور افتاده و با نوای نی، حکایت این دوری را فریاد می‌زند و تمنای وصال و بازگشت به اصل حقیقت را دارد. اما در پاسخ به پرسش دوم که ترجمان تصویری استعارهٔ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون چگونه است، باید گفت نگارگران استعارهٔ نی را در غالب «چوپان نی‌نواز»، به‌خصوص تا اواخر مکتب تبریز دو، در تصویرگری داستان لیلی و مجنون به کار برده‌اند. آن‌ها با درک عمیق تداعی معانی استعارهٔ نی در ادبیات عرفانی و شناخت ابعاد جلوه‌های باطنی داستان لیلی و مجنون، توانسته‌اند چنین پیوند معنایی را در قالب تصویر برقرار کنند. نگارگران با ترجمان بصری صحنه‌های گوناگون داستان لیلی و مجنون و نمایش جنبه‌های عارفانه و مصادیقی از آن، همچون مقام عشق، عاشق، معشوق، فنای فی‌الله، استغراق، بقای بالله و... در عناصر گوناگون تصویری از جمله در رنگ، شکل و ترکیب‌بندی، در کنار نقش مستقیم چوپان نی‌نواز، توانسته‌اند هویت جدیدی در بیان حقایق عالم معنا ایجاد کنند. همچنین از این طریق توانسته‌اند بیان تصویری «عشق مجازی، پلی است به‌سوی عشق حقیقی» را با استفاده از کارکرد استعاری نقش چوپان نی‌نواز و دعوت به‌سوی عهد الست و عشق الهی در کنار سایر عناصر نمادین نگاره، به نمایش گذاشته‌اند.

منابع

۱. آلوغبیش، عبدالله، و نرگس آشتیانی. ۱۳۹۷. «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی ۶ (۱): ۳۱ـ۵۸.

۲. اطرایی، ارفع، و محمدرضا درویشی. ۱۳۹۴. سازشناسی ایران. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

۳. پورجوادی، نصرالله. ۱۳۸۷. باده عشق. تهران: کارنامه.

۴. تاجدینی، علی. ۱۳۸۳. فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا. تهران: سروش.

۵. ثروتیان، بهروز. ۱۳۷۹. «راز عشق لیلی و مجنون در مثنوی لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای»، فصلنامه هنر و معماری، ش. ۴۶: ۱۰ـ۲۹.

۶. جامی، عبدالرحمن. ۱۳۷۵. مثنوی هفت اورنگ (سلسلة الذهب). تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: مهتاب.

۷. جاوید، هوشنگ. ۱۳۸۵. «موسیقی شبانان (نگرشی کوتاه به موسیقی چوپانی در روستای خشکنه دهان_فومن)»، نشریه مقام موسیقایی، ش. ۴۸: ۱۴ـ۱۷.

۸. حسینی‌راد، عبدالمجید. ۱۳۸۳. «ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین بهزاد» در مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. زمانی، کریم. ۱۳۷۸. شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. صدری، مینا. ۱۳۹۲. نگاره‌های عرفانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. طهماسبی مراغی، طغرل. ۱۳۹۵. فرهنگ سازها. تهران: سوره مهر.

۱۲. قاضی‌زاده، خشایار، و پرویز حاصلی. ۱۳۹۸. «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه طهماسبی». مجله نگره، ش. ۵۰: ۷۶ـ۸۹.

۱۳. قشیری، عبدالکریم بن هوازن. ۱۳۷۹. ترجمه رساله قشیریه. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ۶. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۴. کاشفی سبزواری، حسین. ۱۳۵۰. فتوت‌نامه سلطانی. به‌اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۵. گربران، آلن، و ژان ژاک شوالیه. ۱۳۷۹. فرهنگ نمادها. تهران: جیحون.

۱۶. مرادی‌نژاد، سمیه، محمدرضا حسنی جلالیان، علی حیدری، و سید محسن حسینی. ۱۳۹۷. «مهم‌ترین کارکردهای عرفانی داستان لیلی و مجنون»، پژوهش‌های ادب عرفانی، ش. ۳۸: ۴۷ـ۷۲.

۱۷. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. ۱۳۸۴. مثنوی معنوی. تصحیح رینولد الین نیکلسون. چ۴. تهران: بهزاد.

۱۸. نظامی، جمال‌الدین ابومحمد. ۱۳۷۴. لیلی و مجنون نظامی گنجوی. تصحیح برات زنجانی. چ۲. تهران: دانشگاه تهران.

۱۹. یوسفی، غلامحسین. ۱۳۸۶. «نالهٔ نی». مجله حافظ (ویژه‌نامهٔ مولوی)، ش. ۴۱: ۵ـ۷.

20. Bahari, Ebadollah. 1996. *Bihzad*. Master Persian Painting. London & New York: I.B.Tauris.

21. Canby, Shila R. 2014. *The Shahnama of Tahmasb*. Usa & Iran: The Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.

22. Cary Welch, S. 1976. *Royal Persian Manuscript*. London: Thames and Hudson.

23. Simpson, Marianna Shreve. 1997. *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang*. Washington, D.C: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.

24. Soudavar, Abolala. 1992. *Art of the Persian Courts*. New York: Rizzoli.

25. Url1: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f098v

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246481.1030

بازتعریف صنایع دستی معاصر ایران با رویکرد آینده‌پژوهی

مهران هوشیار*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۸

چکیده

از ابتدای شکل‌گیری تمدن بشری، صنایع دستی به‌عنوان حیاتی‌ترین امکان برای حفظ و تداوم شرایط زیستِ بشر در خدمت انسان بوده و تا به امروز نیز حضور آن به‌عنوان امکانی برای تبیین هویت و معرفی فرهنگ غنی تمامی تمدن‌ها حائز اهمیت است. صنایع دستی همچنین در هر دورانی به‌فراخور تغییر شرایط زیست و نیاز جامعه، رویکردی جدید یافته و به نیازهای مادی و معنوی مخاطب، پاسخی متناسب می‌دهد. مجموع این ویژگی‌ها باعث می‌شود تا این مفهوم، نمونه‌ای کارآمد و مؤثر در زمینهٔ صنایع خلاق و فرهنگی باشد. از سوی دیگر تنوع فنی و گستردگی اقلیمی آن تعاریفِ متعدد (و گاه مبهمی) برای صنایع دستی ارائه داده است. در این میان و با توجه به مفاهیم و مؤلفه‌های آینده‌پژوهی، به نظر می‌رسد هیچ‌یک از این تعاریف به ویژگیِ روزآمد بودن این هنر- صنعت(جنبهٔ معاصر بودن) و تأثیر آن در ایجاد توسعهٔ پایدار نپرداخته‌اند. لذا در این پژوهش بنیادی با رویکرد آینده‌پژوهیِ اکتشافی، تلاش می‌شود تا با مرور پیشران‌های مفهومی جهت نیل به توسعهٔ پایدار، تعریفی علمی، نوین و راهبردی با هدف حفظ جایگاه صنایع دستی معاصر ارائه شود. در این مسیر، گردآوری داده‌ها، بر اساس مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای در کنارِ روش میدانی (دلفی کلاسیک) است. نتیجهٔ این پژوهش مبین آن است که وجه تمایز صنایع دستی معاصر با تعاریف سنتی، در ارتباط معنادار آن با صنایع خلاق است. در دنیایی که سرعت گذر زمان به‌حدی است که ارزش آن درک نمی‌شود، در اختیار گرفتن و خلق زمان، موهبتی است که با طراحی سناریوهایی آینده‌نگرانه، صنایع دستی معاصر را به راهکاری برای توسعهٔ فرهنگی و اقتصادی بدل می‌کند. به این منظور می‌توان صنایع دستی معاصر را برای نسل امروز و مخاطبان فردا این‌گونه تعریف کرد: صنایع‌دستی پاسخی برخاسته از نیاز جامعه است که با ترکیبِ اخلاق و مهارتِ ناشی از تجربه، به تجلی شخصیتِ هر بوم می‌انجامد.

کلیدواژه‌ها:
صنایع دستی معاصر، صنایعِ خلاق، آینده‌پژوهی، توسعهٔ پایدار، کارآفرینی.

* دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران/ houshiar@soore.ac.ir

۱. مقدمه

تعریف صنایع دستی با مرور آنچه در متون معتبر و علمی قابل استنباط است، به مجموعه‌ای از فرایند تولید محصولات کاربردی و معیشتی تاریخ و تمدن بشر اطلاق می‌شود که علاوه بر رفع نیاز روزمره، بخشی از باورها، آداب و فرهنگ بومی جامعه را با خود همراه داشته و نشانی از هویت هر منطقه است. به این ترتیب، به‌رغم ظهور و حضور انقلابِ صنعتی و رواج روزافزون تولیدات ماشینی و انبوه (تکثیر مکانیکی)، مهارت انسانی و توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد و هنرمندانهٔ برخاسته از بوم و سنت‌های آیینی، صنایع دستی را به بخشی از شخصیت هر قوم بدل کرده و به آن علاوه بر وجوه کاربردی، اقتصادی و زیبایی‌شناختی، ارزشی معنوی و قابل دفاع بخشیده است. بررسی سیر تحول هنرهای سنتی و صنایع دستی همچنین نشان از آن دارد که این پیشهٔ هنری، در تمامی ادوار تاریخی به تعهدِ مفهومی و رسالتِ کارکردی خود در همگامی با ویژگی‌ها و نیازهای زمانه پایبند بوده، با معنای «معاصریت» سازگاری تام داشته و به‌اصطلاح فرزند زمان خود بوده است. «مرور سیر هنرهای صناعی و سنتی در تاریخ، نشان از آن دارد که این مفهوم، از آغاز تاریخ تا به امروز، همیشه در متن زندگی فردی و اجتماعی ملل و اقوام جاری بوده و به ضرورت‌های زندگی و نیازهای روحی استفاده‌کننده توجه داشته و اساساً هیچ تنش و تعارضی هم میان زیبایی و فایده‌مندی در آن مشاهده نشده است چراکه در حقیقت هنر سنتی، چیزی جز خود زندگی نیست» (دادور و دالایی ۱۳۹۴، ۱۹۶).

باید اذعان کرد که هم‌زمان با رشد اقتصادی جوامعِ پیشرفته و بهره‌مندی روزافزون فناوری اطلاعات و ارتباطات، سرعت انطباق ارزش‌های بومی و سنت‌های فرهنگی با شتاب دنیای دیجیتال (عصر دانش)، امری محال و غیرواقع‌بینانه است. این در حالی است که تکنولوژی بنا بر نظر بسیاری از فلاسفهٔ منتقد دوران نوگرایی و فرانوگرایی همچون فردریش نیچه (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰)، مارتین هایدگر (۱۸۸۹ـ۱۹۷۶)، والتر بنیامین (۱۸۹۲ـ۱۹۴۰)، رولان بارت (۱۹۱۵ـ۱۹۸۰)، فرانسوا لیوتار (۱۹۲۴ـ۱۹۹۸)، ژاک دریدا (۱۹۳۰ـ۲۰۰۴) ، ژان بودریار (۱۹۲۹ـ۲۰۰۷) و بسیاری دیگر، زمینهٔ بی‌توجهی و کم‌رنگ شدن «تجلی» آثار هنری را در بطن زندگی امروز بیشتر کرده است. هایدگر در نقد جامعهٔ مدرن غربی و مدرنیته می‌گوید: «انسان‌ها و ملت‌ها ازآن‌رو به انحطاط دچار شده‌اند که از دایرهٔ هستی برون افتاده‌اند، در نتیجه انسان غربی در روزگاری که "زمان" به‌مثابهٔ تاریخ از زندگی همهٔ مردمانش رخت بربسته، خود را در فضای شدید انحطاط (بحران) معنوی می‌یابد... به همین دلیل ما به دوران "ظلمت" گام نهاده‌ایم و در همه‌جای آن با گریز خدایان، نابودی زمین، تبدیل انسان‌ها به توده‌های انسانی و نفرت و بدگمانی به هرچیزِ آفریننده و آزادی‌بخش مواجه هستم» (گرگوری ۱۳۸۰، ۲۶۶).

باید توجه داشت که هستیِ آثار هنری و تجلی آن، هرگز کاملاً از کارکرد آیینی آن جدا نیست؛ به‌عبارت دیگر، ارزش یگانهٔ هنرهای سنتی علاوه بر کاربرد، ریشه در مفاهیم روحانی آن‌ها دارد؛ موردی که به نظر می‌رسد جایگاه و معنای خود را در سبد مصرف معیشتی و معنویِ جوامع صنعتی از دست داده است. عواقب این امر، مدیران فرهنگی و برنامه‌ریزان کلان اجتماعی و سیاسی در کشورهای توسعه‌یافته را به احیای این بخش از زندگی فردی و اجتماعی مجاب کرده است؛ تا جایی که گفتمان توسعهٔ پایدار با هدف تحقق و بازسازی محیط‌زیست، ارتقای مهارت‌های فردی و بهبود شرایط فرهنگی و همچنین توجه مجدد به ارزش‌های معنوی، حفظ سنت‌ها و باورهای مذهبی طی دو دههٔ اخیر، راهبرد اصلی کشورهای پیشرفته برای تداوم حیات فرهنگی آن‌ها بوده و بنا به پیشنهاد بخش فرهنگی سازمان ملل متحد، در جریان جدیدی از سیاست‌های توسعهٔ پایدار موسوم به Post- 2015 که هدف اصلی آن هماهنگ کردن سه بُعد پایداری یعنی ابعاد محیطی، اقتصادی و اجتماعی بود، صنایع دستی به‌عنوان یکی از راهبردهای اصلی تحقق این جریان، مورد توجه اندیشمندان این حوزه قرار گرفت (ذاکرصالحی، به‌نقل از کریمی ۱۴۰۰). در این میان نکته‌ای که به نظر می‌رسد حائز اهمیت بوده و باید در جریان توسعه مورد تأکید قرار گیرد، بازتعریف معنای صنایع دستی به‌منظور تطابقِ الگوی مفهومی آن با رویکرد آینده‌پژوهی است. به این منظور در این پژوهش تلاش می‌شود تا صنایع دستی معاصر در سطحی کلان، با هدف حفظ و صیانت از منابع زیست‌محیطی، ارزش‌های فرهنگی- آیینی، ویژگی‌های قومی و سنت‌ها با نگاهی به پیشران‌های مؤثرِ توسعهٔ پایدار در جوامع امروز، تبیین و بازتعریف گردد. لذا در این پژوهش، نیاز جامعهٔ معاصر به توسعهٔ پایدار از طریق توجه به هویت قومی و صنایع خلاقِ فرهنگی و از آن جمله صنایع دستی مسئلهٔ اصلی بوده و به‌دنبال پاسخ این پرسش است که «چه تعریف جامعی را می‌توان برای صنایع دستی معاصر در چشم‌انداز فرهنگی و توسعهٔ اقتصادی ایران ارائه داد؟»

۱ـ۱. منطق اجرایی و روش پژوهش

با توجه به اینکه هدف این پژوهش دستیابی به معنا و مفهومی جدید در افق آینده است، تلاش پژوهشگر استفاده از منطق پژوهشی بوده

است که بتواند در تبیین چیستی این مفهوم و پاسخ به این پرسش که «صنایع دستی معاصر چه می‌تواند باشد؟» مسیر علمی را پیش روی تحقیق قرار دهد. به این منظور، ماهیت تحلیل یافته‌ها در این پژوهش بنیادی، آینده‌پژوهی اکتشافی به‌منظور طراحی سناریوهایی راهبردی در قالب یک الگوی مفهومی برای صنایع دستی معاصر در نظر گرفته شده است. در این مسیر گردآوری داده‌ها علاوه بر مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای استفاده از روش دلفی کلاسیک[1] و مصاحبه با استادان صاحب‌نظر، متخصصان و کارشناسان حوزهٔ صنایع دستی و هنر معاصر است. «روش دلفی یکی از روش‌های کسب دانش گروهی برای کمک به تصمیم‌گیری در طی چند دورهٔ پیمایش نظرات صاحب‌نظران تا رسیدن به مرحلهٔ بیشترین اجماع نظر در میان آنان و "پاسخ به سؤالِ چه می‌تواند باشد؟" یا "چه باید باشد؟" است» (قاسمی و دیگران ۱۳۹۹، ۴۴۵). به همین منظور از فرایند اجرایی این روش (جدول ۱) برای طراحی مسیر پژوهش و پیشبرد این رویکرد استفاده شده است. شایان ذکر است در این روش نظرات تعداد دوازده نفر از استادان دانشگاه و مدرسان فعال در رشتهٔ صنایع دستی و همچنین کارشناسان با سابقهٔ معاونت صنایع دستی سازمان میراث‌فرهنگی در کنار تعدادی از هنرمندان و صنعتگران پیشکسوت مدنظر قرار گرفته است. اما از آنجا که مهم‌ترین ویژگی روش دلفی کلاسیک، تأکید بر ناشناس بودن شرکت‌کنندگان در مصاحبه، به‌منظور بیان آزادانهٔ نظراتِ تخصصی، بدون ملاحظات و فشارهای اجتماعی ناخواسته با هدف انطباق با دیگر شرکت‌کنندگان در گروه و تحلیل و تفسیر داده‌های کیفی است، از ذکر نام و جایگاه حرفه‌ای آن‌ها در این مقاله پرهیز شده است. در نهایت از آنجا که صنایع دستی به‌عنوان بخشی مهم از مجموعهٔ صنایع خلاقِ فرهنگی بوده و توسعه‌محور است و آینده‌پژوهی نیز دانشی راهبردی برای تأمین آینده شناخته می‌شود، ضمن مرور ادبیات پژوهش و استفاده از دستاوردهای پژوهش و نتایج مطالعات پیشین، ضرورت معرفی این مفهوم با رویکرد اکتشافی آینده‌پژوهانه، قابل توجیه بوده و کمک شایانی به برنامه‌ریزی مدیران فرهنگی و مسئولان ستادی در تعالی جایگاه صنایع دستی و توسعهٔ پایدار فرهنگی دارد.

جدول ۱: فرایند اجرایی روش دلفی (قاسمی و دیگران ۱۳۹۹، ۴۴۹)

ردیف	مراحل	توضیحات
۱	طراحی پژوهش	بیان مسئله، اهداف و سؤالات پژوهش و تعیین رویکرد کمی، کیفی یا ترکیبی
۲	نمونه‌گیری	انتخاب نمونه متخصص با توجه به رویکرد انتخابی
۳	جمع‌آوری داده‌ها	با توجه به رویکرد انتخاب‌شده و با تأکید بر مصاحبه و بازخورد کنترل‌شده
۴	تجزیه و تحلیل داده‌ها	در چند مرحله و تا رسیدن به اجماع نظر متخصصان و کارشناسان
۵	بحث و نتیجه‌گیری	جمع‌بندی از تحلیل یافته‌ها و ارائهٔ پیشنهاد و نظریه

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

مقالات و پژوهش‌های مرتبط با این موضوع را می‌توان در دو بخش محدود کرد: ابتدا متونِ علمی که با محوریت تعریف و تبیین جایگاه و ارزش صنایع دستی به چاپ رسیده‌اند (و بارها مورد بازنویسی و بازخوانی قرار گرفته‌اند) و دوم، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای که این هنر- صنعت را در تعامل با دیگر نظام‌های مفهومی و علوم اجتماعی‌اقتصادی و فرهنگی مورد تحلیل و نقد محتوایی یا کارکردی قرار داده‌اند و در این مجال به تعدادی از آن‌ها پرداخته خواهد شد.

از این میان می‌توان به مقالهٔ «طراحی مدل کسب‌وکار امکان‌گرا در صنایع دستی شهر جهانی لالجین» (توکلی، بیدرام، و میرواحدی ۱۳۹۹) اشاره کرد. در این پژوهش مجموعه روش‌های کسب‌وکار در یکی از مهم‌ترین مراکز سفالگری ایران (لالجینِ استان همدان) مورد تحلیل قرار گرفته و با توجه به نظریهٔ امکان‌گرایی[2]، الگوی کسب‌وکار جدیدی برای صنایع دستی معاصر این مرکز فرهنگی‌اقتصادی پیشنهاد شده است. همچنین است مقالهٔ «خلق فرصت‌های کارآفرینانهٔ صنایع دستی از دیدگاه توسعهٔ پایدار» (حسینی، سمیعی، و اشرفی ۱۴۰۰) که در آن ابعاد روان‌شناختی، اقتصادی و فرهنگی جامعه در همراهی با فناوری و پیشرفت‌های دوران معاصر برای خلق فرصت‌های کارآفرینی صنایع دستی مؤثر تشخیص داد شده است. این در حالی است که مقالهٔ دیگری با عنوان «جایگاه صنایع دستی در توسعهٔ اقتصادی و مبادلات فرهنگی» (یاقوتی و روزبهانی ۱۳۹۳) صنایع دستی را به‌عنوان مظهر فرهنگی و هنری و بازگوکنندهٔ خصوصیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی کشورها معرفی نموده و در آن بر تأثیر متقابل این مفهوم با توسعهٔ صنعت گردشگری به‌عنوان بستری برای رشد اقتصاد و توسعهٔ پایدار تأکید شده است. اما در کنار این متون، پژوهش‌هایی که به صنایع دستی نگاهی آینده‌پژوهانه داشته باشند کمتر به چشم خورد. تنها مواردی که می‌توان نشانی از این ارتباط را در آن مشاهده کرد عبارت‌اند از: یادداشتی در مجلهٔ تعاون و کشاورزی با عنوان «جایگاه صنایع دستی در برنامهٔ

دوم توسعهٔ اقتصادی کشور» (حیدری ۱۳۷۳)؛ مقالهٔ «آینده‌پژوهی در توسعهٔ آموزش‌های مهارت‌بنیانِ تقاضامحور» (فرخی ۱۳۹۲) و مقالهٔ «بررسی تأثیر توریسم تاریخی فرهنگی بر توسعهٔ پایدار شهری» (خلیل‌وند و رمضانیایی ۱۳۹۴).

مرور سوابق پژوهشی و متون علمی ارائه‌شده نشان می‌دهد که در زمینهٔ تعریف صنایع دستی، رویکردی راهبردی متناسب با نیازهای دنیای معاصر ارائه نشده و فقط به لزوم توجه به این بخش از فرهنگ بومی و سنتی در کنار پیشرفت‌های روز و ضرورت تعامل سازنده با آن تأکید داشته‌اند. این در حالی است که اهمیت آینده‌پژوهی در حفظ و بقای صنایع دستی فردا انکارنشدنی است. بدین ترتیب، پژوهش حاضر با نگاهی به نتایج و یافته‌های علمی پژوهش‌های پیشین، قصد دارد تا میان مفهوم صنایع دستی معاصر و مؤلفه‌های توسعهٔ پایدار پیوندی متقابل ایجاد کرده و ظرفیت‌های هریک را در هم‌افزایی یکدیگر مورد تحلیل قرار دهد.

۲. تعریف و مبانی آینده‌پژوهی

در حال حاضر استفاده از کلیدواژه‌های آینده‌پژوهی و آینده‌نگری، بخش قابل توجهی از مطالعات علوم اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی را به خود اختصاص داده است. «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 می‌گردد» (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷، ۷۴)؛ رویکردی که تلاش می‌کند با تحلیل معضلات و نیازهای زمان حال و گذشته، ایده‌ای علمی یا سناریویی راهبردی و بلندمدت را برای رفع آن‌ها در آینده طراحی و ارائه کند. در واقع توجه به آینده‌نگری (پس از پایان جنگ جهانی دوم) در نتیجهٔ ضعف دانشِ بیش‌بینی آینده، نیاز به دانش سیاست‌گذاری و ناکامی در مدیریت راهبردی به‌منظور توسعه و تعالی جوامع مدرن شکل گرفت (نامداریان، حسن‌زاده، و مجیدپور ۱۳۹۲). این در حالی است که هنوز رابطه و تأثیر پرداختن به این مفهوم برای برنامه‌ریزی در توسعهٔ پیشران‌های فرهنگی و اقتصادی ایران به‌خصوص در حوزهٔ هنرهای کاربردی و صنایع خلاق، به‌درستی برای مدیران ارشد تبیین نشده است؛ چنان‌که در سند چشم‌انداز ۱۴۰۴ کشور به‌عنوان بالاترین سند علمی و راهبردی دولت نیز رویکرد آینده‌نگرانه دیده نمی‌شود، در صورتی که استفاده از مبانی آینده‌پژوهی و نگاه آینده‌نگرانه در برنامه‌های کلان فرهنگی و اقتصادیِ بیشتر کشورهای توسعه‌یافته، دهه‌هاست که به بخشی مهم از اصول سیاست‌گذاری کلانِ آن جوامع بدل شده است (Slaughter 2002). در این میان باید توجه داشت که نیازسنجی به‌منظور درک وضعیت موجود و پیش‌بینی امکان تحقق هدف و اجرای ایده در آینده به‌عنوان دو مقولهٔ بسیار بنیادی در آینده‌پژوهی مدنظر پژوهشگران است. در نهایت باید گفت آینده‌پژوهی مطالعهٔ سیستماتیک آینده‌های ممکن، محتمل و ترجیحی از جمله جهان‌بینی‌ها و افسانه‌هایی است که زیربنای هر آینده‌ای است. می‌توان گفت در چند دههٔ اخیر، مطالعهٔ آینده از پیش‌بینی آینده به ترسیم آینده‌های جایگزین و نیز شکل‌دهی آینده‌های مطلوب، هم در سطوح جمعی بیرونی و هم در سطوح درونی فردی حرکت کرده و تأثیرات سازندهٔ آن در شکل‌گیری توسعهٔ پایدار قابل لمس و ارزیابی است (Masini 1993; Inayatullahy 2000).

۳. توسعهٔ پایدار

به نظر می‌رسد نخستین تعریفی را که از توسعهٔ پایدار (Sustainable development) مطرح شده است، باید در گزارش سال ۱۹۸۷ میلادی در کمیسیون براندلند[۳] تحت عنوان «آیندهٔ مشترک ما» یافت. در این متن توسعهٔ پایدار به ساده‌ترین شکل ممکن، عبارت از توسعه‌ای است که نیازهای نسل‌های کنونی جهان را تأمین کند، بدون آنکه توانایی آیندگان را در برآوردن درخواست‌های خود به مخاطره بیفکند. شایان ذکر است که در این گزارش تعبیر دقیقی از نیازهای انسانی بیان نشده و متأسفانه همین مطلب اساس مشاجرات موجود در مورد سیستم‌های اجتماعی‌اقتصادی و زیست‌محیطی در آینده شده است. با وجود این به نظر می‌رسد با اهتمام بر دیدگاه توسعهٔ پایدار، نسبت به اتمام ذخایر طبیعی و نیز تأمین نیازهای نسل آینده نگرانی وجود نداشته و افزایش روزافزون سرمایه‌های موجود بر اساسِ ظرفیت‌های انسانی، دستاوردهای اقتصادی و اجتماعی خلاصه شده است. در این میان ظرفیت انسانی بر دو رکن دیگر این ساختار اولویت داشته و زمینهٔ رسیدن به پایداری محیطی است، چراکه انسان با استفاده از دانش و توانایی‌های خود می‌تواند ظرفیت‌های فیزیکی و دستاوردهای اقتصادی و اجتماعی را متناسب با اهداف تبیین‌شدهٔ توسعهٔ پایدار، مهار و مدیریت نماید (پوراصغر سنگاچین و اسمعیل اسدی ۱۳۹۶). بدون تردید نقش

آموزش در میان نسل‌های جدید و تربیت انسان‌هایی که بتوانند این ساختار را به‌درستی درک کرده و در آینده مدیریت کنند، موضوع اصلی مجامع جهانی و از آن جمله آموزش عالی شد. حدود سه دهه است که آموزش برای توسعهٔ پایدار به یکی از رویکردهای اصلی در جوامع توسعه‌یافته تبدیل شده و نشست‌های متعددی در این خصوص در نقاط مختلف جهان از جمله مجمع تالوِرز (۱۹۹۰)، لوونبرگ (۱۹۹۸)، بن (۲۰۰۹) و بارسلونا (۲۰۱۵) برای پاسخ به این پرسش بنیادی که «آموزش عالی چگونه می‌تواند در ایجاد آینده‌ای پایدار از نظر زیست‌محیطی سهیم باشد؟» برگزار شده است. در نهایت «دانشگاه‌های جهان با هدف دستیابی به توسعهٔ پایدار، مؤلفه‌های آموزشی این الگو را شناسایی کردند و ضرورت اجرای آن‌ها را در ارتباط با ویژگی‌ها و توانمندی‌های اجتماعی، اقتصادی و زیست‌محیطی هر منطقه و بوم تعیین کردند» (پورمند و دیگران ۱۳۹۹، ۲۹).

یونسکو در گزارش خود دربارهٔ وضعیت توسعهٔ پایدار در کشورهای در حال توسعه بر این باور تأکید دارد که توسعهٔ پایدار و شکوفایی فرهنگ، وابسته به یکدیگر بوده و یکی از اهداف توسعهٔ انسانی، شکوفایی اجتماعی و فرهنگی است. لذا از آنجا که افراد به‌تنهایی نمی‌توانند بستر توسعهٔ اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی خویش را هموار سازند، دولت‌ها موظف‌اند زمینه‌های مشارکت فرهنگی همهٔ افراد را در جامعه فراهم ساخته و وظیفهٔ مدیریت آن را بر عهده بگیرند. «قرار گرفتن طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها زیر چتر صنایع فرهنگی به این معناست که مدیریت و توسعهٔ آن‌ها نیاز به برنامه‌ریزی جامع و هماهنگ در سطوح ملی، بخشی و شهری دارد. گرچه ممکن است تولیت هریک از شاخه‌های صنایع فرهنگی در یک کشور با دستگاه یا سازمان خاصی باشد، سیاست‌ها و استراتژی‌های توسعهٔ صنایع فرهنگی باید به‌صورت یکپارچه طراحی شوند. به همین سبب است که صنایع فرهنگی را صنایع بین رشته‌ای می‌نامند که سیاست‌گذاری برای آن باید از نوع بین دستگاهی و به‌عبارتی فرادستگاهی باشد» (کیقبادی و دیگران ۱۳۸۷، ۱۱).

۴. کارآفرینی و اقتصاد پایدار

واژهٔ کارآفرینی از ریشهٔ فرانسوی Entreprendre از قرن هجدهم میلادی به‌معنی قادر به انجام کاری بودن، بر عهده گرفتن و متعهد شدن در گسترهٔ مفاهیم اقتصادی به زبان انگلیسی راه یافت و به معنایی مترادف با تعقیب فرصت‌ها فراتر از منابعی که اکنون تحت کنترل دارید، از یک فعل (انجام‌دهنده) به یک اسم (کارآفرین) تبدیل شد (جهانیان ۱۳۸۹). کارآفرینی بر اساس دیدگاه و نظرات بنیادین «جوزف شومپیتر»[۴] از محورهای اصلی رشد و توسعه بوده و از نظر برنامه‌ریزی‌های کلان اقتصادی و توسعهٔ پایدار دارای اهمیت است، زیرا باعث ایجاد اشتغال، افزایش سود سرمایه‌گذاران، دگرگونی ارزش‌ها و تحول ماهیت آن‌ها متناسب با نیازهای روز می‌شود. همچنین ارزش‌های تازه‌ای به وجود می‌آورد و موجب پُر شدن خلأها و شکاف‌های بازار کار است (Schumpeter 1942). امروزه کارآفرینی در تمامی فرایندهای اقتصادی و سرمایه‌گذاری فرهنگی، عاملی کلیدی برای خلق ثروت، افزایش سلامت اجتماعی و پیشرفت اقتصادی محسوب می‌شود. مطابق با اهداف توسعهٔ پایدارِ سازمان ملل متحد (SDG)[۵] کارآفرینی موجبات ارتقای نوآوری و رفع ناکارآمدی‌ها از طریق شناسایی فرصت‌های جدید در مواجه با چالش‌های جوامع را فراهم می‌کند. به این ترتیب بسیاری از دولت‌ها و سازمان‌های بین‌المللی در کشورهای توسعه‌یافته از کارآفرینی به‌عنوان راهکاری برای کاهش یا رفع فقر، توانمندسازی زنان و پاسخ‌گویی به چالش‌های محیط‌زیست مانند تغییرات آب‌وهوا یاد کرده و آن را معیاری برای آینده‌پژوهی و دستیابی به توسعهٔ پایدار در نظر می‌گیرند (کیاکجوری، شعبان‌زاده، و آزاد ۱۳۹۱).

از سوی دیگر کارآفرینی فرهنگی، از جمله عوامل اثرگذار پیشرفت در عصر مدرنیته تلقی می‌شود و به‌عنوان عامل کلیدی رشد و موتور محرک توسعهٔ اجتماعی نیز شناخته شده است. تأثیر کارآفرینی بر توسعه فقط مربوط به ایجاد خوداشتغالی و فرصت‌های جدید شغلی نیست، بلکه با تفکر خلاق و نوآوری منشأ تغییرات بزرگ در زمینه‌های تولیدی، فرهنگی و خدماتی است. با این اوصاف، کارآفرینی را می‌توان فرایندی پویا نامید که شامل آرمان، تحول، دگرگونی و خلاقیت در جوامعِ در حال توسعه می‌شود. اجزای اصلی این فرایند عبارت‌اند از: ۱. میل به خطرپذیری حساب‌شده بر اساس زمان؛ ۲. ارزش خالص یا فرصت شغلی؛ ۳. توانایی تشکیل یک گروه در ارتباط با انجام یک کار پُرخطر؛ ۴. داشتن مهارت خلاق در نظم بخشیدن به منابع مورد نیاز؛ ۵. داشتن مهارت اساسی در پی‌ریزی و طراحی یک طرح منسجم و پایدار شغلی؛ ۶. داشتن چشم‌اندازی برای یافتن فرصت‌هایی که دیگران نمی‌توانند در یک موقعیت به‌هم‌ریخته و پرآشوب دریابند (رضا ۱۳۹۴).

۵. چهارچوب مفهومی پژوهش

پیش از ورود به چهارچوب مفهومی بحث، لازم است تا تعریفی از واژهٔ معاصر در این متن نیز برای مخاطب مشخص شود:

مفهوم «معاصر بودن» یا «معاصریت» در هنر نیز همانند بسیاری از تعاملات فرهنگی و اجتماعی از دو منظر، به معنای خاص و عام[۶] قابل تعریف است. «خاص بودن» در معاصریت یعنی نگاهی امروزی داشتن، فکری روشن برای مواجهه با پیشرفت‌ها و تغییرات زمانه داشتن و در نهایت همراهی کردن با نیازها و مقتضیاتی که همگام با گذر روزگار در زمانی که در آن به سر می‌بریم (حال) رخ می‌نماید و برای دستیابی به آینده‌ای بهتر تلاش می‌کند. دکتر بیژن عبدالکریمی، از اندیشمندان معاصر در رشتهٔ فلسفه و استاد دانشگاه، در متنی که در پایگاه تحلیل و اطلاع‌رسانی فرهنگ علوم انسانی «فرهنگ امروز»[۷] به چاپ رسانده، در تعریف ویژگی و نگاه به معاصریت چنین می‌گوید: «متفکر و هنرمند معاصر کسی است که زیست‌جهان دوران خویش را به رسمیت می‌شناسد، تمایزاتش را از دوران‌ها و زیست‌جهان‌های پیشین بازمی‌شناسد و در همان حال، با شیفتگی و دل‌سپردگی در زمان حال مستحیل نشده، فاصلهٔ خودش را از زمان حال و اکنون حفظ می‌کند. لذا فرد معاصر پیوندی دوگانه با زمان و زیست‌جهان کنونی‌اش دارد. با تفکر معاصر نوعی انقطاع و گسست میان گذشته با اکنون و میان اکنون با آینده حاصل می‌شود. این تفکر در همان حال که بر ضرورت به رسمیت شناخته شدن افق تاریخی روزگار خویش تأکید می‌ورزد و در افق معنایی روزگار خویش تنفس می‌کند، با این وصف می‌کوشد از افقِ معنایی روزگار خویش درگذرد.» (عبدالکریمی ۱۳۹۷، کد خبر ۵۷۲۹۷)«جورجیو آگامبن»[۸] یکی از فیلسوفان معاصر ایتالیایی نیز دراین‌باره معتقد است معاصر بودن یعنی درک سویه‌های تاریک زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم و نه غرقه شدن در وجوه روشن آن. او همچنین باور دارد معاصر کسی است که نگاه خیرهٔ خود را مستقیماً به زمان خویش می‌دوزد، البته این کار را نه برای مشاهدهٔ نور و روشنایی آن، بلکه کاملاً برعکس، برای ادراک ظلمت و تاریکی این زمان است که انجام می‌دهد» (همان).

امروزه آنچه در هزارهٔ سوم میلادی بیش از هرچیز سرنوشت اجتماعی و مسیر زندگی بشریت را تحت‌تأثیر خود قرار داده، توجه به مسائل اقتصادی و ترسیم چشم‌اندازهای معیشتی جوامع و دولت‌ها برای پاسخ‌گویی به نیازهای روزافزون و بسیار متفاوت‌ترِ دوران معاصر نسبت به قرون گذشته است. اصطلاحاتی همچون اقتصاد پایدار، صنایع خلاق، صنایع فرهنگی، توسعهٔ اقتصادی و دیگر مفاهیمی از جمله دهکدهٔ جهانی، چهرهٔ زندگی و برنامه‌های سیاسی دنیای امروز را تحت‌تأثیر قرار داده است و برنامه‌ریزان و طراحان فرهنگی، اجتماعی و سیاست‌مداران را وادار کرده تا در تدوین طرح‌های درازمدت خود، بر محور اقتصاد و همچنین توجه به صنایع خلاق، مولّد، سبز و پایدار برای حفظ تداوم و بقای جوامع تحت پوشش خود تلاش و دقت بیشتری را لحاظ کنند. تفاوت اصلی در این میان، هدف‌گذاری در طراحی و تدوینِ روشِ بازی و رقابت برای تداوم در زندگی میان روش تحقق این آرمان در کشورهای توسعه‌یافته با نگاه مدیران در کشورهای در حال توسعه است. رقابتی که زمین بازی آن محدود و مشخص است، ابزار و وسایل آن رو به اتمام بوده و هدف قابل پیش‌بینیِ این بازی در ظاهر، رشد اجتماعی، پیشرفت فرهنگی و توسعهٔ اقتصادی و در نهایت حفظ بقا و بهره‌مندی از رفاه بیشتر است. در این میان شرط اصلی، توجه به این مهم است که ابزار لازم برای پیروزی، بیش از منابع، امکانات حیات مادی و محیط‌زیست طبیعی، به خلاقیت، قدرت اندیشه و پشتوانه‌های تاریخی وابسته خواهد بود. پژوهش، ایجاد و انتشار دانش برجای‌مانده از گذشتگان در کنار بهره‌برداری شایسته از فناوری و ابزارهای نوین ارتباطات و اطلاعات، زمینهٔ افزایشِ توانِ اجتماعی و اقتصادی را باعث خواهد شد. با این توصیفات و متناسب با انتظارات دنیای معاصر، اگر هنرهای سنتی را به‌عنوان هنری کاربردی و صنعتی، «مؤلف» پنداشته و قابلیت‌های آن را بشناسیم، می‌توانیم صنایع دستی را نیز در تمدن‌هایی که از پشتوانه و رسوبِ دانش فرهنگی و اقتصادی برخوردارند، هنری «مولّد» با قابلیت توسعه بدانیم. به نظر می‌رسد مؤلفه‌هایی که در طراحی سناریوهای مورد نظر این پژوهش می‌تواند مؤثر و مفید فایده باشد، عبارت‌اند از: شناخت ارزش و جایگاه صنایع فرهنگی، آموزش هدفمند، فرهنگ‌سازی هدفمند و جریان‌سازی در ایجادِ مهارت‌های خلاقانه و مدیریت شایسته‌سالارانه. تمامی این موارد اگر به وقت و زمان مناسب در رأس برنامه‌ها و سند چشم‌انداز دولت‌ها قرار گیرد، امکان توفیق و دستیابی به آرمان‌های اقتصادی و به‌دنبال آن فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را نیز قابل تصور خواهد ساخت.

۶. یافته‌های پژوهش

با توجه به مفاهیم نظری پژوهش در این بخش به تحلیل یافته‌ها بر اساس چهارچوب نظری اقدام خواهد شد: بر اساس نظام ساختاری مورد

تأیید آینده‌پژوهان، طراحی آینده مستلزمِ درک مفهوم روند، رویداد، دیدگاه و اقدام عملیاتی است؛ به‌نحوی که روند را می‌توان با مرور تاریخی و سیر تحول پدیده‌ها شناخت، رویداد به اتفاقات و گسست‌های طول زمان وابسته است، دیدگاه به آرمان‌ها نظر دارد و اقدام، برنامه‌های راهبردی و طراحی عملیات خواهد بود (رستمی، کشاورز، و خجسته ۱۳۹۷). به این منظور لازم است تا با معرفی ویژگی‌های صنایع دستی و ارتباط تاریخی و مفهومی آن با بوم و ارزش‌های فرهنگی زمان معاصر این مفاهیم را ارزیابی کنیم. با نگاهی به مستندات موجود و تعامل متخصصان، می‌توان با نگاهی جامع، محتوا و ماهیت این چهار رکن را در جمیع ویژگی‌های صنایع دستی این‌گونه برشمرد:[۹]

۱. اثری دست‌ساز و محصولی کاربردی است؛
۲. از ویژگی معنوی در کنار رفع نیازهای مادی و مصرفی برخوردار است؛
۳. دارای توجیه اقتصادی، اشتغال‌زایی بوده و کارآفرین است؛
۴. اشتراکات فرهنگی، ساختاری و معنایی در اقصانقاط جهان و دیگر تمدن‌ها دارد؛
۵. به‌طور کامل از امکانات، مواد اولیه و استعدادهای بومی بهره می‌برد؛
۶. فرزند زمان خود است (از تمامی ویژگی‌ها و مقتضیات زمان برای کامل‌ترین بیان هنری و کاربردی سود می‌برد)؛
۷. ماهیتِ آن تاریخ تولید و انقضا ندارد، از تاریخ برمی‌آید و رو به‌سوی آینده دارد (جاودانه می‌ماند)؛
۸. سفیر فرهنگی ملل بوده، با تکیه بر سوابق تاریخی، ادعا و اعتباری برای هویت هر جامعه است؛
۹. جاذب توریست و توسعه‌دهندهٔ صنعت گردشگری است؛
۱۰. صنایع دستی حُرمت‌آفرین، الگوساز، خلاق و شتاب‌دهنده است؛
۱۱. هر محصولِ صنایع دستی یک سند تاریخی و یک پشتوانهٔ فرهنگی است؛
۱۲. محصولی کاملاً سبز و پایدار بوده، دوستدار محیط‌زیست است.

با وجود این به نظر می‌رسد «روند» تحولات اقتصادی و اجتماعی دوران پس از جنگ جهانی دوم در ایران، از جمله رشد فزایندهٔ جمعیت، سیاست تأمین اشتغال به‌وسیلهٔ دولت‌ها، به‌ویژه رقابت در زمینهٔ توسعهٔ اقتصادی و افزایش درآمد سرانه در کشورهای در حال توسعه، به‌عنوان «رویداد»های جاری کشور، اتخاذ تدابیری فوری را به‌رغم «دیدگاه» آرمانی مسئولان، این بار به «عملیاتی» اجتناب‌ناپذیر و ظاهراً ساده‌ترینِ آن‌ها، یعنی الگوپذیری از کشورهای صنعتی و بیگانه سوق داد. ازاین‌رو تمام منابع مالی و انسانی در این راه بسیج و تمامی تمهیدات به کار گرفته شد. ولی پس از گذشت چند دهه و صَرفِ هزینه‌هایی گزاف برای تأمین و تجهیز زیرساخت‌های مورد نیاز، امروزه مشخص شده است که نتایج حاصل جز در پاره‌ای موارد چندان موفقیت‌آمیز نبود. به‌تدریج و پس از نمایان شدن آسیب‌های ناشی از وابستگی به دنیای ماشینی و تکثیر مکانیکی، بی‌روح و فراگیری که جایگزین حضور انسان در تعیین سرنوشت خود شده بود، این کشورها کوشش کردند که از امکانات بالقوهٔ موجود خود برای پر کردن حداقل، بخشی از این فاصله (بحران) استفاده کنند. شکی نیست که صنایع دستی دارای پیشران‌های قابل ملاحظه‌ای در برطرف کردن یا تخفیف و تعدیل مسائل اجتماعی و توسعهٔ اقتصادی است و می‌تواند ضمن تسهیل و تلطیف مصائب ناشی از انقلاب صنعتی، زمینهٔ حضورِ نشاط، امید و پویاییِ معنوی را در میان آحاد جامعه و طبقات گوناگون اجتماعی ایجاد کرده، امید به زندگی، همراه با حفظ هویت و اصالت فرهنگی را برای امروز و فردا جامعه بیدار نماید. بدون تردید یکی از دلایل مهم در توجیه جنبه‌های مثبت صنایع هنری و بومی، مربوط به اثرات مفید و سازندهٔ آن در مبارزه با معضل بیکاری و توسعهٔ اقتصاد خلاق در جوامع سنتی است. در دوران معاصر «روند جهانی به‌سمت اقتصاد خلاق تغییر مسیر داده است و بهترین زمینهٔ ظهور و بروز میدان اقتصاد را می‌توان در اقتصاد فرهنگ و هنر جست‌وجو کرد. هنر، امری خلاقانه است و خلاقیت، بخشی از بنیان و پیکرهٔ آن است. نگرش هوشمندانه و برنامه‌ریزی آگاهانه می‌تواند ظرفیت‌های شگرف تولید هنری و صنایع خلاق فرهنگی را در کشور و جامعهٔ هنربنیان و مستعد ایران فعال سازد و انواع گونه‌ها و زیربخش‌های متنوع هنر و فرهنگ را در مسیر تولید ملی و ثروت‌آفرینی به یاری گیرد» (زنگی ۱۳۹۴، ۷).

با مطالعهٔ وضعیت اقتصادی در کشورهای توسعه‌یافته، به‌وضوح می‌توان به نقش محوری فعالیت‌های فرهنگی و هنری در بهبود و ارتقای اقتصادی آن‌ها پی برد. امروزه، اصطلاح «اقتصاد هنر» مفهومی بسیار معنادار، شناخته‌شده و تأثیرگذار در گفتمان‌های اقتصادی‌اجتماعی است. صنایع فرهنگی و هنری که در این شکل خاص از اقتصاد، حضوری فعال دارند، به‌عنوان منابعی پایان‌ناپذیر در تولید

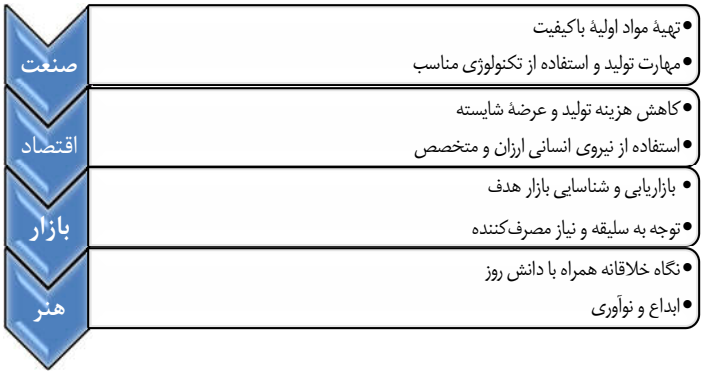
ثروت و پیشرفت اقتصادی جامعه، نقش کلیدی را ایفا می‌کنند و از سوی سازمان‌های دولتی و نهادهای خصوصی سرمایه‌گذاری جدی و برنامه‌ریزی هدفمندی در این بخش انجام می‌گیرد. «تجربیات به‌دست‌آمده طی فرایند هفت دهۀ اخیر نشان می‌دهد که اقتصاد هنر توانسته نقشی بی‌بدیل در شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جوامع ایجاد کند و همین نگرش اقتصادی به هنر بوده که شکل‌گیری فرهنگ معاصر را در دنیا رقم زده است» (ابوترابی و بهرامی ۱۳۹۴، ۲). چنین به نظر می‌رسد که بعد از مرور تأثیرات شگَرفِ اقتصاد هنر و نقش کلیدی صنایع فرهنگی و هنری بر روی رشد، شکوفایی و بهبود وضعیت معیشتی جامعه، اهمیت و عمق نگاه به مفاهیم دیگری همچون اقتصاد خلاق و به‌تبع آن کارآفرینی، به کلیدواژه‌ای حیاتی در مدیریت اقتصادی کشورهای توسعه‌یافته تبدیل شد. کارآفرینی هنری، فرایند ایده‌پردازی و شناخت فرصت‌ها و راه‌اندازی کسب‌وکارهایی است که روندها و فرایندهای تولید و خلق کالا، آثار و خدمات هنری و فرهنگی را مدیریت می‌کند. به این ترتیب، یکی از نتایج حاصل از کارآفرینی هنری، احیای ارزش‌های فرهنگی- آیینی موجود در جامعه است و ضامن بقای هویت آن نیز خواهد بود. رابطۀ میان کارآفرینی هنری و پشتوانه‌های فرهنگی، یک رابطۀ دوسویه و متقابل است. از یک سو نتایج کارآفرینی بر حفظ جایگاه و هویت فرهنگی جامعه تأثیر مستقیم داشته و از دیگر سو، این فرایند اقتصادی و فرهنگ حاکم بر کارآفرینی هنری، متکی بر مبانی فرهنگ، اصول اخلاقی و ارزش‌های سنتی جامعه را گسترش خواهد داد. «به‌اعتقاد خبرگان دانشگاهی، علوم انسانی بستر تمام علوم در هر کشوری است، بنابراین قبل از علوم فنی و تجربی، باید بستر توسعه توسط علوم انسانی فراهم شود... در تعریف کلی، کاربردی کردن علوم انسانی به این معناست که این علوم به طریقی حرکت کند که ناظر به حل مسئله باشد و به نیازهای روز جامعه پاسخ دهند. امروزه علوم انسانی را علوم فرهنگی نیز می‌نامند» (به‌نقل از گودرزی، حسینی، و طباطبائیان ۱۳۹۷، ۶۶۶).

با مرور تاریخ شفاهی و مستندات بازمانده از فرهنگ اقوام می‌توان چنین استنباط کرد که این نوع از توسعه، در ساختاری بومی و سنتی، از گذشته‌های دور در بطن زندگی اجداد ما حضور داشته و فرهنگ اجتماعی آن‌ها را شکل می‌داد. آداب و رسومی که به‌صورتی نهادینه در بطن جامعه نضج یافته و نتیجۀ آن نیز شکوفایی رشد اقتصادی، پیشرفت فرهنگی و سعادت و آرامش برای همگان بود.

۷. فناوری روز و صنایع دستی

باید پذیرفت که امروزه جایگاه و نقش بازاریابی سنتی حتی در حوزۀ خرید و فروش محصولات هنریِ روستایی و صنایع دستی تغییر کرده و استفاده از فضای مجازی به‌عنوان فروشگاه الکترونیکی، حقیقتی انکارناپذیر در تجارت و در بین تمام سطوح بازار را به خود اختصاص داده است. متأسفانه باید اعتراف کرد که هنوز و چنان‌که شایستۀ شرایط روز اقتصادی است، در زمینۀ بازاریابی، بسته‌بندی، فروش و عرضۀ صنایع دستی در فضاهای مجازی (دیجیتال مارکتینگ) نه پژوهشی جامع انجام شده و نه اطلاعات و منابع معتبری در اختیار است. به هر حال باید پذیرفت که «فناوری دیجیتال سه ویژگی آسایش، آرامش و ثبات را برای مشتری موجب می‌شود که باعث فعال شدن بیشتر او در فضای مجازی خواهد شد. بازاریابی اینترنتی عامل تسریع‌کننده در توسعۀ بازارهای بین‌المللی است. انعطاف‌پذیری و کارایی وب به‌حدی است که فعالیت‌های مختلف را تحت‌الشعاع خود قرار داده است» (امیدی ۱۳۹۲، ۴۶). لذا شایسته است تا با نگاه آینده‌پژوهانه از این ویژگی و توانِ بالقوۀ بسیار کارآمد در معرفی، نیازسنجی و بازاریابی صنایع دستی معاصر بهره برده و جایگاه جهانی این هنر را با برنامه‌ریزی راهبردی به دست آورد. در شیوه‌های سنتی برنامه‌ریزی، برنامه‌ریز ابتدا با طرح این سؤال که «در آیندۀ درازمدت چه روی خواهد داد؟» چشم‌انداز فعالیت خود را پیش‌بینی می‌کند. آنگاه پیش‌بینی‌ها را مبنای تصمیم‌گیری و اتخاذ سیاست قرار می‌دهد و در نهایت، اقدام لازم را عملیاتی می‌نماید؛ به‌عبارت دیگر، از شرایط حال آغاز کرده و به درون آینده می‌رود، درحالی‌که در نگاه آینده‌پژوهانه، برنامه‌ریز ابتدا به افقِ آینده می‌رود و با حضور در آن و دیده‌بانی حال و گذشته، مسیرهای مشخصی را برای معماری توسعه و رشد فعالیت خود تعیین کرده، مسیر را تا نیل به نتیجۀ مطلوب مدیریت می‌کند (محمدی ۱۴۰۰، ۶).

این‌گونه است که سرمایه‌گذاری آینده‌نگرانه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت و توسعۀ اقتصادی در فرایند تولید صنایع دستی در بازارهای جهانی شناخته شده است. دانشِ بالا و نوین، مهارت تولید، تخصص نیروی انسانی، استفاده از تکنولوژی روز و هماهنگی و تناسب با نیاز مصرف‌کننده در کنارِ شناسایی سلیقۀ مخاطب از عمده اقدامات عملیاتی در توسعۀ صنایع دستی خلاق است (نمودار ۱).



نمودار ۱: اقدامات عملیاتی در روند رقابت محصولات صنایع دستی معاصر

۸. پیشران‌های تأثیرگذار در آیندهٔ صنایع دستی

باید یادآوری کرد که هریک از عوامل تأثیرگذار در رشد و ارتقای صنایع دستی، تابعی از متغیرهای وابسته به «زمان» هستند. طبیعی است که با گذر ایام و تغییر ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، سلیقهٔ مخاطب و مصرف‌کنندهٔ محصولات، دستخوش تحول شده و تمامی این پیشران‌ها، تولیدکننده را وادار به ایجاد تنوعی سازنده و ابداعی خلاقانه در محصولات جدید می‌کنند.

«پیشران‌ها، عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آینده‌اند. 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). از جمله عوامل پیشران و تأثیرگذار به‌منظور طراحی نقشهٔ راهی برای ارتقای صنایع دستی در عصر حاضر، می‌توان به مؤلفه‌های زیر اشاره کرد (نمودار ۲):

نمودار ۲: پیشران‌های مؤثر در رشد و ارتقای صنایع دستی در بازار امروز

۹. سناریوهایی برای صنایع دستی فردا

سناریونویسی یکی از متداول‌ترین شیوه‌های آینده‌پژوهی است. سناریو داستانی است که رویدادهای آینده را با استفاده از روابط عِلّی 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، خجسته، و کشاورز ۱۳۹۷، ۸۸). سناریوهای حاصل از تجزیه و تحلیل پیشران‌های تأثیرگذار بر آیندهٔ صنایع دستی ایران را می‌توان

این‌گونه برشمرد و نمای کلی آن را در نمودار (۳) نیز مشاهده کرد:

۹ـ۱. چشمِ دل باز کن که جان بینی: صنایع دستی به‌عنوان میراثی بازمانده از فرهنگِ پیشه‌وری و ترکیبی از معرفت، مهارت و هدف، تأثیری ماندگار و جایگاهی سودآور برای جامعه را تعریف کرده است[۱۰] که امروز سابقهٔ حضور آن در هر تمدنی به‌عنوان بخشی از هنرهای سنتی، پشتوانهٔ هویتی و داشته‌های معنوی جامعه تلقی شده و ارمغانی از ماندگاری و قوام را به نسل‌های آینده هدیه می‌کند. شکل‌گیری عناوین و اصطلاحاتی چون، نوسنت‌گرایی، بومی‌گرایی، هویت‌یابی، بازسازی تاریخی و فرهنگی، شخصیت‌سازی، ملی‌گرایی و... همگی بهانه‌ای برای دستیابی به ریشه‌های فرهنگی و اصالت‌های اجتماعی در جوامعی است که پشتوانه‌های خود را در مواجهه با مفهومی به نام «دیگری» در خطر می‌دیدند و تلاش داشتند تا بار دیگر سنت و ارزش‌های خود را در تقابل با هجمه‌های بیگانه، بازپس گیرند. «به‌معنای گسترده‌تر، بومی‌گرایی را می‌توان دکترینی تعریف کرد که جامعه را به تجدید حیات، بازگشت به گذشته یا تداوم آداب و رسوم، باورها و ارزش‌های فرهنگی بومی فرامی‌خواند. بومی‌گرایی بر پایهٔ باورهای عمیقی چون ایستادگی در برابر پذیرش فرهنگی، ارجح شمردن هویت بومی اصیل خودی، و اشتیاق برای بازگشت به سنت فرهنگی بومی ناب شکل گرفته است» (به‌نقل از کشمیرشکن ۱۳۹۶، ۱۶۴). از همین منظر توجه به روند فزاینده و رو به رشد تکنولوژی و بهره‌گیری از امکانات فناوری در عصر دیجیتال، لازمهٔ حضور موفق در کنار دیگر رقباست مشروط بر آنکه مبهوت و مسحور سرعت و رفاه ظاهری تکنولوژی نشویم و در این راه، هدف و آرمان‌های معنوی و انسانی خود را گم نکنیم. برتری در این میان، نصیب جامعه‌ای است که داشته‌های خود را بشناسد، در حفظ و پاسداری از آن بکوشد، استعداد و نبوغ خود را به کار گیرد و با امید و ارادهٔ جمعی در راه دستیابی به آینده‌ای روشن، از هیچ تلاش و مبارزه‌ای دست برندارد.

۹ـ۲. فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم: اگر برای تعریف خلاقیت، به سراغ منابع مدون و معتبر کتابخانه‌ای برویم، با تعابیر و برداشت‌های متفاوت و گستردهٔ این مفهوم از مناظر و جنبه‌های مختلف آن روبه‌رو خواهیم شد. در نهایت برداشتی که می‌توان از تمامی این مفاهیم برای تعریفی ساده از خلاقیت داشت این است که خلاقیت فرایندی است که در آن روشی مفید و بدیع برای پاسخ به مسئله‌ای شناخته‌شده ارائه می‌شود. این روش می‌تواند کشفی جدید یا اختراعی اصیل باشد که از مسئله‌یابی و شکل‌گیری ایده در ذهن آغاز می‌شود و به ارائهٔ راه‌حلی واقعی و قابل اجرا ختم می‌گردد.

خلاقیت همچنین می‌تواند نتیجهٔ فعالیتی گروهی یا انفرادی باشد، می‌تواند در حدّ شکل‌گیری ایده یا حتی ساختن مسئله باقی بماند و می‌تواند فقط فرایندی ذهنی باشد یا منجر به تولید محصول و پدیده‌ای جدید گردد. «اندیشیدن دربارهٔ خلاقیت ملازم اندیشیدن دربارهٔ تجربه است. تجربهٔ خلاقه مستلزم اراده‌ای برای احضار، بیان تجربه و ارتباط با دیگران است... تجربه زمانی که صورت ارتباطی نیابد، تحقق نمی‌پذیرد. ازاین‌رو خلاقیت فرایندی اجتماعی است. خلاقیت به‌مثابهٔ فرایندی اجتماعی دربردارندهٔ فرایندی از عرضه و دریافت و به رسمیت شناخته شدن به‌وسیلهٔ دیگران است» (Negus and Pickering 2004, 33). بنابراین باید گفت و باور داشت که خلاقیت همیشه با تعامل اجتماعی است که معنا می‌یابد و ایجاد ارتباط، نقطهٔ قوت هر خلاقیتی به شمار می‌رود. در نهایت و با توجه به تمامی جوانب طرح‌شده باید به این نکته نیز اذعان داشت که ویژگی و لازمهٔ یک ذهن خلاق دارا بودن «حساسیت» است. حساسیتی ذهنی، خلاقانه و اجتماعی که موجب توسعهٔ ایده‌هایی بدیع و بالقوه مفید و ارزشمند می‌شود؛ ابزاری قدرتمند به‌منظور ایجاد تحول و تغییراتِ سازنده در جامعه و آینده. ایدهٔ بازیابی جایگاه صنایع دستی در دوران معاصر نیز نیازمند حساسیت نسبت به فرهنگ و هویت ملی است.

۹ـ۳. دیگران کاشتند و ما خوردیم: رسالت امروز ما اندیشیدن به آینده و طراحی مسیری برای دستیابی به وضعیتی مطلوب و شایستهٔ فرهنگ، هنر بومی، سنتی و اصیل ایران برای نسل فرداست. آنچه تحقق این آرمان را مهیا و امکان‌پذیر می‌کند، بیش از هرچیز ارتقای توان پژوهشی و تقویت روحیهٔ پرسشگری در میان جوانان، علاقه‌مندان، دانشجویان و هنرمندان فعال دوران معاصر است. بسیاری از فلاسفهٔ نوگرا از جمله «واتیمو»[۱۱] معتقدند که مدرن شدن رهیافتی ضروری برای درک «اکنون» و ارزشی است که تمام ارزش‌های دیگر بر مدار آن می‌چرخند.

فعالیت سازنده و جریانات فزاینده در ارتقای سطح فکری، علمی، سیاسی و فرهنگی در هر اجتماع، ضامن سعادت، ایجاد رفاه و پیشرفت نسبت به گذشته بوده و ضرورتی است که نمی‌توان و نباید از آن چشم پوشید؛ اما مشروط به رعایت اصول، موازین و شناخت کاملِ قواعدی که

باید برای حفظ هویت و شخصیت هر جامعه مدنظر قرار گیرد. مطالعه، پژوهش، دانش‌اندوزی، نو شدن، به‌روز بودن و شناخت تمامی جوانب و مختصات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در دنیای مدرن امروز وظیفه‌ای است که بر عهدهٔ تمامی آحاد ملت نهاده شده و هریک از ما باید به‌درستی این رسالت را به انجام برسانیم تا زمینهٔ رشد، پیشرفت و حفظ حقانیت خود را متناسب با داشته‌ها و تاریخ پرافتخار خود بدون تعصب مهیا سازیم. «یکی از زحماتی که لازم است متفکران و پژوهندگان ما بر خود هموار سازند، شناخت غرب و معرفی بی‌تعصب آن به جامعه است.... در دهکدهٔ جهانی ما نمی‌توانیم پشت میله‌هایی از سنت‌های غیرقابل تغییر محبوس بمانیم و فقط نظاره‌گر محدودهٔ خود باشیم و به آینده‌ای محدودتر چشم بدوزیم و تنها به ماجراهای گذشته افتخار کنیم» (افشار مهاجر ۱۳۸۴، ۵).

۹-۴. رهرو آن است که آهسته و پیوسته رود: همانند بسیاری از مفاهیم و حتی عادت‌هایی که به‌لحاظ معنا یا کارکرد، تفاوت‌های ماهوی با مشابه پیشین و کهن خود در دنیای معاصر یافته‌اند، به نظر می‌رسد صنایع دستی نیز از این قاعدهٔ محتوم و ناگریز، گریزی ندارد. هنرمندان، فعالان، علاقه‌مندان و کاربران این بخش از فرهنگ و هنر نیز باید با شناسایی شباهت‌های باقی‌مانده و تفاوت‌های حاصل از برخورد با وجوه جدید و شرایط روز، برای مواجهه با تعریف و جنبه‌های ناآشنایی از «صنایع‌دستی فردا» خود را آماده کنند. در این میان اما یک نکته به هیچ عنوان نباید الزامی بر این تحول محتوایی و تغییر در هویت و نهاد صنایع دستی باشد و آن ضرورت پیوند و ارتباط با پشتوانه‌های فرهنگی، باورها و سنت‌های برخاسته از ارزش‌های جامعه است. ارزشی که زمینهٔ اصلی برای دستیابی به رضایتِ روح و نشاط روان انسان، ناشی از «آهستگی» در مواجهه با صنایع دستی و آرامش ناشی از تولید، استفاده و هم‌نشینی با آن را در تقابل با وسواسِ سرعتِ دنیای دیجیتال برای رسیدن به ناکجاآباد ایجاد کرده و مفهوم حقیقی زندگی را به کاربر آن یادآور می‌شود. با تمام این اوصاف و تبیین ارزش و جایگاه مفهومی به نام «جنبش آهسته»[۱۲]، به نظر می‌رسد برای فردا باید با معنا و مفهومی به نام «صنایع دستی آهسته» کنار آمده و به ترویج و استفاده از آن عادت کنیم. همان گونه که می‌دانیم تعریف صنایع دستی بر دو بنیان اساسی، متکی و وابسته است: اول، پشتوانه‌های فرهنگی و تجربیات تاریخی (تعمق) و دوم، اندیشه، تخیل و نوآوری (تأمل) که تداوم آن را در زمان و مکان تثبیت می‌کند. مشخص است که عامل سرعت در هیچ‌یک از این ارکان جایی ندارد و تعریف نشده است. صنایع دستیِ آهسته، با شناسایی هدف، توجه به ویژگی‌های ساختاری و شکل ظاهری و در نهایت چگونگی استفاده از فناوری، ابزار و امکانات روز برای پاسخ به دغدغه‌های مورد نیاز مخاطب است که معنای امروزی خود را می‌سازد. هماهنگی میان این موارد، زمینهٔ خلق صنایع دستی باکیفیت و ارزش افزوده‌ای مادی و معنوی را به دنبال خواهد داشت و تنها در این صورت است که به زندگی انسان معاصر مفهومی از رضایت و آرامش را هدیه خواهد کرد.

نمودار ۳: عوامل مورد نظر در طراحی سناریو برای صنایع دستی معاصر ایران

۱۰. نتیجه‌گیری

هنرهای بومی کاربردی در طول تاریخ، نقشی تعیین‌کننده در رشد اقتصادی جوامع بشری داشته و فرهنگ دادوستد بازار را در اختیار داشتند. این در حالی است که صنایع دستی تا پیش از انقلاب صنعتی در کنار فعالیت‌های کشاورزی، دامداری و خدماتی، تنها عامل اشتغال‌زا بودند

که با حداقل سرمایه، فرصتی برای امرار معاش و رفع نیاز را برای خانواده ایجاد می‌کردند. امروزه با فراگیری کارگاه‌های تولید صنعتی، حضور تکنولوژی و در مواردی بسیار پیشرفته‌تر با ظهور هوش مصنوعی، میراث فعالیت‌های خلاقانه و منحصربه‌فرد انسانی، جایگاه و ارزش خود را از دست داده است. در این میان، نه‌فقط تمامی جوامع صنعت‌زده و به‌ظاهر توسعه‌یافته از هویتی مصنوعی و شخصیتی واحد برخوردار شده و ارزش‌های بومی خود را از دست داده‌اند، بلکه داستان هماهنگی و تناسب میان باورهای قومی و داشته‌های فرهنگی با سلیقه و الگوهای یکدست و تکراری محصولات ماشینی، فرهنگی متفاوت و جریانی ناآشنا با سنت‌های جامعه را بر آن‌ها تحمیل می‌کند. متأسفانه این نفوذ صنعتی به‌خصوص در میان جوامع توسعه‌نیافته و در حال گذار از فضای سنتی به دنیای مدرن، سایهٔ سنگین خود را بر هنرهای سنتی و صنایع دستی بومی چنان می‌گستراند که دیگر امکان عرض اندام و رقابت را از آن‌ها ستانده است. با وجود این امروزه حتی در کشورهای توسعه‌یافته و جهان اول نیز این باور، طرفداران بسیاری در میان مدیران اقتصادی و دولتمردان دارد که محصولات هنری و تولیدات صنایع دستی و بومی، ضمن بی‌نیازی به سرمایه‌گذاری کلان به‌راحتی می‌توانند بخش بسیار زیادی از معضلات مربوط به بحران‌های معنوی، فرهنگی و در نهایت اجتماعی را پوشش دهند و برای اقشار مختلف جامعه، از زنان و مردان، تحصیل‌کرده یا کم‌سواد، روستائیان و شهرنشینان، هویتی درخور و قابل احترام ایجاد کنند و برای سیاست‌های اقتصادی کشور نیز فعالیتی مولّد به وجود آورند. همین اتفاق به‌ظاهر ساده و تجربه‌شده، به بخش مهم و قابل توجهی از اقتصاد کشور در جهت جذب منابع ارزی یاری رسانده و از دیگر سو، بستری مناسب برای پیشرفت و گسترش صنعت (نوپا و تازه‌شناخته‌شدهٔ) گردشگری و توریسم را در ایران رونق بخشیده است. یادمان نرود که ایران در سطح جهانی به‌عنوان یک کشور با هویت تاریخی چندهزارساله و داشته‌های فرهنگی و سنتی قابل احترام، هنوز هم مقصد و رؤیای بسیاری از گردشگران فرهنگی‌تاریخی و هنری، از اقصانقاط جهان بوده و هست.

اما آنچه امروز و برای جامعهٔ در حال توسعهٔ ایران اهمیت داشته و لازم است تا بیش از پیش به آن توجه شود، توسعهٔ صنایع خلاق، صنایع فرهنگی، صنایع بومی و ملی با محوریت نوآوری خواهد بود. در این صورت است که جریان تحول اقتصادی و برنامه‌های کلان اجتماعی و سیاسی، منجر به رفاه عمومی و پیشرفت کشور خواهد شد. تجربهٔ اثبات‌شده در تمامی کشورهای توسعه‌یافته، پیشرفت اقتصادی را مبتنی بر توجه به فرهنگ و خلاقیت می‌داند و ارتقای سطح کیفی زندگی و رفاه اجتماعی نتیجهٔ رشد اقتصادی سالم و بلندمدت است.

در نهایت با تجمیع تمامی این موارد و با امید درکِ ارزش «زمان» در هجمهٔ سرعتِ فناوری و با انگیزهٔ عبور از بحران معنوی حاکم بر جوامع پیشرفتهٔ صنعتی در عصر دانش و دیجیتال، شایسته است تا صنایع دستی معاصر را برای نسل امروز و مخاطبان فردا، این‌گونه تعریف کرد: صنایع دستی پاسخی برخاسته از نیاز جامعه است که با ترکیب اخلاق و مهارت ناشی از تجربه، به تجلی شخصیت هر بوم می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

۱. روش دلفی یکی از جدیدترین روش‌های دستیابی به نقطه‌نظرات تخصصی و تعاملی میان متخصصان (با حفظ گمنامی) هر حوزه است که می‌توان از نتایج آن برای پیش‌بینی و آینده‌پژوهی بهره برد (مردوخی ۱۳۹۵).

۲. پیروان این نظریه معتقدند که فضای حیاتی انسان‌ها، شکل و شیوهٔ زندگی آن‌هاست که به نقش روابط اجتماعی در ساختارهای فضایی سرزمین تأکید دارد.

۳. کمیتهٔ جهانی توسعه و محیط (Brundtland Commission).

4. Joseph Schumpeter (1883-1950)

5. Sustainable Development Goals

۶. معاصر بودن در معنای عام، هم‌عصر بودن و زیست تاریخی طی یک سده معنا می‌شود.

7. http://farhangemrooz.com

8. Giorgio Agamben

۹. مجموع این ویژگی‌ها با تجمیع نظر متخصصان، به روش مصاحبهٔ عمیق ضمن حفظ گمنامی مصاحبه‌شوندگان حاصل شده است.

۱۰. نک: تعریف پیشه در رسالهٔ صناعیه از مولانا ابوالقاسم میرفندرسکی.

۱۱. Gianni Vattimo (1936) نویسنده، فیلسوف و سیاستمدار معاصر ایتالیایی.

12. Slow Movement (1986)

منابع

۱. ابوترابی، محمدعلی، و لیلا بهرامی. ۱۳۹۴. «نقش دولت در توسعهٔ اقتصاد هنر». فصلنامه پژوهش هنر، ش. ۹، ۱۹ـ۲۶.

۲. افشارمهاجر، کامران. ۱۳۸۴. هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: دانشگاه هنر.

۳. امیدی، نبی. ۱۳۹۲. مدیریت بازاریابی صنایع دستی و هنرهای سنتی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۴. پوراصغر سنگاچین، فرزام، و رمضان اسمعیل اسدی. ۱۳۹۶. اصول، مبانی، اهداف و شاخص‌های توسعهٔ پایدار. تهران: معاونت امور اقتصادی و هماهنگی برنامه و بودجه.

۵. پورمند، حسنعلی، غلامرضا ذاکرصالحی، رضا افهمی، و ساغر کریمی. ۱۳۹۹. «چالش‌های تلفیق الگوی آموزش برای توسعه پایدار در آموزش عالی صنایع دستی». فصلنامه پژوهش و برنامه‌ریزی در آموزش عالی، ش. ۹۶: ۲۷ـ۵۱.

۶. توکلی، مرداویج، رسول بیدرام، و سید سعید میرواحدی. ۱۳۹۹. «طراحی مدل کسب و کار امکان‌گرا در صنایع دستی شهر جهانی لالجین». اقتصاد شهری ۵ (۱): ۱۷ـ۳۴.

۷. جهانیان، رمضان. ۱۳۸۹. «بررسی راهکارهای توسعهٔ کارآفرینی در آموزشکده‌های فنی و حرفه‌ای دانشگاه آزاد اسلامی». تحقیقات مدیریت آموزشی ۲ (۲): ۵۱ـ۷۴.

۸. حسینی، سید محمدرضا، روح‌الله سمیعی، و مجید اشرفی. ۱۴۰۰. «خلق فرصت‌های کارآفرینانهٔ صنایع دستی از دیدگاه توسعهٔ پایدار». جغرافیا (برنامه‌ریزی اقتصادی) ۱۱ (۲): ۷۸۴ـ۸۰۵.

۹. حیدری، غلامحسین. ۱۳۷۳. «جایگاه صنایع دستی در برنامهٔ دوم توسعهٔ اقتصادی کشور». تعاون. شماره ۳۹: یادداشت.

۱۰. خلیل‌وند، کلثوم، و ناهید رمضانیایی. «بررسی تأثیر توریسم تاریخی فرهنگی بر توسعهٔ پایدار شهری (نمونهٔ موردی شهر ایلام)». اولین کنفرانس بین‌المللی هنر، صنایع دستی و گردشگری. https://civilica.com/doc/543476.

۱۱. دادور، ابوالقاسم، و آزاده دالایی. ۱۳۹۵. مبانی نظری هنرهای سنتی. تهران: دانشگاه الزهراء.

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

۱۳. رستمی، محسن، رضا خجسته، عیسی کشاورز. ۱۳۹۷. مبانی آینده‌پژوهی. تهران: انتشارات پشتیبان.

۱۴. رضا، مهدی. ۱۳۹۴. «جایگاه مهارت‌آموزی در دانشگاه‌های نسل سوم». مهارت آموزشی ۴ (۱۴): ۱۰۳ـ۱۱۷.

۱۵. زنگی، بهنام. ۱۳۹۴. «بازتعریف توسعهٔ اقتصادی در جامعهٔ هنربنیان». فصلنامه پژوهش هنر، ش. ۹: ۵ـ۷.

۱۶. عبدالکریمی، بیژن. ۱۳۹۷. «آیا شریعتی می‌تواند متفکر معاصر ما باشد؟». سمینار شریعتی. فرهنگ امروز: کد خبر ۵۷۲۹۷.

۱۷. فرخی، داوود. ۱۳۹۲. «آینده‌پژوهی در توسعهٔ آموزش‌های مهارت‌بنیانِ تقاضامحور». مهارت‌آموزی، ش. ۳: ۱۰۵ـ۱۳۱.

۱۸. قاسمی، حمید و دیگران. ۱۳۹۹. مرجع پژوهش. تهران: پیام نور.

۱۹. کشمیرشکن، حمید. ۱۳۹۶. هنر معاصر ایران. تهران: نشر نظر.

۲۰. کریمی، ساغر. ۱۴۰۰. «آینده‌پژوهی هنجاری در آموزش عالی صنایع دستی با ایدهٔ توسعهٔ پایدار». همایش آینده‌پژوهی، آموزش عالی و توسعهٔ پایدار. تهران: دانشگاه سوره.

۲۱. کیاکجوری، داوود، راضیه شعبانزاده، و مصطفی آزاد. ۱۳۹۱. «بررسی نقش دانشگاه‌ها در توسعهٔ کارآفرینی». کنفرانس ملی کارآفرینی و مدیریت کسب‌وکارهای دانش‌بنیان با چشم‌اندازی بر مراکز سه‌گانهٔ کارآفرینی، رشد و پارک‌های علم و فناوری، ارتباط بین دانشگاه‌ها و صنعت (جامعه به‌عنوان بستسازان دانشگاه‌های نسل سوم) (کارآفرین ارزش‌آفرین و ثروت‌آفرین). بابلسر.

۲۲. کیقبادی، مرضیه، مرضیه فخرایی، سیده سارا علوی، و سید عبدالمجید زواری. ۱۳۸۷. سند شناخت صنعت فرهنگی. قم: اندیشکدهٔ صنعت و فناوری.

۲۳. گرگوری، بروس اسمیت. ۱۳۸۰. نیچه، هایدگر و گذار به پسامدرنیته. ترجمهٔ علیرضا سید احمدیان. تهران: پرسش.

۲۴. گودرزی، ریحانه، سید رسول حسینی، و سید کمال طباطبائیان. ۱۳۹۷. «چارچوبی برای توسعهٔ کارآفرینی دانشگاهی در رشته‌های علوم انسانی در ایران». توسعهٔ کارآفرینی ۱۱ (۴): ۶۶۱ـ۶۷۹.

۲۵. محمـدی، اکبـر. ۱۴۰۰. «چـالش‌هـای آینـده‌پژوهی در طرح‌هـای توسـعهٔ شـهری ایـران». در مجموعـه مقـالات همـایش آینـده‌پژوهی، آموزش‌عالی و توسعهٔ پایدار، تهران: دانشگاه سوره.
۲۶. مردوخی، بایزید. ۱۳۹۲. روش‌شناسی آینده‌نگری. چ۲. تهران: نشر نی.
۲۷. نامداریان، لیلا، علیرضا حسن‌زاده، و مهدی مجیدپور. ۱۳۹۳. «ارزیابی تأثیر آینده‌نگری بر سیاست‌گذاری علـم، فنـاوری و نـوآوری». مـدیریت نوآوری ۳ (۲؛ پیاپی ۸): ۷۳ـ۱۰۲.
۲۸. یاقوتی، سپیده، و رؤیا روزبهانی. ۱۳۹۳. «جایگاه صنایع دستی در توسعهٔ اقتصادی و مبادلات فرهنگی». پژوهش هنر ۲ (۸): ۵۳ـ۵۸.
29. Inayatullah, Sohail. 2000. *The Views of Futurists. The Knowledge Base of Futures Studies 4*. CD-ROM. Melbourne: Futures Study Centre.
30. Negus, K and M. Pickering. 2004. *Creativity, Communication and Cultural Value*.
31. Masini, Elenora. 1993. *Why Futures Studies?*. London: Grey Seal.
32. Schumpeter, J.A. 1942. *Capitalism, Socialism and Democracy*, 36. New York: Harper & Row.
33. Slaughter, R. A. 2002. *Futures tools and Techniques*. Melbourne: Futures Study Centre. ISBN: 0-7316-2650-8, Revised, expanded and re-issued as Futures Thinking for Social Foresight.

نوع مقاله:
پژوهشی
10.22052/HSI.2022.246706.1044

مستندنگاری موضوعات فرش بر اساس سفرنامۀ سیاحان غربی دورۀ قاجار*

پردیس عسکری**
علی وندشعاری***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۹

چکیده

فرش‌بافی یکی از هنرهای ویژه‌ای است که در تاریخ فلات ایران از اهمیت بسزایی برخوردار است. دورۀ قاجار یکی از دوره‌های پررویداد از منظر مراودات سیاسی و تجاری بوده است. در این دوران، شاهد سفر درباریان به خارج از ایران و ورود سیاحان از کشورهای مختلف به‌منظور کسب اطلاعات از فرهنگ آداب و رسوم و هنر و... هستیم. حاصل سفر آنان سفرنامه‌هایی است که به‌عنوان متونی قابل استناد برای شناسایی وضعیت اجتماعی و سیاسی ایران و در ذیل آن به موضوعات جزئی‌تر مانند فرش‌بافی ایران می‌توان استفاده کرد. مسئلۀ اصلی این تحقیق چگونگی بازتاب موضوعات فرش در سفرنامه‌های سیاحان غربی و هدف اصلی این مقاله شناخت موضوعات مرتبط با فرش ایران، شناسایی انواع دست‌بافته‌ها، جایگاه فرش‌بافی و بازتاب اتفاقات مرتبط با فرش‌بافی در دوران قاجاریه بر اساس سفرنامه‌های سیاحان غربی است. در این پژوهش، اطلاعات فرش‌بافی دوران قاجار بر اساس نظر سفرنامه‌نویسان غربی بررسی شده است. پژوهش پیش رو به‌دنبال پاسخ به این پرسش است: ۱. در این دوره در چه مناطقی شاهد فرش‌بافی هستیم؟ ۲. کارکرد و جایگاه فرش‌بافی در این دوره چگونه است؟ ۳. فرش‌بافی در این دوره دارای چه شاخصه‌هایی است؟ پژوهش حاضر از نوع تاریخی‌توصیفی و تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است. روش جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. در دوران ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه بنا به مساعد بودن اوضاع کشور، بیشترین سیاح به ایران آمده است. سفرنامه‌نویسان هرآنچه را دیده‌اند در نوشته‌های خود آورده‌اند که در بیشتر متون سفرنامه‌ها فرش ایرانی را تقدیر و ستایش و در تعداد اندکی سفرنامه، فرش ایرانی را به‌عنوان کالایی معمولی دیده‌اند. تعدادی سیاح دربارۀ این حوزه اطلاعات کافی داشته‌اند به‌طوری که از ویژگی‌های طرح و نقش رنگ‌بندی و رنگرزی و دیگر ویژگی‌های آنان صحبت کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

مستندنگار، سفرنامه، سیاحان غربی، فرش، دورۀ قاجاریه.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامۀ مقطع ارشد پردیس عسکری با عنوان مستندنگاری موضوعات فرش در سفرنامه‌های سیاحان غربی دورۀ قاجار و ارائۀ یک اثر بر اساس مطالعات در دانشکده فرش دانشگاه هنر اسلامی تبریز به راهنمایی دکتر علی وندشعاری است.

** دانشجوی ارشد، گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران / Pardisaskari94@gmail.com
*** دانشیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول) / a.vandshoari@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

سلسلهٔ قاجار در حدود سال ۱۲۰۰ق با حکومت آغا محمدخان قاجار به وجود آمد. پس از آغا محمدخان به ترتیب فتحعلی‌شاه قاجار، محمدشاه، ناصرالدین‌شاه قاجار، مظفرالدین‌شاه قاجار، محمدعلی‌شاه قاجار و احمدشاه قاجار به سلطنت رسیده‌اند. حکومت قاجار سیاست‌های مختلفی را برای پیشرفت فرش به کار برده است. رویکرد تجار در دوران ناصرالدین‌شاه بسیار مثبت بوده است به‌طوری‌که حضور شرکت‌های خارجی و تاجران در دوران قاجار در ایران می‌توان این‌گونه رصد کرد که از احترام بالایی در ایران برخوردار بوده‌اند. همچنین تولید و تجارت بین‌الملل در ایران مصادف با حضور شرکت‌های خارجی در ایران بوده است. به همین منظور در این دوران دولت قاجار به توسعه و رونق فرش‌بافی پرداخته و از شرکت‌های خارجی نیز حمایت کرده است. در این دوران نامه‌های متعددی از وزارت خارجهٔ ایران برای پیگیری و شکایت از شرکت‌های خارجی در حوزهٔ فرش‌بافی در دست است؛ این شکایات با حمایت کنسولگری ایران صورت گرفته است. رسول پروان در مقالهٔ خود، شکایت شرکت زیگلر از بافندگان خود را مطرح کرده و به‌صراحت دلیل این شکایت ذکر کرده است: «بافندگان از مواد رنگرزی نامرغوب جوهری به‌جای مواد اولیهٔ باکیفیت که شرکت زیگلر در اختیار آنان گذاشته است استفاده کرده‌اند که در دوران قاجار شاهد ورود رنگ‌های جوهری به ایران نیز بوده‌ایم که حکومت قاجار به مبارزه با رنگ‌های جوهری برخاسته است زیرا ورود این دسته از رنگزاها باعث کاهش کیفیت فرش ایرانی شده است؛ که همچنین در بعضی از مناطق از این دسته از رنگزاها استفاده کرده‌اند. همچنین عامل دیگر شکایت شرکت زیگلر وفادار نبودن بافندگان نسبت به طرح و نقش بوده است؛ و هرآنچه را که دوست داشتند می‌بافتند و نسبت به نقشه وفادار نبوده‌اند» (پروان و اتحادیه ۱۳۹۵، ۳۱).

وی در ادامه از سیاست‌های حکومت قاجاریه در این دوران سخن گفته است: «گویی دولت در این دوران قصد داشته است که فرش ایران را به جهانیان معرفی کند که با استفاده از اعتبار دادن به فرش در قالب هدایا به رجال مملکت‌های خارجی و درباریان بوده است؛ که در بین هدایایی که محمدشاه قاجار در سفر آجودانباشی به فرانسه داشته است، به همسر و خواهر پادشاه فرانسه چندین تخته از فرش‌های هراتی[1] نیز فرستاده است» (همان). ازاین‌گونه موارد می‌توان به هدایای مظفرالدین‌شاه قاجار به رئیس‌جمهور آمریکا اشاره کرد که از طریق استانبول به دربار آمریکا فرستاده شده است. در ادامه می‌توان شاهد هدیهٔ دیگر از جانب مظفرالدین‌شاه به دربار بلژیک بود که شامل یک تخته قالی کرمان است که همچنین سیاحان دورهٔ قاجار در سفرنامه‌های خود به این دسته از موضوعات اشاره داشته‌اند (همان).

در دوران قاجار تنوع جغرافیای بافت بسیار زیاد بوده است. بر اساس شرایط جغرافیایی، مناطق خاصی از ایران مانند شمال غرب دارای تنوع بافت و طرح و نقش بوده است اما این تنوع در مناطقی دیگر کمتر بوده است به‌طوری که می‌توان تفاوت دست‌بافته‌ها با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را در تمامی نقاط ایران به‌وضوح دید؛ این تفاوت را می‌توان در طرح و رنگ و مواد و مصالح مورد استفاده مشاهده کرد. در این دوران شاهد گوناگونی طرح و نقش بسیار زیادی هستیم به‌طوری که طرح در دسته‌ای لچک و ترنج و محرابی، افشان، محرمات، سراسری و... بافته می‌شده است و شامل نقش‌مایه‌های گردان هندسی و شکسته، میناخانی، هراتی و گل فرنگ و... نیز بوده‌اند. در این دوران نقش‌مایهٔ «بته‌جقه» دارای عمومیت خاصی بوده است که علاوه بر روی پوشاک و شال بر روی فرش هم به‌وضوح می‌توان دید. همچنین طرح درختی با وجود پرندگان یکی از فرش‌هایی است که به دستور عدل‌السلطنه در دوران قاجار بافته شده است و امروزه در موزهٔ فرش نگهداری می‌شود (حشمتی رضوی ۱۳۹۴، ۲۶۹).

از دیگر شاهکارهای بافته‌شده در این دوران، قالی‌های تصویری و قالی‌های سلاطین بوده است. بیشتر تصاویر قالی‌ها مربوط به شاهان و درباریان و عالمان بوده است. هنرمندان چهرهٔ شاه زمانه را به تصویر می‌کشیدند و بیشترین تصویر مربوط به احمدشاه قاجار است. منبع قالی‌های تصویری برگرفته‌شده از هنر غربی و برگرفته از فرهنگ غرب بوده است. همچنین وجود هنرهای عکاسی، چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای بی‌تأثیر نبوده است (وندشعاری ۱۳۸۷، ۲۰). قالی‌های سلاطین، دسته‌ای از قالی‌های تصویری دورهٔ قاجارند که در آن تصاویر از تمامی پادشاهان، اساطیر تاریخی ایران را گرد هم آورده‌اند. نمونه‌های بسیار نفیس از این دسته از قالی‌ها را می‌توان از این دوره در موزه‌ها دید (آهنی، خزائی، و عبداللهی‌فرد ۱۴۰۰، ۲۱). از دیگر عوامل تأثیرگذار در بافته‌های می‌توان به مواد و مصالح استفاده‌شده در فرش هر منطقه اشاره کرد. طبق اطلاعات به‌دست‌آمده در این حوزه در هر منطقه بنا به گوناگونی مصالح در دسترس، گونه‌های بافته بسیار متفاوت است و می‌توان شاهد بافته‌های پشمی، پنبه‌ای و ابریشمی و... در این دوران بود. بافته‌های پشمی و پنبه‌ای برای استفادهٔ عموم بوده و کارکرد عام داشته است اما در کاخ‌های شاهان در اتاق درباریان، شاهد بافته‌های ابریشم‌گونه‌ایم. در زمان حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار عملیات کهنه کردن قالی مرسوم شده

است، زیرا اروپاییان به قالی‌های کهنه علاقهٔ زیاد داشتند (حشمتی رضوی ۱۳۹۴، ۲۵۰)

به‌شکل کلی، مستندنگاری شیوه‌ای مهم در جمع‌آوری اطلاعات اولیهٔ هر بحث تاریخی است؛ در این شیوه اطلاعات پایه در هر موضوع به‌دقت جمع‌آوری شده، 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 سطر به سطر متن‌ها همراه بوده است. در این راستا برای ورود به مباحث بیان‌شده، ابتدا فرش‌بافی ایران در دورهٔ صفویه و سپس جزئیات و معرفی جامعهٔ آماری سفرنامه‌های مورد استفاده در متن مقاله مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. مسئلهٔ اصلی این تحقیق، چگونگی بازتاب موضوعات فرش در سفرنامه‌های سیاحان غربی و هدف اصلی شناخت موضوعات مرتبط با فرش ایران، شناسایی انواع دست‌بافته‌ها، جایگاه فرش‌بافی و بازتاب اتفاقات مرتبط با فرش‌بافی در دوران قاجاریه بر اساس سفرنامه‌های سیاحان غربی است. پژوهش پیش رو به‌دنبال پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱. در این دوره در چه مناطقی شاهد فرش‌بافی هستیم؟ ۲. کارکرد و جایگاه فرش‌بافی در این دوره چگونه است؟ ۳. فرش‌بافی در این دوره دارای چه شاخصه‌هایی است؟ پژوهش حاضر از نوع تاریخی‌توصیفی و تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است. جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است و با ابزار فیش‌برداری صورت گرفته است. این پژوهش به‌صورت هدفمند به سراغ سفرنامه‌های دورهٔ قاجار رفته است. جامعهٔ آماری بررسی‌شده دارای ۲۷ سفرنامه است که ۱۵ سفرنامهٔ مهم اصلی در این مقاله آورده شده است. بعد از جمع‌آوری اطلاعات سطر به سطر دربارهٔ فرش‌بافی دورهٔ قاجاریه، اطلاعات طبقه‌بندی شده و فرش قاجار از چند منظر از دید سیاحان غربی مورد مطالعه و بازبینی قرار گرفته است. در این پژوهش منابع سفرنامه‌ها بررسی و طبقه‌بندی شده است؛ این طبقه بندی شامل بررسی جغرافیای بافت، استفاده از قالی در یک مکان خاص، طرح و نقش و همچنین مواد و مصالح و رنگ‌بندی و رنگرزی نیز می‌باشد.

۲. مبانی نظری و پیشینهٔ پژوهش

طبق مطالعات انجام‌شده مقالاتی موجود است که بر اساس سفرنامه‌ها راه خود را پیش برده‌اند ولی رویکرد اصلی آن‌ها به سفرنامه‌ها نبوده است و فقط یک یا دو سفرنامهٔ مهم را مورد مطالعه قرار داده‌اند. در کتاب‌های موجود دربارهٔ فرش شاهد فرش‌بافی از دورهٔ قاجار هستیم اما در متن هیچ‌یک به سفرنامه‌ها اشاره نشده است. در ادامه به قسمتی از متن نوشته‌ها که به این حوزه اختصاص دارند پرداخته شده است:

مقالهٔ رسول پروان و منصوره اتحادیه (۱۳۹۵) با عنوان «نقش دستگاه‌های دولتی عصر قاجاریه در صنعت و تجارت فرش ایران» نشان می‌دهد که صنعت فرش از قبل از دولت قاجار در برنامه‌ریزی‌های دولت‌ها قرار گرفته است به‌طوری که از اواسط دورهٔ قاجار تا اوایل پهلوی شرکت‌های خارجی گوناگونی به فعالیت خود در این زمینه ادامه داده‌اند. همچنین شاهد ورود رنگ‌های جوهری از اواسط دورهٔ قاجار به ایران خواهیم بود؛ این مقاله به بررسی جایگاه دولت در مدیریت صنعت فرش ایران و معرفی استراتژی‌های دولت پرداخته است.

مقالهٔ حسین کمندلو (۱۳۹۵) با عنوان «بازشناسی فرش مشهد در عصر قاجاریه؛ نمونهٔ موردی: قالی محرابی پرده‌ای دورو»؛ ایشان در مقالهٔ خود به سفرنامهٔ اولیویه اشاره دارد. اولیویه سیاحی است که به منطقهٔ خراسان آمده و مطالعاتش نشان می‌دهد خراسان در مقام اول در صنعت فرش‌بافی قرار داشته است. همچنین در ادامهٔ مقاله‌اش به سفرنامهٔ موسیوفریه اشاره دارد که از بافت خوب قالی‌های منطقهٔ خراسان سخن رانده است. در ادامه نیز از هانری رنه آلمانی می‌گوید که گفته است قالی مشهد زیاد مرغوب نبوده و در حد قالی‌های ممتاز نیست. کمندلو در مقالهٔ خود از ابعاد قالی و کشورهایی که صادرات در آن انجام می‌شده، مطالبی آورده است و همچنین به معرفی قالی‌های پرده‌ای و ویژگی‌های آن‌ها پرداخته و نتیجه گرفته است که هنر و صنعت فرش در دورهٔ قاجاریه شکوهی دوباره گرفت و از نوشتهٔ سفرنامه‌نویسان می‌توان برداشت کرد که در سلطنت قاجاریان، فرش‌هایی با کیفیت خوب در مشهد و خراسان در دسترس بوده است.

مقالهٔ محمدابراهیم زارعی و ساره طهماسبی (۱۳۹۷) با عنوان «شمایل‌شناسی تصویر زن در دورهٔ قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها نگارگری‌ها و عکس‌های برجای‌مانده از این دوره» به شناخت جایگاه زنان در دورهٔ قاجار پرداخته است همچنین می‌توان به کتاب زن در دورهٔ قاجار (دلریش ۱۳۷۶) مراجعه کرد. کتاب‌هایی نیز دربارهٔ تاریخ اجتماعی دورهٔ قاجاریه تألیف شده‌اند؛ نظیر کتاب اجتماعی ایران در عهد قاجاریه (ویلس ۱۳۶۳) که به‌طور غیراختصاصی به زندگی زنان پرداخته است. از کتاب‌های مستقلی که در زمینهٔ زنان با تکیه بر سفرنامه‌ها نوشته شده‌اند، می‌توان به

کتاب زن ایرانی به روایت سفرنامه‌نویسان فرنگی (مهرآبادی ۱۳۷۹) و زن تاریخ: جایگاه زن در ایران باستان (حجازی ۱۳۸۹) اشاره کرد.

زهرا سموعی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نگاهی به لباس اندرونی در سفرنامهٔ سیاحان عصر قاجار» به تمامیِ دوره‌های حکومت‌های قاجاریه پرداخته و در آخر این‌گونه نتیجه گرفته است: از مواردی که در لباس‌های اندرونی توجه سیاحان را به خود جلب کرده است، از لایه‌دار بودن آن‌ها نازکی لباس‌ها و رنگ و جنس پارچه‌های مورد استفاده است. به نظر می‌رسد تا قبل از دورهٔ ناصری، لباس‌های بانوان مورد توجه سفرنامه‌نویسان اروپایی نبوده است، ولی بعدها با اینکه تغییر شکل دامن‌ها از خود آن‌ها گرفته‌شده بود آن را مضحک می‌دانستند.

مقالهٔ شهرزاد محمدی آئین (۱۳۹۵) با عنوان «نقد و بررسی دیدگاه‌های سفرنامه‌نویسان دربارهٔ فرهنگ غذایی ایرانیان در دورهٔ قاجار» به بررسی تاریخچهٔ فرهنگ و آداب غذایی مردم ایران از دیدگاه سفرنامه‌ها در دورهٔ قاجاریه پرداخته است.

۳. تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

۳ـ۱. ویژگی‌های کلی قالی‌بافی دورهٔ قاجار

دوران قاجار دوران پرفرازونشیب قالی‌های ایران بوده است. در این مبحث سعی شده است فرش‌بافی قاجار از چندین زاویه مورد بررسی قرار گیرد. طرح و نقش، رنگ‌بندی و رنگرزی و همچنین جغرافیای بافت فرش و شرکت‌های چندملیتی مباحثی‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

ایران کشوری پهناور با جغرافیای بافت گوناگون است و به همین منظور فرش با طرح و نقش‌های گوناگونی تولید شده است؛ هر منطقه از منظر طرح و نقش، دست‌بافته‌های گوناگونی را به خود اختصاص داده است؛ این دست‌بافته‌ها شامل دست‌بافته‌های روستایی، عشایری و شهری است. در دوران قاجار می‌توان گوناگونی طرح و نقش را به‌صراحت دید؛ چنان‌که فرش‌ها در تمامی سبک‌ها و طرح و نقش متنوع طراحی و اجرا شده است. بنا به شرایط حاکم فرهنگی، اجتماعی و هنری موجود، طرح و نقش قالی در دوران قاجار وام‌گرفته از دوران قبل از خود نیز می‌باشد. همچنین تحولاتی از منظر نقش‌مایه داشته است؛ این تحولات شامل استفاده از گل‌های فرنگ، زنبق، طرح‌های بته‌ای، ماهی درهم و منظره‌پردازی و استفاده از طبیعت و همچنین شاهد نقوش انسانی است. نقوش انسانی به‌عنوان نقش اصلی در قالی‌های تصویری به کار رفته که بیشتر هدف آن، به تصویر کشیدن شاه و درباریان بوده است (شایسته‌فر و صباغ‌پور ۱۳۹۰، ۶۴ـ۶۵).

در اواخر قرن هجدهم شاهد ورود رنگ‌های جوهری به ایران هستیم که تولیدکننده‌ها از این دسته از رنگزاها برای رنگرزی کالای خود استفاده می‌کرده‌اند. در منطقه‌ای در اراک به اسم فراهان از این نمونه رنگزاهای شیمیایی برای رنگرزی نخ‌ها استفاده می‌شده است. اما عشایر و روستایی‌ها از این دسته از رنگزاها استفاده نمی‌کرده‌اند و همچنان رنگزاهای طبیعی مانند اسپرک، نیل و... و دندانه‌های طبیعی برای رنگرزی به کار می‌بردند؛ همین امر باعث شد تجار اروپایی سفارش‌های خود را به ایلات عشایر فارس می‌دادند. ورود رنگ‌های جوهری[۲] و استفادهٔ مدام از آن‌ها باعث شد که غربیان دیگر علاقه‌ای برای خرید فرش‌های ایرانی نداشته باشند و به همین دلیل افتی در صادرات فرش ایران در دوران قاجار به وجود آمد. به همین منظور دولت قاجار رنگ‌های جوهری را تحریم و از واردات آن به ایران جلوگیری کرد. در راستای این تحریم‌ها، دولت استفاده از نخ‌هایی را که با رنگ جوهری رنگرزی شده بودند، ممنوع اعلام کرد (پروان و اتحادیه ۱۳۹۵، ۲۴).

مباحث پیش رو ابتدا به بررسی و طبقه‌بندی سفرنامه‌ها پرداخته و در ادامه بر اساس مطالعات و اطلاعات به‌دست‌آمده مطالب را طبقه‌بندی کرده است؛ این طبقه‌بندی جغرافیای بافت استفاده از قالی در یک مکان خاص و همچنین طرح نقش مواد و مصالح و رنگ‌بندی و رنگرزی فرش‌های دوران قاجار را مورد بررسی قرار داده است.

۳ـ۲. بررسی و طبقه‌بندی سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

یکی از منابع قابل بررسی و تأمل برای هرآنچه در ایران دورهٔ قاجار و صفویه گذشته، سفرنامه‌های سیاحان غربی است. نویسندگان سفرنامه‌ها به‌دلیل خصوصیت ذاتی و شغلی که داشته‌اند افرادی دقیق و ریزبین بودند و به کوچک‌ترین مسائل فرهنگی، سیاسی، اخلاقی و اجتماعی توجه نشان می‌دادند. یکی از مزایای سفرنامه‌نویسان این بوده است که نویسندگان، معمولاً از اتباع حکومتی نبوده و وابستگی به حکومت نداشته‌اند، لذا بدون هیچ‌گونه واهمه هر آنچه را می‌دیدند، بدون کم و کاست بیان می‌کردند.

سفرنامه‌های سیاحان غربی جزء منابع مهم اصلی ایران‌شناسی به حساب می‌آیند که می‌توان با خواندن آن‌ها ایران را بهتر شناخت. در دوان قاجار بنا به رفت‌وآمدهای درباریان، شاهد ورود دانشی نوین به ایران نیز می‌توان بود (زند ۱۳۸۹، ۱۱). دوران قاجار مصادف با دوران انقلاب

صنعتی در اروپا بود. در این دوران اروپا به‌نظام سرمایه‌داری روی آورد. در دوران قاجار شاهد شرکت‌های سرمایه‌گذاری چه به‌صورت دولتی چه به‌صورت خصوصی در کشور هستیم که برای راهیابی به ثروت و موفقیت در بازار، دست به هر کاری می‌زدند. بازار فرش یکی از نقاط مهم سرمایه‌گذاری در دوران قاجار است. در زمان فتحعلی‌شاه درباریان با اروپاییان ارتباط برقرار کردند؛ البته این روند از دوران صفویه شکل گرفته و تا دوران قاجار رو به افزایش است (جمشیدیان ۱۳۹۷، ۲)

با بررسی سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار می‌توان مطالب و اطلاعات مهمی را به دست آورد. در این مقاله تنها به منابع مهم و اصلی که اطلاعات اساسی با خود به همراه داشته‌اند، پرداخته شده است. جامعهٔ آماری این دسته از سفرنامه‌ها شامل ۱۵ منبع است. ازاین‌رو طی بررسی‌های انجام‌شده در سفرنامه‌های دوران قاجار در جدول ۱ می‌بینیم که بیشترین سیاحان در دوران ناصرالدین‌شاه محمدعلی‌شاه و مظفرالدین‌شاه به ایران آمده‌اند. در تمامی سفرنامه‌های این دوران، سیاحان نگاهی سیاسی و غیرسیاسی به ایران داشته‌اند و به موضوعات مختلفی چون آداب و رسوم، فرهنگ، هنر، نحوهٔ زندگی قومیت‌ها، جغرافیا و ... در سفرنامه‌های خود پرداخته‌اند. در دوران قاجار، تاریخ دقیقی از زمان ورود و خروج برخی از سیاحان وجود ندارد. ازاین‌رو اتفاقات سیاسی و غیرسیاسی باعث شده است که سیاحان از کشورهای گوناگون بنا به دلایل گوناگون به ایران سفر کنند. اما در حال حاضر سفرنامه‌ها را جزء منابع اصلی دیدگاه سیاحان به فرهنگ و هنر به‌خصوص فرش‌بافی می‌توان دانست. جدول ۱ نشان می‌دهد که مطالب پیش رو با چه عنوان هستند و سیاحان، سیاحت خود را از کدام کشور شروع کرده‌اند. جدول پیش رو بر اساس اولین دوران پادشاهی هر حکومت چیدمان شده است.

جدول ۱: نام سفرنامه و نویسندگان و فرستاده از چه کشوری

عنوان سفرنامه‌ها	نام نویسنده	کشورهای فرستادگان سیاحان غربی	سال‌های حضور سیاحان در ایران	عنوان سفرنامه‌ها	نام نویسنده	کشورهای فرستادگان سیاحان غربی	سال‌های حضور سیاحان در ایران
سفرنامهٔ اولیویه	آنتوان گیوم اولیویه[3]	فرانسه	۱۱۹۳ـ۱۲۱۲ق محمدخان قاجار	سفرنامهٔ قفقاز و ایران	ارنست ارسل[4]	بلژیک	ناصرالدین‌شاه
سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران	اوژن فلاندن	فرانسه	۱۸۴۰م محمدشاه قاجار	سه سال در دربار ایران	فووریه	فرانسه	۱۳۰۶ـ۱۳۰۹ق ناصرالدین‌شاه
سفرنامهٔ لرستان و خوزستان	کلمنت اوگاستس دوبد (بارن دوبد)[5]	روسیه	ناصرالدین‌شاه	ایران و ایرانیان در یک قرن پیش	چارلز جیمز ویلز[6]	_____	ناصرالدین‌شاه
سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس	ژنرال سرپرسی سایکس[7]	انگلیس	۱۸۹۳م ناصرالدین‌شاه	زندگی و سفرهای وامبری	آرمینوس وامبری		مظفرالدین‌شاه
سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان	یاکوب ادوراد پولاک[8]	اتریش	ناصرالدین‌شاه	سفرنامهٔ سوزوکی شین‌جوء	سوزوکی شین‌جوء	ژاپن	مظفرالدین‌شاه
ایران و ایرانیان	ساموئل گرین ویلز بنجامین[6]	آمریکا	۱۸۸۳ـ۱۸۸۵م ناصرالدین‌شاه	از خراسان تا بختیار	هانری رنه آلمانی	فرانسه	محمدعلی‌شاه
شرح سفر به ایالات خراسان خراسان و سیستان	سی. زم. مک. گرگر	انگلیس	ناصرالدین‌شاه	سفرنامهٔ هنری بایندر	هنری بایندر	فرانسه	ناصرالدین‌شاه

نگارندگان ۱۴۰۱

۳ـ۳. جغرافیای بافت قالی در سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

با بررسی سفرنامه‌های دورهٔ قاجار می‌توان به این نتیجه رسید که هر سیاح وارد هر منطقه از جغرافیای ایران شده، شاهد فرش‌بافی چه به‌صورت

متمرکز (کارگاه) و چه به‌صورت غیرمتمرکز بوده است. در تمام جغرافیای ایران فرش‌بافی انجام می‌شده است. فرش‌بافی هر منطقه دارای خصوصیت بافت، متر یال، رنگ‌بندی، رنگرزی و همچنین طرح و نقش مخصوص به آن منطقه بوده است. هیچ فرش مشابهی نمی‌توان در بازار هر ناحیه پیدا کرد که از هر نظر شبیه به هم بوده باشند. آنچه فرش ایرانی را طی سال‌ها متمایز کرده است تفاوت همین ویژگی‌های ظاهری دست‌بافت‌هاست. در ادامه، تنها شرح قسمتی از دست‌نوشته‌های سیاحان غربی آورده شده است.

سیاحی به نام دوبد در مسیر خود، به روستایی در اراک به نام فراهان برخورد می‌کند. وی دربارهٔ این منطقه نوشته است: «فراهان به داشتن قالی‌های بزرگ در جوامع اطراف خود معروف بوده است» (دوبد ۱۳۸۴، ۴۴۴)

سرهنگ سایکس در سفرنامهٔ خود با عنوان سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس دربارهٔ منطقهٔ جنوب شرقی ایران به نام کرمان نکاتی را اشاره‌کرده که با توجه به آن گویی کرمان دارای جغرافیای بافت بسیار مهم در دوران قاجار بوده است: «بدون اغراق باید گفت که یک قسمت از قالی کرمان دیگر قالی‌های منطقه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ به‌طوری که طرح و نقش و گرده‌گذاری در قالی‌های کرمان مانند نمونه طراحی‌های قدیم قبل از ظهور اسلام می‌باشد. اما گل و بوته‌کاری و رنگ‌آمیزی‌ها بی‌نهایت ممتاز است که دور از تحسین انسان می‌باشد.» (سایکس ۱۳۳۶، ۲۳۳ـ۲۳۵).در دوران قاجار در کرمان یک‌هزار دستگاه قالی‌بافی دایر بوده است که بر روی هر دار قالی‌بافی یک استاد و سه طفل کارگر کار بافندگی را انجام می‌دادند. استاد یا سرکارگاه از روی نقشه می‌خوانده و بافنده آن را می‌بافته است. دوران قاجار دوران فرازونشیب قالی ایرانی است که سرهنگ سایکس مانند دیگر سیاحان دراین‌باره سخن گفته و از ارزش و قیمت فرش‌های ایرانی در سیاحت خود آورده است (همان ۱۳۳۶، ۲۳۳ـ۲۳۵).

بنجامین در کتاب خود اشاره کرده است: «کمپانی زیگلر در ایران برای بافندگان خود یک استثنا برای بافندگان خود متداول کرده است» (بنجامین ۱۳۶۳، ۴۸۱ـ۴۸۵). شرکت زیگلر در سلطان‌آباد اراک کارگاه‌های بافندگی را به پا کرده است. گویی این شرکت در دوران قاجار، به کارگرهای خود قبل از شروع کار بیعانه می‌داده است که قالی‌بافان دائم مشغول به بافتن قالی باشند. شرکت زیگلر در این راستا سیاستی برپا کرده است که بافنده در قبال دریافت دستمزد، حق دخیل کردن سلیقهٔ شخص خود را ندارد و باید هرآنچه را که غربیان می‌پسندند ببافد. بنجامین در ادامه از قالی‌های ترکمن این‌گونه نوشته است: «قالی‌های ترکمن از بهترین قالی‌های کوچک پارچه نیز می‌باشند و بیشترین دوام را دارند. رنگ‌هایی که در این قالی‌ها استفاده شده مانند تابلوی هلاند است. بافت این منطقه مانند مخمل است و مانند مو نرم می‌شوند. در دوران قاجار این منطقه در تصرف روس‌ها هستند و می‌توانند از رنگ‌های جوهری برای قالی‌های خود استفاده کنند که این رنگ‌ها دوام رنگ‌های قدیم را ندارند»(همان).

ترکمن‌های یموت در دوران قاجاریه به بافتن قالی مشغول بوده‌اند، به‌طوری که هر عروس برای جهاز خود قالیچه‌ای را آماده می‌کرده است (ادواردبیت ۱۳۶۵، ۲۳۵). گرگر در کتاب خود از مناطق زیادی صحبت کرده که یکی از این مناطق مهمِ بافندگی در دوران قاجار، خراسان است. خراسان جزء مناطق مهم فرش‌بافی بوده که تمام روستاها در این مناطق نیز فرش‌بافی می‌کرده‌اند. گرگر پس از مدت‌ها سیاحت، از فرش‌بافی خراسان دیدن می‌کند و چنین می‌نویسد: «فرش یکی از صنایع دستی معروف منطقهٔ خراسان می‌باشد که با کمی تأمل می‌توان نمونهٔ خوب آن را در بازار پیدا کرد که بافت فرش‌های خراسان اغلب طرح‌ها گل‌دار و شوخ و شاد است» و در ادامه بیان می‌کند: «فرش‌های بیرجند بافت ظریف و رنگ‌های خیره‌کننده‌ای دارند. این فرش‌ها با سلیقهٔ بسیار تهیه می‌شوند» (مک‌گرگر ۱۳۶۶، ۲۶۱).

دکتر فووریه در کتاب سه سال در دربار ایران بعد از گذشتن از مناطق گوناگون از رشت دیدن می‌کند؛ فووریه از رشت چنین می‌نویسد: «رشت شهری است که سی هزار نفر جمعیت در آنجا فرش‌هایی از ابریشم به اشکال مختلف و نقوش زیبا با گلدوزی درست می‌کنند که شهرتی بسزا دارد» (فووریه ۱۳۸۵، ۳۰۳).

شهر شاهرود از شهرهای مهم ایران بوده و پیوستگی با یزد و تهران و طبس داشته است. از محصولات مهم این منطقه قالی، پشم گوسفند و پنبه نیز است. تجارت قالی در این منطقه به دست بیست بازرگان یهودی و ارمنی مقیم شاهرود انجام می‌شده است (شین‌جوء ۱۳۹۳، ۵۳).

سیاح آلمانی در سفرنامهٔ خود دربارهٔ یک نمونه از فرش‌هایی که از ایران به دیگر کشورها فرستاده می‌شوند، این‌گونه می‌نویسد: «از مراکز مهم فروش فرش‌های ابریشمی شهر کرمانشاه می‌باشد که به بغداد و مصر فرستاده می‌شود» (آلمانی بی‌تا، ۱۳۷ـ۱۳۹).

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

نام حکومت‌ها	سفرنامهٔ سیاحان غربی	جغرافیای بافت قالی یا محل بازدید قالی بر اساس متن سفرنامه‌ها
محمدشاه قاجار	سفرنامهٔ اوژن فلاندن	ایلات (فلاندن ۱۳۵۶، ۱۴۵ـ۲۴۴)
	تصاویری از ایران	خراسان (ادواردییت ۱۳۶۵، ۲۳۵)
	سفرنامهٔ لرستان و خوزستان	ایلات لر، فراهان (دوبد ۱۳۸۴، ۴۴۴)
ناصرالدین‌شاه قاجار	سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی	کرمان، رابر، کاشان، درخش، قاین، ایل بلوری، بجنورد، ایلات افشار (سایکس ۱۳۳۶، ۲۳۳ـ۲۳۵)
	سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان	فراهان، چادرنشینان (پولاک ۱۳۶۸، ۳۳۲)
	خراسان و سیستان	مشهد، دهستان درخش، ترکمن گورکلان، ترکمن‌های یموت (ادواردییت ۱۳۶۵، ۲۳۵)
	شرح سفر به ایالات خراسان	تهران، له ده، شیراز، یزد، خراسان، قاین، بیرجند، ده غوریان، استرآباد (مک‌گرگر ۱۳۶۶، ۱۶۰ـ۱۶۱)
	سفرنامهٔ فوروکاوا	فارس، یزد (فوروکاوا ۱۳۸۴، ۱۰۰ـ۱۰۱)
	سفرنامهٔ قفقاز و ایران	خوی، گز (ارسل ۱۳۸۵، ۳۶۰)
	سه سال در دربار ایران	سلطان‌آباد، ساروق، رشت (فووریه ۱۳۸۵، ۳۰۳)
	سفرنامهٔ سوزوکی شین‌جوء	کرمانشاه، لرستان، بیرجند، شاهرود (شین‌جوء ۱۳۹۳، ۵۳ـ۹۵)
محمدعلی‌شاه قاجار	از خراسان تا بختیار	تبریز، همدان، مشهد، سامان (آلمانی بی‌تا، ۱۳۷ـ۱۳۹)

نگارندگان ۱۴۰۱

۴ـ۳. توصیف قالی در یک مکان حکومتی یا مکان خاص در سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

طی مطالعات انجام‌شده در سفرنامه‌های این دوره، یکی از موضوعات بسیار مهم آن است که دست‌بافته‌ها در چه مکانی و با چه کارکردهایی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. در ادامه شاهد متن‌های مستقیم از خود سفرنامه‌ها هستیم و در آخر نموداری از مواردی که هر سیاح به چه مکان‌هایی اشاره داشته، آمده است.

قصر چهل‌ستون از زمان شاه‌عباس تا به امروز به جای مانده است. در دوران قاجار، فلاندن به‌عنوان سیاح و سفرنامه‌نویس سعی داشته است که آن قصر را ببیند؛ وی در کتاب خود دراین‌باره نوشته است: «چهار فراش با قالی‌های ابریشمی و کشمیری[۱۰] حاشیه زردوزی‌شده وارد شدند» (فلاندن ۱۳۵۶، ۲۴۴).

ژنرال سرپرسی سایکس هنگام ورود به کرمان به منطقهٔ ماهان رفته و از مقبرهٔ شاه نعمت‌الله ولی دیدن کرده است. زمانی که وارد صحن بارگاه می‌شود، فرش‌های این مکان را چنین توصیف می‌کند: «نقش قالی پهن‌شده در این منطقه ترنجی است که بسیار نفیس است که گفته شده هدیهٔ شاه‌عباس است اما در مدتی بعد شنیده شده است که موسیو راکوفسکی، تاریخ بافت قالی را ۱۶۰۷ هجری دانسته است و چون سلطان چند سال قبل از این تاریخ فوت شده است، به گمان می‌رود سنه‌ای که بر روی قالی بافته شده است سال اتمام قالی باشد» (سایکس ۱۳۳۶، ۱۷۹).

دکتر پولاک در زمان سیاحت خود به ایران از بناهای گوناگونی دیدن کرده است. وی در توصیف ساختمان و تالار یک کاخ، دربارهٔ دو قطعه قالی که نظر وی را به خود جلب کرده، نوشته است: «دو قالی گوبلن که به استادیِ تمام کار شده است که هدیهٔ لوئی فیلیپ است» و در ادامه دربارهٔ تخت طاووس که نادرشاه از دهلی به ایران آورده و در آن تالار به چشم می‌خورد، در سفرنامهٔ خود نوشته است (پولاک ۱۳۶۸، ۷۲ـ۷۳).

عمارت نگارستان یکی از مهم‌ترین عمارت‌های تهران است که آغا محمدخان آن را بنا کرده و فتحعلی‌شاه آن را گسترش داده است. بنجامین زمانی که از این تالار دیدن کرده است در روایات خود این‌گونه نوشته: «در تالارهای این عمارت قالی‌های بسیار گران‌بها در اتاق پهن کرده‌اند، در طرح اتاق، قیدی به قرینه شده» (بنجامین ۱۳۶۳، ۱۲۸ـ۱۲۹).

مکان زندگی شاهان و درباریان که همان ارگ یا قصر شاهی است، فقط مکان یـا عمـارت نیسـت بلکـه تمـامی جشـن‌ها و عیـدها و روزهـای باشکوه تاج‌گذاری و سلام‌ها در این مکان‌ها برگزار می‌شده است. سفرنامه‌نویس و سیاحی به نام بایندر پس از حضـور در یکـی از ایـن مراسـمات دربارهٔ کف‌پوش‌هایی که پهن‌شده بود این‌گونه می‌نویسد: «در روزهای باشکوه بـار عـام، شـاه بـر روی قالی‌هـای قیمتـی و نفـیس کـه روی تخـت انداخته‌اند می‌نشیند. تمام مقالات عالیه در اطراف آن به حال سجود قرار می‌گیرند» (بایندر ۱۳۷۰، ۴۶۶ـ۴۶۸). زمانی کـه از پلـه‌های قصـر پـایین می‌آیند متوجه می‌شوند که کف اتاق‌ها را با تخته فرش‌های زیادی پوشانده‌اند

ارسل بعد از دیدن وزارتخانه می‌نویسد: «اتاق‌های وزارتخانه بسیار وسیع و چهارگوش است که یک قطعه فرش هرات در این اتاق پهن شده است که جزء زیباترین و بزرگ‌ترین فرش‌های این شهر است» (ارسل ۱۳۸۵، ۲۵۷).

دکتر فووریه برای جشنی که در کاخ شمس‌العماره برپا بود شرکت کرده است. نظر وی را قالی‌هایی جلب می‌کند که دربارهٔ آن می‌نویسد: «دو قطعه قالی از کارهای گوبلن هست که آن‌ها را لویی فیلیپ به محمدشاه هدیه داده؛ بر یکی مجلس triomphr de venus و بر دیگری مجلس couronnement de faune نقش شده» (فووریه ۱۳۸۵، ۱۱۵).

کلیسا محل عبادت مسیحیان است. ویلز از یکی از این کلیساهای درون ایران دیدن کرده و در کتاب خود توصیفاتی از آن آورده است. او در بخشی دربارهٔ یکی از دست‌بافته‌های کلیسا می‌نویسد: «به‌محض داخل شدن به ساختمان خود را در میان سالن وسیعی دیدم که کف آن از فرش‌های بزرگ رنگارنگ و جالب ایرانی مفروش بود» (ویلز ۱۳۸۸، ۱۸۸).

جدول ۱: جامعهٔ آماری کل تحقیق دربارهٔ توصیف قالی در یک مکان حکومتی یا مکان خاص از سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

نام حکومت‌ها	کتاب‌ها	مکان‌ها
آغا محمدخان قاجار	سفرنامهٔ اولیویه	خانه (اولیویه ۱۳۷۱، ۱۵۵)
محمدشاه قاجار	سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران	چادر، کاروانسرا، منزل، باغ نو، قصر چهل‌ستون، طاق بستان، حیاط خانه، دیوانخانه (فلاندن ۱۳۵۶، ۲۴۴)
	سفرنامهٔ لرستان و خوزستان	اتاق (دوبد ۱۳۸۴، ۳۵۰)
ناصرالدین‌شاه قاجار	سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس	مقبرهٔ شاه نعمت‌الله ولی، اتاق پذیرایی (سایکس ۱۳۳۶، ۱۷۹)
	سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان	عالی‌قاپی، قصر شکار، تالار، منزل، تالار پذیرایی، محل غذاخوری، چادر، حمام، محل کار، مطب دکتر (پولاک ۱۳۶۸، ۷۲ـ۷۳)
	ایران و ایرانیان	اتاق، تالار، مدارس، بازار تهران (بنجامین ۱۳۶۳، ۱۲۸ـ۱۲۹)
	خراسان و سیستان	باغ مصلا، تالار، مرقد امام رضا، اتاق پذیرایی، خانه (ادواردییت ۱۳۶۵، ۱۷۳ـ۱۷۴)
	شرح سفر به ایالات خراسان	چادر، باغ دلگشا (مک‌گرگر ۱۳۶۶، ۴۸)
	سفرنامه بلوشر	کاخ، خانه، سفارت، قصر قج، باغ (بلوشر ۱۳۶۳، ۲۷۸)
	خاطرات سفر ایران	چادر (دوروشوار ۱۳۸۷، ۲۲)
	سفرنامهٔ فوروکاوا	باغ ایلخانی، اتاق (فوروکاوا ۱۳۸۴، ۹۲)
	سفرنامهٔ قفقاز و ایران	کاروانسرا، خوانچه، اتاق وزارتخانه (ارسل ۱۳۸۵، ۲۵۷)
	سه سال در ایران	چاپارخانه، بازار (کنت دو گوبینو ۱۳۸۵، ۶۰)
	سه سال در دربار ایران	شمس‌العماره، تالار شوری، تخت مرمر، باغ دارالحکومه، حجله، امامزاده سهل علی، بازار (فووریه ۱۳۸۵، ۱۱۵)
	یک سال در میان ایرانیان	آتشکده، پست‌خانه (براون ۱۳۸۶، ۳۶۴)
	ایران و ایرانیان در یک قرن پیش	کاروانسرا، کاخ، دروازهٔ عین‌الملک، باغ، منزل، کلیسا، تلگراف‌خانه، مسجد، کاخ سلطنتی، بازار اصفهان (ویلز ۱۳۸۸، ۱۸۸)
مظفرالدین‌شاه قاجار	زندگی و سفرهای وامبری سیاحتی درویشی دروغین	مقبره، اتاق پذیرایی، مسجد گوهرشاد (وامبری ۱۳۳۷، ۲۷۲ـ۲۷۴)
	سفرنامهٔ سوزوکی شین‌جوء	خانه (شین‌جوء ۱۳۹۳، ۴۵)
محمدعلی‌شاه	از خراسان تا بختیار	کاخ گلستان، چهل‌ستون، قالیچهٔ حضرت سلیمان، پست‌خانه، تلگراف‌خانه (آلمانی بی‌تا، ۹۱۶ـ۹۱۷)
احمدشاه	سفرنامهٔ ایران و وراورد	ادارات دولتی، چاپارخانه، مسجد (کاگه اکی ۱۳۹۳، ۷۳)

نگارندگان ۱۴۰۱

۵ـ۳. بررسی ویژگی ظاهری (طرح و نقش، رنگرزی و ویژگی‌های فنی، مواد و مصالح)

یکی دیگر از موارد مورد مطالعه در این پژوهش، بررسی طرح و نقش، رنگرزی، ویژگی‌های فنی و مواد و مصالح هر فرش است؛ که هر سیاح بر اساس دیده یا شنیده‌های خود در این حوزه در سفرنامه‌های خود به آن پرداخته است. در این بخش هرآنچه به‌صورت مستند در سفرنامه‌ها بیان گردیده، طبقه‌بندی شده و آمده است. در بین نوشته‌های سیاحان غربی شاهد مراحلی از رنگرزی و استفاده از مواد رنگی و نوع رنگ‌بندی هر قالی هستیم. در آخر ویژگی فنی هر فرش دارای اهمیت است که مورد توجه قرار گرفته است.

۶ـ۳. طرح و نقش

ایران به‌دلیل موقعیت جغرافیایی دارای مناطق متعدد فرش‌بافی است؛ همین امر باعث شده است که شاهد تفاوت‌های طرح و نقش در قالی‌های مناطق مختلف باشیم و هر منطقه از لحاظ نقش‌مایه با دیگر مناطق متفاوت باشد. با بررسی سفرنامه‌های دورهٔ قاجار، طرح و نقش هر فرش مورد توجه سیاحان قرار گرفته است. در ادامه به شرح آن‌ها پرداخته شده است.

سرهنگ سایکس پس از بازدید از دست‌بافته‌های منطقهٔ کرمان در سفرنامهٔ خود از ویژگی‌های قالی این منطقه سخن گفته است. به‌نحوی که وی از این منطقه سخن گفته است گویی قالی‌ها کرمان دارای ظرافت در طرح و رنگ نیز می‌باشند و قالی کرمان در دنیا مشهور بوده است. سایکس عنوان کرده است قالی این منطقه قابل قیاس با قالی‌های دیگر مناطق نیست. وی در ادامه دربارهٔ قالی کرمان این‌گونه نوشته است: «طرح و گردهٔ نقوش قالی‌های کرمان نمونه طراحی‌های قدیم قبل از ظهور اسلام است ولی گل و بوته‌کاری و رنگ‌آمیزی‌ها بی‌نهایت ممتاز است» (سایکس۱۳۳۶، ۲۳۳ـ۲۳۵). وی در ادامه اشاره کرده است که در کرمان هزاران دستگاه بافندگی دایر بوده که زنان و بچه‌ها مشغول به بافت قالی بودند و تمام قالی‌ها در اندازهٔ استاندارد بافته و به اروپا صادر می‌شده است.

مک‌گرگر در سفرنامهٔ خود تحت عنوان شرح سفر به ایلات خراسان از طرح و نقش بافته‌هایی که دیدن کرده، سخن گفته است. در بین نوشته‌های خود از بافته‌های فارس نیز سخن گفته است. وی عنوان کرده است که قالیچه‌های شیرازی خوش‌نقش نیستند اما بسیار گران‌اند. وی در ادامهٔ سیاحت خود از کارگاه‌های مشهد دیدن کرده است که در ادامه این‌گونه بیان می‌کند: «فرش‌های خراسان اغلب طرح‌های گل‌دار و شوخ و شاد دارد.» وی در ادامه فرش بیرجند را با مشهد مقایسه کرده است: «فرش‌های بیرجند بافت ظریف و رنگ‌های خیره‌کننده دارد. این فرش‌ها با سلیقهٔ بسیار مورد تولید قرار می‌گیرد» (مک‌گرگر ۱۳۶۱، ۲۶۱).

دکتر ویلز در سفرنامهٔ خود از ویژگی‌های طرح و نقش قالی‌ها سخن گفته و نوشته است: «فرش‌های مشهدی معمولاً پرنقش و نگارترین فرش‌های ایران هستند» و با وجود این بیشترین حجم صادرات را به خود اختصاص داده است. وی در ادامه آورده است: «زمینه‌های این قبیل از فرش‌ها "گل اناری"[11] و "گل هراتی" است که نوع دوم ۹۰ درصد صادراتی است» و معمولاً فرش‌های زمینهٔ سبز سابقهٔ چندان خوبی ندارند و مرغوب از کار درنیامده است (ویلز ۱۳۸۸، ۱۸۰ـ۱۸۱).

رنه آلمانی در سفرنامه‌های خود از قالی‌های اصفهانی سخن گفته است؛ وی آورده است که بافندگان اصفهانی سعی بر آن داشته‌اند که باغ و بوستان‌های خود را به نمایش بگذارند زیرا بافندگان اصفهانی نمونه‌های طبیعی گل‌ها را می‌دیدند. وی ویژگی فرش‌های قدیم اصفهان را این‌گونه ذکر کرده است: «قالی اصفهان دارای زمینه‌ای قرمز که در مرکز قالی از مدال یا به‌اصطلاح ترنجی به شکل ستاره در متن آن نقش بسته است که نقش گل‌ها و برگ خرما دیده می‌شود و این گل‌ها و برگ‌ها توسط شاخ و برگ تاک خزنده به هم متصل شده‌اند.» (آلمانی بی‌تا، ۱۲۸). فرش اصفهان دارای حاشیه‌های عریض است که دارای نوارهایی است که با گل‌های سرخ کوچک و برگ خرما تزیین شده است.

رنه آلمانی بیشتر از دیگر سیاحان دربارهٔ طرح و نقش فرش‌های ایرانی اطلاعات داشته است؛ گویی در سفرنامهٔ خود از مناطقی چون مشهد یا خراسان هم سخن گفته و این‌گونه نوشته است: «در فرش‌های خراسانی گل‌ها به‌شکل طبیعی و واقعی نمایش داده شده‌اند.» سیاح در بین سبک‌ها و مناطق مهم بافندگی تفاوت‌هایی در طراحی آن مشاهده کرده که این‌گونه نوشته است: «تفاوت سبک خراسانی و سبک اصفهانی و کرمانی در این است که فرش‌های اصفهانی، مزارع پرگل را نشان می‌دهد و فرش کرمانی گلدان‌ها و دسته‌گل‌های شکفته را نشان می‌دهد که ناشی از تخیلات بافنده است.» وی در ادامه دربارهٔ فرش‌های خراسانی این‌گونه می‌نویسد: «در حاشیهٔ فرش خراسانی تزییناتی از برگ نخل و گل‌ها دیده می‌شود و زمینهٔ آن‌هم رنگ قرمز درخشنده‌ای دارد و اگر در زمینه قسمت‌های نوارمانندی باشد، این نوارها را برگ نخل و گل‌ها و گاهی هم شکل ملخ زینت داده‌اند و به‌طور کلی فرش خراسانی جلوهٔ اطلس را دارد» (رنه آلمانی بی‌تا، ۱۳۰).

جدول ۲: جمع‌آوری کل اطلاعات طرح و نقش بر اساس سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

اطلاعات طرح و نقش بر اساس سفرنامه‌های دورهٔ قاجاریه		
نام حکومت	نام کتاب	توصیف سیاحان از طرح و نقش هر قالی
ناصرالدین‌شاه قاجار	سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس	طرح قدیمی، گل و بوته، اشکال و نقوش مختلف (سایکس ۱۳۳۶، ۲۳۳ـ۲۳۵)
	سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان	قالی گوبلن (پولاک ۱۳۶۸، ۷۲ـ۷۳).
	ایران و ایرانیان	نقشه از پیش دارند. نقشه‌ها ظرافت و تناسب قدیم را ندارند (بنجامین ۱۳۶۶، ۱۳۴ـ۱۶۲)
	شرح سفر به ایالات خراسان	خوش‌نقش نیستند. طرح‌های گل‌دار شوخ و شاد (مک‌گرگر ۱۳۶۱، ۲۶۱)
	خاطرات سفر ایران	اسلیمی[۱۲] (دوروشوار ۱۳۸۷، ۱۸۲)
	سفرنامهٔ فوروکاوا	طرح و نقش ظریف (فوروکاوا ۱۳۸۴، ۱۳۳)
	سه سال در دربار ایران	گوبلن، نقش مربع، گلدان (فووریه ۱۳۸۵، ۱۲۲)
	ایران و ایرانیان در یک قرن پیش	خوش‌نقش، پرنقش، گل اناری، گل هراتی (ویلز ۱۳۸۸، ۴۳ـ۴۴)
محمدعلی‌شاه قاجار	از خراسان تا بختیار	پرشکوفه و گل، مرغان، مناظر باغ‌های دلگشا، انواع گل‌ها، طرح گوبلن، ترنج ستاره‌ای، گل و برگ خرما، شاخ و برگ تاک، دسته‌گل بنفشه، نقشهٔ باغ و گلستان، دسته‌گل‌های غنچه و شکفته، گل طبیعی، گل‌های به‌هم‌چسبیده، برگ بیضی، مدال لوزی‌شکل (رنه آلمانی بی‌تا، ۱۳۳)

نگارندگان ۱۴۰۱

۷ـ۳. رنگرزی و ویژگی‌های فنی

در دوران قبل از قاجاریه در تمام مراحل رنگرزی، رنگرز از مواد طبیعی چون اسپرک، پوست گردو، پوست انار و... استفاده می‌کرده است؛ اما در دوران قاجاریه ورود رنگزاهای جوهری را به ایران می‌توان شاهد بود. همین امر باعث صدمه‌های زیادی به فرش‌بافی و صادرات فرش به کشورهای دیگر شده است. در ادامه، جدول ۶ نشان می‌دهد که مسئلهٔ رنگرزی از چشم سیاحان دور نمانده است و در نوشته‌های خود با آن اشاره کرده‌اند.

جدول ۳: اطلاعات کامل از رنگرزی و رنگ‌بندی فرش در سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

رنگرزی و ویژگی‌های رنگی فرش در سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار		
نام حکومت	نام کتاب	ویژگی رنگرزی
محمدشاه قاجار	خاطرات سفر ایران	روناس و نیل[۱۳]، کات‌کبود (سولفات مس) پیریت آهن، پیریت مس، سنگ‌مس، سنگ‌آهن، سرب، کربنات، سرب، کربنات مس، فیروزه، زرنیج‌زرد، گچ، اهک ابدیده، خاک‌های آمیخته با آلومینیوم و سیلیس و کربنات آهن و اکسیدآهن (دوروشوار ۱۳۸۷، ۱۴۸)
ناصرالدین‌شاه قاجار	سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس	جوهری و نباتی (سایکس ۱۳۳۶، ۴۰۲)
	سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان	روناس[۱۴]، کافیشه، نیل، پوست انار، مازوج، زاج سفیدو کات اسید، جوهر آبلیمو و اسیدسولفوریک (عرق گوگرد) کبود، استات آهن (پولاک ۱۳۶۸، ۳۸۳)
	خراسان و سیستان	رنگ روشن (ادواردییت ۱۳۶۵، ۶۵)
	شرح سفر به ایالات خراسان	رنگ روشن سفید و سیاه و آبی (مک‌گرگر ۱۳۶۶، ۱۵۵ـ۱۵۶)
	سه سال در دربار ایران	رنگ جوهری و رنگ ثابت (فووریه ۱۳۶۵، ۲۶۱ـ۲۶۲)
	ایران و ایرانیان در یک قرن پیش	رنگ ثابت، زمینهٔ سبز، نیل، سرخ و قهوه‌ای (ویلز ۱۳۸۸، ۲۱۷)
محمدعلی‌شاه	از خراسان تا بختیار	رنگ نباتی، نیل، اسپرک (آلمانی بی‌تا، ۱۱۹ـ۱۲۸)

نگارندگان ۱۴۰۱

۸ـ۳. مواد و مصالح مورد استفاده در بافت قالی از دید سیاحان غربی دورهٔ قاجار

هر بافته علاوه بر طرح و نقش و رنگرزی که بر روی الیاف انجام شده، دارای یک سری ویژگی‌ها شامل مواد و مصالح (پشم، کرک، ابریشم و...) نیز است که می‌توان با داشتن کمی اطلاعات نوع جنس بافته را مشخص کرد. همچنین در مستندات سیاحان غربی اشاراتی به این نوع دست‌بافته شده است. در ادامه بخشی از توصیف سیاحان از دیگر ویژگی‌های دست‌بافته‌ها آمده است و در آخر به‌صورت جمع‌بندی از کل

مطالب، نموداری تهیه شده است.

اولیویه مانند دیگر سیاحان در نوشته‌های خود از فرش‌های ایرانی سخن گفته است به‌طوری‌که مصالح مورد استفادهٔ فرش‌ها را مورد بررسی قرار داده و در شرح سیاحت خود این‌گونه نوشته است: «ابریشم، پشم در امر بافندگی دارای اهمیت می‌باشد. پشم در ایران بیشترین استفاده را دارد و تمام بافته‌های خود از جمله فرش و نمد قالی و گلیم از پشم تولید می‌شود»(اولیویه ۱۳۷۱، ۱۸۳).

بنجامین در ادامه در سفرنامهٔ خود از فرشی که دیده این‌گونه نوشته است: «بهترین قالی ایران از میان قالی‌های کوچک، همین قالی‌های ابریشمی است. بهترین قالی ابریشمی که من دیده‌ام، همان قالیچه‌ای است که در جلو تخت طاووس در تالار اعلیحضرت شاه انداخته شده و در میان آن مروارید دوخته‌اند» (بنجامین ۱۳۶۳، ۴۸۱ـ۴۸۵).

در کتاب سفرنامهٔ دکتر ویلز می‌توان شاهد مطالبی بود که نشان می‌دهد وی مصالح مورد استفاده از فرش را می‌شناخته زیرا به نکته‌ای اشاره کرده است: «فرش‌های پشمی معمولاً محصول اطراف "مراغه" است» (ویلز ۱۳۸۸، ۱۸۰ـ۱۸۱).

در این دوران زندگی و سفرهای وامبری را داریم؛ گویی وی وارد مشهد شده و از مسجد گوهرشاد دیدن کرده و توصیف وی از فرش‌های این مکان چنین است: «فرش‌های زیبای شرقی که در تار و پود آن الماس و سنگ قیمتی بافته شده است» (وامبری ۱۳۳۷، ۲۷۲ـ۲۷۴).

نمودار ۱: جامعهٔ آماری کل مطالعات در حیطهٔ مواد مصالح از سفرنامه‌های سیاحان غربی دورهٔ قاجار

نگارندگان ۱۴۰۱

۴. نتیجه‌گیری

در تمام ادوار تاریخ می‌توان به‌وضوح دید که هنر به‌خصوص هنر فرش‌بافی مورد حمایت قرار گرفته است. فرش‌بافی دوران قاجار بعد از آن شکوه و جلال دوران صفویه، بنا به دلایلی سیاسی و اقتصادی فرازونشیب‌های بسیاری را پشت‌سر گذاشته است؛ به‌طوری که در سال‌های اولیه حکومت آغا محمدخان و فتحعلی‌شاه به‌وضوح می‌توان دید بنا به شرایط حکومتی کمترین سیاح به ایران آمده‌اند و در دوران ناصرالدین روابط چه سیاسی و چه غیرسیاسی به ایران و خارج از ایران بیشتر شده است؛ به‌طوری که در دربار شاهی حضور غربیان را در خدمت وزارت، مملکت‌داری، پزشک دربار، باستان‌شناس و... به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد که نگاهی دقیق و ریز به تمام مسائل داشته و هنر و فرهنگ ایرانی را مورد بررسی قرار داده‌اند. همین‌طور نگاه ویژه‌ای به هنر فرش‌بافی و دست‌بافته‌هایی ایرانی داشته‌اند. در سطر به سطر نوشته‌های سیاحان شاهد توصیفاتی از طرح و نقش، رنگ و رنگ‌بندی، ابعاد و نوع کاربرد هر فرش برای چه مکانی و برای چه منظوری می‌توان بود و در نوشته‌ها و مستندات سیاحان می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد. در خصوص پاسخ به سؤالات این تحقیق شایان ذکر است که در تمامی مناطق جغرافیای ایران، در دوران قاجار شاهد فرش‌بافی هستیم چنان‌که در شهرهای کرمان، تبریز، خراسان و اصفهان شاهد بهترین نمونه‌های فرش‌بافی می‌توان بود که جزء چند

مرکز اول فرش‌بافی دوران قاجار هستند.در ادامه طبق اطلاعات، پاسخ سؤال دوم بدین شرح است: فرش در ایران جزء کالای مصرفی بوده و بنا به نوع مواد مصرفی و ارزش کالا در مکان‌های مختلف کارکردهای متفاوت داشته است؛ به‌نوعی در جایی مصرف عام و خانگی و در مواردی در مراسمات شاهی استفاده می‌شده است که فرش‌های این دسته جزء کالای اعلا بوده است. فرش‌بافی این دوران بر اساس تولیدات متنوع در مناطق گوناگون دارای تنوع گوناگون از جمله طرح و نقش، رنگ‌بندی و رنگرزی متفاوت بوده است که فرش‌بافی این دوران را از دیگر دوران‌ها متمایز کرده است. طبق اطلاعات دربارهٔ سوال سوم باید ذکر کرد که فرش‌بافی در دوران قاجار به‌دلیل وجود شرایط سیاسی و اقتصادی نسبت به دوران قبل خود افت کرده است اما هنوز در این دوران جزء کالاهایی است که شاخصه‌های کیفیتی در بافت و طرح و رنگ را دارد و جزء کالای باارزش به شمار می‌آید به‌طوری که پادشاهان آن را به سفیران و وزیران هدیه می‌دادند و در بزرگ‌ترین مراسم‌های درباری از آن استفاده می‌کردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. هرات منطقه‌ای است در شمال غربی افغانستان که در گذشته بخشی از خاک ایران واز مراکز مهم بافت قالی بوده است. برخی از قالی‌های قرن ۱۷ و ۱۹ را به هرات نسبت می‌دهند؛ گرچه در این مورد اختلاف نظر وجود دارد. امروزه هرات از مراکز جمع‌آوری و تجارت قالی‌های بلوچی بافت منطقه است (استون ۱۳۹۱، ۳۶۴).

۲. ساختار این نمونه از رنگزاها به‌صورت شیمیایی و مصنوعی نیز می‌باشد که دست‌ساختهٔ بشر است و از قطران زغال‌سنگ نیز به دست می‌آید و به‌دلیل ارزانی و سهولت در رنگرزی از آن استفاده می‌کنند. اما با ورود رنگزاهای شیمیایی مرغوب روزبه‌روز استفاده از این نمونه از رنگزاها بیشتر شده و کمتر از رنگ طبیعی استفاده شده است (دانشگر ۱۳۷۶، ۲۶۳).

3. Antoine Guillaume, Olivier

4. Ernest Orsolle

5. Bron Clement Augustus Gregorylouis DeBode

6. Charles James Willson

7. Jeneral Sir Percy Molesworth Sykes

8. jakob Eduard Polak

9. Samuel Greene Wheeler Benjamin

۱۰. کشمیر شمالی‌ترین منطقه در هند است که ساکنان آن مسلمان‌اند. کشمیر در قرن ۱۸ و ۱۹م به‌دلیل طرح‌های جالب پرکار بته بر روی شال‌های نفیس دست‌بافتی که در این شهر تولید می‌شد، شهرت زیادی داشت. این طرح‌ها در اوایل قرن ۱۹م با ماشین‌های بافندگی در پیسلی اسکاتلند تقلید شد و در نیمهٔ قرن ۱۹، قالی‌های دست‌بافت کشمیر بسیار چشمگیر شد. قالی‌های کشمیری عمدتاً با تار و پود پنبه‌ای بافته می‌شدند. تراکم گره بهترین قالی‌ها، ۶۴۰۰ تا ۷۷۰۰ گره در دسی‌مترمربع است. چله‌های بافته‌های این منطقه به‌صورت لول و دولول است و اکثر قالی‌ها با گره جفتی بافت می‌شود. خطوط پیرامون نقش‌ها دارای گره‌های عادی هستند.همچنین شاهد بافته‌های ابریشمی می‌توان بود که بیشتر طرح‌ها برگرفته از قالی‌های کهن ایران است. هچنین شاهد بافت از تصاویر خدایان هند در این شهر می‌توان بود (استون ۱۳۹۱، ۲۸۵).

۱۱. انار در شرق نمادی از حاصلخیزی است که به‌عنوان نقش رایج در قالی‌های منطقهٔ ترکستان است. در قالی‌های شرق چین انار را به‌صورت باز و دانه‌شده به تصویر می‌کشند. این نقش را اصطلاحاً لیوکابایزا می‌نامند. همچنین نقش انار در قالی‌های مغولی بازنمایی شده است (همان، ۲۳۱).

۱۲. نوعی نقش است که از خط‌های پیچیده و چرخشی گردان تشکیل شده است. هنرشناسان غرب نام «عربسک» بدان داده و آن را به هنرمندان اسلامی نسبت داده‌اند. این طرح برگرفته از شاخه‌های درخت و این نگاره در نقش‌های ایرانی سابقهٔ بسیار دارد. روایت آمده است که نقاشان ایرانی اسلیمی را از طرح کلهٔ فیل با تغییراتی حاصل نموده‌اند و طرح خرطوم و سر فیل و گوش‌ها و دندان آن کاملاً در این نقش پیداست. این طرح به دست هنرمندان ایرانی تکامل یافته تا آنجا که با نقوش فرش در هم آمیخته شده است (دانشگر ۱۳۷۶، ۳۲۳).

۱۳. نیل با نام علمی indigofera است که از برگ‌های ساییدهٔ آن رنگ آبی به دست می‌آید. شیرهٔ زردرنگ گیاه در مقابل هوا تبدیل به رنگ آبی می‌شود. تولید این نمونهٔ رنگزا از سال ۱۸۸۰ صورت گرفته است. زمانی که نیل را با برخی از رنگ‌ها ترکیب کنیم، رنگ زرد تشکیل می‌شود. در ایران رنگزاهای سنتی نیل را درون خمره‌ای سفالی می‌کنند و رنگ متنوعی به دست می‌آورند. رنگ نیلی از رنگ‌های پرطرفدار قالی‌بافی است (استون ۱۳۹۱، ۳۸۵).

۱۴. از ریشهٔ گیاه روناس رنگی قرمز طبیعی به دست می‌آید. این گیاه برگ‌های نوک‌تیز و گل‌های کوچک و زردرنگ متمایل به سبز دارد. نوع روناس ایران بوته‌ای بوده و شاخهٔ آن خاردار است.این گیاه در مازندران آذربایجان کاشته می‌شود. نوع زمین در میزان رنگ‌دهی این نمونهٔ رنگزا بسیار اهمیت دارد (دانشگر ۱۳۷۶، ۲۶۸).

منابع

۱. آلمانی، هانری رنه. بی‌تا. از خراسان تا بختیار. ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی (متخلص به همایون). تهران: مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر.

۲. آهنی، لاله، محمد خزائی، و ابوالفضل عبدالهی‌فرد. ۱۴۰۰. «تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». دوفصلنامه علمی پژوهش هنر، ش. ۲۱: ۱۷ـ۲۷.

۳. استون، پیتراف. ۱۳۹۱. فرهنگنامه فرش شرق. ترجمهٔ بیژن اربابی. تهران: جمال هنر.

۴. ادواردییت، چارلز. ۱۳۶۵. خراسان و سیستان. قدرت‌الله روشنی. تهران: یزدان.

۵. ارسل، ارنست. ۱۳۸۲. سفرنامهٔ قفقاز و ایران. علی‌اصغر سعیدی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶. اولیویه، آنتوان گیوم. ۱۳۷۱. سفرنامهٔ اولیویه. ترجمهٔ محمدطاهر میرزا. تهران: نشر اطلاعات.

۷. بایندر، هنری. ۱۳۷۰.سفرنامهٔ هنری بایندر کردستان بین‌النهرین و ایران. کرامت‌الله افسر. تهران: فرهنگسرا.

۸. براون، ادوارد گرانویل. ۱۳۸۶. یک سال در میان ایرانیان. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: اختران.

۹. بلوشر، ویبرت. ۱۳۶۹. سفرنامهٔ بلوشر. ترجمهٔ کیکاووس جهاندار. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

۱۰. بنجامین، ساموئل گرین ویلر. ۱۳۶۳. ایران و ایرانیان؛ خاطرات و سفرنامهٔ ساموئل گرین ویلر بنجامین. ترجمهٔ رحیم رضا زاچه تلک. بی‌جا: انتشارات خیابان اردیبهشت.

۱۱. پروان، رسول، و منصوره اتحادیه. ۱۳۹۵. «نقش دستگاه‌های دولتی عصر قاجاریه در صنعت و تجارت فرش ایران». پژوهش‌های علوم تاریخی ۸ (۲): ۲۱ـ۴۱.

۱۲. پولاک، یاکوب ادوارد. ۱۳۶۸. سفرنامهٔ پولاک ایران و ایرانیان. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

۱۳. تورنتن، لین. ۱۳۷۴. تصاویری از ایران. ترجمهٔ مینا نوایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۱۴. جمشیدیان، سجاد، و علی آرامشی‌نیا. ۱۳۹۷. «بررسی گفتمان سفرنامه‌های آغاز دورهٔ قاجار و تأثیر آنان بر نوخواهی عصر ناصری». فصلنامه تاریخ روابط خارجی ۱۹ (۷۴): ۵۱ـ۷۸.

۱۵. حجازی، بنفشه. ۱۳۸۵. زن تاریخ: جایگاه زن در ایران باستان. تهران: قصیده‌سرا.

۱۶. حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۹۴. تاریخ فرش سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران. تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

۱۷. دانشگر، احمد. ۱۳۷۶. فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ «دانشنامه ایران». یادواره اسدی.

۱۸. دلریش، بشری. ۱۳۷۶. زن در دورهٔ قاجار. تهران: سورهٔ مهر.

۱۹. دوبد، کلمنت اوگاستس. ۱۳۸۴. سفرنامهٔ لرستان و خوزستان. محمدحسین آریای لرستانی. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۰. دوروششوار، کنت ژولین. ۱۳۷۸. خاطرات سفر ایران. ترجمهٔ مهران توکلی. تهران: نشر نی.

۲۱. زند، محمدتقی. ۱۳۸۹.«بررسی تطبیقی پژوهش‌های ایران‌شناسی غربی و شرق‌شناسی با تکیه بر بازنمایی بر فرهنگ مردم ایران در سفرنامه اروپاییان در دورهٔ قاجاریه». فصلنامه مطالعات ملی ۱۱ (۲): ۱۵۳ـ۱۸۲.

۲۲. سایکس، ژنرال سرپرسی. ۱۳۳۶. سفرنامهٔ ژنرال سرپرسی سایکس (ده هزار مایل در ایران). ترجمهٔ حسین سعادت نوری. تهران: کتابخانه ابن‌سینا.

۲۳. سموعی، زهرا . ۱۳۹۳. «نگاهی به لباس اندرونی زنان در سفرنامهٔ سیاحان عصر قاجار». تاریخ نو ۴ (۷): ۱۰۳ـ۱۲۰.

۲۴. شایسته‌فر، مهناز، و طیبه صباغ‌پور. ۱۳۹۰. «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار (موجود در موزهٔ فرش ایران)». فصلنامه علمی‌پژوهشی باغ نظر، ش. ۱۸: ۶۳ـ۷۴.

۲۵. شین‌جوء، سوزوکی. ۱۳۹۳. سفرنامهٔ سوزوکی شین‌جوء. ترجمهٔ هاشم رجب‌زاده و کینجی‌ئه اورا. تهران: طهوری.
۲۶. طهماسبی‌زاده، ساره، و محمدابراهیم زارعی. ۱۳۹۷، «شمایل‌شناسی تصویر زنان در دورهٔ قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری و عکس‌های برجای‌مانده از این دوره». مجله زن در فرهنگ ایران ۱۰ (۴): ۵۷۷ـ۵۹۴.
۲۷. فلاندن، اوژن. ۱۳۵۶.سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران. ترجمهٔ حسین نورصادقی. تهران: اشرافی.
۲۸. فوروکاوا، نوبوبوشی. ۱۳۸۴. سفرنامهٔ فوروکاوا. ترجمهٔ هاشم رجب‌زاده و کینجی‌ئه اورا. تهران: انجمن آثار مفاخر فرهنگی.
۲۹. فووریه، ژوانس. ۱۳۸۵. سه سال در دربار ایران (از ۱۳۰۶ تا ۱۳۰۹ قمری). ترجمهٔ عباس اقبالی. تهران: نشر علمی.
۳۰. کاگه اکی، اوبا. ۱۳۹۳. سفرنامهٔ ایران و ورارود. ترجمهٔ هاشم رجب‌زاده و کینجی‌ئه اورا. تهران: طهوری.
۳۱. کمندلو، حسین. ۱۳۹۵. «بازشناسی فرش مشهد در عصر قاجاریه؛ نمونه موردی قالی‌های محرابی پرده‌ای دورو (محرابی - افشان شاه عباسی قندیل‌دار موزهٔ فرش آستان قدس رضوی)». نشریه مطالعات تاریخ فرهنگی ۸ (۲۹): ۱۲۷ـ۱۴۷.
۳۲. کنت دو گوبینو، ژزف‌آرتو. ۱۳۸۵. سه سال در ایران. ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری. تهران: نگارستان کتاب.
۳۳. محمدی آیین، شهرزاد. ۱۳۹۵. «نقد و بررسی دیدگاه‌های سفرنامه‌نویسان دربارهٔ فرهنگ غذایی ایرانیان در دورهٔ قاجار». نشریه تاریخ نو،ش. ۱۵: ۷۳ـ۱۰۰.
۳۴. مک‌گرگر، کلنل سی‌ام. ۱۳۶۶. شرح سفر به ایالات خراسان. ترجمهٔ مجید مهدی‌زاده. مشهد: آستان قدس رضوی.
۳۵. مهرآبادی، میترا. ۱۳۷۹. زن ایرانی به روایت سفرنامه‌نویسان فرنگی. تهران: روزگار، آفرینش.
۳۶. وامبری، ارمینوس. ۱۳۳۷. سیاحت درویشی دروغین. ترجمهٔ محمدحسین آریا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۷. ویلز، چارلزجیمز. ۱۳۸۸. ایران و ایرانیان در یک قرن پیش (سفرنامهٔ دکتر ویلز). ترجمهٔ غلامحسن قراگزلو. تهران: اقبال.
۳۸. وندشعاری، علی. ۱۳۸۷.«اسطورهٔ هوشنگ‌شاه در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». گلجام، ش. ۱۰: ۸۷ـ۱۰۰.
۳۹. ویلس، چارلز جیمز. ۱۳۶۳. تاریخ ایران در عهد قاجاریه. ترجمهٔ جمشید دودانگه. تهران: زرین.

سنجش ویژگی‌های ساختاری آرایه‌های چوبی در دو مسجد قاجاری تهران*

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246318.1020

محمد باغستانی کوزه‌گر**
زمزم سادات رضوی***
محمد نبی سلیم****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲

چکیده

مسجد، مهم‌ترین نماد معماری مذهبی در تمدن اسلامی، به‌عنوان مظهر اندیشه و روح حاکم بر محیط، همواره جایی را در قلب شهر به خود اختصاص داده و از بهترین مایه‌ها و آرایه‌ها بهره‌مند شده است. در سدهٔ سیزدهم هجری قمری، مسجدسازی به دو صورت مرمت مساجد جامع و ساخت مساجد نوین اتفاق افتاد و با تأثیر از تحول هنرهای تزیینی، دچار تغییراتی در ظواهر شد. از جمله اُرُسی‌سازی، به‌عنوان هنری متشکل از منبت‌کاری، گره‌چینی، شیشه‌بری، قواره‌بری و...، در مسجدهای شهری جلوه کرد. نقش‌آفرینی روی درها و طاق‌های چوبی مساجد تهران به‌شکل منبت و گره‌چینی رواج یافت و هنرمندان چیره‌دست، در تعدادی از بناهای مذهبی با کمک هنر قواره‌بری و منبت‌کاری، پهنهٔ چوب بی‌جان را به صحنهٔ مانای اشکال چشم‌نواز مبدل نمودند. سنجش، تطبیق سبک و طراحی دو نمونه از آرایه‌های چوبی در دو مسجد سلطانی و مسجد شیخ عبدالحسین در تهران، نکات ناگفته‌ای دربارهٔ تحول هنر کار با چوب و روند تحول منبت‌کاری در معماری معاصر ایران بیان می‌دارد. ماهیت تحقیق حاضر، نظری-کاربردی و از نظر اهداف، از نوع کیفی با رویکرد تطبیقی است که از روش گردآوری داده‌ها و تحلیل کیفی، گرافیکی و نظرات کارشناسان نیز بهره برده است. پرسش اصلی در این پژوهش آن است که بر اساس بررسی تطبیقی دو نمونه سازه، ویژگی‌های سبک‌شناختی آرایه‌های چوبی مساجد دورهٔ قاجار کدام‌اند؟ بر اساس یافته‌های پژوهش، درهای این دو مسجد، دارای سه ویژگی سبک‌شناختی سنتی، التقاطی و غربی بوده و در هر دو نمونه، شاخصهٔ هنر چوب، تلفیق خلاقانهٔ نمادهای منبت‌کاری سنتی و الصاق طرح‌های بیضی و ترنج بر روی کارهای ابداعی است؛ امری که گویای تحول در هنر کار با چوب در دورهٔ قاجار است و طی آن، تزیین رویهٔ چوب با اشکال هندسی، همانند آرایه‌سازی دیوارها با گچ و کاشی، در معماری تزیینی ایران رایج شد.

کلیدواژه‌ها:

دوران قاجار، هنرهای چوبی، تهران، مسجد شاه، مسجد شیخ عبدالحسین.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان کاربرد هنر چوب در مساجد تهران عصر قاجار در دانشگاه آزاد اسلامی مشهد با راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم است.

** استادیار گروه تاریخ و تمدن ملل اسلامی، واحد مشهد، دانشگاه آزاداسلامی، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)/ m.baghestani@isca.a.c.ir
*** دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تمدن و ملل اسلامی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران/ razavi.zamzam@gmail.com
**** استادیار گروه تاریخ، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران/ m. salim@shahrood.iua.ac.ir

۱. مقدمه و طرح مسئله

در دوران معاصر، با تغییر سبک ساختمان‌سازی و تمایل به معماری و تزیینات غربی، استفاده از اصول و روش‌های سنتی در ساخت و تزیین بناها منسوخ شده و تجددگرایی باعث از بین رفتن هنرها و صنایع اصیل ایرانی شده است. شماری از بناهای تاریخی، صرفاً از جهت فضای کالبدی و شاخصهٔ شناسنامه‌ای خود، مورد بررسی قرار گرفته‌اند، درحالی‌که وجود آرایه‌ها و ملحقات این سازه‌ها، وجه ارزشمندانهٔ آن‌ها را متمایز می‌سازد. مساجد شهری، که جلوه‌گاه مراسم آیینی و حضور اجتماعی مردمان این سرزمین بوده‌اند، از جنبهٔ شناخت و بررسی پیوست‌های معمارانه یا آرایه‌های تزیینی و هنرپردازانهٔ خود نیز، درخور اعتنا و شایان توجه‌اند. پس بایسته است تا برای تبیین سیر تحول هنرهای ملحق به معماری و نگرش ژرف‌تر به ظرافت‌های مستور در بناهای عام‌المنفعه و تاریخی، به بررسی تزیینات سازه‌هایی چون مساجد تهران در مقطعی تاریخی پرداخته شود.

از نخستین مساجد تهران در زمان صفویه مانند مسجد جامع و مسجد چال و... تا گسترش مساجد سلطانی در دورهٔ دومین شاه دودمان قاجار، روندی طی شد که با افزایش محلات متعدد و توسعهٔ سیاست مذهبی، بر شمار مساجد افزوده شد. اما علاوه بر تغییرات کمّی یعنی افزایش شمار مساجد، مساجد پایتخت از تحولات کیفی و تغییر در سبک معمارانه نیز برخوردار شدند، تا جایی که از میانهٔ عهد قاجار به‌دلیل آشنایی ایرانیان با مظاهر تجدد و مدرنیته، معماری ایرانی‌اسلامی دستخوش تحول گردید. هنرهای دستی نظیر خاتم‌کاری، شیشه‌گری، منبت‌کاری، سفالگری، فلزکاری و... هم رو به توسعه گذاشت و به‌موازات رشد اقتصادی و توسعهٔ شهرنشینی، سبب تولیدات متعدد هنری شد. در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه و به‌دلیل آرامش دیرپای داخلی، ده‌ها مسجد تعمیر یا تأسیس شد. از جمله مسجد سلطانی یا مسجد شاه در جنوب شرق تهران، که به دستور فتحعلی‌شاه تأسیس شده بود، به امر حکومت ناصری مرمت و توسعه یافت. نمونهٔ مثال‌زدنی دیگر، مسجد شیخ عبدالحسین شیخ العراقین بود که به توصیهٔ امیرکبیر برپا شد و به‌دلیل موقعیت جغرافیایی در مرکز تهران، توجه دولتمردان را به زیباسازی بنا جلب کرد.

هنر کار با چوب در ایران، استمراری همراه با دگردیسی و کمال داشته است. گرچه در دوره‌های میانی تاریخ ایران، از چوب برای استحکام بناها یا تزیین سازه‌ها و یا افزودن بخش‌های جانبی، مثل منابر و ادوات چوبی استفاده می‌شد، از دورهٔ قاجار و به‌موازات افزایش تولید چوب و آشنایی با انواع چوب‌های صنعتی، در تزیینات معماری از آن بهرهٔ بیشتری گرفته شد؛ مانند کنده‌کاری بر روی منابر، درها، پنجره‌ها و دیگر اجزای بناها. افزون بر اینکه نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی بدنهٔ بخش چوبی سازه‌ها چون درب‌ها، پنجره‌ها و منبرها سبب شد تا تحولی بنیادین در شکل قسمت‌های چوبی ابنیهٔ این دوران پدید آید. یکی از نمونه‌های نوظهور اما متعالی پردازش چوب، پنجره‌های موسوم به اُرسی است که با هنر منبت یا گره‌سازی، بر دیوار منازل و مساجد جا گرفت. در این دوران از دل هنر گره‌چینی، هنر قواره‌بری به‌عنوان یکی از فروع تزیینات چوب برآمد و پیکرهٔ درها را آراست.

۱-۱. اهداف و شیوهٔ پژوهش

با توجه به اهمیت بررسی فرایند تغییر در تزیینات هنری در بناهای معمارانهٔ ایران، ضرورت شناخت آرایه‌های الحاقی ابنیه در مقاطع خاص تاریخ معماری احساس می‌شود. نیز علاوه بر نقصان اطلاعات دربارهٔ هنر قواره‌بری، دربارهٔ آرایه‌های هنری و اجزای کالبدی مسجد شاه و مسجد شیخ عبدالحسین، به‌عنوان دو نمونهٔ شاخص و به‌ویژه از منظر بررسی کاربرد چوب، مطالب بایسته و مبسوط در دسترس قرار ندارد. امید است رویکرد این پژوهش به تبیین دیدگاه‌های پژوهندگان و نسل جوان در اخذ الهام و درک از هنرهای سنتی و میراث گذشته منجر شود.

پرسش اصلی آن است که بر اساس بررسی تطبیقی دو نمونه بنای مذهبی عهد قاجار، ویژگی‌های سبک‌شناختی آرایه‌های چوبی مساجد این دوره کدام‌اند؟ و پرسش‌های فرعی پژوهش بدین قرارند: از جمله تفاوت در کاربرد دو نوع هنر منبت و هنر قواره‌بری، چه حقیقتی را مشخص می‌دارد؟ نوع اشغال سطح درها از جهت طرح‌ها و نقوش، ابتکاری است یا تقلیدی؟

روش تحقیق در این نوشتار، مبتنی بر شیوهٔ تحلیلی‌توصیفی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات بر اساس روش گردآوری داده‌ها، مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای، و در مواردی همراه با مشاهده و مصاحبه است. در این روند، بررسی هنر منبت و قواره‌بری، معرفی عرصهٔ تحقیق یعنی دو مسجد شاه و شیخ عبدالحسین و توصیف کارشناسانهٔ درهای دو مسجد و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها مدنظر قرار داشته است.

۲ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

در بین آثار مکتوب دربارهٔ تزیینات معماری دورهٔ قاجار، تنها در برخی نوشتارها می‌توان به مختصر داده‌هایی دربارهٔ هنر چوب در بناهای تاریخی این عصر دست یافت؛ از جمله: ۱. امرایی (۱۳۸۳) در کتاب ارسی پنجره‌ای رو به نور، به‌طور اختصاصی به بررسی ارسی‌های چوبی پرداخته، اما به مسجد شاه اشاره‌ای ندارد. ۲. در کتاب گره‌چینی طوجی (۱۳۸۴) هرچند به‌تفصیل از هنر گره‌چینی سخن به میان آمده، فقط چند اثر قواره‌بری را یاد کرده است. ۳. گودرزی (۱۳۸۸) در اثری با نام آیینهٔ خیال دربارهٔ تزیینات وابسته به معماری عهد قاجار، تزیینات در و پنجره را بدون اشارهٔ دقیق به هنر قواره‌بری معرفی و تحلیل کرده است. ۴. در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عبدالکریم عطارزاده (۱۳۷۴) با عنوان آرایه‌های چوبی در معماری اسلامی ایران (دوره‌های زندیه و قاجاریه) به درهای چوبی و منقوش موزهٔ قزوین، درِ گره‌دار باغ دولت‌آباد یزد و چند نمونه در دورهٔ زندیه اشاره شده و به آرایگان چوبی شامل درب‌ها، ارسی‌ها، ستون‌ها، مأذنه‌ها، نرده‌ها، ضریح و صندوق، دولاب، منبرها، قاب‌های چوبی و دیگر تزیینات هنر چوب قاجاری با ذکر مثال پرداخته شده، اما به درهای دو مسجد مدنظر این پژوهش اشاره نشده است. ۵. مقالهٔ «بررسی هنر قواره‌بری با مطالعهٔ بناهای قاجاری اصفهان» (حسن‌نسب و میرمحمدصادقی ۱۳۹۵) فقط تاریخچهٔ هنر قواره‌بری را با تأکید بر سازه‌های معمارانهٔ شهر اصفهان در عهد قاجار مورد مداقه قرار داده است.

دربارهٔ مساجد مورد مطالعه در این پژوهش، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. مهری (۱۳۸۳) در کتاب مساجد بازار در نهضت امام خمینی صرفاً بر گزارش فعالیت‌های اجتماعی در مسجد شاه متکی است و تنها در بخش اول، به‌ایجاز به توصیف فضای کالبدی مسجد پرداخته و نگاه هنرشناسانه ندارد. ۲. مقالهٔ سلطان‌زاده (۱۳۸۹) به نام «مسجد امام خمینی در تهران»، صرفاً دربردارنده ادعای نویسنده در مورد تقلید معماری مسجد از مساجد هند است. ۳. تهرانی (۱۳۹۳) در کتاب پاسخ تهرانی به داماد، به مسجد و بانی آن اشارهٔ کوتاهی دارد. ۴. قنبریان (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مسجد و حوزهٔ علمیه شیخ عبدالحسین» روند تحولات سیاسی و آموزشی در این مکان را پیگیری نموده و توصیفات محدودی دربارهٔ فضای کالبدی مسجد ارائه کرده است.

چهارچوب نظری: چوب، این مادهٔ مورد نیاز انسان به‌سبب دسترسی آسان و ارزان، نقش مهمی در تأمین نیازهای جامعه و زیباسازی یا مقاوم‌سازی سازه‌ها ایفا می‌کرده است (مشتاق ۱۳۸۷: ۲۷۲). از مهم‌ترین خصوصیات چوب و موجد کاربردی آن، عبارت‌اند از:

۱. رنگ چوب از نظر صنعتی می‌تواند گونه‌ها را بازارپسند یا مطرود نماید؛

۲. پایداری چوب و تحمل وزن زیاد باعث می‌شود تا در داربست‌ها، کشتی‌ها، پل‌ها و... استفاده شود؛

۳. حمل‌ونقل آسان چوب و قابلیت تبدیل به ورقه و قطعات مختلف، بر کارایی آن افزوده است؛

۴. چوب از مصالحی است که به‌آسانی می‌تواند با چوب دیگر جایگزین شود؛

۵. امکان تراش و طراحی چوب باعث شده تا از آن با اشکال متعدد در بناها استفاده شود (مهرپویا ۱۳۷۶، ۱۸).

روی جام‌های ساسانی نگارهٔ چند سازه شبیه به نیایشگاه یا دروازه دیده می‌شود که در آن‌ها بخش هلالی درها با نگارهٔ خورشید پُر شده‌اند؛ نقشی که در هلالی بالای درها و پنجره‌های چوبی عهد اسلامی نیز خودنمایی می‌کند (معماریان و رنجبر کرمانی ۱۳۹۰، ۵۵۸).

هنر تراش چوب، در تزیین بناهای تاریخی با دقت و خلاقیت انجام می‌شد و مورد حمایت نظام‌های حکومتی ایران قرار داشت. قواره‌بری در کنار منبت‌کاری و مشبک‌کاری، چوب را به مادهٔ مهم تزیین بناهای ایرانی تبدیل کرد (شایسته‌فر ۱۳۸۸، ۲۹). در دورهٔ اسلامی، میزان استفاده از چوب در آراستن بناهای مذهبی و غیرمذهبی بیشتر شد و منجر به ساخت قدیمی‌ترین آثار منبت در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری گردید (سید صدر ۱۳۹۳، ۴۰۹). نیز برای بهره‌بری از چوب در جلوه‌سازی ساختمان در معماری ایرانی، از مشبک‌کاری چوب با هدف ایجاد جلوه‌های نور و رنگ بیشتر در بنا استفاده شد (مشتاق ۱۳۸۷، ۲۷۲). اما به‌تدریج هنر چوب با افت کیفیت فنی مواجه شد و در دورهٔ صفویه دو نوع سبک سنتی با عمق کم و سبک فرنگی با عمق زیاد، ولی با نقوش وارداتی پدید آمد (ابن‌عباسی و مقتدایی ۱۳۹۱، ۲۶۸ـ۲۷۰).

در عهد قاجار در کنار استفادهٔ وسیع از چوب‌های صنعتی در معماری، انواع آرایه‌های هنری با چوب شامل خاتم‌کاری، منبت، معرق، گره‌چینی، قواره‌بری، مشبک، لمبه‌کوبی، ارسی‌سازی و نقاشی لاکی رواج یافتند که به‌ادعای برخی پژوهندگان به‌دلیل اقتباس از موتیف‌های غربی، هنر قاجاری را به اصالت‌زدایی سوق دادند (اسکارچیا ۱۳۹۰، ۳۵) درحالی‌که هنرمندان عهد قاجار، از این نقوش عاریه‌ای به‌درستی استفاده کرده و آن‌ها را به زبان هنر و فرهنگ بومی خود ترجمه می‌کردند (گودرزی ۱۳۸۸، ۳۲).

یکی از هنرها و صنایع دستی ایران منبت چوب است که در آن حکاکی و کنده‌کاری روی چوب بر اساس طرح و نقشه انجام می‌گیرد. گرچه سابقهٔ آن به عهد باستان می‌رسد، کهن‌ترین نمونهٔ درِ منبت‌کاری مربوط به عصر غزنویان است (ستاری ۱۳۶۸، ۸). روش کار به این صورت است که بر اساس نقوش سنتی اسلیمی و ختایی، با ابزاری بسیار ساده، بر روی چوب حکاکی‌هایی به‌شکل برجسته و حجم‌دار ایجاد می‌شود. منبت‌کاری به دو شیوهٔ سنتی و فرنگی در ایران رایج است: نوع سنتی دارای طرح‌های ریز و عمدتاً نباتی بوده و نوع فرنگی که امروزه بیشتر کار می‌شود، دارای طرح‌های درشت با برجستگی زیاد است که روی تابلوها، مبل‌ها، میزها و... اجرا می‌شود (سید صدر ۱۳۹۳، ۴۰۹ـ۴۱۱).

گرچه هنر ارسی در بدنهٔ معماری ایران به‌تکرار استفاده شده، بسیاری، تنها آن را به پنجره‌های ابنیهٔ قاجاری مربوط می‌دانند؛ حال آنکه ارسی‌سازی قدمتی دیرینه دارد و از قرن هشتم هجری قمری با رسم عناصر هندسی یا گل و بته روی لوازم چوبی مانند منابر، صندوق مزار و رحل قرآن رواج یافت. سپس، صنعتگران از مشبک و گره‌چینی در ساخت پنجره‌های منازل و کاخ‌ها استفاده کردند تا اینکه در دورهٔ صفویه با تعبیهٔ شیشه‌های رنگی در چوب‌های مشبک، ارسی‌ها ساخته شدند، اما در عهد قاجار با تلفیق ارسی با هنر قواره‌بری، این هنر عظمتی دوچندان یافت. استفادهٔ وسیع از ارسی در کاخ‌ها، مساجد و خانه‌های اشرافی، به‌دلیل خاصیت عایق‌بندی آن برای ساختمان و نیز جنبهٔ تزیینی و امکان نقش‌پذیری درهای چوبی با نقوش زیبا در این دوره و تا پیش از استعمال آهن و فلز در ساختمان‌ها، از اهمیت ارسی و قواره‌بری در معماری تزیینی ایران حکایت می‌کند که بدان توجه نشده است.

دورهٔ بالندگی هنر گره‌چینی و استفاده از نقوش هندسی در تزیینات ایرانی اسلامی، متعلق به عهد سلجوقی است و تا دورهٔ قاجار، تزیینات هندسی و گره‌چینی فراز و فرود بسیاری داشته است، تا اینکه در این دوره، با ورود مظاهر مدرنیته، فرهنگ تصویری‌تزیینی دستخوش تغییر بسیاری شد.

قواره‌بری در فرهنگ و معماری سنتی ایران به‌معنای برش اشکال منحنی از چوب و آجر است (فلاح‌فر ۱۳۸۸، ۲۰۱). این هنر که گاهی به آن اسلیمی‌بری نیز می‌گویند، نوعی از تکنیک گره‌چینی است که بر اساس طرح غیرهندسی انجام می‌گیرد و در آن با خلق شاهکاری از شیشه و چوب، نقش‌های پیچان و رامشگر چوبی، شیشه‌های رنگین را در آغوش می‌گیرند. قواره‌بری از گره‌چینی ریشه گرفته (نک: ستاری ۱۳۶۸، ۱۶) و اوج تجلی آن در نقوش اسلیمی درب‌ها و پنجره‌های چوبی بناهایی نظیر مساجد بزرگ تهران و کاخ‌های سلطنتی و عمارات اشرافی است. به‌تعبیر دقیق‌تر، قواره‌بری نشاندن تکه‌های کوچک شیشه در میان گره چوبی است که بر دو نوع است: یک نوع همراه با شیشهٔ رنگی و نوع دیگر برساخته با برش چوب و انحنایافته بر اساس طرح قبلی (کیانمهر، تقوی‌نژاد، و میرصالحیان ۱۳۹۴، ۷۹). از دورهٔ صفویه، برش گره‌های چوبی به‌شکل منحنی و قوس‌دار درآمد و در میان آن‌ها شیشه‌های رنگی قرار داده شد. در دورهٔ زندیه، قاب‌بندی‌هایی برای اجرای گره‌چینی چوبی در بناهای قزوین، یزد، اصفهان و... ساخته شد؛ مانند درِ بقعهٔ آقا سید حسین و آقا سید ابراهیم در شهر لنگرود که کتیبه‌های کنده‌کاری‌شده بر بالا و پایین لنگه‌ها خطوط ساده‌ای دارند (آذری دمیرچی ۱۳۴۹، ۴۳).

۲. مسجد شاه

مسجد شاه از مساجد معروف تهران و از بناهای دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار است که بنای آن در سال ۱۲۴۰ق به پایان رسیده است. نام فتحعلی‌شاه در پیشانی ایوان بزرگ و در قسمت قبله به خط نستعلیق نوشته شده است و نام ناصرالدین‌شاه قاجار، که در سال ۱۲۹۷ق دستور به انجام مرمت مسجد داد، در سردر جلوی خان شمالی مسجد دیده می‌شود (سلطان‌زاده ۱۳۸۹، ۱۰۵). بر اساس کتیبه‌های مسجد، بین سال‌های ۱۲۳۲ تا ۱۲۳۹ق، معمار دربار، عبدالله خان معمارباشی بر ساخت بنا نظارت داشته و با توجه به علاقهٔ مجدانهٔ شاه قاجار به اقدامات دین‌مدارانه، نام بنا به مسجد شاه موسوم شده است؛ نامی که در ۱۳۵۷ش به مسجد امام خمینی مبدل شد. نام دیگر مصطلح آن، مسجد سلطانی است (کریمان ۱۳۵۵، ۲۰) زیرا در دوران فتحعلی‌شاه، هم‌زمان با ساخت این مسجد در تهران، در سمنان، قزوین، بروجرد، کاشان و... هم، مساجدی بدین سبک معماری ساخته شد که عموماً به مسجد شاه یا مسجد سلطانی شهرت یافتند (مشکوتی ۱۳۴۹، ۵۳ـ۵۴).

از لحاظ موقعیت مکانی، مسجد شاه در محلهٔ بازار واقع است و سه در ورودی دارد: اول، ورودی شمالی در ضلع جنوبی خیابان پانزده خرداد، دوم ورودی غربی در همان خیابان و کوچهٔ بازار بزرگ و سوم ورودی شرقی در بازار بین‌الحرمین. چون در زمان فتحعلی‌شاه بازار و تیمچه‌های آن تا چهار سوق گسترش یافت، بازاری که در ضلع غربی مسجد جای داشته، بازار کوچک و بازاری که مدخل آن در سبزه‌میدان بوده، بازار بزرگ نامیده شد. بعدها بازار ضلع غربی مسجد که ورودی غربی بنا در آن قرار داشت، راستهٔ مسجد شاه نام گرفت (معتمدی ۱۳۸۱، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۸۰).

بر اساس تصویری که یک نقاش فرانسوی در سال ۱۲۶۴ق/ ۱۸۴۸م از مسجد شاه کشیده است، این مسجد در ابتدا مناره نداشت و احتمالاً دو منارۀ موجود، مربوط به مرمت دوران ناصرالدین‌شاه است (مهری ۱۳۸۳، ۳۲). مناره‌ها در ۱۲۹۶ق در دو سوی گلدسته ساخته شدند و ساعت مسجد نیز در ۱۳۲۳ق نصب شد (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۷، ج. ۴: ۲۰۰۶).

مسجد شاه تهران بسیاری از ویژگی‌های مهم مساجد جامع ایران را دارد که از آن میان می‌توان به وجود طرح چهار ایوانی درون‌گرا، حیاط مرکزی، گنبدخانه، ورودی غیرمستقیم، جلوخان با حوض مرکزی و یک زوج منار که بعدها به ساختمان مسجد اضافه شد و کاشی‌کاری روی سطوح بنا اشاره کرد. به‌ادعای یک کارشناس، مسجد سلطانی از معماری مساجد جامع هند در دورۀ گورکانی اقتباس شده، زیرا برخی از ویژگی‌های مسجد با خصوصیات اقلیمی و بافت شهری و معماری ایران چندان سازگاری ندارد، نظیر کم‌عمق شدن شبستان و وسیع‌تر شدن حیاط نسبت به مساجد جامع دیگر (سلطان‌زاده ۱۳۸۹، ۱۱۰). سردر شمالی دارای فضای جلوخان وسیع مستطیل‌شکلی است که ۱۷ پلۀ سنگی پایین‌تر از خیابان واقع شده است. در چوبی مسجد به ارتفاع ۴ و عرض ۳ متر، دو لنگه دارد و ازارۀ کناره‌های آن سنگی است. بر سطح فوقانی در، کتیبۀ تاریخی مسجد، مورخ ۱۲۴۱ق حک شده و این سردر به هشتی گنبددار نسبتاً بزرگی راه دارد که سطوح آن دارای طاق‌نماها و گچ‌کاری است. هشتی ورودی به ایوان شمالی راه داشته که مسدود شده است. سردرهای شرقی و غربی نیز دارای تزیینات کاشی‌کاری و همان عناصر سردر شمالی مسجد، هشتی و دهلیزها هستند با این تفاوت که در این سردرها اختلاف جهت وجود ندارد (تصویر ۱). در هشتی سردر شمالی، سقاخانه‌ای سنگی با شیر آب قرار داده شده که بعدها جایگزین سنگی حجاری‌شده گردیده است (مشکوتی ۱۳۴۹، ۱۰۵).

تصویر ۱: درب‌های ورودی سه شبستان مسجد سلطانی (نگارنده)

تصویر ۲: قواره‌بری درِ مسجد شاه (نگارنده)

در دالان بزرگ کتیبه‌ای از کاشی است با قصیده‌ای در وصف این بنا. مقصوره و ایوان در طرف جنوبی دارای قطعات بسیار بزرگ سنگ‌های مرمر در ازاره هستند و شکیات نماز در طرف بالای سنگ به خط ملک الکتاب آقامهدی خوشنویس کتیبه شده‌اند. حسن وضع مقصوره و گنبد طلاکاری‌شده جالب توجه است (قائم‌مقام فراهانی ۱۳۶۹، ۴۹). در ایوان جنوبی اسم فتحعلی‌شاه به قلم بسیار جلی ذکر شده و زیر آن تاریخ ۱۲۲۹ نگاشته شده است. در مقصوره از آیات قرآن یک فقره دور گنبد و یک فقره پایین‌تر کتیبه شده و صفه‌های جنبین مقصوره و ایوان، هریک بر روی دوازده ستون معتبر بنا شده و در طرف شمال شرقی نیز شبستانی است که بر روی دوازده ستون بنا شده است (بلاغی ۱۳۵۰، ۳۸ـ۳۹).

مسجد شاه دارای صحنی بزرگ و شبستانی عظیم با پوششی گنبدی در محل قبله است. این صحن به‌شکل مربع با سطح سنگفرش و در میانه دارای حوض بزرگی است. درهای مختلفی برای رسیدن به صحن تعبیه شده است. درِ بزرگ و اصلی در سمت شمال به‌وسیلۀ دهلیز وسیعی از دو طرف ایوان شمالی به صحن مسجد می‌رسد و ورودی‌های دیگر نیز با جلوخان و دهلیزهایی از دو سوی ایوان شرقی و غربی به صحن مسجد می‌پیوندند. نمای داخلی ایوان‌های صحن نیز شامل کاشی‌کاری خشتی و تزیینات آجر و کاشی‌هایی از نوع معروف به معقلی است (کریمان ۱۳۵۵، ۲۰۲). از کتیبه‌های موجود مسجد می‌توان به سنگ‌نوشتۀ ایوان جنوبی مورخ ۱۲۲۹ق به نام فتحعلی‌شاه، کتیبۀ قرآنی گنبدخانه و کتیبه‌هایی با قصاید ملک‌الشعرا و مجتهدالشعرا اشاره کرد (غنچه ۱۳۷۸، ج. ۳: ۱۰۵).

معماران خلاق و ماهر مسجد شاه، برای پیوند دادن بخش‌های مختلف از فضای داخلی مسجد به بیرون، درهای مختلفی را تعبیه کرده‌اند. درِ اصلی مسجد که رو به شمال دارد، با دهلیز وسیعی از دو طرف ایوان شمالی به صحن مسجد می‌رسد و در نخستین نگاه، تصویر اشکال هندسی آن در ذهن نقش می‌بندد؛ اشکالی که مبین ارزش کنده‌کاری و قواره‌بری روی در است. جنس در از چوب چنار است؛ چوبی که با گذر زمان، نشان داده در برابر آسیب‌ها مقاوم است. نوع فلز به‌کاررفته در گل‌میخ‌ها نیز از جنس بُرنز است ولی بدون دقت، به‌صورت یکی بالا یکی پایین قرار گرفته‌اند و از جهت ابعاد با هم متفاوت‌اند. نکتهٔ جالب آن است که این در، ابزار دقّ الباب دارد؛ یعنی دو کوبه مخصوص زنان و مردان برای خبر دادن به اندرون. به‌ادعای یک کارشناس مجرب، از آنجا که عموماً درِ مساجد، وسیلهٔ دقّ الباب نداشته‌اند، بناهای تاریخی شاید [بعدها و] در زمانی نامشخص، درِ منزلی را کنده و در اینجا در محل درِ مسجد قرار داده باشند (دیشیدی ۱۳۹۸، مصاحبه).

دربارهٔ طرح‌های منقوش بر روی در، باید گفت محور گل‌های متقارن یکی نیستند، همچنان که خطوط کار نیز متقارن یکدیگر نیستند. محل الصاق ترنج در صفحهٔ کار، به‌علت فضای کم، نامناسب است و به چهارچوب چسبیده. طرح ترنج تا حدودی برگرفته از نقش‌های ترنج فرنگی است و در مقایسه با ترنج درِ صحن نو در حرم امام رضا(ع)، که بسیار زیبا و تمیز کار شده، درِ مسجد شاه به‌خوبی جانمایی و پرداخت نشده است. نیز دماغه و تاج در، یا از ابتدا نبوده یا بعدها از جا کنده شده است. برخی ستاره‌ها شرفه یعنی شعاع پیرامونی دور کره را ندارند. محورها و دماغه تناسبی با در ندارند و لازم بود کمی قطورتر پرداخته می‌شدند. گرچه از نوع کنده‌کاری‌های روی در می‌توان دریافت که ابزاری که در قواره‌بری درِ مسجد به کار برده شده، مناسب بوده اما کاملاً واضح است که کار قواره‌بری بر روی این در با دقت بسیار زیاد انجام نشده و هرچند در کل، طرح هندسی ایراد اساسی ندارد، به‌خوبی روی در اجرا و پردازش نشده است (تصاویر ۳ـ۴).

تصویر ۳: نقش ترنج درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

تصویر ۴: نقش هندسی درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

اصولاً برخلاف گره‌چینی، که در آن از نقوش هندسی استفاده می‌شود، در قواره‌بری چوب از نقوش گردان و منحنی استفاده می‌شود و اجزایی نظیر خورشید، خفتگ، حاشیه، بالاروها و پاچنگ (دریچه‌ای کوچک) کاربرد زیادی دارند؛ به‌ویژه نقش شمسه به‌عنوان قابل توجه‌ترین بخش نمای درها و پنجره‌ها، محل اصلی اجرای تزیینات است (هریس ۱۳۵۸، ۴۴۲).

اما در بررسی قواره‌بری درِ ورودی مسجد باید نکاتی را خاطرنشان ساخت:

۱. تبیین نوع کاربری: یعنی بررسی نقاط تزیین‌شده با کار قواره‌بری درِ مسجد شاه؛

۲. بررسی نوع نقش‌مایه: تحلیل نقوش به‌کاررفته بر روی درهای مسجد شاه؛

۳. تناسب تزیینات قواره‌بری: محاسبهٔ مقادیر طول و عرض آرایه‌ها و مقدار اشغال فضای کالبدی؛

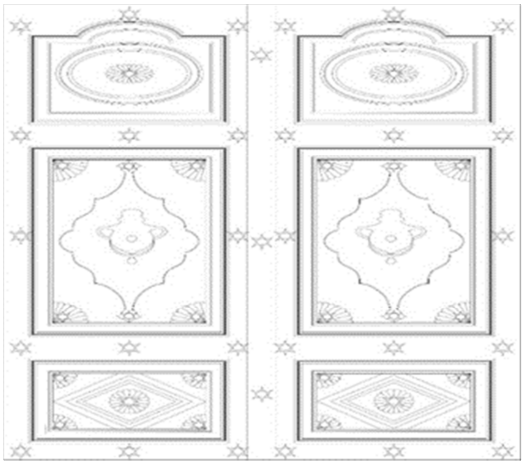
۴. تعیین شیوهٔ تکرار: بررسی تعداد تکرار نقش‌واره‌ها در سطح درِ مسجد؛

۵. آنالیز ترکیب هنرهای تلفیقی با قواره‌بری: درک پیوست هنرهای ترکیبی با هنر قواره‌بری درها.

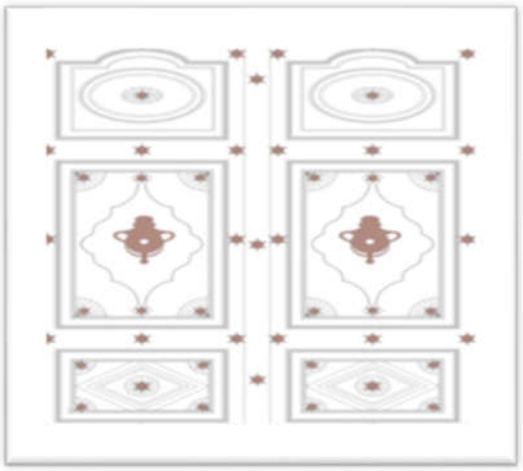
در کل، بررسی قواره‌بری درِ مسجد شاه، علاوه بر مشخص کردن وجوه مشترک طرح‌ها، نشان از سیر تحول نقوش و تأثیرپذیری قواره‌بری از

تغییر نقش‌مایه‌ها دارد. نمودی از این تحول را می‌توان در قواره‌بری مجموعه کاخ گلستان دید که نقوش دارای پیچیدگی بیشتر با نقش‌مایه‌های اسلیمی هستند و متکی بر تکنیک‌های گره‌چینی، اما در بناهای اواخر دورهٔ ناصری، تحت‌تأثیر مدرنیته، نقوش تبدیل به خطوط ساده و منحنی مانند نقوش قاب‌قابی و گاه محرابی می‌شوند و بی‌آرایگی قواره‌بری، از گرایش به قابلیت‌پذیری و کاربردی‌تر شدن این هنر حکایت می‌کند.

تا پیش از دورهٔ قاجار، طرح بیضی در کارهای هنر چوب رایج نبود، و صرفاً طرح‌های دایره‌ای کاربرد داشتند. طرح بیضی تنها در کاشی‌کاری و گچ‌بری متداول بود تا آنکه تأثیرپذیری معماری سنتی از شیوهٔ نئوکلاسیک اروپا مانند شمس‌العماره و کاخ ملیجک سبب شد تا طرح‌های بیضوی نیز در تزیینات سازه‌ها به کار گرفته شوند. درِ مسجد شاه، طرح دو بیضی به‌شکل قرینه دارد که بر بالای دو بخش در نقر شده است، به‌نحوی که وقتی دو لَت در کاملاً بسته می‌شود، چیزی شبیه به چهرهٔ انسان نمایان می‌گردد. اما متأسفانه بیضی‌ها متقارن نیستند؛ گویی چشمان این سیمای انسانی لوچ است و این نقص، از زیبایی کار کاسته است.



تصویر ۵: تحلیل گرافیکی درِ مسجد سلطانی (نگارنده)



تصویر ۶: برجسته‌نمای درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

بررسی بر روی قاب‌بندی‌های بالا و پایین در نشان از استفاده از طرح گل نیلوفر باستان به‌عنوان نقش‌مایه در وسط طرح و در چهار لچک قاب‌بندی پایینی است، اما چنان‌که می‌دانیم گل نیلوفر باستان دارای ۱۲ گلبرگ بوده که هرکدام نماد یک ماه از ۱۲ ماه شمسی‌اند و در کل نمادی از تجدید زندگی، بی‌مرگی و انوشه زیستن است. نکتهٔ قابل تأمل آنکه طبق این طرح، به نظر می‌آید که هنرمند هیچ ذهنیتی دربارهٔ تعداد گلبرگ‌های نیلوفر آبی نداشته، لذا در قسمت مرکزی کار ۱۹ گلبرگ و در چهار گوشهٔ لچکی آن، هرکدام ۶ گلبرگ را اجرا کرده است (کشفی ۱۳۹۹، مصاحبه).

۳. مسجدشیخ عبدالحسین

یکی از بناهای تاریخی شهر تهران مسجد و حوزهٔ علمیهٔ شیخ عبدالحسین است که اساس بنای آن به تمایل امیرکبیر صدراعظم ناصرالدین‌شاه و علاقهٔ او به شیخ عبدالحسین شیخ العراقین (م. ۱۲۸۶) برمی‌گردد. امیرکبیر از او درخواست کرد تا از ثُلث دارایی‌هایش، مسجد و مدرسه‌ای بسازد تا باقیات صالحاتی برای او به حساب آید. شیخ به وصیت عمل کرد، اما به‌دلیل مخالفت دربار و عدم قبول نام‌گذاری مسجد به نام امیرکبیر، به نام خود شیخ عبدالحسین مشهور شد. بعدها آن را مسجد آذربایجانی‌ها یا مسجد ترک‌ها نامیدند (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۶). شیخ عبدالحسین بن علی تهرانی مشهور به شیخ العراقین از مجتهدان اواخر قرن سیزدهم قمری که از او به‌عنوان «نادرة الدهر و اعجوبة الزمان» یاد کرده (قمی ۱۳۶۸، ج. ۲: ۳۹۷ـ۳۹۸) و برخی وی را چنین معرفی کرده‌اند: «از مجتهدان معروف و به ذوق و تقوا و مدیریت در کار شهرت زیادی داشت» (بامداد ۱۳۴۴، ج. ۲: ۲۴۴). شیخ در بازسازی بقاع عتبات و بنای کتابخانه در کربلا نیز مشارکت داشت (نصیری ۱۳۸۴، ج. ۳: ۳۶۶).

با وجود برپایی این مسجدمدرسهٔ فاخر و پررونق در بازار پاچنار تهران (تهرانی ۱۳۹۳، ۱۲) که بر اساس کتیبهٔ خشتی سردر ورودی، در ۱۲۷۰ق ساخته شده، در گذر زمان آسیب‌هایی به خود دیده است. به‌دلیل تعمیرات مکرر، نماهای قدیمی دیوارها و ایوان‌ها تخریب شده و فقط ساختار کلی مدرسهٔ قدیم شکل خود را حفظ کرده است. مسجد و مدرسه شیخ عبدالحسین دو بنای مستقل از هم هستند و دو در مجزا برای

ورود و خروج دارند. در ورود به ایوان غربی مدرسه می‌توان دریافت که از شبستان جنوبی مسجد به مدرسه راهی وجود دارد. در گذشته، مسجد و مدرسه از طریق حیاطی که در اطراف آن حجره‌ها و کلاس‌های درس قرار داشت، به هم مرتبط بودند، ولی با ساخت چند فروشگاه در اطراف حیاط مرکزی، ارتباط مسجد و مدرسه از بین رفت (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۴ـ۱۳۶). مدرسه به سبک مدرسهٔ مروی تهران و مدرسهٔ امام خمینی کاشان و مدرسهٔ فیضیهٔ قم چهار ایوانه است.

مسجد شیخ عبدالحسین دو شبستان جنوبی و شرقی دارد. اکنون بیشتر از شبستان جنوبی استفاده می‌شود و شبستان شرقی نیاز به تعمیر دارد. گنبدی بر بالای شبستان جنوبی قرار گرفته و جلوی آن دو منارهٔ کوچک وجود دارد که آسیب زیادی دیده‌اند. شبستان شرقی یا گرمخانه هم یک گنبد دارد با یک محراب زیبا از گچ و ساروج. کتابخانهٔ مدرسه موسوم به کتابخانهٔ امام صادق(ع)، واقع در زیرزمین کنار شبستان، با ۲۵ هزار جلد کتاب، به همت متولی بنا، آیت‌الله باقر خسروشاهی در ۱۳۷۵ش ساخته شده است (تهرانی ۱۳۹۳، ۲۶). در جریان مبارزات مشروطه‌خواهی، مسجد پایگاه و پناهگاه مجاهدان بوده و در جریان واقعهٔ موسوم به مسجد شاه، روحانیون مبارزی که در معرض تهدید جانی قرار گرفتند، به مدرسهٔ شیخ عبدالحسین پناهنده شدند. همچنین، مراسم ختم ستارخان سردار ملی در این مکان برگزار شد (کسروی ۱۳۸۴، ۸۲۲) که حکایتگر نقش‌آفرینی مسجد در رخدادهای سیاسی بوده است. مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین در ۱۱ بهمن ۱۳۳۴، با شمارهٔ ۴۱۳ در فهرست آثار تاریخی ایران ثبت گردید (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۵). وجود آرایه‌ها و قطعات تزیینی درِ مسجد، از جمله کاشی‌های مَعقِلی خوش‌طرح و نفیس در داخل شبستان ضلع شرقی، که از دست‌ساخته‌های هنر قاجار است و نیز خطوط درج‌شده بر حاشیهٔ زیلوهای شبستان زمستانی مورخ ۱۲۷۸ق و کتیبهٔ شبستان بزرگ جنوبی و محراب آن مربوط به تاریخ ۱۲۸۵ق، همه از زینت‌هایی هستند که بر ارزش تاریخی مسجد افزوده‌اند.

اما وجه ممتاز مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین، در ورودی آن است. این در چوبی در سمت شرق ورودی مسجد قرار دارد و بر بالای سر در، یک کاشی خشتی قرار گرفته است با این عبارت: «بسم الله الرحمن الرحیم تبارک الله و تعالی و انما یعمر مساجد لا من امن بالله ولی عمل آخر و اقام الصلاة و آت الزکاة و لم یخلق الله الا ان یکون و من المهتدین» و در قسمت فوقانی چهارچوب در، با کمک هنر منبت، شعر زیر نوشته شده است:

الهی تا در رحمت گشوده به آسمان باشد　　گشاده این در عالی برین عالی مکان باشد
شده چون حجت‌الاسلام شیخ عبدالحسین بانی　　جزای این عمل وی را به بهشت جاودان باشد

شاخصهٔ درِ مذکور، منبت بسیار عالی و ممتاز بر پیکرهٔ در و کاشی‌کاری خشتی هفت‌رنگ و خوش‌تراش بر سردر آن است که موجب شده این در از آثار ارزشمند هنر چوب به شمار آید. دربارهٔ تاریخ کتیبهٔ فوقانی در که سال ۱۲۷۹ را یادآور شده و اینکه در به فرمایش آقا یوسف... ساخته شده است (همان، ۱۳۷)، جای بررسی وجود دارد.

طرح زمینهٔ در چوبی مسجد شیخ عبدالحسین را باید برگرفته از طرح‌های محرابی‌شکل با اصالت ایرانی‌اسلامی دانست که در طرح فرش‌های ایرانی نیز مشهود است. بستر این زمینه با طرح زیبای ختایی مشتمل بر نقوش گیاهی به منبت‌کاری آراسته شده است. در قسمت مرکزی و بالای محراب دو طرح بازوبندی و شاه‌عباسی نقش بسته که با خط نستعلیق حکاکی شده است. می‌توان ادعا کرد که طرح درِ مسجد شیخ عبدالحسین به سبک سنتی و کاملاً منطبق با هنر ایرانی‌اسلامی است (کشفی ۱۳۹۹، مصاحبه).

اما به‌طور اخص و از جنبهٔ هنری، باید گفت که هنر کارشده روی درِ مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین، منبت‌کاری از نوع منبت طرح ختایی و شاید نوع رولیف یا تمام‌برجسته باشد که در آن اختلاف سطح بخش‌های برجسته زیاد است (نک: ستاری ۱۳۶۸، ۱۲). جنس در از چوب گردوست. نقوشی که روی در کار شده، بیشتر روی گچ‌بری کاربرد دارند تا چوب، و این امر گمانهٔ اینکه طرح منبت آن بیشتر سنتی باشد تا فرنگی، تقویت می‌کند. نوع طرح کتیبه بازوبندی دارد، یعنی مانند بازوبند پهلوانان نقر شده است. گلبرگ‌های منقوش بر روی خطوط ختایی، اسلیمی نیستند. به‌دلیل طبیعی نبودن و اختصاری که خاص نقوش ختایی است (فرهنگی ۱۳۸۹، ج. ۱۵: ۱۷۹) زیرا در اینجا همچون قالب رایج در منبت ختایی، از بندهای باریک و ساقه‌های باریک استفاده شده که برای پر کردن زمینه به‌صورت بی‌قاعده درهم‌پیچیده شده‌اند. همان گونه که گل‌ها در منبت نوع ختایی ریز می‌شکنند تا زمینهٔ اثر پر شود (تصاویر ۷ و ۸).

برای تزیین سطوح غیرمتقارن هم از هنر ختایی استفاده شده و برخلاف منبت نوع اسلیمی که ساقه‌ها و بندها پهن و کلفت‌اند، در این نوع طراحی، حرکت اسلیمی سازندهٔ ترنج است (تصویر ۹) و یک شاخه‌گل در ۹۰ درجه نمی‌شکند. در اینجا همهٔ سطح در به‌صورت یکنواخت پرداخت شده و اشکال گل و برگ به‌راحتی از یکدیگر تشخیص داده می‌شوند (دیشیدی ۱۳۹۸، مصاحبه).

تصویر ۷: درِ شرقی مسجد شیخ با کار منبت (نگارنده)

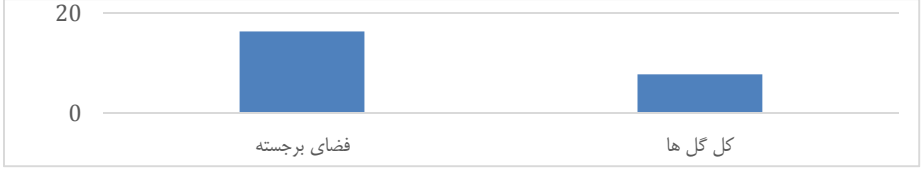
تصویر ۸: طرح ترنج منبت درِ مسجد شیخ عبدالحسین (نگارنده)

۴. تحلیل‌های آماری و گرافیکی درهای مساجد

نمودار ۱ نشان می‌دهد که فضای زمینه ۸۳/۶٪ و فضای برجسته ۱۶/۴٪ و در کل ۱۰۰٪ و نسبت ۱ به ۵ را تشکیل می‌دهد. مقایسهٔ فضای برجسته و منبت‌کاری شده نسبت به فضای اشغال‌شده توسط گل‌های موجود در طرح از ۱۶/۴٪ فضای برجسته فقط ۷/۸٪ آن توسط گل‌ها اشغال شده که نسبت ۱ به ۲ را تشکیل می‌دهد.

تصویر ۹: منبت گل و مرغ درِ مسجد شیخ (نگارنده)

نمودار ۱: مقایسهٔ فضای زمینه و فضای برجستهٔ درِ مسجد شاه



.

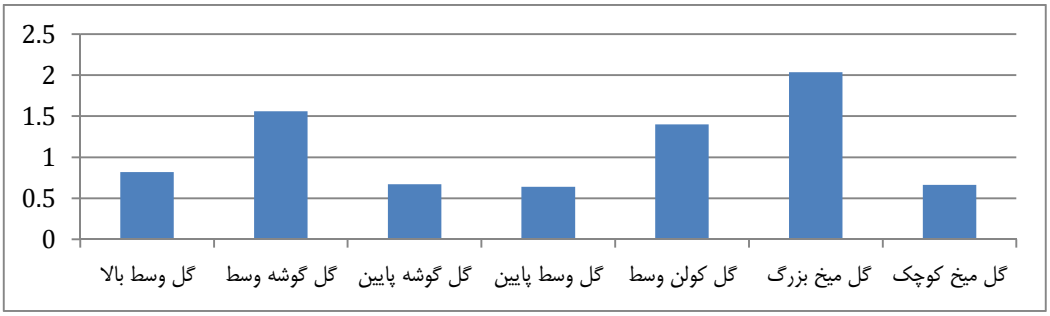
نمودار ۲: مقایسهٔ کل گل‌ها و فضای برجسته

همچنین مقایسهٔ فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها نشانگر آن است که از ۷/۸٪ فضای گل‌ها ۲/۷٪ آن توسط گل‌های فلزی اشغال شده‌اند که نسبت ۱ به ۲ و دقیقاً ۱/۹٪ را تشکیل می‌دهد. با توجه به سطح اشغال گل‌های چوبی، به نظر می‌رسد گل‌های فلزی، از قلت و پراکندگی بیشتری در سطح درهای مسجد برخوردارند.

نمودار ۳: مقایسهٔ گل‌های فلزی و چوبی

جدول ۱: مقادیر فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها بر روی درِ مسجد شاه

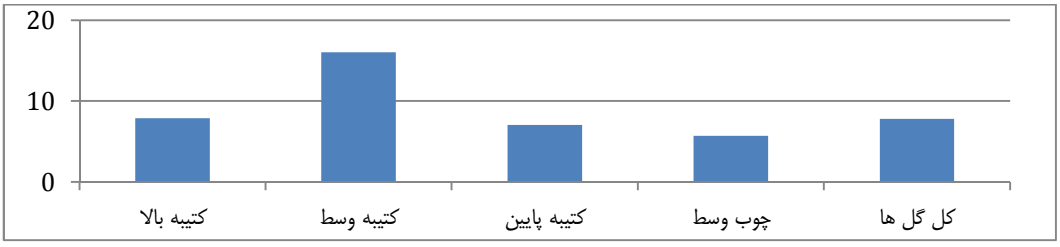
عنوان	گل میخ کوچک	گل میخ بزرگ	گل کولن وسط	گل وسط پایین	گل گوشه پایین	گل گوشه وسط	گل وسط بالا	کل
درصد	۰/۷	۲	۱/۴	۰/۶	۰/۷	۱/۵	۰/۸	۷/۸



نمودار (۴): مقایسهٔ کلی گل‌های درِ مسجد شاه

نمودار فوق حاکی از آن است که با وجود تقارن هندسی، کتیبه‌های میانی گل‌های در، حجم بیشتری دارند.

اصولاً در بررسی تحلیلی طرح گرافیکی مسجد شاه نمونهٔ بارزی از طراحی تلفیقی به چشم می‌خورد. هرچند که تمام اصول معماری سنتی ایران مورد توجه قرار گرفته، از قبیل متقارن بودن دو لنگهٔ در و قاب‌بندی‌های مشخصی که از دورهٔ صفوی با ورود به هنر تذهیب شکل گرفت، در اولین بررسی قسمت قاب‌بندی مرکزی طرح لچک و ترنج اجرا شده است که از طرح‌های اصیل سنتی ایرانی است و در هنر فرش‌بافی ایرانی نیز شاهد آن هستیم. در دو قاب‌بندی بالا و پایین نیز، نقشبندی طرح لچک و ترنج با تفاوت در شکل ترسیمی ترنج مرکزی دیده می‌شود. شایان ذکر است که طرح بیضی از دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از هنر اروپایی گسترش یافت. هرچند هنرمند ایرانی با تلفیق این طرح با هنر ایرانی، شیوهٔ جدیدی می‌آفریند و طرحی تلفیقی شکل می‌گیرد.

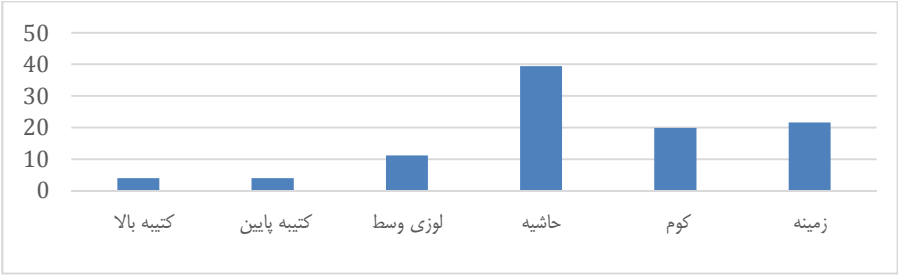


نمودار ۵: مقایسهٔ کلی اشکال و حجم درِ دو مسجد

بر اساس نمودار ۵، مقایسهٔ فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها، کتیبه‌های بالا و پایین و وسط به‌صورت کامل نشان داده شده است، به‌صورتی که فضای زمینه ۵۸/۵٪ و فضای برجسته ۴۱/۵٪ و درمجموع ۱۰۰٪ و نسبت ۱/۴ به ۱ را تشکیل می‌دهد. این امر یعنی که درِ مسجد شیخ عبدالحسین، در قیاس با درِ مسجد شاه دارای فضای برجسته و پرداخته‌شدهٔ بیشتری است؛ یعنی نسبت ۱ به ۵.

جدول ۲: مقادیر فضای زمینه و برجستهٔ درِ مسجد شیخ عبدالحسین

عنوان	کم	زمینه	حاشیه	لوزی وسط	کتیبه پایین	کتیبه بالا	کل
درصد	۱۹/۹	۲۱/۶	۳۹/۴	۱۱/۲	۳/۹۸	۳/۹۸	۱۰۰



نمودار ۶: نمودار مقایسهٔ کلی دو درِ مسجد شاه و شیخ عبدالحسین

بر پایهٔ مقایسهٔ کلی اشکال و طرح‌های دو درِ مساجد مورد مطالعه، میزان فراگیری و اشغال سطح درهای مساجد امام و شیخ عبدالحسین، عمدتاً به حاشیه‌ها (حدود۸۰٪) اختصاص یافته و فضای زمینه‌ای نیز تا ۴۰٪ است. اما تقارن متوازن کتیبه‌های بالا و پایین درها و حجم متناسب کوم (چهارچوب) درها، ضمن آنکه از جنبهٔ سبک‌شناختی سنتی و هندسی هنر چوب آن‌ها حکایت دارد، به‌دلیل افزایش فضای حاشیه‌ای، که از خصایص سبک نوین گره‌چینی است، بر التقاطی بودن درون‌مایه‌های هنر چوب و قواره‌بری در درهای مساجد دورهٔ قاجار صحه می‌گذارد.

۵. نتیجه‌گیری

بنا بر مطالعات زیبایی‌شناختی دربارهٔ عناصر تزیینی به‌کاررفته در مساجد شاخصی که تحت حمایت و هدایت نظام‌های سیاسی ایران و در مراکز اصلی شهری، از جمله پایتخت، تأسیس و تزیین شده‌اند، کاربرد هنرهای زیبا با مصالح مناسب، بر تداوم شکوه و ماندگاری سازه‌های مذهبی و عام‌المنفعه تأثیر داشته است. هنرهای ظریف همچون منبت و گره‌چینی که به‌لحاظ تجسمی بر جاذبهٔ بصری بناهای متبرکه می‌افزایند، از فنون و نقوش متنوعی بهره گرفته‌اند و در طول زمان، به بخش ثابت آرایه‌های هنری و پیوست‌های تکمیلی بناهای معمارانهٔ ایران تبدیل شده‌اند.

آرایه‌های هنری درهای مسجد سلطانی و مسجد شیخ عبدالحسین در تهران، ترکیبی از نقوش هندسی و اسلیمی نظیر شمسه‌ها و فرم‌های مستطیل عمودی و افقی، مثلث متساوی‌الساقین و ذوزنقه در خود دارند که متنوع و متناسب با محل قرارگیری هستند؛ ازاین‌رو دربارهٔ درهای دو مسجد شاه و شیخ عبدالحسین تهران، این نکات شایان ذکر است که:

۱. هنر درها از ممتازترین تزیینات هنرهای چوبی مرتبط با تکنیک گره‌چینی قاجار است.

۲. هنر منبت روی درِ مسجد شیخ عبدالحسین از نوع منبت سنتی است، دارای طرح ختایی بوده و بیشتر بر روی گچبری کاربرد داشته است، درحالی‌که هنر قواره‌بری درِ مسجد شاه، از کنار هم قرار دادن قطعات بریده‌شدهٔ چوب با خطوط منحنی و استفاده از شیشه‌های رنگی و شفاف تشکیل شده و به‌دلیل استفاده از طرح‌های عامی چون نقوش گیاهی و هندسی، از نوع جدیدتری از منبت رایج در ایران پیشاقاجار بوده است.

۳. کاربرد هنرمندانهٔ نقوش و تلفیق ماهرانهٔ منبت و طراحی در هر دو در و نیز سطح اشغال طرح‌های درها از تقارن و ابتکار خلاقانه حکایت دارد.

۴. درمجموع، درهای دو مسجد مورد مطالعه در این تحقیق، از سه ویژگی نسبتاً متمایز سبک‌شناختی سنتی، التقاطی و غربی برخوردار بوده و در هر دو نمونه، شاخصهٔ هنر چوب، تلفیق خلاقانه و بدیع نمادهای منبت‌کاری سنتی و الصاق طرح‌های بیضی و ترنج بر روی کارهای ابداعی و شبه‌مدرن است. این ابتکار از تحولی در هنر کار با چوب دورهٔ قاجار حکایت دارد که در آن، همانند زینت‌پردازی سطح زمخت و سادهٔ دیوارهٔ سازه‌ها، تزیین رویهٔ چوب با اشکال هندسی و طرح‌های ترنج و ختایی، بر چشم‌نوازی ورودی مساجد تهران افزود.

منابع

۱. آذری دمیرچی، علاءالدین. ۱۳۴۹. «جغرافیای تاریخی لنگرود». مجلهٔ هنر و مردم ۸ و ۹ (۹۶ و ۹۷): ۳۷ـ۴۴.
۲. اسکارچیا، جان روبرتو. ۱۳۹۰. هنر صفوی، زند و قاجار. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
۳. ابن‌عباسی، ادریس، و علی‌اصغر مقتدایی. ۱۳۹۱. هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران. تهران: جمال هنر.
۴. اعتمادالسلطنه، محمدحسن. ۱۳۶۷. مرآة البلدان. به‌کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث. تهران: دانشگاه تهران.
۵. امرایی، مهدی. ۱۳۸۳. ارسی پنجره‌ای رو به نور. تهران: سمت.
۶. بامداد، مهدی. ۱۳۴۴. شرح حال رجال ایران در قرون ۱۲ و ۱۳ و ۱۴. تهران: زوار.
۷. بلاغی، عبدالحجه. ۱۳۵۰. تاریخ طهران [قسمت مرکزی. شمال و مضافات]. قم: بی‌نا.
۸. تهرانی، عبدالحسین. ۱۳۹۳. پاسخ تهرانی به داماد. به‌کوشش علی قنبریان. تهران: صبا.
۹. حسن‌نسب، مهسا، و منیرسادات میرمحمدصادقی. ۱۳۹۵. «بررسی هنر قواره‌بری (با مطالعهٔ هنرهای قاجاری اصفهان)». کنفرانس بین‌المللی هنر، معماری و کاربردها. تهران.
۱۰. دیشیدی، رضا.۱۳۹۸. مصاحبه. مشهد. تالار کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
۱۱. ستاری، محمد. ۱۳۶۸. منبت‌کاری. تهران: کتاب‌های شکوفه.
۱۲. سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۸۹. «مسجد امام خمینی در تهران». معماری و فرهنگ، ش. ۴۲: ۱۰۴ـ۱۱۲.
۱۳. سید صدر، ابوالقاسم. ۱۳۹۳. دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن. تهران: سیمای دانش.
۱۴. شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۸. «تأملی در تاریخ هنر ایران». کتاب ماه هنر ۱۲ (۱۳۱)، ۲۶ـ۳۳.
۱۵. طوجی، حمید. ۱۳۸۴. گره‌چینی. تهران: ارمغان.
۱۶. عطارزاده، عبدالکریم. ۱۳۷۴. آرایه‌های چوبی در معماری اسلامی، ایران (دوره‌های زندیه و قاجار). پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. وزارت علوم ، تحقیقات وفناوری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. استاد راهنما لطیف ابوالقاسمی.
۱۷. فرهنگی. سوسن. ۱۳۸۹. «ختایی». در دانشنامه جهان اسلام. ج۱۵. تهران: بی‌نا۱۷۹ـ۱۸۱.
۱۸. فلاح‌فر، سعید. ۱۳۸۸. فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران. تهران: کاوش‌پرداز.
۱۹. قائم مقام فراهانی، میرزا موسی. ۱۳۶۹. خاطرات میرزا موسی خان قائم‌مقام فراهانی. به‌کوشش عبدالمجید قائم‌مقام. تهران: بهارستان.
۲۰. قنبریان، علی. ۱۳۹۷. «مسجد و مدرسه شیخ عبدالحسین مؤسس موقوفات معماری». وقف میراث جاویدان، ش. ۱۰۳: ۱۲۵ـ۱۵۴.
۲۱. قمی، عباس. ۱۳۶۸. الکنی و الالقاب. با مقدمهٔ محمدهادی امینی. تهران: مکتبة الصدر.
۲۲. کریمان، حسین. ۱۳۵۵. تهران در گذشته و حال. تهران: دانشگاه ملی ایران.
۲۳. کشفی، تکتم. ۱۳۹۹. مصاحبه. مشهد. دانشگاه آزاد اسلامی. اتاق گروه معماری.
۲۴. کسروی، احمد. ۱۳۸۴. تاریخ هجده‌سالهٔ آذربایجان بازماندهٔ تاریخ مشروطهٔ ایران. چ۱۳. تهران: امیرکبیر.
۲۵. کیانمهر، قباد، بهاره تقوی‌نژاد، و صدیقه میرصالحیان. ۱۳۹۴. «گونه‌شناسی تزیینات قواره‌بری در فرم خورشیدی درها». نگره، ش. ۳۴: ۷۸ـ۹۱.
۲۶. غنچه، بهناز. ۱۳۷۸. «مسجد امام خمینی تهران». در دائرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دوران اسلامی مساجد تاریخی. به‌کوشش مریم محمدی و کاظم ملازاده. ج۳. تهران: حوزهٔ هنری: ۱۰۵ـ۱۰۶.
۲۷. گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۸. آیینهٔ خیال. تهران: سورهٔ مهر.
۲۸. مشتاق، خلیل. ۱۳۸۷. تاریخ معماری ایران در دورهٔ باستان و دورهٔ اسلامی. تهران: آزاداندیشان و کارآفرینان.
۲۹. مشکوتی، نصرت‌الله. ۱۳۴۹. فهرست بناهای تاریخی و امکان باستانی ایران. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
۳۰. معتمدی، محسن. ۱۳۸۱. جغرافیای تاریخی طهران. تهران: دانشگاه تهران.
۳۱. معماریان، غلامحسین، و علی‌محمد رنجبرکرمانی. ۱۳۹۰. معماری ایرانی. چ۳. تهران: سروش دانش.
۳۲. مهرپویا، جمشید. ۱۳۷۶. کاربرد چوب و تزیینات چوبی در معماری ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۳۳. مهری، فرشید. ۱۳۸۳. مساجد بازار در نهضت امام خمینی. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
۳۴. نصیری، محمدرضا. ۱۳۸۴. اثرآفرینان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران.
۳۵. هریس، سی، ام. ۱۳۸۵. فرهنگ تشریحی معماری خراسان. ترجمهٔ محمدرضا افضلی و مهرداد هاشم‌زاده همایونی. تهران: دانشیار.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246324.1018

مطالعهٔ قوم‌نگاری حصیربافی مردم عرب خوزستان

منصور کلاه‌کج*
مهناز بنی‌تمیم**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۳

چکیده

برای مردمی که در طول تاریخ با درخت نخل زیسته‌اند، به‌جز ارزش نمادین این درخت و معناهای مشترک آن، محصولات به‌دست‌آمده از این گونهٔ گیاهی نیز، همواره ارزشمند و کاربردی بوده است. این همزیستی دیرینه و نیز تقدس برآمده از ارزش ویژهٔ درخت نخل یکی از دلایلی بوده که نخل‌داران حصیرباف عرب خوزستان، کمتر از بخش مرغوب نخل که به زبان آن مردم «قلب» نام دارد، در دست‌بافته‌های حصیری خود بهره ببرند. در نتیجه عمده محصولات حصیری این مردم، اقلامی است که از بخش نامرغوب یا دورریز نخل به نام «سعف» به دست آمده و بر همین اساس در برخی از مناطق زیست مردم عرب خوزستان از حصیربافی به نام «صنعت سعف» یاد می‌شود. همچنین در میان دست‌بافته‌های حصیری این مردم شیوه‌ای از بافت متفاوت از برخی دیگر مناطق مختلف کشور رایج است که متأثر از ویژگی فیزیکی برگ درخت نخل این منطقه است، بر این اساس در این پژوهش به سؤالاتی از جنس، چیستی شیوه‌های بافت حصیر و چگونگی تأثیر مواد طبیعی و باورهای مردم عرب بر روش بافت و نوع محصولات تولیدی آن پاسخ داده می‌شود. هدف این پژوهش، شناخت دست‌بافته‌های برآمده از مواد طبیعی نواحی مختلف ایران و به اشتراک‌گذاری تجربیات مربوط به این حوزه است. رویکرد این تحقیق کیفی است که با تکیه بر مطالعات میدانی و منابع کتابخانه‌ای به‌شیوهٔ توصیفی و تحلیلی بیان می‌شود. بر اساس یافته‌های این مقاله، محصولات حصیری مردم عرب به دو روش اسفافه و اخرازه بافته می‌شوند که هریک از این دو روش، خود به دو شیوهٔ مختلف اجرا می‌شوند. بافت خشکوری و نعمانی زیرمجموعهٔ بافت اسفافه و بافت اخرازه و اخرازه لویی زیرمجموعهٔ بافت اخرازه است. تفاوت مهم شیوهٔ بافت حصیر مردم عرب با سایر نقاط کشور، بافت نواری و سپس دوختن نوارها به یکدیگر در برخی از اقلام است. این در حالی است که بافت محصولات مناطق دیگر به‌صورت یکپارچه و بدون دوخت است. نتیجه اینکه دلیل رواج این نوع بافت، کوتاهی نسبی برگ‌های نخل مناطق خوزستان است که شاید خود نشئت‌گرفته از گرمای بسیار شدید در خوزستان و تاب‌آوری بهتر گونه‌های برگ کوتاه در مقابل گرما باشد. درحالی‌که در مناطق دیگر طول برگ نخل بلندتر است. عنصر واسط دوخت در بافت نواری موجب ظرافت کمتر و در نتیجه به هم خوردن نظم مدولار نقوش می‌شود، درحالی‌که ظرافت نقش، در بافت یکپارچه بیشتر و دارای کیفیت بصری بیشتری است.

کلیدواژه‌ها:
حصیربافی، نخل، خوزستان، مردم عرب، صنایع دستی.

* استادیار گروه گرافیک، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسنده مسئول)/ Mansor.kolahkaj@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران/ hamshahry123@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

به‌جز عوامل اقلیمی چون، آب، خاک، هوا، عوامل مختلفی دیگری چون عوامل اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و زیرساختی همواره بر تولید نوع محصولات یک منطقه نقش دارند. برخی از این عوامل، اصلی و برخی دیگر مداخله‌گرند. تأثیر برخی از این عوامل به‌گونه‌ای در نوع تولیدات حصیری مردم عرب خوزستان دیده شده و نتیجهٔ آن گرایش به تولید محصولاتی خاص و یک روش بافت خاص است. این گرایش عواملی چندگانه‌ای دارد که از جملهٔ آن‌ها، همزیستی دیرپا و نیز تقدس ویژهٔ این درخت در نزد این مردم نسبت به سایر نقاط است. این همزیستی دیرینه و نیز تقدس برآمده از ارزش ویژهٔ درخت نخل، یکی از دلایلی بوده که نخل‌داران حصیرباف عرب خوزستان، کمتر از بخش مرغوب نخل که به زبان آن مردم «قلب» نام دارد، در دست‌بافته‌های حصیری خود استفاده کنند. در نتیجه عمدهٔ محصولات حصیری این مردم، اقلامی است که از بخش نامرغوب یا دورریز نخل به نام «سعف» به دست آمده و بر همین اساس در برخی از مناطق زیست مردم عرب خوزستان از حصیربافی به نام «صنعت سعف» یاد می‌شود. همچنین در میان دست‌بافته‌های حصیری این مردم شیوه‌ای از بافت متفاوت از برخی دیگر مناطق مختلف کشور رایج است که متأثر از ویژگی فیزیکی برگ درخت نخل این منطقه است، چیستی شیوه‌های بافت حصیر و چگونگی تأثیر مواد طبیعی و باورهای مردم عرب بر روش بافت و نوع تولید محصول از جمله سؤالاتی است که در این پژوهش به آن پاسخ داده می‌شود. همچنین در این پژوهش به سؤالات دیگری دربارهٔ چیستی تولیدات حصیری این مردم، روش‌های بافت و انواع نقوش مرتبط با هر روش پاسخ داده می‌شود. این پژوهش بدان سبب ضروری است که بخشی از ارزش‌های فرهنگی در آستانهٔ فراموشی فرهنگ ساکنان فلات ایران را بر ما معلوم می‌کند. بافت‌ها و روش‌هایی که در دست به دست شدن بین نسل‌ها احتمال فراموشی آن وجود دارد. نمونهٔ آن تکنیک بافت خشکوری در برخی اقلام حصیر مردم عرب است؛ تکنیکی که کاملاً ارکانیگ از نخل و بدون الحاقات دیگر است و از اینکه در پژوهش‌های پیشین اشاره‌ای به آن شده باشد، اطلاعی در دست نیست. همچنین بُعد دیگر ضرورت این پژوهش، شناخت عناصر مشترک فرهنگی کشورهای همجوار است؛ شناختی که ضمن تعامل و تبادل فرهنگی می‌تواند بازار مشترکی برای دو سوی مرزهای جنوب غربی ایران باشد و بافندگان این منطقه را از عایدات اقتصادی آن بهره‌مند کند.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

یکی از قدیمی‌ترین منابعی که به حصیربافی خوزستان اشاره کرده، کتاب صنایع دستی کهن ایران اثر «هانس ولف»[۱] (۱۳۷۲) نویسندهٔ آلمانی است. در این کتاب فقط به بوریابافی و پرده‌های حصیری در خوزستان اشاره شده است. «لایارد»[۲] (۱۳۷۶) در سفرنامهٔ خود، از حصیر و بوریا که برای ساختن سرپناه و «مضیف»[۳] استفاده می‌شده، به‌کرات نام برده است. «ویلفرد تسیجر»[۴] (۱۳۸۰) در کتابی به نام عرب‌های هور[۵] روایتی از زندگی هورنشینان جنوب عراق را منتشر کرده که بنا بر نوشتهٔ مترجم، بی‌شباهت به زندگی عرب‌های هور ایران در خوزستان نیست. در این کتاب از انواع ظروف، سرپناه، زیرانداز، قایق از جنس حصیر و بوریا نام برده شده و به توضیح جزئیات آن‌ها نیز پرداخته شده است. در کتاب احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم که در اواخر قرن چهارم هجری نوشته شده، به حصیربافی شهر «عبادان» (آبادان) اشاره شده و از دو نوع معروف حصیر که در این شهر بافته می‌شد، نام برده است. یاوری و دیگران (۱۳۹۵) در کتاب حصیر و حصیرمانندها از حصیربافی مردم عرب خوزستان نامی نبرده‌اند. مزیت این پژوهش نسبت به پژوهش‌های قبلی، بیان تکنیک‌ها، روش‌های بافت نقش‌ها و نیز ابزارهای حصیربافی مردم عرب خوزستان با جست‌وجو و حضور میدانی در برخی از مناطق مهم بافت این محصول است.

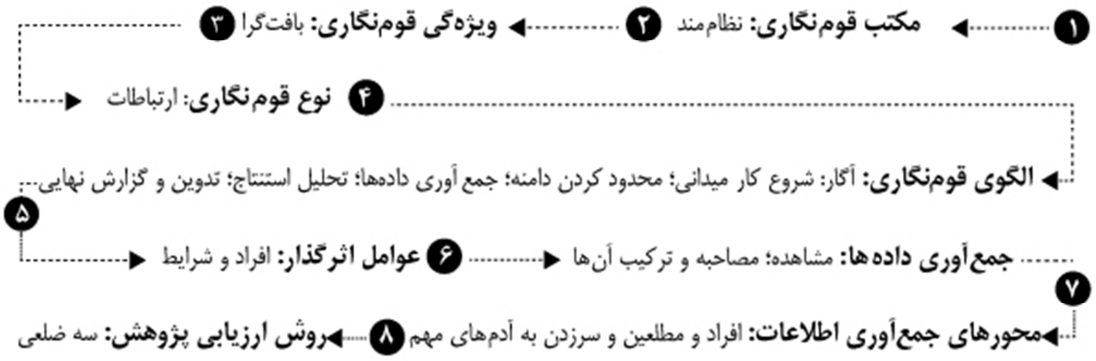
در قیاس با پیشینه، اهمیت این پژوهش در آن است که نگارندگان با حضور میدانی در مناطق عرب‌نشین کم‌تردد خوزستان و در گفت‌وگوی مستقیم با بافندگان محلی و همزبانی آن‌ها، اطلاعات کاربردی جدیدی از تولیدات حصیری این مردم را ارائه کرده‌اند. سویهٔ بارز دیگر این پژوهش، بیان اطلاعاتی جزئی از نقش‌ها و بافت‌های مناطق مختلف در گسترهٔ سرزمینی پراکنده و تجمیع آن‌ها در ذیل پژوهشی قوم‌نگارانه است. برای مثال یک بافت یا روش، ممکن است در جایی از همین مناطق منسوخ شده و در جایی دیگر تداوم داشته باشد. بنابراین جنبه‌های نوآورانهٔ این پژوهش نشئت‌گرفته از جامع بودن آن و جمع‌آوری داده‌ها در گستره‌ای وسیع، پراکنده و با فاصله از مسیرهای اصلی است.

۲. روش تحقیق

۱.۲. فرایند اندیشه‌یابی در بافت پژوهش قوم‌نگاری

این پژوهش که از نظر هدف بنیادی است، رویکردی قوم‌نگارانه به حصیربافی مردم عرب خوزستان دارد. به‌گفتهٔ قاسمی و اخگری در پژوهش قوم‌نگاری که هدف آن درک رفتار یا فرهنگ گروه مورد مطالعه است، به توصیف علمی فرهنگ‌های مختلف و فرایندهای ایجادشده در شرایط

طبیعی پرداخته می‌شود. در این شیوه، پژوهشگر با مشارکت در گروه یا قوم به‌صورت آشکار و پنهان به مشاهدهٔ رویدادها یا شنیدن و دیدن آن‌ها، از طریق مصاحبه و گفت‌وگو با رویکردهای مختلفی از جمله انعطاف‌پذیری به جمع‌آوری داده‌ها می‌پردازد (قاسمی و اخگری ۱۴۰۰، ۶۳۲). از میان انواع متنوع پژوهش‌های قوم‌نگارانه چون کلاسیک، نظام‌مند، تفسیری و انتقادی، پژوهش حاضر پژوهشی نظام‌مند است. پژوهش نظام‌مند توصیف ساختار فرهنگ با توجه به شیوهٔ زندگی یک گروه است. در این فرایند در چهارچوب پژوهش‌های قوم‌نگارانه به توصیف ساختار فرهنگی جامعهٔ مورد مطالعه و تأکید بر شیوهٔ زندگی آن‌ها در حیطهٔ موضوع، با رویکردی مشارکت‌گرا و استفاده از شیوهٔ قوم‌نگاری ارتباطات که از ویژگی‌های پژوهش قوم‌نگارانه است، پرداخته شده است. در این راستا با پیش رو قرار دادن الگوی مردم‌نگارانهٔ «آگار» که به‌ترتیب شامل شروع کار میدانی، محدود کردن دامنهٔ مطالعه، جمع‌آوری داده‌ها، تحلیل و استنتاج آن‌هاست، نتیجه ارائه شده است. شایان ذکر است که در مطالعهٔ قوم‌نگارانه عوامل متعددی مداخله دارند که از نگاه پژوهشگران، عامل مؤثر در حیطه این موضوع یعنی حصیربافی، شرایط محیطی است. با توجه به گسترهٔ مکانی، پژوهشگران این تحقیق، در میدان پژوهش خود با ترکیبی از مصاحبه‌های ساختاریافته و ساختارنیافته با محوریت مطلعین و فعالین این حوزه و ثبت دیده‌ها و شنیده‌ها و سر زدن به جاهای مهم و مؤثر در حیطهٔ موضوع که جزء کار قوم‌نگار است، جنبهٔ روایی این پژوهش را تقویت کرده و با تجمیع و تکمیل داده‌ها در فرایندی سه‌ضلعی (استفاده از چند سند و منبع برای صحت مطالب) از مطلعین و خبره‌های این حرفه، پایایی نتایج را استحکام بخشیده‌اند. نمودار ۱ فرایند اجرای این پژوهش را از میان مکاتب، محورها، رویکردها و ویژگی‌های پژوهش قوم‌نگارانه نشان می‌دهد. در این پژوهش، از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی به‌طور عمده برای بیان پیشینه و سوابق تحقیق استفاده شده است. برخی از اطلاعات کتابخانه‌ای این تحقیق از کتب فارسی، لاتین و عربی چاپ‌شده در کشور عراق به دست آمده است.



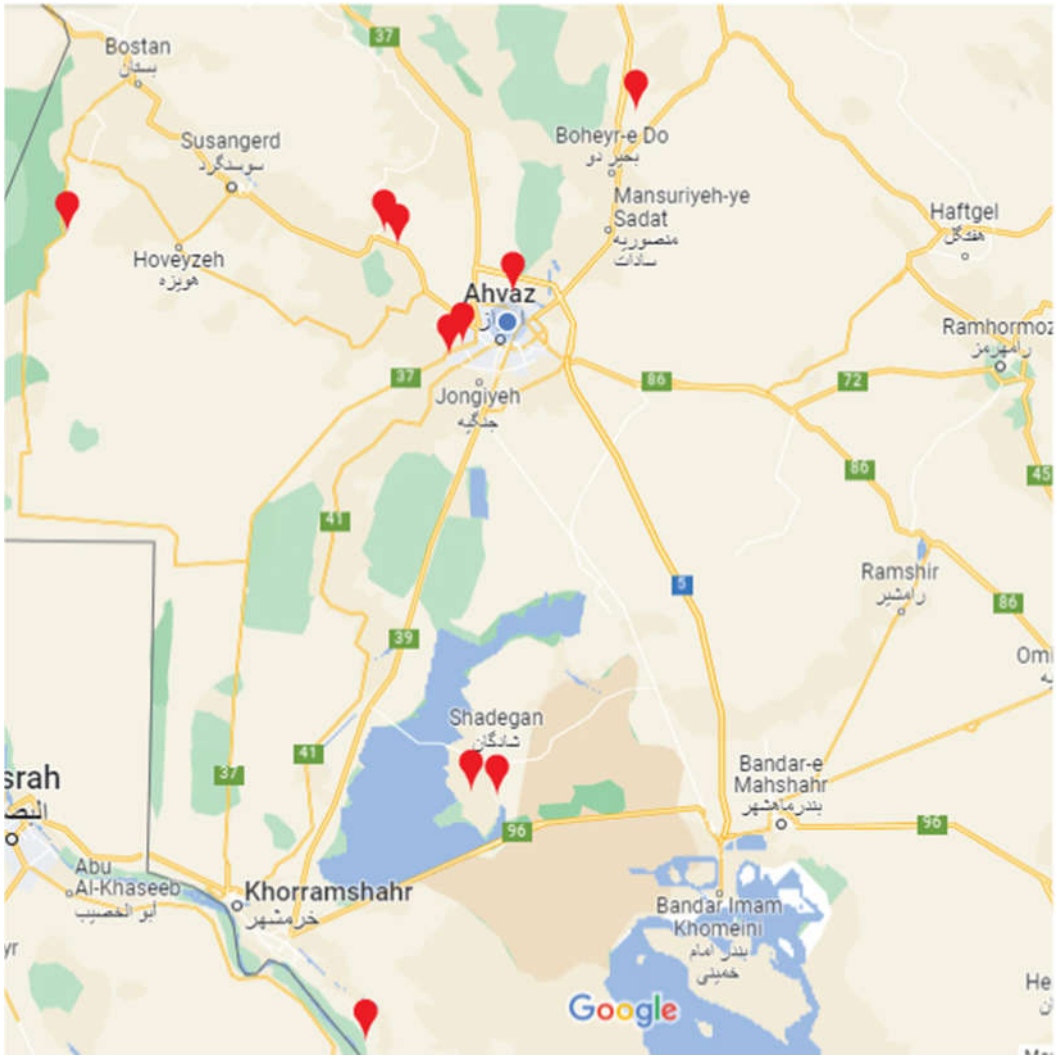
نمودار ۱: فرایند انجام این پژوهش در بافت پژوهش قوم‌نگارانه بر اساس مکاتب، ویژگی‌ها، نوع قوم‌نگاری، الگوی قوم‌نگاری، جمع‌آوری داده‌ها، عوامل اثرگذار بر قوم‌نگاری، محورهای جمع‌آوری اطلاعات و روش ارزیابی (ترسیم نگارندگان)

۲-۲. توصیف میدان پژوهش

حصیربافان عرب خوزستان در مسیر تداوم فرهنگ خود با عناصر و موادی در دسترس و بعضاً متفاوت، با توجه به نیاز و دسترسی‌های خاص خود، به بهره‌گیری از عناصر طبیعی پیرامونی و کاربرد آن و نیز رفع مایحتاج پیرامونی مشغول‌اند. در این بافت فرهنگی نخل و فراورده‌های آن، همواره دارای منزلتی خاص بوده و در اغلب منازل به‌جز میوه و برگ، جنبهٔ نشانگی و نمادین این درختِ همواره ارزشمند بوده است. به نظر می‌رسد عمده وجه نمادین نخل، نشئت‌گرفته از دو ارزش پیشین آن یعنی میوه و برگ درخت است. با توجه به اینکه برداشت میوهٔ درخت نخل فصلی و مقطعی است و استفاده از برگ این درخت برای مصارف متنوع دائمی است، برای حصیربافان برگ نخل کم اهمیت‌تر از میوه آن نبوده است. این مسئله در سکونتگاه‌های دائمی مردم عرب خوزستان بیشتر قابل درک است. سکونتگاه‌هایی که به‌علت تاب‌آوری بیشتر در گرمای طولانی سال، اغلب نزدیک به آب‌های سطحی و روان‌آب‌ها یا وابسته به آن‌ها بوده است. در این جغرافیای سخت‌زیست و گرمای فرساینده، سایه‌سازی و سرپناه به‌جز انسان، برای دام و احشام هم اهمیت دارد. این سایه‌سازی در گذشته با در دسترس‌ترین عناصر پیرامونی به طرق مختلف ایجاد یا بافته می‌شد و اغلب روستاییان خود در کار بافت این پوشش‌های گیاهی تخصص داشته‌اند. بخش زنانهٔ این کار، ساخت یا بافت

مایحتاج زندگی و لوازم و ابزارآلات برای زندگی خود بود. با توجه به اقامتگاه‌های ثابت و مصالح کنونی بافته‌های حصیری و گیاهی امروزه به‌صورت تخصصی‌تر به‌وسیلهٔ افراد خاص و حرفه‌ای و با چشم‌انداز فروش انجام می‌شود. معمولاً در هر روستا یا محله به‌تبع شرایط زندگی، چند بافنده وجود دارد و از این راه معیشت خود را تأمین می‌کنند. اما آمار مشخصی از تعداد بافندگان حرفه‌ای یا تفننی و شخصی‌ساز وجود ندارد. در شهرها و روستاهای دارای نخل بیشتر، چون آبادان، شادگان، کارون و حمیدیه از هردو بافت اسفانه و اخراره استفاده می‌شود، اما در شهرها و مناطق دارای نخل کمتر معمولاً کسانی که تنور پخت نان دارند، ظروف مورد نیاز این چرخهٔ زندگی را خود با تکنیک اخراره می‌بافتند.

داده‌های میدانی این پژوهش، نتیجهٔ سفر به شهرها و روستاهایی بود که بافندگان حصیر مردم عرب در آنجا اقامت داشته‌اند. این شهرها و روستاها شامل شوشتر، اهواز،حمیدیه،سوسنگرد، آبادان، شهر کارون،رفیع، شادگان و روستای «نقیشیات» در شوشتر، روستاهای «عبودی» و «یوبه» در شادگان، روستاهای «حلاف» و «گمبوعه بزرگ» در حمیدیه و روستاهای «غزاویه بزرگ» و «علوه» در شهرستان کارون بوده است. دلیل انتخاب این مناطق و نیز مصاحبه‌ها آگاهی از شیوه‌های مختلف بافت حصیر در مناطق پراکندهٔ مختلف حصیربافی خوزستان بوده است. در تصویر ۱ گسترهٔ این مناطق مشخص شده است. همچنین در این خصوص با برخی مطلعانی که دربارهٔ عناصر و مراحل بافت حصیر تجربه داشته یا مشغول کار بوده‌اند مصاحبه شده است. جدول ۱ مشخصات مصاحبه‌شوندگان این پژوهش را نشان می‌دهد. شیوهٔ انتخاب این افراد هدفمند و بر اساس تخصص و اطلاعاتی بوده که این افراد داشته و تعداد آن‌ها هفت نفر بوده است. این هفت نفر از مناطق مختلف بافت حصیر خوزستان بوده و جزء فعالان نمایشگاهی این حوزه نیز بوده‌اند.



تصویر ۱: نقشه و گسترهٔ مناطق میدانی که پژوهشگران به بافندگان حصیر مراجعه کرده‌اند (نگارندگان).

جدول ۱: اسامی و مشخصات مصاحبه‌شوندگان

کد	نام خانوادگی و نام	سن	سابقهٔ کار	میزان تحصیلات	محل مصاحبه	تاریخ مصاحبه	محور گفت‌وگو
۰۱	برواپه، فاطمه	۴۰	۱۰	لیسانس	شهر کارون	۱۲ دی ۱۳۹۷	اشکال حصیربافی
۰۲	زهیری، مریم	۴۵	۲۰	زیر دیپلم	شهر کارون	۱۰ دی ۱۳۹۷	حصیربافی
۰۳	سبحانی، زهرا	۴۳	۲۰	زیر دیپلم	شهر کارون	۲۴ اردیبهشت ۱۳۹۸	نقش، طبا اب طبا
۰۴	تختایی، مریم	۴۵	۲۰	دیپلم	دزفول	۴ آذر ۱۳۹۷	بافت کپو
۰۵	دلف‌عبودی، حسنه	۶۵	۵۰	زیر دیپلم	گمبوعه	۲۵ آذر ۱۳۹۷	رنگ برگ نخل و تکنیک اسفافه
۰۶	برکتی، عادل	۴۸	۲۲۸	دیپلم	سوسنگرد	۱۱ دی ۱۳۹۷	رنگرزی رنگ برگ نخل
۰۷	سعیدی، عباس	۷۰	۶۰	زیر دیپلم	شادگان	۲۰ دی ۱۳۹۷	رنگ برگ نخل

۳. بحث و تحلیل

بحث و تحلیل این تحقیق، دربرگیرندهٔ مباحثی چون تقدس نخل در نزد مردم عرب خوزستان و چگونگی تأثیر آن بر تولیدات حصیری این مردم، روش‌های بافت، محصولات، نقوش شکل و نوع رنگ‌آمیزی و مانند آن است.

۳ـ۱. تقدس نخل نزد مردم عرب خوزستان و تأثیر آن بر تولیدات حصیری

در غالب فرهنگ‌ها مفهوم لغوی تقدس به‌معنای پاکیزه و مبراست. از دیدگاه اسلام منشأ تقدس یک چیز، نسبت آن با خداوند است. تقدس به دو گونه تقسیم می‌شود: نخست تقدسی که اصالتاً واجد تقدس است و دیگری آن چیزی است که پیوندی با امر مقدس دارد. تقدس اول اصلی و تقدس دوم تبعی است. تقدس تبعی سرایت‌شده است، یعنی اینکه تقدس خود را از مجاورت با یک شیء دیگر به دست آورده است؛ به‌عبارتی تقدس درخت نخل به‌دلیل نسبت آن با برکت و رزق و امور ارزشمند قابل احترام از دیدگاه تعالیم دینی است. به‌گفتهٔ علی‌زاده درهم‌آمیختگی باورها و اعتقادات با برخی از مفاهیم دینی و دین‌های اولیه و یادکردهای قرآنی از برخی از درختان از جمله علل تقدس درختان است (علی‌زاده ۱۳۹۸).

در جامعه‌شناسی تقدس‌بخشی، فرایندی برای تبرک بخشیدن به یک شیء، یک موجود زنده، یک باور یا اسطوره است. بنا بر آنچه گذشت تقدس درخت نخل تقدسی تبعی است که به‌گمان نتیجهٔ برهم‌کنش میان باورهای انسانی و عناصر طبیعت است. به‌گفتهٔ شعباوی گاهی این برهم‌کنش، برخی از عناصر طبیعت را تا حد تقدس بالا می‌برد (شعباوی ۱۳۹۶، در گفت‌وگوی به شبکهٔ خبری محلی عصر ما) و این تقدس با میان‌داری باورهای دینی بیشتر می‌شود. از سویی گمان می‌شود به‌دلیل اشتراک زبان مردم عرب با کتب مقدس و روایات ادراک آنان از مفهوم مقدس، بلاواسطه، مستقیم یا اصیل‌تر است. بر این اساس گرچه درخت در همهٔ فرهنگ‌ها مقدس است، در بافت فرهنگی مردم عرب این تقدس متکی بر عناصر سه‌گانه‌ای به شرح زیر است:

۱. هم‌زیستی چندهزارسالهٔ این مردم با نخل؛

۲. قابل استفاده بودن غالب قسمت‌های این درخت چون برگ، تنه و لیف برای تولید انواع محصول؛

۳. جایگاه غذایی و سودمندی میوهٔ رطب برآمده از نخل که به توصیهٔ اولیای دین پاکیزه‌ترین و بهترین است (و به همین دلیل، خدا حضرت مریم را به خوردن آن راهنمایی کرد).

این مفاهیم در بافت فرهنگی مردم عرب که برکت و روزی‌رسانی برای آنان جایگاهی ویژه دارد، قابل فهم‌تر است. به‌گفتهٔ ضابطی جهرمی، جایگاه نخل در اساطیر عبری، مسیحی اسلامی و به‌طور کلی ادیان الهی و سامی ویژه بوده به‌گونه‌ای که هریک از پیامبران اولوالعزم معجزه یا کار شگفتی با نخل داشته‌اند. در اساطیر مسیحی تمام روایت‌های مرتبط با تولد حضرت عیسی(ع) با نخل پیوند خورده است (ضابطی جهرمی ۱۳۸۹، ۲۸۴ـ۲۸۷). این درخت در اغلب مناطق نخل‌خیز ایران به درخت زندگی مشهور است و احترام و قداست ویژه‌ای نزد آن‌ها دارد. دربارهٔ این درخت رفیعی‌راد می‌گوید: درخت نخل سابقه‌ای طولانی در میان‌رودان و ایران دارد. این درخت در ایران باستان مقدس بوده و میوهٔ آن جنبهٔ باروری داشته و در عهد هخامنشی و ساسانی به‌عنوان درخت زندگی شناخته می‌شده است (رفیعی‌راد ۱۳۹۹، ۲۷).

اگرچه چتر سایهٔ نخل گسترده و متراکم نیست، اما کلاه بافته‌شده از این درخت در فصل خرماپزان سایه‌گستر نخل‌دار بوده است. نخل

معمولاً بدون ممارست انسان و حرص دائمی چندان قد نمی‌کشد. همراهی و همنوایی نخل‌دار با این درخت، گونه‌ای اُنس میان وی و درخت ایجاد کرده است. همچنین تاب‌آوری نخل در صحاری سوزان و بیابان‌های جغرافیای زیست مردم عرب، سبزی دائمی، ایستایی، بی‌خزانی، باروری و گرده‌افشانی به‌وسیلهٔ انسان و برخی از تشابهات این درخت به انسان از جمله جان باختن بدون سر، واحد شمارش آن به نفر، پاره‌ای دیگر از ویژگی‌های خاص نخل است.

از ویژگی‌های خاص بصری این درخت وجود مجموعه‌ای از هماهنگی‌های بصری (ریتم) در برگ، شاخه، تنه (برش زیبا، متوازن و ریتمیک تنهٔ نخل که معمولاً نخل‌دار در فرایند حرص، با هنرنمایی نخل‌داران تکمیل می‌شود) و خودنمایی، وضوح و خوانایی نمادین شکل آن است.

مردم عرب خوزستان، ضمن بهره‌گیری چندگانه از این درخت از تمام قسمت‌های آن در فصول مختلف سال بهره می‌گیرند. از نگاه مردم عرب خوزستان خانه‌ای که در آن نخل است، ارجمندتر و گران‌بهاتر است (تصویر ۲ و ۳).

تصویر ۲: فراوانی وجود نخل در منازل مردم عرب. مکان: شهر عرب حسن شوشتر (نگارندگان)

تصویر ۳: فراوانی و جایگاه نخل در میان مردم عرب و وجود آن در منازل این مردم. مکان: شهر عرب حسن شوشتر (نگارندگان)

اینکه تقدس و ارزشمندی چگونه بر تولیدات این مردم تأثیر گذاشته، ارتباط مستقیمی با کیفیت متفاوت برگ‌های درخت نخل دارد. برگ درخت نخل که برای حصیربافی استفاده می‌شود، دارای مراتبی است که هرچه برگ نخل از مرکز آن یا به گویش مردم محلی از گلب[۶] (قلب) نخل دور باشد، کیفیت آن کمتر است. برگ‌های درخت نخل از مرکز درخت نخل به بیرون به نام‌های گلب، حضان[۷]، بردل[۸] و سعف[۹] نامیده می‌شوند. برخی از خواص این برگ‌ها به شرح زیر است:

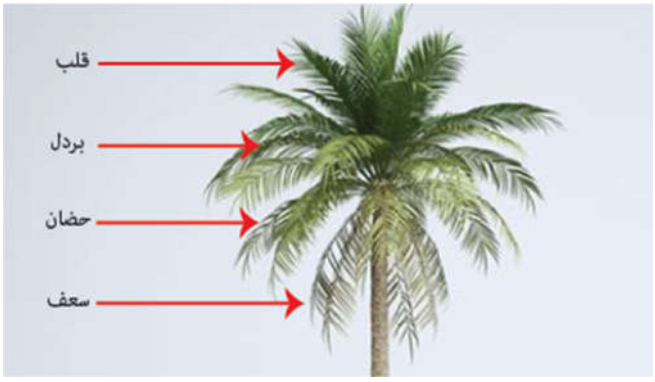
۱. قلب: برگ درخت نخل (خوص) است که در سر درخت رشد می‌کند و رنگ آن پس از خشک شدن به سفید متمایل می‌شود. برگ قلب مرغوب، محکم و گران‌قیمت است و برای بافتن ظروف و وسایل باکیفیت مانند انواع کاسه‌ها، آبکش، ظروف جای نان و مانند آن به کار می‌رود و با روش بافت اخرازه (کپو) بافته می‌شوند. به‌علت حیاتی بودن برگ‌های نزدیک به سر درخت و حفظ جان نخل، این نوع بافت در میان مردم عرب چندان مورد استقبال نبوده است. تنها برگ مناسب کپوبافی برگ قلب است.

۲. حضان: خواهر قلب (اخت الگلب) برگ‌های نزدیک به قلب است و کیفیت برگ‌های قلب را ندارد.

۳. بردل: ردیف پایین‌تر برگ‌های نخل بردل نامیده می‌شود. برگ‌های بردل و حضان برای بافت سفره، کلاه، طبق و ظروفی که ظرافت و دوام کمتری دارند استفاده می‌شوند.

۴. سعف: برگ‌های سعف ارزان‌ترین و قابل دسترس‌ترین برگ‌های نخل است که مصرف عمدهٔ آن برای تهیهٔ محصول «جارو» است و به نام برگ جارو هم شناخته می‌شوند. جاروهای باکیفیت را از برگ‌های سعف درخت نخل جوان تهیه می‌کنند. تصویر ۴ تقسیم‌بندی و نام‌گذاری برگ‌های درخت نخل را از نظر مردم عرب خوزستان نشان می‌دهد.

تقدس و جایگاه ویژهٔ نخل در نزد مردم عرب و توجه ویژهٔ نخل‌داران به برگ‌های بخش سر نخل و به‌تعبیر این مردم، قلب (گَلب)، که بخش حیاتی درخت است، یکی از عوامل تمرکز مردم عرب بر بافت اسفافه و نیز تولیدات برآمده از آن است. تولیدات این نوع بافت نیاز به برگ نخل با کیفیت پایین‌تر یا همان بخش سعَف دارد. صناعت السعَف (یکی از نام‌های صنعت حصیر در نزد مردم عرب) به همین دلیل است. گرچه دیگر دلایل این نام‌گذاری، تنوع اقلام تولیدی از برگ‌های کم‌کیفیت درخت، پرمصرف بودن و نیز کم‌دوام بودن این نوع محصولات است.



تصویر ۴: تصویر درخت نخل و دسته‌بندی برگ‌های آن از نظر حصیربافان عرب خوزستان. بخش گلب (قلب) و برگ‌های نزدیک به آن دارای کیفیت بهتر و بخش سعَف و بخش‌های نزدیک به آن دارای کیفیت کمتری است (نگارندگان).

۲.۳. تبارشناسی حصیر

حصیر به‌نقل از غالب فرهنگ‌ها به فرش بافته‌شده از نی و برگ درخت خرما گفته می‌شود. در فرهنگ معین و دانشنامه اسلامی حصیر به‌ترتیب، چنین معنی شده است. حصیر یا بوریا نوعی فرش است که از برگ خرما بافته می‌شود. همچنین به «زیراندازهای بافته‌شده از خرما یا نی، حصیر می‌گویند[۱۰]» به‌نظر علت حصیر نامیدن دو محصول برآمده از گیاه نی و برگ درخت نخل، شیوهٔ بافت یکسان این دو گیاه است که با زیر و رو کردن و پیچاندن دور هم با گیاهی دیگر به دست می‌آید. این در حالی است که بافته‌های به‌دست‌آمده از برگ درخت نخل دارای تنوع بیشتری در محصول و نقش است. مردم عرب خوزستان هم محصولات به‌دست‌آمده از برگ درخت نخل را حصیر[۱۱] و تولیدات حاصل از ساقه‌های نی تالاب‌ها را بوریا[۱۲] می‌گویند.

حصیربافی با مجموعه فراگیر تولیدات آن زیرمجموعهٔ صنایع چوبی است. محصولات حصیری با توجه به تولید متنوع به رشته‌هایی چون لیغ‌بافی[۱۳]، موربافی[۱۴]، بافت با ساقهٔ گندم، ترکه‌بافی[۱۵]، جم‌بافی[۱۶]، مرواربافی[۱۷]، بامبوبافی[۱۸] و چیغ‌بافی[۱۹] تقسیم می‌شوند. یاوری دراین‌باره می‌گوید: حصیربافی یا بافت بوریا، بی‌گمان از قدیمی‌ترین صنایع دستی و شاید کهن‌ترین آن‌ها باشد. نمونه‌های به‌دست‌آمده در بین‌النهرین و آفریقا گواه آن است که حصیربافی و سبدبافی منشأ نه‌فقط نساجی، بلکه سفالگری یا کوزه‌گری نیز بوده است (یاوری ۱۳۹۶، ۱۳). هانس ولف بوریابافی و زنبیل‌بافی را قدیمی‌تر از پارچه‌بافی عنوان کرده و گفته است: نمونه‌هایی در عراق پیدا شده که باید متعلق به پنج هزار سال پیش از میلاد مسیح باشد (ولف ۱۳۷۲، ۱۹۸). یاوری می‌گوید: نکتهٔ قابل توجه این است که در اغلب منابع حصیر و بوریا در کنار هم و به یک معنی تعریف شده است (یاوری ۱۳۹۶، ۱۳). باید اشاره کرد که بوریا بافته‌ای از جنس نی است و اغلب برای پوشش خانه‌های کاه‌گلی با سقف تیر چوبی به کار برده می‌شود (تصویر ۵). درحالی‌که حصیر از جنس برگ درخت نخل است و بافته‌های متنوع‌تری دارد (تصویر ۶). با توجه به آنچه گفته شد بوریا شامل بافته‌های برآمده از نی و حصیر دربرگیرندهٔ بافته‌های به‌دست‌آمده از درخت نخل است. شهر «رفیع» در جوار شهرستان هویزه به‌علت مجاورت با هورالعظیم و منابع بی‌شمار نی، مرکز بوریابافی یا حصیرهای به‌دست‌آمده از نی در خوزستان است. به‌نوشتهٔ «ویل دورانت»[۲۰] اولین ساخته‌های بشر همین حصیرها و سبدهای بافته‌شده‌اند که قدمتی بیش از سفال دارند و بشر روش ساخت آن‌ها را از آشیانهٔ پرندگان الهام گرفته است.

تصویر ۵: بوریای سقفی قابل کاربرد در سقف خانه‌های روستایی. مادهٔ اولیه: نی (نگارندگان)

تصویر ۶: بخشی از یک بادبزن؛ مادهٔ اولیهٔ برگ درخت نخل (نگارندگان)

۳.۳. حصیربافی در ایران

به‌گفتهٔ یاوری، حصیربافی در ایران قدمتی طولانی دارد. وی به‌نقل از «شاردن» گفته است: مرغوبیت نی‌های بین‌النهرین موجب شده تا این مواد در صنعت پررونق حصیربافی سیستان مورد استفاده قرار گیرد (یاوری ۱۳۹۶، ۱۳-۱۴) با وجود وسعت و گستردگی مناطق تولید حصیر در

ایران، استان‌هایی چون خوزستان، سیستان و بلوچستان، بوشهر، هرمزگان، کرمان، فارس، یزد، مازندران و گیلان در زمینهٔ تولیدات انواع حصیری سرآمد هستند. استان‌هایی چون اصفهان، آذربایجان شرقی، تهران و ایلام هم در این زمینه، تولیدات، روش‌های و مواد اولیهٔ خاص خود را دارند.

۴.۳. حصیربافی در خوزستان

حصیربافی در خوزستان به شهر یا منطقهٔ خاصی تعلق ندارد. هرجا که درخت نخل یافت شود، می‌توان انواع حصیربافی را در آن پیدا کرد. سفرنامهٔ ناصرخسرو از منابعی است که به حصیربافی خوزستان اشاره کرده است. در این سفرنامه به حصیر مرغوبی اشاره شده که به حصیر عبادان (آبادان)معروف است و مردم از آن خریداری می‌کردند (ناصرخسرو ۱۳۵۴،۱۶۱). در کتاب احسن التقاسیم آمده است که بیشتر مردم «عبادان» (آبادان فعلی) حصیرباف بوده‌اند (مقدسی ۱۳۶۱، ۱۶۳). در سفرنامهٔ لایارد، نیز در چند قسمت مختلف به خانه‌هایی از حصیر و بوریا اشاره شده که به‌صورت موقت برپا می‌شده است. وی گفته است: در خرمشهر (محمره) وقتی به دیدن شیخ ثامری رفته، شیخ از او تقاضا می‌کند که به‌تنهایی با او مذاکره کند او را به حرم دعوت می‌کند. حرم محوطهٔ وسیعی بود که دیوارهایش به‌صورت قطعات جداگانه با نی، چوب و طناب به هم بسته شده و سقفش نیز با پوشال و الیاف درختان پوشانده بود و حجره‌های متعددی هم به‌وسیلهٔ جداره‌هایی از حصیر و بوریاهای ظریف رنگی از هم مجزا شده بود (لایارد ۱۳۷۶ ، ۲۱۰). حصیربافی در خوزستان در میان عشایر بختیاری و عرب رواج داشته و هم‌اکنون هم گونه‌های بافت آن تداوم دارد. در گذشته صنعت حصیربافی مختص زنان نبوده و مردان هم در کنار زنان به بافتن وسایل حصیری برای زندگی و کار خود مشغول بوده‌اند. مریم تختایی در گفت‌وگو با نگارندگان گفته است حصیربافی در میان عشایر بختیاری به نام «کپوبافی» شناخته می‌شود (تختایی، گفت‌وگو، ۴ آذر ۱۳۹۷). به‌گفتهٔ ایشان کپو در لهجهٔ دزفولی یعنی گرد، مثل سر انسان. چون در ابتدا ظروف گرد و کوچکی با استفاده از برگ درخت نخل بافته می‌شد که کاملاً ساده و بدون نقش بودند و مردم محلی آن‌ها را کپو می‌نامند (همان). منطقهٔ «شهیون» در شهر دزفول از دیرباز محل بافتن کپو بوده است.

۵.۳. حصیربافی مردم عرب خوزستان

مردم عرب، بخشی از اقوام ساکن جنوب غرب ایران هستند که در نواحی عمدتاً غربی و مرزی خوزستان و برخی دیگر استان‌های نزدیک به خوزستان سکونت دارند. این مردم به زبان عربی صحبت می‌کنند و دارای فرهنگ، دل‌بستگی‌ها و علایق خاص خود هستند. یکی از دل‌بستگی‌های مردم عرب وابستگی به درختان بومی، به‌خصوص درخت نخل است. این مردم از دیرباز از قسمت‌های مختلف نخل برای تأمین مایحتاج خود استفاده می‌کردند. حصیربافی یا «صناعت الخوص» ریشه در زندگی آبا و اجدادی این مردم دارد. این صنعت به نام «صناعت السَعَف» نیز شناخته شده است.

حصیربافی در زندگی مردم عرب خوزستان، پیوندی عمیق و حضوری پررنگ دارد. این مردم در جغرافیایی زیست خود، به هر دو مادهٔ اولیه نی و حصیر دسترسی دارند و نی را از تالاب‌ها و برگ درخت نخل را از نخلستان محل زندگی خود به دست می‌آورند.

به‌گفتهٔ دیالافوا اغلب مایحتاج زندگی این مردم وسایل و ظروف برآمده از نی بود. وسایلی مانند تختخواب، گهواره، ظروف آشپزخانه، دمپایی، بسته‌بندی برخی محصولات چون خرما و برخی از ابزار کار از این جمله بودند (دیالافوا ۱۸۸۷، ۵۴۷). از آنجا که وسایل ساخته‌شده با الیاف گیاهی ماندگاری طولانی ندارند، نمی‌توان به قدمت واقعی حصیربافی در خوزستان پی برد. «اما با بررسی نقش مضیف (خانه‌ای از نی)، بر روی الواح کشف‌شده می‌توان قدمت سومری حصیر و بوریابافی را ثابت کرد (مجتهدزاده و کاوه ۱۳۹۱). حصیر در نزد مردم عرب خوزستان بیش از آنکه هنر باشد، فعالیتی کاربردی و به‌منظور برطرف کردن نیازهای زندگی آن‌هاست.

۶.۳. مواد اولیهٔ حصیربافی

مادهٔ اصلی حصیربافی برگ درخت نخل است که به زبان مردم محلی به آن خوص[۲۱] می‌گویند. مادهٔ دیگر حصیربافی علفی است که به عربی آن را هَلَفه[۲۲] می‌نامند. عشایر بختیاری به این علف کرتَکَ[۲۳] می‌گویند (تصویر ۷) دستهٔ خشکیدهٔ خرما که به عربی به آن عشگ[۲۴] گفته می‌شود، از مواد دیگر مورد نیاز ظروف حصیری است. مردم عرب عشگ را به‌صورت رشته‌های باریک درآورده، از آن به‌عنوان مغزی در بافت اخرازه استفاده می‌کنند (تصویر ۸). ظروف حصیری که عشگ در مغز آن‌ها قرار گرفته است، استحکام و ماندگاری بیشتری دارند. سیسبان نیز از گیاهان

خودرویی است که در برخی مناطق عرب‌نشین خوزستان در بافت طبق (سینی) از آن استفاده می‌شود. مردم شهر شوش در گذشته‌ای نه‌چندان دور، گیاه سیسبان را برای مغز بافت کپو (مفتولی) یا در تهیهٔ طبق (سینی) به کار می‌بردند (تصویر ۹).

تصویر ۷: گیاه کرتک (نگارندگان)

تصویر ۸: تصویر عثگ،ساقهٔ زردرنگی که خرما به آن وصل می‌شود (نگارندگان).

تصویر ۹: گیاه سیسبان (نگارندگان)

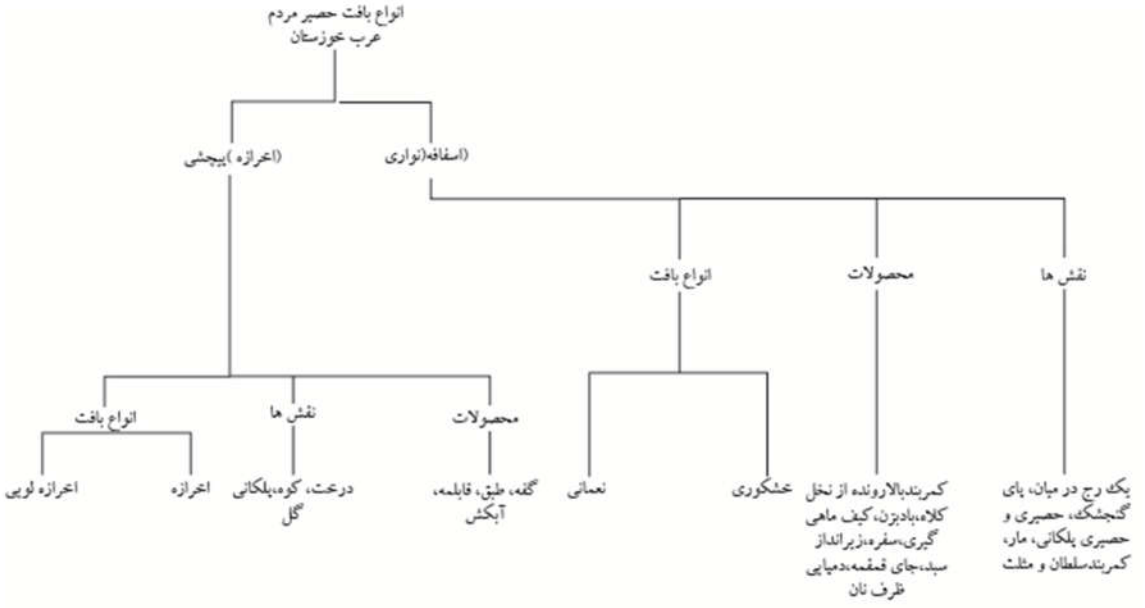
تصویر ۱۰: برخی از ابزار حصیربافی (نگارندگان)

۷.۳. ابزار حصیربافی

فاطمه برواپه، کارآفرین در زمینهٔ تولیدات حصیری، دربارهٔ ابزار حصیربافی مردم عرب خوزستان، در گفت‌وگوی میدانی گفته است: ابزار مورد نیاز حصیربافی در خوزستان تعدادی ابزار سادهٔ ابتدایی مانند مینیل[۲۵]، مگص[۲۶]، مگراض[۲۷]، مخیاط[۲۸] و مخراز[۲۹] (نک: تصویر ۱۰) است (فاطمه برواپه، ارتباط شخصی، ۱۲ دی ۱۳۹۷). از داس و قیچی برای بریدن دستهٔ خشکیدهٔ خرما و همچنین جدا کردن برگ درخت نخل از شاخهٔ درخت استفاده می‌شود. قسمت انتهایی برگ درخت نخل به‌وسیلهٔ قیچی بریده و با سوزن و درفش کار اصلی دوخت حصیر انجام می‌شود. سوزن برای رد کردن برگ درخت نخل یا نخ‌های رنگی به دور هلفه و عثگ است.

۸.۳. روش‌های حصیربافی

حصیربافی بر اساس روش بافت به دو شاخه تقسیم می‌شود: اسفافه[۳۰] (بافت نواری) و اخرازه[۳۱] (بافت مفتولی). بافت اخرازه نیز به دو روش مشابه بافته می‌شود. در این دو روش، ابزار بافت متفاوت و به‌وسیلهٔ سوزن و درفش است. به‌دلیل تفاوت در نوع پیچش، بافت پایانی ایجادشده کاملاً شکل متفاوتی دارد که در ادامه به معرفی آن پرداخته می‌شود. نمودار ۲ تقسیم‌بندی انواع بافت حصیر مردم عرب خوزستان را نشان می‌دهد.



نمودار ۲: تقسیم‌بندی انواع بافت حصیر مردم عرب خوزستان (نگارندگان)

۱.۸.۳. اسفافه (بافت نواری)

این نوع بافت کاملاً با دست انجام می‌شود و در آن از برگ‌های سفید و رنگ‌شده استفاده می‌کنند. برگ‌ها قبل از استفاده در آب ولرم خوابانده شده تا نرم شوند، سپس از آب بیرون می‌آورند و در گونی قرار می‌دهند تا همچنان نرم باقی بمانند. پس از آن متناسب با محصول تولیدشده، تعداد برگ درخت نخل (خوص‌ها) را برای بافت انتخاب می‌کنند (تصویر ۱۱). برای بافت سماط[۳۲]، اکلاو[۳۳] و زبیل[۳۴] از چهار عدد برگ درخت نخل استفاده می‌کنند. پس از درگیر کردن برگ درخت نخل، در ابتدای کار با ناخن آن‌ها را از وسط نصف کرده و شروع به بافت می‌کنند (تصویر ۱۲). انواع بافت با تعداد گره‌های ایجادشده مشخص می‌شود. گره‌های ۹، ۱۰، ۱۳ و ۲۱ برای بافت ظروف حصیری به کار می‌رود. به هر دو متر بافت نواری یک «گام» گفته می‌شود که در بافت سفره ۲ گام، کلاه ۳/۵ گام و سبد خرما ۱۰ گام مورد نیاز است.

تصویر ۱۱: بافت اسفافه یا نواری که با پیچاندن زیر و رو کردن چهار برگ نخل نوار به دست می‌آید (نگارندگان).

تصویر ۱۲: برگ دونیمه‌شدهٔ درخت نخل؛ شکل کامل این برگ برای بافت خشکوری و نیمهٔ آن برای بافت نعمانی کاربرد دارد (نگارندگان).

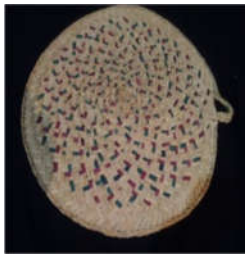
پس از بافت نوار به طول دلخواه (تصویر ۱۳)، با توجه به شکل نهایی محصول نوار با سوزن دوخته می‌شود (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۳: نوارهای بافت‌شده به‌وسیلهٔ بافت اسفافه؛ در این فرایند نوارهای بافته‌شده در کنار هم قرار گرفته، سپس به هم دوخته می‌شوند (http://www.asremahahwaz.ir/khouzestan/).

تصویر ۱۴: سفره؛ نقش طبا اب طبا. نوع بافت: اسفافه. در این تصویر نوارهای بافته‌شده مانند تصویر قبلی با سوزن کنار هم بافته می‌شوند (نگارندگان).

تصویر ۱۵: نمونه بادیزن، بافت خشکوری؛ در این نوع بافت برگ بدون وجود ترکیب با گیاه دیگر با دست و درفش بافته می‌شود (نگارندگان).

تصویر ۱۶: بافت نعمانی؛ این نوع بافت نسبت به قبلی ظریف‌تر است و سطح بافت‌شده با سوزن و عناصر دیگر به دسته اتصال پیدا کرده است (https://rezaplastic.ir/).



تصویر ۱۷: سفره با نقشی متفاوت به نام پای گنجشک؛ نوع بافت: اسفافه (نگارندگان)

تصویر ۱۸: کیف ماهی‌گیری؛ بافت اسفافه (نگارندگان)

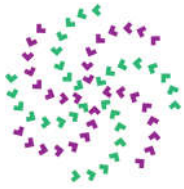
بافت اسفافه خود به دو گونه بافت «خشکوری» و «نعمانی» تقسیم می‌شود. در بافت خشکوری که خشن‌تر است از کل پهنای برگ درخت نخل استفاده می‌شود (تصویر ۱۵) درحالی‌که در بافت نعمانی از نصف برگ درخت استفاده می‌شود، در نتیجه ظریف‌تر است (تصویر ۱۶).

فراورده‌های تولیدشده از تکنیک اسفافه شامل سفره (تصاویر ۱۴ و ۱۷)، سبد مخصوص نگهداری و جابه‌جایی خرما، کلاه، مهفه[۳۵] (تصاویر ۱۵ و ۱۶) کبکاب[۳۶]، بل[۳۷]، قاروره[۳۸]، دور[۳۹]، خساف[۴۰] (تصویر ۱۸) و فروند[۴۱] است.

۳-۸-۱-۱. نقش و طرح در روش بافت اسفافه

در روش بافت اسفافه نقش‌ها عمدتاً مدولار و تابع حرکت برگ نخل در بافت محصول‌اند که با استفاده از برگ‌های رنگ‌شده از بافت اصلی متمایز می‌شوند. برخی از این نقش‌ها منظم و تابع آهنگ خاص پهنای برگ کامل نخل مانند روش بافت خشکوری یا نیم برگ چون روش بافت نعمانی است. تصاویر ۵ تا ۱۲ برخی از نقش‌های رایج روش بافت اسفافه (نواری) را نشان می‌دهد. زهیری در گفت‌وگوی با نگارندگان دربارهٔ نقوش حصیری مردم عرب خوزستان گفته است برخی از این نقوش ذهنی است (زهیری، مصاحبه ۱۰ دی ۱۳۹۷). در این خصوص سبحانی نیز در مصاحبه با نگارندگان گفته است نقش‌هایی که امروزه در حصیربافی استفاده می‌شود، به‌تبعیت از نقوش قدیمی‌تر مردم این منطقه تکرار شده و به امروز رسیده است (سبحانی، ارتباط شخصی، ۲۴ اردیبهشت ۱۳۹۸). برخی از نقش‌های بافت اسفافه عبارت‌اند از: رجل الزرزور[۴۲] (این نقش در شهرستان شادگان به نام ابوالعچس[۴۳] معروف است) (تصویر ۱۹ و ۲۰) و طبا اب طبا[۴۴] (تصویر ۲۱)، احزام السلطان[۴۵]، ابو اعونه[۴۶]، درب الحیه[۴۷] (تصویر ۲۵) و نقش زیگزاگ (تصویر ۲۶) از دیگر نقوش بافت اسفافه است.

تصویر ۱۹: نقش پای گنجشک در تکنیک اسفافه (نگارندگان)

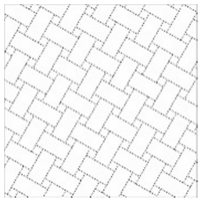


تصویر ۲۰: نقش پای گنجشک به‌کاربرده‌شده در سفره؛ تکنیک اسفافه (نگارندگان)

تصویر ۲۱: نقش طبا اب طبا در تکنیک اسفافه (نگارندگان)

تصویر ۲۲: بافت نعمانی طرح‌دار (نگارندگان)

تصویر ۲۳: بافت نعمانی بدون طرح (نگارندگان)



تصویر ۲۴: بافت خشکوری (نگارندگان)

تصویر ۲۵: نقش درب الحیه و کاربرد آن در طرح سفره (نگارندگان)

تصویر ۲۶: نقش زیگزاگ (نگارندگان)

۳-۸-۲. بافت اخرازه (مفتولی)

اخرازه بافته‌ای از برگ درخت نخل، دستهٔ خشکیدهٔ خرما (عثگ) و علفی به نام هلفه است. در این روش ابتدا فرم مورد نظر را برای بافت انتخاب کرده و برگ درخت نخل را به دور هلفه، عثگ یا مخلوط هر دو می‌پیچانند و سپس به‌وسیلهٔ سوزن یا درفش شروع به بافت می‌کنند (تصویر ۲۷). اخرازه به دو صورت بافته می‌شود. اگر برگ درخت نخل یا کاموای رنگی را با درفش یا سوزن از مفتول عبور دهند، به این بافت «اخرازه» می‌گویند و گاهی نیز برگ درخت نخل را چند بار به دور مغزی می‌پیچانند و پس از چند سانتی‌متر پیچش، برگ را با درفش از مفتول عبور می‌دهند؛ این نوع بافت را « لوبی» یا بافت «پیچش» می‌گویند. بنا بر گفتهٔ حصیربافان عرب خوزستان، در گذشته از این نوع بافت برای تهیهٔ ظروف گرد و دوردار استفاده می‌شد. محصولات تولیدشده در حصیربافی اخرازه و لوبی، طاسه[۴۸] (تصویر ۲۸) آبکش (تصویر ۲۹) و ظرفی با وسط برآمده به نام گفه[۴۹] (تصویر ۳۰)، طبق[۵۰] (تصویر ۳۱) و نیز انواع ظروف گرد کوچک و بزرگ مانند تصویر ۳۲ است. در سال‌های اخیر، نوآوری‌های شکلی متنوعی در زمینهٔ انواع ظروف گرد، دردار و چهارگوش دیده شده است.

تصویر ۲۷: روش بافت اخرازه
(نگارندگان)

تصویر ۲۸: کاسه، نقش پلکانی، نوع بافت: اخرازه لویی
(نگارندگان)

تصویر ۲۹: آبکش؛ نوع بافت: اخرازه لویی
(نگارندگان)

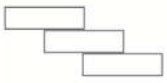
تصویر ۳۰: گفه؛ نوع بافت: اخرازه
(نگارندگان)

تصویر ۳۱: سینی (طبق)، نقش درخت؛
نوع بافت: اخرازه (نگارندگان)

تصویر ۳۲: قابلمه، نقش گل؛ نوع بافت: اخرازه
(نگارندگان)

۳-۸-۲-۱. نقش و طرح در روش بافت اخرازه

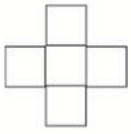
در بافت اخرازه، نقش‌ها با برگ رنگ‌شدهٔ نخل به‌صورت پیچشی و به‌تبع شیوهٔ بافت انجام می‌شود (تصویر ۲۸)، اما امروزه به‌دلیل کم شدن مواد اولیهٔ بافت اخرازه، بافندگان از نخ‌های پلاستیکی و کامواهای رنگی برای بافت و نیز منقوش کردن ظروف استفاده می‌کنند. نام‌گذاری برخی از نقوش حصیربافی مردم عرب خوزستان، برگرفته از زندگی پیرامونی آن‌هاست. نقوشی مانند پلکانی (بول الثور) (تصویر ۳۳)، نقش سدره[۵۱] (تصویر ۳۴)، نقش کوه (تصویر ۳۵)، نقش گل (ورده)[۵۲] (تصویر ۳۶)، برخی از نقوش این روش بافت هستند. به نظر می‌رسد، این نقش برگرفته از نقوش آجری معماری خوزستان است. برخی دیگر از نقوش حصیر مردم عرب خوزستان لوزی (لوز) و مثلث (ابول عوزه) است.



تصویر ۳۳: نقش پلکانی (نگارندگان)

تصویر ۳۴: درخت (نگارندگان)

تصویر ۳۵: نقش کوه (نگارندگان)



تصویر ۳۶: نقش گل (نگارندگان)

۳-۹. رنگرزی

برای جذاب‌تر شدن برگ‌های درخت نخل آن‌ها را رنگ می‌کنند. به‌گفتهٔ شعباوی، رنگرزی حصیر مردم عرب، آیینی کاملاً زنانه با احترام و تابع قواعد خاص خود چون رنگرزی نکردن در روزهای چهارشنبه و جمعه، پاکیزگی هنگام رنگرزی، مکانی بی‌سروصدا و آرام، هوای آزاد و آرامش فرد رنگرز است (نک: تصاویر ۳۷). به‌باور این مردم مجموعهٔ این قواعد بر کیفیت رنگ‌پذیری برگ اثرگذار است (شعباوی ۱۳۹۶ در گفت‌وگو با شبکهٔ خبری محلی عصر ما). در گذشته این کار به‌صورت طبیعی از انواع سبزی، زردچوبه، کلم بنفش و مانند آن تهیه می‌شده، اما امروزه به‌دلیل گستردگی رنگ‌های شیمیایی از رنگ‌های گیاهی و طبیعی بسیار کم استفاده می‌شود. برای رنگ کردن برگ درخت نخل ابتدا مقداری آب را در تشت یا قابلمه می‌جوشانند. در این خصوص عادل برکتی می‌گوید: وقتی آب جوشید، مقداری پودر رنگ به‌همراه زاج سفید به آب اضافه می‌کنند و سپس برگ‌های خرما را که خشک هستند، به آن اضافه کرده و به‌اندازه‌ای که برگ درخت نخل، رنگ دلخواه را به خود بگیرد، عملیات رنگرزی ادامه پیدا می‌کند (برکتی، ارتباط شخصی، ۱۱ دی ۱۳۹۷). عباس سعیدی می‌گوید: دلیل اضافه کردن زاج سفید به محلول رنگ، ثبات رنگ پس از خشک شدن است (سعیدی، ارتباط شخصی، ۲۰ دی ۱۳۹۷). همچنین بنا بر گفتهٔ حسنه دلف عبودی، مدت‌زمان باقی ماندن خوص‌ها در آب در حال جوش نباید زیاد باشد، چون خوص‌ها خشک و شکننده شده و کارایی خود را از دست می‌دهند (حسنه دلف‌عبودی، ارتباط شخصی، ۲۵ آذر ۱۳۹۷). حصیر مردم عرب ضمن مشابهت متعدد با حصیر کشورهای عرب همسایه تفاوت‌هایی هم دارد، از جمله این تفاوت‌ها استفاده از رنگ‌های متنوع در حصیربافی کشورهای عربی منطقه است.

تصاویر ۳۷: تصاویری از رنگرزی برگ درخت نخل برای تولیدات حصیری و نمونه برگ‌های رنگ‌شده
(http ://www.asremahahwaz.ir/khouzestan/) تاریخ دسترسی اردیبهشت ۱۴۰۱

۳ـ۱۰. تفاوت حصیر مردم عرب خوزستان و دیگر مناطق ایران

از آنجا که برگ‌های نخل (خوص‌ها) در خوزستان به‌دلیل تاب‌آوری و تبخیر کمتر آب، اغلب کوتاه‌ترند، در حصیربافی مردم خوزستان از تکنیک بافت اسفافه (نواری) استفاده می‌شود. حصیربافان با بافتن نوار و سپس دوختن آن، محصولات مورد نیاز خود مثل سفره، کلاه، بل و... را تولید می‌کنند، این در حالی است که در سیستان و بلوچستان به‌علت وجود درخت نخل با برگ‌های پهن و بلند بافت، حصیر به‌صورت یکپارچه است. با وجود کشت برنج و گندم در استان خوزستان، حصیربافی با این مواد در استان خوزستان رایج نیست. هرچند برخی از حصیربافان اظهار می‌کنند که در گذشته اجداد آن‌ها با ساقهٔ گندم حصیربافی می‌کرده‌اند درحالی‌که حصیربافی با ساقهٔ گندم و برنج در مناطق شمالی کشور رایج است.

دیگر تفاوت حصیر مردم عرب خوزستان با مناطق ایران، سادگی بافت حصیر این مردم است. در استان‌های شمالی، جنوبی و شرق کشور که از مناطق مهم حصیربافی ایران هستند، استفاده از تزیینات جانبی در وسایل بافته‌شده به‌وفور به چشم می‌خورد. تزییناتی مثل، نخ پشمی، نخ طلایی، سنگ‌های تزیینی و منگوله‌های پشمی از جمله تزییناتی هستند که حصیر این مناطق را از حصیربافی خوزستان قابل تشخیص می‌کند. در استان خوزستان استفاده از نخ رنگی فقط در گفه‌بافی (قفه‌بافی) زنان عرب سابقه داشته و در سال‌های اخیر در کپوبافی رایج شده است. قفه‌بافی با کاموا مختص مردم عرب خوزستان است. در مناطقی که خوص کمیاب باشد یا در فصولی که دسترسی به آن کم باشد، زنان عرب از عثگ به‌عنوان مغزی و از نخ‌های رنگی به‌عنوان مفتول در اخرازه‌بافی استفاده می‌کنند که آن را عثگ‌بافی می‌نامند. از این تکنیک بیشتر برای بافت طبق و گفه استفاده می‌شود.

۴. نتیجه‌گیری

محصولات حصیری مردم عرب به دو روش بافت اسفافه و اخرازه بافته می‌شوند و هریک از این دو روش خود به دو روش مختلف بافته می‌شوند. بافت خشکوری و نعمانی زیرمجموعهٔ بافت اسفافه است و بافت اخرازه و اخرازه لویی زیرمجموعهٔ بافت اخرازه. تفاوت مهم بافت حصیر مردم عرب با سایر نقاط کشور در بافت اسفافه است. این نوع بافت در مناطق عرب‌نشین خوزستان به‌صورت نواری بافته و سپس به هم دوخته می‌شود. این در حالی است که بافت محصولات مشابه در مناطق دیگر به‌صورت یکپارچه و بدون دوخت است. دلیل رواج این نوع بافت تأثیر مواد اولیه و مشخصاً کوتاهی و برگ‌های نخل مناطق خوزستان است که شاید خود نشئت‌گرفته از گرمای بسیاری شدید در خوزستان و تاب‌آوری بهتر گونه‌های برگ کوتاه در مقابل گرماست. درحالی‌که در سیستان طول برگ نخل بلندتر است و نوع بافت یکپارچه است. بافت نواری خود به‌علت عنصر واسط دوخت، ظرافت کمتری داشته و در نتیجه موجب به هم خوردن نظم مدولار نقوش می‌شود، درحالی‌که ظرافت و نظم نقش در بافت یکپارچه بیشتر است.

از سوی دیگر باورمندی ریشه‌دار مردم عرب خوزستان به تقدس و ارزشمندی درخت نخل و اعتقاد عمیق به سلامت جان نخل با حفظ برگ‌های اصلی و قلب یکی از دلایلی است که این مردم را به تولیدات حصیری با منشأ برگ‌های کم‌کیفیت مانند سعف (به‌تعبیر مردم عرب خوزستان) سوق داده است. بر این اساس تولیدات اغلب این مردم با تکنیک اسفافه و از برگ‌های کم‌کیفیت و دورریز است. نام‌گذاری صنعت حصیر مردم عرب به «صناعات سعف» که در متن اشاره شد، احتمال قریب‌به‌یقین، به همین دلیل است.

برخی از محصولات بافت اسفافه، سفره، کیف ماهی‌گیری، زنبیل، کمربند نخل، کلاه، زیرانداز، بادبزن، دمپایی، جای قمقمه آب و ظرف نان هستند که با نقش‌هایی چون یک رج در میان، پای گنجشک، حصیری و حصیری پلکانی، مار، کمربندسلطان و مثلث آذین می‌شوند. محصولات بافت اخرازه اغلب با ضخامت بیش از یک سانتی‌متر و سازهای محکم شامل ظروف بادوام تخت، گرد و چهارگوش، مانند طبق، کاسه، آبکش و قابلمه هستند. نام نقش‌های این بافت، پلکانی، درخت، کوه، گل و مانند آن است و همان گونه که پیش‌تر هم گفته شد، این بافت در مناطق زیست مردم عرب خوزستان رونق کمتری دارد.

درمجموع چهار ویژگی عمدهٔ حصیر مردم عرب خوزستان به‌تبع شرایط محیطی و اقلیمی برگ درخت نخل، بافت نواری و در نتیجه ظرافت کمتر نقوش، استفادهٔ کمتر از رنگ و همچنین کاربرد کمتر عناصر الحاقی مصنوع چون کاموا و نخ‌های رنگی است؛ که اولین و دومین ویژگی نتیجهٔ خاصیت فیزیکی طول برگ درخت نخل در منطقهٔ خوزستان تحت‌تأثیر گرماست. اگر نوع بافت خشکوری در محصولی چون بادبزن مردم عرب خوزستان را که هیچ عنصر غیرطبیعی در آن مداخله ندارد، در نظر بگیریم، می‌توان ادعا کرد که برخی از اقلام بافته‌های حصیر این منطقه به‌علت استفاده نکردن از عناصر مصنوعی تا حد زیادی طبیعی و ارگانیک‌تر از سایر مناطق است.

تشکر و قدردانی از نام‌های زیر به‌دلیل همکاری آن‌ها در گفت‌وگوی میدانی

ناجی حیدری در خصوص گیاه «بردی»؛ علی ثابتی دربارهٔ ظرف حصیری گفه؛ مریم جلیل‌زاده صنعتگر و کارآفرین شهر شادگان دربارهٔ انواع برگ‌های درخت خرما؛ علی حیدری در خصوص مضیف و بوریابافی؛ کحلیه دوسبان از روستای «یوبه» شادگان برای ارائه اطلاعات نقش‌های حصیربافی؛ فخریه سعیداوی صنعتگر حصیرباف در شهرستان حمیدیه؛ حاج خلف بافندهٔ بوریا ساکن شهر رفیع؛ نسیمه عبودی دربارهٔ نقش ابواعونه و شیوهٔ بافت اخرازه؛ حمیده میاحی دربارهٔ کاربرد عسگ در حصیربافی و معرفی نقش درخت از روستای نقیشیات شهرستان شوشتر؛ فاطمه بروایه در خصوص فرم‌های حصیربافی؛ حسنه دلف‌عبودی برای اطلاعات رنگرزی برگ درخت نخل و تکنیک اسفافه؛ زهرا سبحانی دربارهٔ نقش طبا اب طبا؛ عادل برکتی در خصوص رنگرزی برگ درخت نخل؛ خانم زهیری به‌خاطر ارائه اطلاعاتی دربارهٔ حصیربافی مردم عرب؛ مریم تختایی برای گفت‌وگو در خصوص کپوبافی دزفول.

پی‌نوشت‌ها

1. Hannes Wolf

2. Austen Henry Layard

۳. بیت الگصب یا بیت القصب. در زبان فارسی آن را خانهٔ نیین می‌نامند. این نوع خانه‌سازی در گذشته، در هورالعظیم در مناطق مشترک جنوب ایران و عراق رواج داشته است.

4. Wilfred Patrick Thesiger

۵. کتابی به نویسندگی ویلفرد تسیجر متولد ۱۹۱۰م در آدیس آبابا پایتخت حبشه که آن هنگام مستعمرهٔ انگلیس بود. نویسنده از اواخر ۱۹۵۱ تا ژوئن ۱۹۵۸ در تالاب‌های جنوب عراق زندگی کرده است.

۶. گلب یا قلب، برگ‌های مرکز درخت نخل را می‌نامند. از برگ‌های قلب نخل ظروف حصیری گران‌قیمت و بادوامی بافته می‌شود. رنگ برگ قلب سفید و روشن است.

۷. ردیف سوم برگ‌های درخت نخل حضان نام دارند. این گروه از برگ‌ها به رنگ سبز روشن هستند.

۸. ردیف دوم برگ‌های درخت نخل را بردل می‌نامند.

۹. خارجی‌ترین برگ‌های درخت نخل را سعف می‌نامند. سعف ارزان‌ترین و فراوان‌ترین برگ‌های درخت نخل است. سعف به برگ جارو نیز معروف است.

10. https://abadis.ir/fatofa/%D8%AD%D8%B5%DB%8C%D8%B1/

۱۱. مردم عرب خوزستان به بافته‌هایی که از الیاف گیاهی تولید می‌کنند حصیربافی می‌گویند.

۱۲. نی بوریا در تالاب‌های استان خوزستان رشد می‌کند. از این نی بافته‌هایی تولید می‌شود که به آن باریه گفته می‌شود. باریه در میان مردم عرب خوزستان و سایر مردم خوزستان برای پوشش کف، دیوار و سقف استفاده می‌شود.

۱۳. لیغ‌بافی در منطقهٔ گیلان رواج دارد. شیوهٔ بافت به صورت دو تا زیر و دو تا رو است.

۱۴. مور مادهٔ اولیه حصیر پرده‌ای است که بیشتر در اطراف جوی آب یافت می‌شود. در مرحلهٔ بافت، مانند گلیم و پارچه نخ‌هایی بر روی سطح زمین

به‌صورت تار چله‌کشی و مور به‌صورت پود از لابه‌لای نخ عبور داده می‌شود.

۱۵. ترکه بافی نوعی دست‌بافتی از ساقهٔ گیاهان است. مادهٔ اولیهٔ مورد نیاز این هنر صناعی ساقه‌های نورس گیاهان به‌ویژه درخت بید است.

۱۶. جم بافی شبیه ترکه‌بافی است و در روستاهای حاشیهٔ مراغه رواج دارد.

۱۷. مرواربافی سابقهٔ زیادی ندارد و در بخش‌هایی از گیلان رواج یافته است. به‌کمک ترکه‌های باریکی به نام مور مصنوعاتی مانند سبد، جامیوه‌ای و... تولید می‌شود.

۱۸. مرکز اصلی رویش یا کشت بامبو، لیالستان لاهیجان و مهم‌ترین مرکز تولید آن همان مکان است. بافت هریک از مصنوعات تولیدشده با بامبو بستگی کامل به طرح و فرم مورد نظر هنرمند دارد.

۱۹. جبغ‌بافی بافت حصیری به‌صورت دیوار است که تقریباً یک و نیم متر پهنا دارد و در روی آن نقش‌هایی به‌وسیلهٔ نخ‌های رنگارنگ پشمی ایجاد شده است. این بافت یکی از تولیدات مناطق عشایرنشین کرمان است.

۲۰. William James Durant؛ نویسنده و تاریخ نگار مشهور آمریکایی (۱۸۸۵ـ۱۹۸۱). مهم‌ترین اثر وی،تاریخ تمدن نام دارد که در ۱۱ جلد به چاپ رسیده است.

۲۱. برگ خشکیدهٔ درخت نخل را خوص می‌گویند.

۲۲. هلفه علف هرزی است که در اغلب مناطق استان خوزستان در کنار جوی آب می‌روید. از این علف به‌عنوان مغزی نوارمفتولی در حصیربافی استفاده می‌شود. مردم خوزستان این گیاه را در تابستان و در سایه خشک می‌کنند تا در زمستان از آن در حصیربافی استفاده کنند.

۲۳. در لهجهٔ دزفولی به علف هرزی که در حصیربافی به کار برده می‌شود کرتک گفته می‌شود.

۲۴. عسگ دستهٔ خشکیده خرماست. مردم عرب خوزستان این دستهٔ خشکیده را می‌شکافند و رشته می‌کنند سپس در آب می‌خیسانند تا نرم شود و در مغزی حصیربافی اخرازه همراه با هلفه به کاربرده شود.

۲۵. به زبان عربی یعنی داس. بعضی مناطق خوزستان آن را منجل تلفظ می‌کنند.

۲۶. وسیلهٔ بریدن؛ چاقو.

۲۷. قیچی.

۲۸. سوزن؛ وسیله‌ای برای دوخت.

۲۹. درفش.

۳۰. تکنیک اسفافه مختص مردم عرب خوزستان است. در این بافت از ابزار استفاده نمی‌شود. انواع سفره، کلاه، سبد و جارو به‌وسیلهٔ این بافت تهیه می‌شود.

۳۱. از دیگر تکنیک‌های حصیربافی اخرازه است که با ابزار سوزن یا درفش بافته می‌شود. این بافت نسبت به اسفافه بافت محکم و بادوامی است. نوع دیگر بافت اخرازه را لویی می‌گویند که از پیچش برگ درخت نخل به دور نوار مغزی حاصل می‌شود.

۳۲. سفره؛ سفرهٔ حصیری که با تکنیک اسفافه بافته می‌شود.

۳۳. کلاه.

۳۴. انواع سبد حصیری با اندازه و کاربرد مختلف. زبیل با تکنیک اسفافه بافته می‌شوند.

۳۵. بادبزن.

۳۶. دمپایی که رویهٔ آن با اسفافه بافته می‌شود و کفی آن از بدنهٔ درخت نخل تهیه می‌شود.

۳۷. زیرانداز حصیری.

۳۸. ظرفی استوانه‌ای و دردار که با تکنیک اسفافه بافته می‌شود و برای نگهداری قمقمهٔ آب و حبوبات به کار می‌رود.

۳۹. شبیه طبق است اما با تکنیک اسفافه بافته می‌شود. از این ظرف برای قرار دادن نان‌های گرم استفاده می‌شود که تازه از تنور بیرون آمده است.

۴۰. کیف حصیری که روی دوش می‌گذارند. در گذشته ماهی‌گیران از این کیف برای قرار دادن ماهی در آن استفاده می‌کردند.

۴۱. ابزار بالا رفتن از درخت نخل که همانند کمربند است.

۴۲. پای گنجشک.

۴۳. نقش رجل الزرزور در شهر شادگان به نام ابوالعچس معروف است. به‌سبب زاویه‌دار بودن این نقش آن را به این نام می‌خوانند.

۴۴. یک رج در میان. در این نقش هر رج به یک رنگ خاص بافته می‌شود.

۴۵. کمربند پادشاه.

۴۶. کسی که یک چشم دارد.
۴۷. درب الحیه از نقوش حصیربافی مردم عرب خوزستان است؛ یعنی اثر حرکت مار روی زمین.
۴۸. کاسه.
۴۹. گفه ظرف حصیری است که با تکنیک اخرازه بافته می‌شود و در میانهٔ آن برآمدگی وجود دارد. در گذشته برای خواباندن مرغ کرچ روی تخم‌مرغ هایش از این ظرف استفاده می‌کردند.
۵۰. طبق یا طبگ ظرف حصیری شبیه سینی است که با تکنیک اخرازه بافته می‌شود.
۵۱. درخت.
۵۲. گُل. مردم دزفول معتقدند که این نقش از آجرکاری دزفول برداشت شده است.

منابع

۱. تسیجر، ویلفرد. ۱۳۸۰.عرب‌های هور. ترجمهٔ محمد جواهرکلام و عبدالحسین جواهری. تهران: نشر شادگان.
۲. دیالافوا، ژان. ۱۸۸۷م. ایران کلده و شوش. ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۳. رفیعی‌راد، رضا. ۱۳۹۹. «پژواک حادثه روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات». مجله پیکره ۹ (۲۱): ۲۵ـ۳۶.
۴. شعباوی، فاطمه. ۱۳۹۶. رنگ‌آمیزی خوص‌ها. نمایه‌شده در آدرس: http://www.asremahahwaz.ir/khouzestan/
۵. ضابطی‌جهرمی، احمد. ۱۳۸۹. پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران. تهران: نشر نی.
٦. علی‌زاده، مهبانو. ۱۳۹۸. درختان مقدس. نمایه‌شده در پایگاه مرکز بزرگ دایرةالمعارف اسلامی، به آدرس https://www.cgie.org.ir
۷. قاسمی، حمید، و محمد اخگری. ۱۴۰۰. مرجع پژوهش. ویراست نوزدهم. تهران: اندیشه آرا.
۸. لایارد، هنری. ۱۳۷۶. سراوستن لاریاد. سفرنامهٔ لایارد. ترجمهٔ مهراب امیری. تهران: انتشارات آنزان.
۹. مجتهدزاده، روح‌الله، و کاوه ضیا. ۱۳۹۱. «خانه‌های نیئین؛ جلوه‌ای متمایز از پایداری در معماری». مجله پیکره ۱ (۲)، ۵۷ـ۶۷.
۱۰. مقدسی، ابوعبدلله محمد بن احمد. ۱۳۶۱. احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم. ترجمهٔ علینقی منزوی. چاپ کاویان.
۱۱. ناصرخسرو، ابومعین. ۱۳۵۴. سفرنامهٔ ناصرخسرو. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۲. وولف، هانس‌ای. ۱۳۷۲. صنایع دستی کهن ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. یاوری، حسین، مینو اشرفی، مائده کاووسی، و مریم نصیری. ۱۳۹۶. حصیر و حصیرمانندهای ایران. تهران: سایبان هنر.

منابع میدانی

۱. برکتی، عادل. ۱۱ دی ۱۳۹۷. ارتباط شخصی، در خصوص رنگرزی برگ درخت نخل. گفت‌وگوی مستقیم. محل گفت‌وگو شهرستان سوسنگرد.
۲. برواپه، فاطمه. ۱۲ دی ۱۳۹۷. ارتباط شخصی در خصوص فرم‌های حصیربافی. گفت‌وگوی مستقیم.محل گفت‌وگو شهرستان کارون در خوزستان.
۳. تختایی، مریم. ۴ آذر ۱۳۹۷. ارتباط شخصی، با مریم تختایی هنرمند کپوباف از دزفول. گفت‌وگوی مستقیم. محل گفت‌وگو شهرستان دزفول.
۴. دلف‌عبودی، حسنه. ۲۵ آذر ۱۳۹۷. ارتباط شخصی در خصوص رنگرزی برگ درخت نخل و تکنیک اسفافه. گفت‌وگوی مستقیم. شهر حمیدیه، بخش گمبوعه.
۵. زهیری، مریم. ۱۰ دی ۱۳۹۷. ارتباط شخصی در خصوص حصیربافی. گفت‌وگوی مستقیم. محل گفت‌وگو شهرستان کارون در خوزستان.
۶. سبحانی، زهرا. ۲۴ اردیبهشت ۱۳۹۸. ارتباط شخصی، گفت‌وگوی مستقیم. دربارهٔ نقش طبا اب طبا. محل گفت‌وگو شهرستان کارون در خوزستان.
۷. سعیدی، عباس. ۲۰ دی ۱۳۹۷. ارتباط شخصی، گفت‌وگو با ابوخزعل، دربارهٔ رنگ برگ نخل. گفت‌وگوی مستقیم. محل گفت‌وگو روستای عبودی در شهرستان شادگان خوزستان.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246519.1032

ارزیابی روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده برای درسِ هندسهٔ نقوش دورهٔ کارشناسی صنایع دستی

حسین نوروزی قره‌قشلاق*
سمیه صالحی**
حجت‌اله رشادی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۴/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۱۱

چکیده

انتخاب روش مناسب تدریس، از جمله موارد ضروری در افزایش کیفیت فرایند آموزش است و تأثیرگذاری عمیق بر یادگیری فراگیران خواهد داشت. با توجه به ماهیت دروس هنر و صنایع دستی، ضروری است روش‌هایی انتخاب شود که علاوه بر یادگیری، آنچه را در آموزش هنر اهمیت دارد، نیز به‌فراخور مورد توجه قرار دهد. پژوهش حاضر با هدف سنجش میزان یادگیری و رضایت از تدریس دانشجویان رشتهٔ صنایع دستی ورودی ۱۳۹۷ دانشگاه اراک، به بررسی روش‌های آموزش مستقیم و اکتشافی هدایت‌شده در درس «هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران ۱» پرداخته است. پرسش‌های تحقیق نیز چنین مطرح می‌شود که: روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چه تأثیری در میزان یادگیری دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران دارد؟ و همچنین میزان رضایتمندی دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران از روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چگونه است؟ روش پژوهش، نیمه‌تجربی و با استفاده از دو گروه آزمایش و کنترل که به روش تصادفی انتخاب شده‌اند، انجام شده است. ابزار گردآوری داده، آزمون نهایی عملی مشترک و همچنین پرسشنامهٔ محقق‌ساخته در مقیاس لیکرت و مشتمل بر ۲۰ سؤال و ۴ خرده‌مقیاس برای بررسی میزان رضایت از تدریس است. به‌منظور تجزیه و تحلیل داده‌های حاصل از آزمون عملی، سه مؤلفهٔ کیفی «کشف روش ترسیم»، «ایده‌پردازی و ترسیم نقوش بدیع» و «زمان» و همچنین میانگین نمرات اکتسابی هر دو گروه و برای داده‌های حاصل از پرسشنامهٔ رضایتمندی، میانگین پاسخ‌ها مورد استفاده قرار گرفت. نتایج تحقیق بیانگر آن است که روش آموزشی اکتشافی هدایت‌شده، از تأثیرگذاری بیشتری در فرایند یادگیری عمیق دانشجویان در این درس برخوردار است. همچنین میزان نمرات اکتسابی دانشجویان و رضایت از تدریس آن‌ها در روش اکتشافی هدایت‌شده بیشتر بوده است. به‌طور کلی، چنین روشی قابلیت افزایش میزان خلاقیت دانشجویان این درس را خواهد داشت.

کلیدواژه‌ها:

روش تدریس، آموزش مستقیم، اکتشافی هدایت‌شده، کارشناسی صنایع دستی، هندسهٔ نقوش.

* مربی و عضو هیئت‌علمی گروه صنایع دستی، دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسنده مسئول)/ h-norouzi@araku.ac.ir
** مربی و عضو هیئت‌علمی گروه فرش، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ S-salehi@araku.ac.ir
*** مربی و عضو هیئت‌علمی گروه فرش، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ h-reshadi@araku.ac.ir

۱. مقدمه

امروزه مؤلفه‌های بسیاری در تغییرات و سرعت رشد و افول صنایع دستی تأثیرگذار است که از جمله می‌توان حوزه‌های اقتصاد، فرهنگ، هویت فرهنگی، تکنولوژی، آموزش و... را نام برد. از مهم‌ترین مواردی که از گذشته‌های دور بر رشد این هنر تأثیر شگرفی داشته است، مسئله و حوزهٔ آموزش است. تاریخِ هنر و وجود منابع و مدارک تاریخی از جمله فتوت‌نامه‌ها که به‌تفصیل از آن‌ها سخن گفته شده، بیانگر آن است که یکی از ارکان اساسی حفظ و گسترش هنرها، بحث آموزش بوده است. امروزه محیط‌های آکادمیک به اکثر وجوهات آموزش هنر در جهت تقویت هنرها توجه ویژه‌ای دارند. به‌طور خاص رشتهٔ آموزش هنر در برخی کشورها سابقه‌ای بیش از نیم قرن در محیط آموزشی را تجربه کرده و به فرایند افزایش کیفیت هرچه بهتر هنرها از جنبه‌های آموزش و یادگیری، اقتصادی، فرهنگی، تربیتی و... پرداخته است. بیشتر پژوهش‌هایی که در زمینهٔ برنامهٔ درسی هنری انجام شده است به تجارب و باور معلمان در زمینهٔ آسیب‌ها و چالش‌های آموزش هنر تأکید شده و کمتر پژوهشی وضعیت آن در آموزش عالی را بر اساس رویکردها و روش‌های تدریس مدنظر قرار داده است. با توجه به چندین کنفرانس که در حوزهٔ آموزش هنر برگزار شده، این مقوله چه در سطح دانشگاه و چه از سوی اصناف چالش‌برانگیز بوده است (شرفی ۱۳۸۹، ۲۲). روبینسون[1] به بررسی سه مسئلهٔ اساسی می‌پردازد تا جایگاه هنر را در آموزش عالی به تثبیت برساند. به‌زعم او، اولین مبحث برنامهٔ درسی است؛ دومی روش‌های آموزش و تدریس هنر را در بر می‌گیرد که حرفه‌ای تخصصی است و لازم است روش‌هایی اتخاذ شود که فراگیران در فعالیت‌های هنری غوطه‌ور شوند؛ سومین مبحث نیز همکاری با سازمان‌ها و مراکز هنری است (همان، ۲۳). انتخاب روش تدریس مناسب با توجه به محتواهای متفاوت دروس، از جمله استراتژی ضروری برای افزایش کیفیت آموزش است. به بیانی، انتخاب روش تدریس ارتباط مستقیمی با محتوای دروس و اهداف یادگیری آن دارد. در ارتباط با نحوهٔ آموزش هنر در حال حاضر بیان شده است که «آموزش درس‌ها نقلی است و آموزش در قالب سنت‌هایی رخ می‌دهد که تاکنون به هنر شکل داده‌اند و نه در قالب تجربه کردن مستقیم و خلاقانهٔ هنر و نظریات هنری و هنر در ارتباط با جامعه» (گلناری، صبوری، و مذهب‌جعفری ۱۳۹۳، ۷۰). این در حالی است که حیطهٔ آموزش هنر بیشتر از هرچیزی، روش‌های آموزش فعال و مشارکتی را می‌پذیرد. ارائه نشدن شیوه‌های عملی تدریس و روش‌های نو در آموزش عالی هنر مانع از رشد و پویایی هنر در کشور ما شده است. شیوه‌های آموزشِ کنونی کهنه و قدیمی است و پاسخ‌گوی نیاز امروز و اهداف مورد انتظار نیست و به این دلیل است که آفرینش‌های هنری در دانشگاه شبیه به هم‌اند (جعفری‌خواه ۱۳۷۸: ۶۵). امروزه دنیا در شرایطی قرار دارد که می‌توان از آزموده‌های موفق و شایستهٔ دیگران بهره برد و در راه رشد هنر و جامعه کوشید (همان). استفاده نکردن از روش‌ها و الگوهای مناسب تدریس همچون روش اکتشافی (پژوهش گروهی) و فعالیت انفرادی یکی از مسائل مهم در آموزش هنر است. آموزش به‌شیوهٔ کارگاهی، آزمایشگاهی و گروهی، به پویایی و شادابی آموزش در هنر بسیار کمک می‌کند و شاید یکی از راه‌های مهم خروج از بن‌بست کنونی باشد (شرفی ۱۳۸۹: ۱۷).

از زمانی که انسان قصد بیان مفاهیم و تزیین در دست‌ساخته‌های خود را داشته، نقوش هندسی یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی مورد استفادهٔ او بوده است. این روند در دوره‌های تاریخی به اشکال متنوعی بروز پیدا می‌کند و در دورهٔ اسلامی با ویژگی‌های منحصر و بر پایهٔ محاسبات دقیق ریاضی و هندسی به‌عنوان یک اصل تزیینی در هنرهای ایرانی نمود گسترده‌ای پیدا می‌کند. نقوش هندسی و مفاهیم آن و همچنین اصول و نحوهٔ ترسیم آن از جمله مؤلفه‌های مهم در آموزش رشتهٔ صنایع دستی محسوب می‌شود. درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران «۱» از دروس اصلی رشتهٔ صنایع دستی در مقطع کارشناسی و با ۲ واحد آموزشی در برنامهٔ درسی ارائه شده است. در آغازِ تدریس این واحد درسی، باید به ماهیت و حقیقت هنرهای اسلامی و حکمت نهفته در فرم‌های هندسی و دلایل گسترش و رواج نقوش هندسی در دوران اسلامی و مباحث مربوط به هندسهٔ قدسی اشاره کرد و بر پیوستگی و آمیختگی این ماهیت و حکمت با صورت و فرم نقوش هندسی تأکید ویژه‌ای داشت و در خلال تدریس رسم هندسی، مباحث تئوری و نظری که شامل این مفاهیم والا و عرفانی است، به دانشجویان منتقل گردد.

در این درس، ضمن مرور و تأکید بر ماهیت ذاتی و حکمت معنوی نقوش هندسی، فرایند ترسیم دقیق و توانایی کشف روش‌های اصولی ترسیم «گره‌ها»، درک برخی مفاهیم آن‌ها و همچنین توانایی در بیان خلاق نقوش هندسی، اهداف اصلی آن را بیان می‌کند. یادگیری عمیق و مؤثر این درس از آنجایی ضرورت می‌یابد که این نقوش همچنان نیز بیانگر هویت ایرانی‌اسلامی صنایع دستی بوده و یک ظرفیت

تعریف‌شده برای بروز توانمندی دانشجویان این رشته در تولید آثار صنایع دستی به حساب می‌آید. هریک از دروس صنایع دستی باید در حد ظرفیت خود، مسیر رشد و نگرش خلاق را برای دانشجو هموار نماید. ازاین‌رو انتخاب روش تدریس مناسبی که بر پیشرفت یادگیرنده در زمینه‌های یادشده اثرگذار باشد دارای اهمیت است. به‌روشنی قابل درک است که امروزه روشی مناسب تدریس است که قادر باشد توانایی درونی هریک از دانشجویان را رشد و توسعه دهد. رویکرد اکتشافی، یکی از چندین رویکردی است که در آموزش هنر می‌تواند جهت‌گیری‌های برنامهٔ درسی و تدریس را تعیین کند (آیزنر[۲] ۲۰۰۲ به‌نقل از مهدی‌زاده تهرانی و دیگران ۱۳۹۸، ۹۳). بر این اساس، پژوهش حاضر درصدد است که روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده را که یکی از روش‌های تدریس مشارکتی، فعال و دانشجومحور است، در درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران «۱» و در قیاس با روش آموزش معلم‌محور که عمدتاً به روش‌های آموزشی مستقیم نیز شهرت دارند، مورد آزمایش و بررسی قرار داده و میزان یادگیری و رضایت‌مندی دانشجویان را در هریک از این روش‌ها مورد سنجش و ارزیابی قرار دهد. بنابراین پرسش‌های تحقیق نیز بدین شکل مطرح می‌شود:

۱. روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چه تأثیری در میزان یادگیری دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران دارد؟

۲. میزان رضایتمندی دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران از روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چگونه است؟

۱ـ۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر روش، یک مطالعهٔ نیمه‌تجربی است. زمانی که هدف، بررسی تأثیر یک متغیر مستقل (روش تدریس) در متغیر وابسته (میزان یادگیری و رضایتمندی) باشد، این روش کارایی مناسبی دارد. در این مطالعه، میزان یادگیری و رضایت از تدریس دانشجویان در روش آموزش اکتشافی هدایت‌شده (یادگیرنده‌محور و فعال) و در قیاس با روش آموزش مستقیم (معلم‌محور و غیرفعال) در درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران «۱»، مورد ارزیابی قرار گرفته است. نتایج پژوهش از طریق ارزیابی و استدلال کیفی نتایج آزمون عملی هر دو گروه از دانشجویان، توسط نگارندگان، با هدف سنجش میزان یادگیری دانشجویان به دست آمده است. مؤلفه‌های کیفی مشتمل بر «کشف روش ترسیم»، «ایده‌پردازی و ترسیم نقوش بدیع» و «زمان» بوده و علاوه بر این، میانگین نمرات ارزشیابی آزمون عملی نهایی در هر دو گروه مورد استفاده قرار گرفت. همچنین برای سنجش میزان رضایتمندی دانشجویان از هریک از روش‌های تدریس، پرسشنامه‌ای تنظیم و در اختیار هر دو گروه از آنان قرار گرفت. پرسشنامهٔ محقق‌ساخته در مقیاس ۵ طیفه لیکرت که مشتمل بر ۲۰ سؤال در ۴ خرده‌مقیاس «رعایت اصول و مقررات یاددهی و یادگیری»، «تسلط و مهارت مدرس در تدریس»، «ایجاد انگیزه در کار گروهی و یادگیری» و همچنین «ارزشیابی از مطالب درسی» (برای هر خرده‌مقیاس ۵ سؤال) بود. برای تعیین روایی پرسشنامه از دیدگاه ۵ نفر از اساتید رشتهٔ صنایع دستی و ۵ نفر از اساتید رشتهٔ علوم تربیتی بهره گرفته شد. همچنین برای بررسی پایایی پرسشنامه از روش بازآزمایی استفاده شد که میزان همبستگی (r=0.88) به دست آمد.

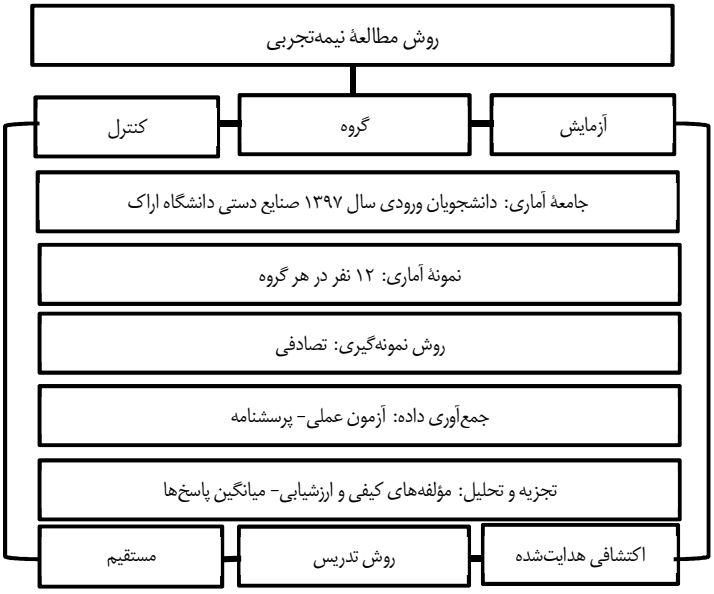
۱ـ۲. جامعهٔ آماری و نمونهٔ آماری

جامعهٔ آماری مورد مطالعه، دانشجویان ترم اول رشتهٔ صنایع دستی (ورودی ۱۳۹۷) در درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران «۱» در دانشگاه اراک است. دانشجویان به روش تصادفی به دو گروه ۱۲ نفری تقسیم شدند. تدریس در هر دو گروه توسط یک مدرس و با سرفصل‌های یکسان و با دو روش آموزش مستقیم و روش اکتشافی هدایت‌شده در ۱۶ هفتهٔ آموزشی به انجام رسید. روش آموزش مستقیم در گروه کنترل و روش اکتشافی هدایت‌شده در گروه آزمایش پیاده شد.

نقوش و گره‌های هندسی آموزش داده‌شده در جدول ۱ در چند گروه مجزا دسته‌بندی شده‌اند؛ این گروه از گره‌ها و نقوش به سه دلیل عمده و با ملاحظاتی و بنا به تجربهٔ ده‌سالهٔ نویسندگان مقاله در تدریس و آموزش درس هندسهٔ نقوش انتخاب شده‌اند: الف. در این گره‌ها از ساده‌ترین نقوش تا گره‌های هندسی با درجه‌های مختلفی از سادگی، سختی و پیچیدگی‌های متفاوت وجود دارد؛ ب. نقوش و گره‌های هندسی که در هنرهای مختلف پرکاربردتر و رایج‌تر هستند انتخاب شده است؛ ج. تلاش شده است از انواع مختلف نقوش بر اساس بستر و زمینه‌های رسم و شیوه‌های گسترش مختلف مواردی انتخاب شود. تعداد بسیاری از این نقوش و گره‌های هندسی به‌سبب پرتکرار و پایه‌ای بودن نقوش در بسیاری از کتب و دوره‌های آموزشی ارائه شده است.

جدول ۱: لیست نقوش و گره‌های هندسی که در هر دو گروه کنترل و آزمایش تدریس شده است.

انواع زمینه	نام نقش/ گره
زمینهٔ مربع	ستارهٔ چهارلنگه/ هشت و سلی/ هشت و زهرهٔ مربع قناس/ شمسه و بازوبندی/ هشت و طبل و چهارلنگه
زمینهٔ دایره	هشت و صابونک/ شمسه و چهارلنگه
زمینهٔ مستطیل	کند و دو پنج/ تند و دو پنج/ کند و طبل قناس/ سرمدان چهار شمسه/ شمسه و سلی ترنج‌دار
شبکهٔ مربع	موج و سلی/ طبل در طبل/ پیلی لوزی ترنج‌دار/ شش و گیوه حاشیه/ سرمه‌دان قناس/ لوز و چهارلنگه/ موج و چهارلنگه گردان/ هشت و چهارلنگه لوزی‌دار
شبکهٔ مربع‌مورب	موج در موج/ طبل و پیلی حاشیه/ پیلی و مربع/ شمسه و پیلی
شبکهٔ لوزی	شش (لانه‌زنبوری)/ شش و تکه/ نقش حصیری/ پیلی شمسه‌دار
شبکهٔ مثلث	ابابیل/ جناغی/ شش و ترنج شمسه‌دار/ شش و ستاره‌ای/ تکه‌دار/ فرفره



نمودار ۱: روش پژوهش (نگارندگان)

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با آموزش هنر و صنایع دستی و به‌طور خاص روش‌های تدریس در صنایع دستی ایران کمتر پژوهشی صورت گرفته و با وجود اهمیت این مسئله، مورد غفلت واقع شده است. با این حال مواردی از پژوهش‌ها که موضوعیت کلی آن‌ها در ارتباط با آموزش صنایع دستی و در مرحلهٔ بعد آموزش هنر است، مورد ارزیابی و تحلیل قرار گرفته‌اند. قربانی (۱۳۹۵) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان تبیین فرایند طراحی در آموزش صنایع دستی (مورد پژوهی: سفال و سرامیک) به بررسی استفاده از روش‌های نوین آموزشی در فرایند طراحی در صنایع دستی پرداخته است. وی در این رساله با استفاده از نظریات جان دیویی و اتخاذ روش آموزشی حل مسئله، سعی در مدون و علمی کردن فرایند طراحی محصول در گرایش سفال و سرامیک داشته است. از مهم‌ترین نتایج رسالهٔ ایشان، تنظیم ساختار و الگویی بر پایهٔ حل مسئله است که طراح و تولیدکنندهٔ صنایع دستی را برای نیل به هدف دقیق و عملی خود برای طراحی و اجرای فرایند صحیح آن راهنمایی می‌کند. سیفی (۱۳۹۵) در رسالهٔ دکتری خود، در پی این است که ساختاری برای احیا نظام استادشاگردی تبیین نماید که در آموزش هنر اسلامی برای دورهٔ کنونی کارایی داشته باشد. سیفی در این پژوهش به بررسی روند آموزش سنتی در هنرها پرداخته و با استخراج مؤلفه‌هایی از آن، سعی در احیای آن متناسب با نظام آموزشی معاصر دارد. رویکرد آموزش کل‌گرایانه که به‌طور کلی در مقابل معیارهای مدرنیته قد علم کرده است،

به‌گونه‌ای با معیارهای آموزش سنتی هنر ایرانی توازن دارد؛ ازاین‌رو رویکرد کل‌گرایانهٔ چهارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

کفیلی (۱۳۹۴) در رسالهٔ دکتری خود، بنیان‌ها و زیرساخت‌های آموزش سنتی و دانشگاهی رشتهٔ سفال و سرامیک را در دو کشور ایران و ژاپن بررسی کرده است. کفیلی در وهلهٔ اول، برای شناخت سفال و سرامیک ایران و ژاپن، با رویکردی تاریخ‌محور، به شناسایی زمینه‌های فرهنگی هنر و سرامیک این دو کشور می‌پردازد و سپس در بخش مبانی آموزش سنتی با مبنا قرار دادن بنیان‌های آموزش سنتی هنر (توانش[۳]، دانش و بینش بومی)، روند آموزش سنتی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن را با ارائهٔ ارکان‌های سنتی هنر مربوط، به‌طور مبسوط تشریح می‌کند. وی در روش‌شناسی آموزش سنتی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن، به ساختار مشابهی اشاره دارد که اغلب سینه‌به‌سینه بوده و به‌صورت عملی و تجربی صورت می‌پذیرد. در حیطهٔ آموزش دانشگاهی سفال و سرامیک در هر دو کشور نظام آموزشی موجود مبتنی بر ارائهٔ فنون مهارتی و علمی است که هدف تربیت هنرمند–صنعتگری است که هم از مهارت فنی مناسبی برخوردار باشد هم با دیدی زیبایی‌شناسانه به تولید آثار بپردازد. ساداتی (۱۳۹۴) در رسالهٔ دکتری خود، در پی ایجاد روش‌های بدیع در آموزش و یادگیری هنر و به‌خصوص صنایع دستی با تمرکز بر برنامهٔ درسی است. بر این اساس هدف نخست، طراحی الگوی مناسب رشتهٔ صنایع دستی بر مبنای نظریهٔ نمادشناسی است. در این الگو که بخشی از ساختار برنامهٔ درسی محسوب می‌شود، فقط به عنصر هدف و محتوا پرداخته شده است. ساداتی بیان می‌دارد که فرضیات علوم‌شناختی می‌تواند در راستای یک مدل کارآمد برای پرورش هنری به کار آید. در این مدل، فعالیت هنرمند همچون یک فرایند ذهنی انگاشته شده و نمادها عمل ذاتی ذهن تلقی می‌گردد. به‌طور کلی نتایج حاصل از پژوهش ساداتی را می‌توان در حوزهٔ نظریه قابل تأمل دانست. رسولی (۱۳۹۴) در رسالهٔ دکتری خود، به طراحی الگوی مطلوب آموزش مجازی هنر در دانشگاه‌های ایران پرداخته است. وی با استناد به روش تحقیق کمی، میزان گرایش دانشجویان و اعضای هیئت‌علمی به آموزش مجازی هنر را سنجیده اما به‌طور کامل به مبحث طراحی الگوی آموزش مجازی (آنچه از عنوان انتظار می‌رود) نپرداخته و به‌اجمال دراین‌باره بحث کرده است. کیانمهر، آشوری، و قربانی (۱۳۹۳) پژوهشی را بر چگونگی شرایط طراحی در رشتهٔ صنایع دستی در مقطع کارشناسی صورت داده‌اند. بیان شده است که آموزش‌هایی که در این رشته و در ارتباط با واحد طراحی پایه صورت می‌گیرد، بسیاری از مهارت‌های حرفه‌ای مورد نیاز و کافی را از این منظر که دانشجو بتواند ایده‌های خود را تحقق بخشد صورت نمی‌گیرد. پژوهشگران پیشنهاداتی را به‌منظور تقویت طراحی برای رشتهٔ صنایع دستی ارائه می‌کنند که کلیات آن‌ها به قرار زیر است: واحد طراحی به‌لحاظ تعداد افزایش یابد و نحوهٔ تدریس، هدفمند بودن ارائهٔ مباحث و امتداد آن در طول دورهٔ کارشناسی مورد توجه جدی قرار گیرد.

هوشیار (۱۳۹۰) در رسالهٔ دکتری، نظام آموزش عالی صنایع دستی را که با عنوان هنرهای صناعی ذکر شده، بررسی کرده است. هوشیار هنرهای صناعی یا صنایع دستی را رشته‌ای با هویت و برخاسته از بطن تاریخ و متکی بر اعتقادات دینی می‌داند و همین امر را باعث متمایز شدن آموزش عالی این رشته از سایر رشته‌های هنری قلمداد کرده است. پس از آسیب‌شناسی این رشته در نظام آموزش عالی، چنین نتیجه می‌گیرد که در نظام فعلی به اصولی همچون، بُعدهای معنوی و معرفتی انسانی توجه کافی نشده است و هیچ‌گونه تناسبی با این اصول و بنیان‌های فکری در هنرهای سنتی ندارد. در ارتباط با روش‌های انتخاب و گزینش دانشجو نیز روش‌های درستی استفاده نشده و با معیارهای این رشته همخوانی ندارد. هوشیار در نهایت، هدف آموزش دانشگاهی صنایع دستی را در راستای ارتقای سطوح فرهنگی جامعه می‌داند که این اصل نیز مورد غفلت در آموزش قرار گرفته است. در نهایت نظامی پیشنهاد می‌شود که از مشخصه و ویژگی کلی تناسب با نقشهٔ جامع علمی کشور برخوردار است و هدف آن نیز به کم کردن فاصله بین تربیت رسمی و غیررسمی در کشور در حوزهٔ هنر منجر گردد.

۲. شیوه‌های آموزش (روش آموزش معلم‌محور و دانشجومحور)

در یک تقسیم‌بندی کلی، روش‌های آموزش در دو رویکرد معلم‌محور و دانشجومحور قرار می‌گیرند. هرکدام از این رویکردها، دارای ساختار و سیستم مختص به خود بوده و نقاط قوت و ضعفی دارند. رویکرد معلم‌محور نگاهی سنتی به آموزش دارد و در آن، دانش و آگاهی به‌وسیلهٔ استاد انتقال می‌یابد و دانشجو به‌طور غیرفعال مشارکت دارد (هوبا و فرد[۴] ۲۰۰۰، به‌نقل از سیف ۱۳۸۶، ۵۲۲). بیشترِ مردم و بسیاری از معلمان، یادگیری را عبارت از کسب اطلاعات یا انتقال مفاهیم از فردی به فرد دیگر می‌دانند. در چنین برداشتی از یادگیری، ذهن شاگرد به‌منزلهٔ مخزنی خالی تصور می‌شود که باید به‌وسیلهٔ معلم پر شود. در فرایند این نوع یادگیری، معلم نقش اساسی دارد. در این میان، شاگرد

فعالیت زیادی از خود بروز نمی‌دهد و بیشتر حالت پذیرندگی و انفعالی دارد. در این نوع یادگیری، هرچه شاگرد مطالب بیشتری به ذهن بسپارد، پیشرفت بیشتری نصیب او خواهد شد (شریعتمداری ۱۳۶۷، ۷۴). روش تدریس در این رویکرد از نوع چهره به چهره[۵]، نمایشی یا سخنرانی هستند و فعالیت‌های یکنواختی در آن صورت می‌گیرد. به ایجاد سبک‌های مختلف و جدید یادگیری و تفاوت‌های سبک‌های یادگیری دانشجویان توجهی نمی‌شود. تمامی تصمیمات در کلاس به‌عهدهٔ معلم است و آموزش به‌طور مستقیم و خطی صورت می‌گیرد (احدیان، رمضانی، و محمدی ۱۳۸۸، ۱۴۷). در روش تدریس غیرفعال، معلم وظیفهٔ اصلی را بر عهده دارد و دانش‌آموزان برای یادگیری باید از او اطاعت کنند و روابط میان گروهی بسیار ضعیف است، به تفاوت‌های فردی توجه نمی‌شود، معلم صرفاً به مفاهیم کتاب توجه دارد و آن‌ها را تکرار می‌کند (پیاژه، به‌نقل از آقازاده ۱۳۸۸، ۳۷۴).

دیگری را رویکرد یادگیرنده‌محور نامیده‌اند که مدرس در جایگاه مربی یا تسهیل‌کنندهٔ امور رفتار می‌کند. در این مدل، استاد و دانشجو هر دو مسئول ارسال و انتقال مفهوم‌اند. دانشجویان فعالانه در یادگیری مشارکت دارند و به‌کمک استاد، مسئولیت یادگیری و درک و فهم مطالب خود را به عهده می‌گیرند (هوبا و فرد ۲۰۰۰، به‌نقل از سیف ۱۳۸۶، ۵۲۴). نام دیگر آموزش یادگیرنده‌محور آموزش غیرمستقیم است. بنا به گفتهٔ فتسکو و مککلور[۶] (۲۰۰۵) آموزش غیرمستقیم مورد استفادهٔ معلمانی قرار می‌گیرد که ترجیح می‌دهند مطلب را از دانش‌آموزانشان بیرون بکشند؛ مثلاً این معلمان تجارب یا اطلاعاتی را در اختیار دانش‌آموزان می‌گذارند و به آنان کمک می‌کنند تا خودشان به نتیجه برسند (همان). یادگیری و تدریس به روش اکتشافی در دسته آموزش‌های فعال قرار می‌گیرد و از مهم‌ترین و پرکاربردترین این روش‌ها محسوب می‌شود.

۱ـ۲. تعاریف رویکرد اکتشافی هدایت‌شده

برونر[۷] به‌خاطر انتقال یادگیری از طریق بینش یا دیدگاه ساختن‌گرایی در قالب یک الگوی تدریس خاص به نام یادگیری اکتشافی یا اکتشافی هدایت‌شده معروف است. برونر اذعان دارد که فراگیران باید از طریق ارتباط فعال خود با موضوع درس یاد بگیرند و از این راه دانش عملی را برای خود کشف نمایند (برونر ۱۹۷۸ به‌نقل از جعفری ندوشن، ۱۳۹۰: ۲۴). یادگیری اکتشافی هدایت‌شده یادگیرندگان را ترغیب می‌کند تا بر مبنای اطلاعات ناکاملی که در اختیار دارند، آگاهانه حدس بزنند و برای حل مسائل، ابزار نظام‌مند مخصوص به خود را پیدا کنند. در یادگیری اکتشافی معلم فقط به‌عنوان یک راهنما عمل می‌کند اما این بدان معنا نیست که نقش معلم ناچیز شمرده شود. یادگیری اکتشافی یادگیری از راه آزمایش و خطای کورکورانه نیست. در واقع معلمان با ارائهٔ اطلاعات پایه و جزئیات لازم به شاگردان اکتشافات نهایی آنان را پایه‌ریزی می‌کنند. در این روش، یادگیرندگان تشویق می‌شوند تا ب کمک پرسش‌ها و راهنمایی‌های معلم به درک و فهم مطالب برسند (سانتروک[۸] ۲۰۰۸، ۳۹۸). در طی این فرایند یادگیرنده بیشتر درگیر فرایند یادگیری است تا گوش دادن غیرفعالانه؛ به او اطلاعات و مواد لازم برای یادگیری درس داده می‌شود. همچنین تعاملی که برقرار است، آن‌ها را درگیر مرتبهٔ بالاتری از تفکر و تحلیل می‌کند. به‌طور کلی مزایای این روش را چنین می‌توان بیان داشت که یادگیرنده درک و فهم خود را می‌سازد، اهداف و نقشهٔ رسیدن به آن را ترسیم می‌کند، ژرف‌اندیش و آفریننده پرورش می‌یابد، به حل مسائل واقعی می‌پردازد، به عزت نفس و انگیزش سطح بالاتری دست پیدا می‌کند و سرانجام این روش بر ارزش‌ها و اخلاق یادگیرنده برای ارتقای رشد کلی مؤثر است (فتسکو و مککلور ۲۰۰۵، ۷۳).

۲ـ۲. فرایند روش تدریس مستقیم و اکتشافی هدایت‌شده در پژوهش حاضر

در فرایند تدریس در هر دو گروه آزمایش و کنترل، فعالیت‌های عملی از ترسیم‌های پایهٔ هندسی آغاز و در نهایت به رسم گره‌ها در جلسات نهایی منتهی شد. علاوه بر این، برای هر دو گروه آزمایش و کنترل، مباحثی از قبیل پیشینهٔ نقوش هندسی و نمودهای هندسی در طبیعت، تبیین حقیقت و حکمت هنرهای اسلامی و رموز عرفانی نهفته در نقوش هندسی و زمینهٔ رواج و گسترش آن‌ها، اجزا و عناصر ترسیمات هندسی و برخی نمودهای آن در آثار تاریخی، تبیین شبکه‌های هندسی و انواع آن، روش‌های گسترش نقش‌ها در سطوح مختلف به روش سخنرانی و نمایش اسلاید ارائه شد. در پایان هر جلسه نیز، تمرین و تکالیفی متناسب با مطالب بیان‌شده در کلاس به دانشجو محول می‌شد. در روش آموزش مستقیم، مطالب و مباحث توسط مدرس توضیح و نقش مورد نظر ترسیم می‌شد. پس از اجرا و ترسیم نقش توسط مدرس، دانشجویان نیز طبق روشی که بیان شد، هریک از نقوش را رسم می‌کردند. در فرایند ترسیم نقوش توسط دانشجویان، مدرس به هریک از

دانشجویانی که پرسشی را مطرح می‌کرد، رجوع می‌کرد و اشکالات آن‌ها در نحوهٔ ترسیم را مرتفع می‌ساخت. پس از ترسیم و اتمام یک نقش، مدرس به توضیح و رسم نقش بعدی می‌پرداخت و این فرایند تا اتمام زمان کلاس ادامه داشت.

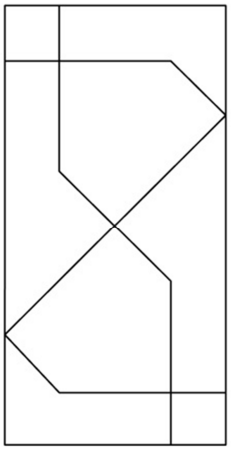
در روش اکتشافی هدایت‌شده، دانشجویان به سه گروه کوچک چهارنفره تقسیم شدند و تدریس همانند روش آموزش مستقیم از ترسیم‌های پایه و اصلی هندسی آغاز شد. با این تفاوت که در شروع تدریس، یکی از مطالب درس به‌عنوان یک مسئله در اختیار دانشجویان قرار داده شد و از آن‌ها درخواست شد که با مشارکت در گروه‌های کوچک به آن بپردازند. در ادامه ضمن تشریح پنج مرحلهٔ روش اکتشافی هدایت‌شده در تدریس هندسهٔ نقوش، برای مثال دو نمونه از نقوش و گره‌هایی را که در گروه آزمایش و به این شیوه آموزش داده شده، به‌صورت مرحله‌به‌مرحله شرح داده شده است.

۲ـ۲ـ۱. مرحلهٔ یک: اطلاعات پایه و ابتدایی

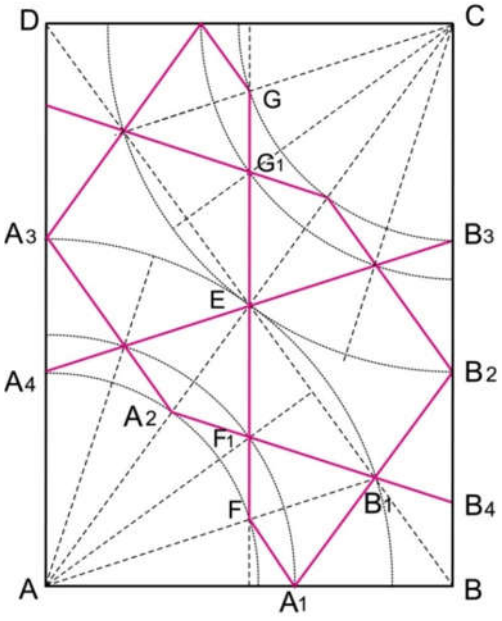
در ابتدای آموزش واگیره یا نمونهٔ گسترش‌یافتهٔ گره هندسی در اختیار دانشجویان قرار داده شد (تصویر۱) و پس از تبیین اطلاعات پایهٔ مورد نیاز دانشجویان توسط مدرس، از آن‌ها خواسته شد تا در اولین قدم زمینه و شبکهٔ ترسیمی نقش مورد نظر را کشف کنند، سپس با کمک از ترسیمات پایهٔ هندسه، شیوهٔ رسم گره و شیوهٔ گسترش آن را کشف کنند و در سطح تعریف‌شده گسترش دهند و تکمیل نمایند. در این مرحله زمان تقریبی مرحلهٔ دوم، سوم و چهارم به گروه‌ها اطلاع داده خواهد شد.

گره شماره (۱): در گره «موج و سِلی» با توجه به سادگی نقش در مرحلهٔ اول، فقط به ارائه واگیره (تصویر ۱) و شیوهٔ گسترش انعکاسی اشاره شد.

گره شماره (۲): در مورد گره «کند و دو پنج» ضمن ارائهٔ واگیره (تصویر ۲) دربارهٔ اهمیت ویژهٔ توالی و ترتیب ترسیمات و دقت فراوان در تقسیم زوایا و اضلاع، نکاتی ارائه شد ولی به مراحل رسم اشاره‌ای نشد.



تصویر ۱: واگیرهٔ موج و سِلی (نگارندگان)



تصویر ۲: واگیرهٔ گره هندسی کند دو پنج (عنبری یزدی ۱۳۹۲، ۶۴)

۲ـ۲ـ۲. مرحلهٔ دوم: هم‌فکری تیمی و آزمودن روش‌های مختلف

در دومین گام، دانشجویان به گروه‌های چهارنفره تقسیم می‌شوند و شروع به بررسی واگیره می‌کنند و با استفاده از تکنیک بارش فکری، راهکارها و روش‌های مختلف ترسیمی را که در آموزش‌های پیشین آموخته و تجربه کرده‌اند، بر روی واگیره آزمایش و اجرا می‌کنند. در این مرحله ممکن است چندین روش مختلف بر روی واگیره آزموده شود و نتیجهٔ مطلوب حاصل نشود و دانشجویان به این نتیجه برسند که باید تلفیقی از روش‌های قبلی را استفاده کنند یا روشی خلاقانه را به کار بگیرند که تاکنون آموزش ندیده‌اند.

۲-۲-۳. مرحلهٔ سوم: حضور مدرس در گروه‌ها

بعد از چند دقیقه (با توجه به سادگی یا پیچیدگی نقش هندسی، این زمان می‌تواند متغیر باشد) مدرس در تیم‌های چهارنفره حضور پیدا می‌کند و دانشجویان ایده‌ها و روش‌های خود را ارائه می‌دهند و چالش‌های احتمالی را مطرح می‌کنند. مدرس با توجه به میزان انحراف دانشجویان از مسیر اصلی و مطلوب و همچنین سختی و پیچیدگی گره و نقش هندسی، نکات آموزشی یا راهنمایی‌های جزئی و اشاره‌گونه‌ای خواهد داشت، یا با توجه به ارزیابی و بررسی خود از روند پیشرفت کار، به این نتیجه می‌رسد که دانشجویان با چند دقیقه تلاش و ایده‌پردازی، بیشتر به راه و مسیر اصلی و درست رهنمون خواهند شد و نیازی به راهنمایی ویژه‌ای در این مرحله ندارند. شایان ذکر است که مرحلهٔ دوم و سوم ممکن است دو یا سه بار تکرار شود که این تکرار رابطهٔ مستقیمی با پیچیدگی گره هندسی دارد.

گره شماره (۱): با توجه به سادگی گره، برای کشف روش ترسیم گره موج و سِلی مشکل زیادی وجود نداشت و هر سه گروه انواع شبکه‌های هندسی را آزمایش کرده بودند و به یک یا دو گزینهٔ نهایی رسیده بودند و نیازی به ارائهٔ راهنمایی و کمک از سمت مدرس وجود نداشت.

گره شماره (۲): با توجه به پیچیدگی نسبی موجود در گره کند و پنج، به‌رغم یافتن نکاتی چون تقسیم زوایای A و C و ترسیم قطرها و یافتن برخی از نقاط، همچنان در مورد یافتن نقاط کلیدی، روش‌های پیشنهادی مختلفی را ارائه می‌دادند. در اینجا مدرس با توجه به اهمیت توالی مراحل رسم، با پرسیدن سؤال‌های هدفمند از گروه، توجه دانشجویان را به مرحله و اقدام صحیح بعدی جلب می‌کرد و وقت مجددی به گروه داده می‌شد. این فرایند در برخی از گره‌ها تا سه بار تکرار می‌شد تا نتیجهٔ مطلوب حاصل گردد.

۲-۲-۴. مرحلهٔ چهارم: ارائهٔ دستاوردها و نتایج

بعد از گذشت زمان تعیین‌شده، هر گروه مراحل انجام کار، روش‌ها و نتایج حاصل را در کلاس (در مدت‌زمان معین) برای مدرس و سایر دانشجویان ارائه می‌دهند.

۲-۲-۵. مرحلهٔ پنجم: نقد و بررسی

دانشجویان راهکارها و روش‌های ارائه‌شده توسط گروه‌های مختلف را نقد و بررسی می‌کنند. در این میان، تمام روش‌ها و ترتیب استفاده از ابزارها و تکنیک‌های مختلف رسم نقوش هندسی مرور و یادداشت می‌شد و مدرس توضیحات تکمیلی و نکات کلیدی رسم و راه‌های اصولی و علمی رسیدن به پاسخ‌ها را تشریح می‌کرد تا دانشجویان بتوانند در رسم‌های بعدی، با تمرکز و دقت بیشتر و در زمان کوتاه‌تری موفق به کشف نحوهٔ رسم شوند.

در این مرحله در گره شماره (۱) چون از جمله نقوش هندسیِ به‌نسبت ساده‌تر بود، دانشجویان با چالش‌های کمتری روبه‌رو شده بودند، اما در گره شماره (۲) با توجه به تنوع مراحل و اهمیت رعایت توالی آن‌ها و توجه به دقت فراوان در ترسیم، نیاز بود نکات تکمیلی توسط مدرس ارائه گردد با این حال در برخی موارد با توجه به اینکه اکتشاف مسیر رسم توسط دانشجویان انجام شده بود، برخی از نکات توسط خود دانشجویان در کلاس ارائه شد.

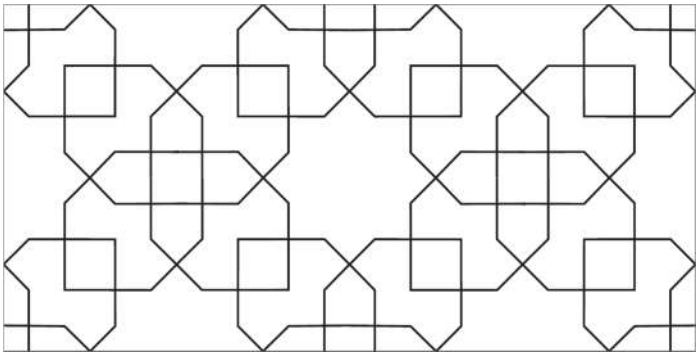
جدول ۲: فرایند تدریس در روش‌های مستقیم و اکتشافی هدایت‌شده (نگارندگان)

روش تدریس	مراحل انجام
مستقیم	۱. توضیح و ترسیم نقش مورد نظر توسط مدرس ۲. اجرای نقش توسط دانشجویان به‌صورت انفرادی ۳. رجوع مدرس به دانشجوی پرسش‌کننده برای رفع اشکال
اکتشافی هدایت‌شده	۱. ارائهٔ نقش مورد نظر در قالب یک مسئله همراه با اطلاعات پایهٔ مورد نیاز به دانشجویان ۲. مشارکت دانشجویان در گروه‌های کوچک ۳. حضور مدرس در هریک از گروه‌ها برای نظارت بر فرایند انجام کار ۴. ارائهٔ دستاوردها و نتایج توسط هریک از گروه‌ها در کلاس درس ۵. نقد دانشجویان بر ارائه‌ها و توضیحات تکمیلی مدرس

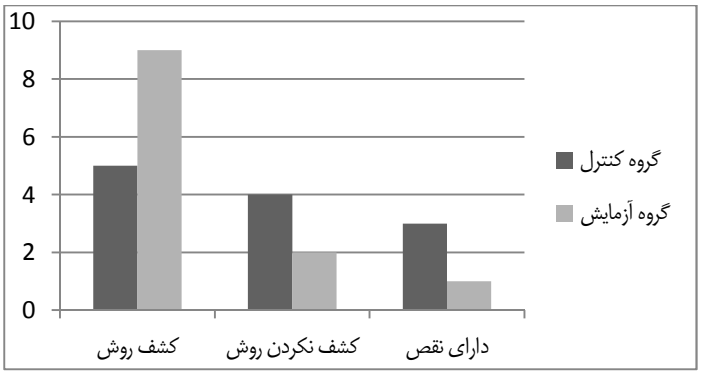
۳. یافته‌های پژوهش

۳ـ۱. روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چه تأثیری در میزان یادگیری دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران دارد؟

کشف روش ترسیم، یکی از مراتب کیفی، در ارزیابی آزمون نهایی است. این مؤلفه، توانایی کشف روش ترسیم نقش را در هر دو گروه کنترل و آزمایش می‌سنجد. تعداد بسیاری از نقوش در صنایع دستی ایران وجود دارد که روش‌های ترسیم آن‌ها به‌روشنی تبیین نشده، اما بیشتر آن‌ها از اصول و مبانی ترسیم یکسانی نشئت می‌گیرند. ازاین‌رو ضروری است و انتظار می‌رود که دانش‌آموختهٔ مقطع کارشناسیِ این رشته توانایی ترسیم این نقوش را به‌عنوان یکی از منابع غنی تزیین در صنایع دستی داشته باشد. در آزمون نهایی که بخشی از آن معطوف به کشف روش ترسیم است، گره هشت و زهره (تصویر ۳) انتخاب شد تا دانشجویان روش ترسیم و گسترش این نقش را به دست آورند. از آنجا که از نظر سطح سختی و پیچیدگی رسم واگیره و نکات مربوط به توالی مراحل رسم در حد متوسط و قابل قبولی قرار دارد و از طرفی در راستا و در سطح نقوش آموزش داده‌شده در طول ترم بوده، این نقش هندسی برای آزمون هر دو گروه انتخاب شد؛ بدین منظور واگیرهٔ گره مذکور در اختیار هر دو گروه قرار داده شد تا روش ترسیم و گسترش نقش را کشف کنند. که شامل یافتن زمینهٔ گره (زمینهٔ مربع، زمینهٔ مستطیل، زمینهٔ مثلث و...)، یافتن نوع شبکه‌های هندسی، یافتن خطوط اصلی و فرعی و بررسی شیوهٔ تکثیر و گسترش نقش است. طبق نمودار ۲، از گروه کنترل تنها ۵ نفر توانستند روش ترسیم را به‌درستی کشف کنند. ۳ نفر دیگر از این گروه، ساختار کلی روش را به‌درستی حدس زده و پس از اقدام به ترسیم، در برخی جزئیات دچار ایراداتی شدند که در نهایت نقوش ترسیم‌شده دارای نقص بود. ۴ نفر نیز از این گروه، موفق به کشف روش ترسیم نقوش نشدند. در گروه آزمایش که به روش اکتشافی هدایت‌شده آموزش دیده بودند، ۹ نفر موفق به کشف روش ترسیم نقوش شدند، ۲ نفر از آن‌ها موفق به ترسیم نشده و در نهایت، ۱ نفر نیز ترسیمات دارای نقص را به انجام رساند.



تصویر ۳: گره هشت و زهره (نگارندگان)



نمودار ۲: نتایج مؤلفهٔ کشف روش ترسیم در گروه‌های کنترل و آزمایش (نگارندگان)

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که نتایج تمرین‌ها بر اساس آن بررسی شد، توانایی ایده‌پردازی دانشجویان از روش‌های ترسیمی نقوش برای خلق نقوش جدید است. این مؤلفه از آنجایی دارای اهمیت است که تأثیر بسیاری بر زمینه‌های بروز خلاقیت دانشجویان این رشته دارد. خلق نقوش جدید برگرفته از اصول و معیارهای هنرهای سنتی، از اهداف مهم رشتهٔ صنایع دستی در محیط دانشگاهی محسوب می‌شود. دانشجویان این رشته باید توانایی انطباق شرایط فعلی با هنرهای گذشته را داشته باشند و به‌نوعی با توجه به شناخت ماهیت و اصول هنرهای گذشته، نقوش و اشکالی را خلق کنند که جامعه و انسان امروزی را اغنا کند و پاسخی به نگاه زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها باشند. به‌طور کلی یکی از نیازهای فعلی یادگیرندگان صنایع دستی، نحوهٔ برخورد با هنرها و خلق ایده‌های بدیع است که تنها از راه شناخت دقیق آن‌ها حاصل می‌شود. از دانشجویان هر دو گروه خواسته شد که با توجه به روش‌های ترسیمی آموزش داده‌شده به آن‌ها، نقوشی را خلق کنند که علاوه بر کاربرد روش، معیار و محاسبات در ترسیم نقوش هندسی سنتی، ایده و نقش جدیدی را خلق نمایند که منطبق با همان اصول و معیارها باشد. طبق نمودار ۳، از گروه کنترل ۴ نفر توانستند نقوشی جدیدی را خلق کنند که بر پایهٔ معیارها و محاسبات ترسیمات هندسی بود. ۵ نفر از این گروه اگرچه نقوشی را خلق نمودند، تأکیدی بر حفظ معیارها و اصول آن‌ها نداشتند و روش‌های به‌کارگرفته در آن‌ها دارای نقص بود. ۳ نفر نیز به‌طور کلی راهکاری را برای ترسیم نقش جدید ارائه نکردند و صرفاً تکراری از روش‌های گذشته را به انجام رساندند. در گروه آزمایش، ۸ نفر نقوش جدیدی را ترسیم کردند که از ترکیب روش‌های مدون ترسیم نقوش هندسی به وجود آمده است. ۲ نفر نیز علاوه بر ترسیم نقش، معیارها را به‌طور دقیق رعایت نکرده و در نهایت طرح آن‌ها دارای نقص‌های فنی بود. ۲ نفر دیگر نیز ارائهٔ جدیدی از نقوش نداشته و صرفاً به ترسیم نقوش قبلی پرداختند.

نمودار ۳: نتایج مؤلفهٔ ایده‌پردازی و ترسیم نقوش بدیع در گروه‌های کنترل و آزمایش (نگارندگان)

زمان، مؤلفه‌ای است که در آموزش اهمیت بسیاری دارد. زمان به‌عنوان ابزار آموزش نقش‌محوری به هدف‌های آموزشی می‌دهد و به‌عنوان تابعی از هدف‌ها لحاظ می‌شود. تحقق هدف‌ها مشخص می‌کند چه مقدار زمان به آموزش اختصاص یابد. به‌تبع این حکم، برنامه‌ریزان درسی مجازند مقدار زمانی را که برای تحقق هریک از انواع هدف‌ها لازم است، مورد استفاده قرار دهند.

در مطالعهٔ حاضر، زمان در دو مفهوم و جایگاه مورد اهمیت واقع شده: زمان «آموزش در کلاس درس» و زمان در «پاسخ‌گویی تمرینات» که هرکدام نتایج متفاوتی را رقم زده است. در خصوص روند کلاس‌های برگزارشده، هرکدام از گروه‌ها به‌مدت ۱۶ هفته، به روش‌های بیان‌شده تحت آموزش قرار گرفتند. میزان ساعات آموزش در هر هفته برای هر دو گروه یکسان بود، اما سرعت در انتقال مطالب و حجم مطالب درسی نتایج متفاوتی را رقم زد. در گروه آزمایش و جلسات ابتدایی، حجم مطالب بیان‌شده مقدار کمتری را نسبت به گروه کنترل داشته است؛ به بیانی دیگر در گروه آزمایش در جلسات اول، مدرس و دانشجویان (در گروه‌های کوچک) به ترسیم دو نقش از چهار نقش در نظر گرفته‌شده برای آن جلسه پرداختند اما در گروه کنترل تمامی مطالب در نظر گرفته‌شده برای آموزش که شامل ترسیم چهار نقش هندسی بود، به‌طور کامل در زمان معین تدریس مورد انجام واقع شد. همین روند تا هفتهٔ هشتم آموزشی ادامه داشت و سپس در جلسات باقی‌مانده، در مدت‌زمان تدریس در کلاس، گروه آزمایش ۳ نقش را ترسیم نموده و گروه کنترل نیز روند سابق خود و ترسیم ۴ نقش را به پیش برد. مدت‌زمان صرف‌شده برای کلاس‌ها نسبت به مطالب آموزش داده‌شده، نشان می‌دهد که در گروه آزمایش به زمان بیشتری برای بیان تمامی حجم مطالب در نظر گرفته‌شده توسط مدرس نیاز است. به بیانی دیگر در مدت‌زمان یکسانی که هر دو گروه مورد آموزش بوده‌اند، گروه

کنترل مطالب بیشتری (تعداد نقش‌های بیشتر) را از سوی مدرس یاد گرفته‌اند. علاوه بر این نکته‌ای نیز دارای اهمیت است و آن تغییر روند زمان مورد نیاز در گروه آزمایش است که از جلسهٔ هشتم به‌بعد تعداد نقش‌های ترسیمی رو به افزایش است. گروه آزمایش در هشت جلسهٔ اول دو نقش را در هر جلسه ترسیم می‌کردند، اما از هفتهٔ هشتم، تعداد نقش‌های ترسیمی به ۳ عدد افزایش یافته است. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که در گروه آزمایش هرچه به تعداد جلسات آموزش افزوده می‌شود، تسریع در زمان یادگیری دانشجویان نیز اتفاق می‌افتد و نسبت زمان آموزش به حجم مطالب دریافتی به‌سمت مطلوب آن طی می‌شود. این روند تا جلسهٔ سیزدهم ادامه پیدا کرد و پس از آن گروه آزمایش نیز ترسیم چهار نقش در مدت‌زمان تعیین‌شدهٔ کلاس را به انجام رساند.

دومین مبحث زمان در تمرینات نهایی برای سنجش میزان زمان پاسخ‌گویی دانشجویان مورد کاربرد قرار گرفت. همان طور که بیان شد، زمان پاسخ‌گویی برای هر دو گروه از دانشجویان به‌میزان یکسان و به‌مدت ۷۰ دقیقه بود که نتایج متفاوتی از آن حاصل شد. ۸ نفر از دانشجویان گروه آزمایش توانستند قبل از اتمام زمان مذکور به تمرینات داده‌شده پاسخ دهند. ۲ نفر از آن‌ها دقیقاً در زمان اتمام امتحان موفق بر پاسخ‌گویی شدند و در نهایت، ۲ نفر از آن‌ها نیز خارج از محدودهٔ زمانی تعیین‌شده به سؤالات پاسخ دادند. در گروه کنترل ۴ نفر از آن‌ها در مرحلهٔ قبل از اتمام زمان، ۴ نفر دیگر در مرحلهٔ اتمام زمان و در نهایت، ۴ نفر دیگر نیز در مرحلهٔ پس از پایان زمان امتحان تمرینات محوله را پاسخ دادند.

نمودار ۴: نتایج مؤلفه زمان در گروه‌های کنترل و آزمایش (نگارندگان)

طبق جدول ۳ اختلاف میانگین نمرات ارزشیابی هر دو گروه از نظر آماری معنادار است؛ به‌بیانی، میانگین کل نمرات ارزشیابی گروه آزمایش به‌طور معناداری از گروه کنترل بیشتر بوده است. به نظر می‌رسد استفاده از رویکرد فعال بودن دانشجو در فرایند یادگیری مفید واقع شده و یادگیری مطالب درسی بهتر صورت گرفته است.

جدول ۳: مقایسهٔ میانگین نمرات ارزشیابی نهایی در دو گروه آزمایش و کنترل (نگارندگان)

گروه‌ها	تعداد	میانگین	انحراف‌معیار	کمترین	بیشترین
آزمایش	۱۲	۱۸/۱۱	۱/۰۳	۱۶/۰۰	۲۰/۰۰
کنترل	۱۲	۱۶/۴۳	۱/۰۷	۱۴/۵۰	۱۹/۰۰

۲.۳. میزان رضایتمندی دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران از روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده چگونه است؟

طبق جدول ۴ در خصوص میزان رضایتمندی دانشجویان در هریک از روش‌های تدریس، درمجموع رضایت کلی دانشجویان در گروه آزمایش با میانگین ۴/۲۵ بیشتر از گروه کنترل بود که از نظر آماری معنادار است. در هریک از چهار خرده‌مقیاس (رعایت اصول و مقررات یاددهی و یادگیری، تسلط و مهارت مدرس در تدریس، ایجاد انگیزه در کار گروهی و یادگیری، ارزشیابی از مطالب درسی) نیز میانگین میزان رضایت دانشجویان از تدریس در گروه آزمایش بیشتر از گروه کنترل است. علاوه بر این، بیشترین و کمترین میانگین در خرده‌مقیاس «ایجاد

انگیزه در کار گروهی و یادگیری» به‌ترتیب در گروه آزمایش و کنترل به دست آمده است. در روش‌های تدریس مشارکتی، به این علت که دانشجو رکن اصلی آموزش است، سبب می‌شود در قبال آموزش و فعالیت‌های مرتبط با آن احساس مسئولیت کند. به نظر می‌رسد در پژوهش حاضر یکی از مهم‌ترین اهداف تدریس مشارکتی که انجام کار گروهی و مشارکت است، محقق شده و در صورتی که در گروه‌های کوچک انگیزه ایجاد شود، سپردن وظایف آموزشی به این گروه‌ها موجب بهبود سطح یادگیری دانشجویان خواهد شد.

جدول ۴: مقایسهٔ میزان رضایت از تدریس دانشجویان در دو گروه آزمایش و کنترل (نگارندگان)

	گروه آزمایش					گروه کنترل				
خرده‌مقیاس	تعداد	میانگین	انحراف‌معیار	کمترین	بیشترین	تعداد	میانگین	انحراف‌معیار	کمترین	بیشترین
رعایت اصول و مقررات یاددهی و یادگیری	۱۲	۴/۰۱	۱/۳۱	۱	۵	۱۲	۳/۵۶	۱/۱۳	۱	۵
تسلط و مهارت مدرس در تدریس	۱۲	۴/۱۶	۱/۲۵	۱	۵	۱۲	۳/۹۲	۱/۱۸	۱	۵
ایجاد انگیزه در کار گروهی و یادگیری	۱۲	۴/۸۰	۱/۰۲	۲	۵	۱۲	۲/۸۳	۱/۱	۱	۴
ارزشیابی از مطالب درسی	۱۲	۴/۰۵	۱/۱۸	۱	۵	۱۲	۳/۷۵	۱/۲۵	۱	۵
مجموع ۴ خرده‌مقیاس (رضایت کلی)	۱۲	۴/۲۵	۱/۱۹	۱	۵	۱۲	۵۱/۳	۱/۱۴	۱	۵

۴. بحث و نتیجه‌گیری

طبق یافته‌ها، در مؤلفهٔ «کشف روش ترسیم»، دانشجویان گروه آزمایش که به روش اکتشافی هدایت‌شده آموزش دیدند، عملکرد بهتری را نسبت به گروه کنترل داشتند. این نتیجه بیانگر آن است که روش آموزش اکتشافی هدایت‌شده تأثیر عمیق‌تری بر میزان یادگیری دانشجویان درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران دارد. این نوع از عملکرد مثبت را در هر دو معیار «ایده‌پردازی و ترسیم نقوش بدیع» و «زمان» نیز می‌توان مشاهده کرد. نتایجی که از مؤلفه‌ای «ایده‌پردازی و ترسیم نقوش بدیع» حاصل شد، نشان می‌دهد که تعداد بیشتری از دانشجویان گروه آزمایش، توانایی ترسیم نقوش بدیع را به دست آورده‌اند و به‌گونه‌ای خلاقیت و ایده‌پردازی بهتری نسبت به گروه کنترل داشته‌اند. خلاقیت شامل تولید چیزی است که اصیل و ارزشمند، و نشئت‌گرفته از فرایندهای خودآگاه و ناخودآگاه انسان باشد. ایده‌پردازی و خلاقیت زمانی رخ خواهد داد که فرد اصول و معیارهای اصلی آن مسئله و علم را کسب کند و در مسیر درست آن بتواند نتایجی متفاوت از سایرین را رقم بزند. ازاین‌رو می‌توان بیان داشت که یک نوع یادگیری عمیق در اکثر افراد گروه آزمایش ایجاد شده که آنان را در به‌کارگیری خلاقانهٔ معیارهای اصیل گذشته توانمند ساخته است. گفتنی است که تعدادی از دانشجویان در گروه کنترل نیز به مؤلفهٔ کیفی این بخش پاسخ داده و توانایی ترسیم نقوش بدیع را داشته‌اند که نسبت آن‌ها کمتر از گروه آزمایش بوده است. در مبحث «زمان» و سومین مؤلفهٔ کیفی، نتایجی حاصل شده است که می‌توان تحلیلی از میزان یادگیری دانشجویان را ارائه کرد. همان طور که بیان شد در گروه کنترل، زمان جلسات آموزشی مناسب مطالبی بود که از قبل توسط مدرس آماده شده بود؛ به‌بیانی دیگر، حجم مطالب و زمان آموزش در حد اعتدال و توازن قرار داشتند. در گروه آزمایش نیز به‌علت دانشجومحور بودن روند آموزش، مطالب کمتری به دانشجویان انتقال پیدا می‌کرد که این مسئله در جلسات انتهایی آموزش به حد تعادل رسید. اما آنچه در مقولهٔ زمان در این بخش اهمیت دارد، مربوط به زمان انجام آزمون نهایی برای هر دو گروه است. طبق نتایج، در گروه آزمایش تعداد افراد بیشتری توانستند در زمان تعریف‌شده برای آزمون نهایی، فعالیت خود را به اتمام برسانند. این نتیجه نشان می‌دهد به‌رغم آنچه در جلسات آموزشی حاصل شد، گروه آزمایش عملکرد بهتری را در زمان تعریف‌شده برای آزمون نهایی داشتند. اتمام آزمون در زمان استاندارد تعریف‌شده، مبین این نکته است که یادگیرنده فرایند و اصول مرتبط با مسئله را در ذهن خود مورد ارزیابی قرار داده و به تثبیت رسانده است. علت این امر فعال بودن دانشجو در امر یادگیری است. مشارکت جدی و فعال دانشجویان در کلاس درس، زمینه‌ساز درک روابط مفاهیم درسی و پیوستگی آن‌ها می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، یادگیری حاصل از روش‌های مشارکتی و فعال سبب ماندگاری و پایداری مطالب در ذهن یادگیرنده، افزایش قدرت تعقل و داوری، یادگیری عمیق و همچنین ایجاد قدرت درک روابط

مفاهیم و ارتباط آن‌ها با یکدیگر می‌شود. از طرفی، تنها مؤلفه‌ای که در روش آموزش مستقیم و در این پژوهش تا حدودی دارای مزیت نسبی بود، معیار زمان است. فرایند آزمایش و تدریس در این روش نشان داد که آموزش مستقیم زمانی کارایی بیشتری خواهد داشت کـه سـرعت و حجم انتقال مطالب در اولویت آموزش باشد. همچنان که بیان شده است، این روش در مواقعی که محدودیت زمانی وجود دارد و هدف معلـم نیز انتقال مطالب به‌صورت کامل به یادگیرنده باشد، در اولویت تدریس قرار می‌گیرد. اما با توجه به وجـود زمـان طـولانی آمـوزش در آزمـایش (یک ترم تحصیلی) و همچنین اهمیت مواردی همچون توانایی کشف روش ترسیم توسط دانشجو، ایجـاد خلاقیـت و... نشـان مـی‌دهـد کـه روشی متفاوت از آموزش مستقیم ضرورت می‌یابد. از طرفی، دروسی که مبنای آن‌ها فعالیت عملی دانشجو و بیان ذهنیـات خـود در راسـتای تقویت خلاقیت است، نیز توجیهی بر این امر خواهد بود.

به‌طور کلی، طبق بررسی‌های صورت‌گرفته از مؤلفه‌هایی کیفی مشاهده شد که تعداد بیشتری از دانشجویان توانستند روش‌هـای ترسـیم نقوش را کشف کرده و ایده‌پردازی مناسبی در ترسیم نقوش بدیع و در زمان مناسب آن داشته باشند. از طرفی نتایج حاصل از مقایسهٔ نمـرات ارزیابی استادان از آزمون نهایی و همچنین میزان رضایتمندی دانشجویان از روش‌های تدریس در هر دو گروه نشان داد که در روش تـدریس اکتشافی هدایت‌شده، به‌طور معناداری نتایج بهتری به دست آمده است. در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که آموزش اکتشـافی هدایت‌شـده در قیاس با روش آموزش مستقیم، قابلیت بهتری را برای تدریس درس هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران «۱» دارد. با توجه بـه ماهیـت درس مذکور و همچنین بسیاری از دروس عملی رشتهٔ صنایع دستی پیشنهاد می‌شود که روش‌های تدریس فعال از جمله اکتشـافی هدایت‌شـده در آموزش این رشته مورد استفاده قرار گیرند.

پی‌نوشت‌ها

1. Robinson
2. Eisner
3. «در آموزش دانشگاهی سفال و سرامیک که به شیوه‌های مدرن صورت مـی‌پـذیرد، اسـتعداد دانشـجویان توسـط تمـرین‌هـایی مهـارتی و فنـی پـرورش می‌یابد» (نک: کفیلی، ۱۳۹۴: ۱۷۱).
3. Huba and Freed
4. Face to face
5. Fetsco and Mcclure
6. Bruner
7. Discovery learning
8. Santrock

منابع

۱. آقازاده، محرم. ۱۳۸۸. راهنمای روش‌های نوین تدریس. تهران: انتشارات آییژ.

۲. احدیان، محمد، عمران رمضانی، و داوود محمدی. ۱۳۸۸. مقدمات تکنولوژی آموزشی: روش‌های آموزشی دهه‌های اخیر. تهران: آییژ.

۳. جعفری‌خواه، علی‌اکبر. ۱۳۷۸. «پراکندگی در مدیریت و برنامه‌ریزی آموزش عالی هنر». جلوهٔ هنر، ش. ۱۴ و ۱۵: ۶۲ـ۷۱.

۴. جعفری ندوشن، سمیه. ۱۳۹۰. بررسی اثربخشی روش تدریس اکتشافی هدایت‌شده در درس ریاضی بر خلاقیت دانش‌آموزان دختر پایـه سوم ابتدایی شهرستان اردکان. پایان‌نامه کارشناسـی‌ارشـد. گـروه آمـوزش ابتـدایی. دانشـکده علـوم تربیتـی و روان‌شناسـی. دانشـگاه علامـه طباطبایی. استاد راهنما: جمال‌الدین کولایی‌نژاد.

۵. رسولی، آتوسا. ۱۳۹۴. طراحی الگوی مطلوب آموزش مجازی هنر در دانشگاه‌های ایران. رسالهٔ دکتری. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا. استاد راهنما: زهرا رهبرنیا.

۶. ساداتی، ناصر. ۱۳۹۴. طراحی الگوی نظری برنامهٔ درسی هنر مبتنی بر نظریهٔ نمادها بـا رویکـرد شـناختی؛ مطالعـهٔ مـوردی: صـنایع دسـتی. رسالهٔ دکتری. گروه پژوهش هنر. دانشکده پژوهش‌های عالی و کارآفرینی. دانشگاه هنر اصفهان. استاد راهنما: مرضـیه پیـراوی ونـک و محمـود مهرمحمدی.

۷. سیف، علی‌اکبر. ۱۳۸۶. روان‌شناسی پرورشی نوین. چ۱۷. تهران: نشر دوران.
۸. سیفی، ندا. ۱۳۹۵. پژوهشی در امکان احیای نظام استادشاگردی در آموزش هنر ایرانی‌اسلامی در عصر حاضر. رسالهٔ دکتری. گروه هنرهای اسلامی. دانشکده هنرهای اسلامی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. استاد راهنما: حسن بلخاری قهی.
۹. ـــــ . ۱۳۸۹. «تحلیلی بر مسائل برنامهٔ درسی گروه تحصیلی هنر نظام متوسطه در آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و مهارتی با تأکید بر شاخهٔ کاردانش». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ۲ (۴۲): ۱۵-۲۴.
۱۰. شریعتمداری، علی. ۱۳۶۷. اصول و فلسفهٔ تعلیم و تربیت. تهران: امیرکبیر.
۱۱. عنبری یزدی، فائزه. ۱۳۹۲. هندسهٔ نقوش «۱». تهران شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۱۲. قربانی، شعبانعلی. ۱۳۹۵. تبیین فرایند طراحی در آموزش صنایع دستی؛ مورد پژوهی: سفال و سرامیک. رسالهٔ دکتری. گروه پژوهش هنر. دانشکده پژوهش‌های عالی و کارآفرینی هنر. دانشگاه هنر اصفهان. استاد راهنما: قباد کیانمهر و محمدتقی آشوری.
۱۳. کفیلی، نگار. (۱۳۹۴). مبانی آموزش سنتی و دانشگاهی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن. رسالهٔ دکتری. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنرهای کاربردی. دانشگاه هنر تهران. استاد راهنما: صمد سامانیان.
۱۴. کیانمهر، قباد، محمدتقی آشوری، و شعبانعلی قربانی. ۱۳۹۳. «تحلیلی بر وضعیت آموزش طراحی پایه در مقطع کارشناسی رشتهٔ صنایع دستی». فصلنامه نگره ۱۰ (۳۴): ۵۴-۶۷.
۱۵. گلناری، علی‌اصغر، نگار صبوری، و ندا مذهب‌جعفری. ۱۳۹۳. «مطالعهٔ تطبیقی برنامهٔ درسی کارشناسی مجسمه‌سازی ایران با پنج کشور جهان». نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی ۷ (۱۴). ۶۷-۸۵.
۱۶. مهدی‌زاده تهرانی، آیدین، علیرضا عصاره، محمود مهرمحمدی، و محمدرضا امام‌جمعه. ۱۳۹۸. «تبیین دیدگاه صاحب‌نظران دربارهٔ عناصر برنامه‌درسی آموزش هنر برای ارائهٔ الگوی برنامهٔ درسی تربیت‌معلم هنر (آموزش عالی)». دوفصلنامه مطالعات برنامهٔ درسی آموزش عالی ۱۰ (۱۹): ۸۹-۱۲۱.
۱۷. هوشیار، مهران. ۱۳۹۰. بررسی نظام آموزش عالی در رشتهٔ هنرهای صناعی ایران و پیشنهاد یک نظام نوین. رسالهٔ دکتری. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه شاهد. استاد راهنما: حبیب‌الله آیت‌الهی و مهدی پوررضائیان.
18. Festco, T. and McClure, J. 2005. *Educational Psychology*: *An integrated approach to classroom decisions*. New York: Pearson.
19. Santroch, J.W. 2008. *Educational Psychology*. New York: McGraw-Hill.

بهشت گمشده: مطالعهٔ نقش طاووس در نمای بیرونی بناهای تاریخی شهر اصفهان

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246406.1024

فرنوش شمیلی*
بهاره جهانمرد**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۲

چکیده

نقش طاووس با ویژگی‌های بصری گوناگون در نمای بیرونی برخی بناهای مذهبی و غیرمذهبی شهر اصفهان به‌طور متنوع یا تکرارشونده جلوه‌گر شده است. صورت ظاهری این نگاره‌ها با مفاهیم مختلف اساطیری، باورهای باستانی و اعتقادات اسلامی، در بستر زمانی چندصد سال درمی‌آمیخته و مهارت هنرمندان ایرانی را آشکار ساخته‌اند. این پژوهش در ابتدا به بررسی پیشینهٔ طاووس و جایگاه آن در هنر ایران باستان و دورهٔ اسلامی و پس از آن به مطالعهٔ ساختار بصری نقوش طاووس در نمای بیرونی بناهای اصفهان پرداخته است. روش پژوهش بر اساس یافته‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی‌تحلیلی است. بررسی پیش رو مفاهیم و ریخت‌شناسی نقوش طاووس و سیر تحول آن را ارزیابی کرده است. شیوهٔ ترسیم نقوش، بیشتر به‌صورت ترکیبی از شمایلی و استیلیزه است که به اشکال متنوعی ایجاد شده‌اند. هنرمندان در ترسیمات خود، هم از حالات طبیعی جانور الهام گرفته و هم آن را با بیان ذهنی خود درآمیخته‌اند که ارتباطی میان دو نوع متفاوت تفکر اسلام شیعی و باورهای پیش از آن به وجود آورده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد از میان ۱۸ نمونهٔ مطالعاتی، ۱ مورد متعلق به قدیمی‌ترین نمونهٔ برجای‌مانده یعنی بنای مسجد جورجیر از دورهٔ دیلمی است. اوج بازتاب نقش‌مایهٔ طاووس در دورهٔ صفوی (۸ مورد) و در بناهای مذهبی است. در دورهٔ قاجار، ۲ مورد و در دورهٔ پهلوی و جمهوری اسلامی، ۷ نمونه وجود دارد که شباهت فرمی و رنگی آن نشان‌دهندهٔ احیای کاشی‌کاری و مضامین دورهٔ صفویه است. در بیشترین حالت، طاووس از نمای جانبی با چتر نیمه‌بسته (۱۳ مورد)، به‌عنوان عنصر نگهبان در کنار درخت زندگی است، و از نمای مقابل ۵ نقش تکی با چتر بازشده وجود دارد. همچنین در ترکیب‌بندی‌ها بیش از همه رنگ‌های سبز، آبی فیروزه‌ای، لاجوردی، قهوه‌ای و از اواخر صفوی و قاجار رنگ زرد و قرمز وجود دارد، که با قاب‌های هندسی، مازه‌دار،تیزه‌دار و گاهی همراه با کتیبه طراحی شده است.

کلیدواژه‌ها:
نقش‌مایهٔ طاووس، ساختار بصری، بناهای اصفهان، رنگ و فرم.

* استادیار هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ f.shamili@tabriziau.ac.ir
** دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ ba.jahanmard@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

ایرانیان از گذشته‌های دور، طاووس را که از طریق داد و ستد به ایران آمده بود می‌شناختند؛ ازاین‌رو این پرنده در هنرهایی مانند معماری، فرش و نگارگری انعکاس زیادی یافت. طاووس نمادی دوگانه دارد: از یک‌سو سمبل بدشانسی و شومی و از سوی دیگر نماد زیبایی و هوشیاری و معرفت است و به‌سبب کمیابی و زیبایی‌اش، در اساطیر، ادبیات، آیین‌های مذهبی و قومی ملل مختلف از جمله هند، چین، یونان، روم و ایران از منزلت و جایگاه والایی برخوردار است (شیخی ۱۳۸۹، ۲۷). موقعیت جغرافیایی اصفهان و وجود باغ‌های نگهداری پرندگان، از زمان‌های قدیم دست‌مایهٔ خوبی برای طراحی پرندگان بود؛ فرم‌های مختلف نقوش طاووس در نمای بناهای اصفهان، گواه این ادعاست که هنرمند به‌خوبی با طراحی آن آشنایی داشته است (نصر اصفهانی ۱۳۸۵، ۲).

نکتهٔ دیگری که باید در نظر داشت، اهمیت و تعداد زیاد نقوش طاووس در نمای بناهای اصفهان است که حتی با وجود شمایل‌گریزی و کمرنگ شدن استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری در دوران اسلامی، به‌ویژه در بناهای مذهبی اصفهان، حضور چشمگیر آن در بناهای تاریخی اصفهان جای بحث بسیاری دارد که قطعاً فقط برای خلق زیبایی و تزیینات بنا صورت نگرفته است. از طرف دیگر نامبارک دانستن طاووس در باور برخی اعتقادات مذهبی، سؤال‌برانگیز خواهد شد که به چه معنایی به‌خصوص از دورهٔ صفوی در بناهای اصفهان به تعداد زیادی ایجاد شده و چه معنای دگرگونه با مفاهیم نمادین پیشین خود یافته است. شاید نقوش طاووس‌ها در راستای عقاید شیعی صفویان، به‌صورت ترکیبی از معنای نمادین باستانی و اسلامی به نماد شیعیان مبدل و به‌نوعی زیور سردر مساجد، مدارس و بقاع متبرکه شدند. جایگاه ویژهٔ طاووس در نمای بیرونی بناهای اصفهان باعث شده است که این نقوش در طی چند صدسال (عمدتاً از دوران صفوی تا پهلوی) در شکل‌ها و رنگ‌های گوناگون به‌شکل متنوع یا تکرارشونده ایجاد گردند. انجام این مطالعات موجب خواهد شد تا بخشی از ارزش‌های فراموش‌شدهٔ نقوش طاووس بر سردر بناهای مذهبی اصفهان (مساجد، مدارس و امامزاده) و بناهای غیرمذهبی (اماکن تجاری و مسکونی) مجدداً بازخوانی و مورد تحلیل قرار گیرند. اهمیت این تحقیق بررسی نقش طاووس به‌عنوان پرکاربردترین نقش جانوری در نمای بناها با در نظر گرفتن نوع نگرش به آن در ادوار مختلف اسلامی به‌منظور دستیابی به مفاهیم نمادین و چگونگی طرح و قرارگیری آن است. ازاین‌رو پژوهش پیش رو ارزش‌های نهفته در آثار هنر و معماری و تبحر هنرمندان در ساختار بصری ترسیم اشکال را آشکار می‌کند و در پی آن است تا به بررسی هندسی قاب‌بندی، تکنیک، زاویه و رنگ‌های گوناگون نقش‌مایه‌های طاووس بپردازد و در نهایت تلاش دارد که به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. ویژگی‌های بصری نقش طاووس در نمای بیرونی بناهای اصفهان چیست؟

۲. به چه دلیل نقوش طاووس به‌شکل متنوع یا تکرارشونده از دورهٔ صفوی در بناهای اصفهان حضور چشمگیری دارد؟

۱-۱. روش تحقیق

نگارش مقالهٔ حاضر بر اساس روش توصیفی‌تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن با مشاهدات میدانی و عکاسی از نقوش طاووس در سردر بناهای شهر اصفهان و استفاده از اسناد و مدارک کتابخانه‌ای به‌صورت فیش‌برداری صورت گرفته است. گسترهٔ جامعهٔ آماری پژوهش، تمامی نمای بیرونی بناهای تاریخی شهر اصفهان را در دوران مختلف اسلامی از قدیمی‌ترین طاووس سردر برجای‌مانده از دورهٔ اسلامی (مسجد جورجیر از قرن چهارم هجری) تا دورهٔ معاصر (پهلوی-جمهوری اسلامی) را در بر می‌گیرد. تلاش شد تا با نمونه‌های متنوع به تحلیل جامعی دست یافته شود. انتخاب نمونه‌ها (۱۸ مورد) بر مبنای اهداف پژوهش و بر اساس سیر تحول و ویژگی‌های شکلی نقش‌مایه‌ها و عامل تأثیرگذار ساختار بصری آن‌ها انتخاب شد و سپس نمونه‌ها دسته‌بندی و بررسی فرمی و معنایی گردید. با توجه به گستردگی تعداد نقوش طاووس در بناهای تاریخی اصفهان در دوران مختلف اسلامی تلاش شد تا حد امکان تمامی آن‌ها در نمای بیرونی بناها مورد مطالعه و عکس‌برداری قرار گرفته و محدودیت‌ها به حداقل ممکن رسانده شوند. درطی فرایند کار، پس از عکس‌برداری و برداشت میدانی توسط نگارندگان، برخی نگاره‌ها با نرم‌افزارهای گرافیکی[۱] در ابعاد دقیق ترسیم شدند. همچنین بسیاری از منابع گوناگونی که به بررسی نقش پرندگان به‌خصوص طاووس پرداخته شده بود، مورد مطالعه قرار گرفت.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نقش طاووس و تعابیر برگرفته از آن پژوهش‌های زیادی با موضوع نمادشناسی و فرهنگ‌های موضوعی منتشر شده و به بررسی باورهای قومی، اساطیری، اعتقادات باستانی و نمادشناسی طاووس پرداخته‌اند. ارسطو طاووس و خروس را پرندهٔ پارسی می‌نامد و شوالیه و گربران (۱۳۸۵) معانی سمبلیکی چون زیبایی، سلطنت، تجمل، تکبر، فناناپذیری ذات انسان، بی‌مرگی و طول عمر و میت فورد (۱۳۸۸) قدرت، دگردیسی، خاصیت ضد مار و شفادهنده را درمجموع به طاووس نسبت داده‌اند.[۲] کوپر (۱۳۷۹) اشاره دارد که «این پرنده در باور ایرانی

به‌صورت طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت زندگی، مظهر ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان است و در عقاید اسلامی، دُم آن نماد نفس و چشم آن ملازم چشمهٔ دل است». از جمله مهم‌ترین پژوهش‌های صورت‌گرفتهٔ داخلی عبارت‌اند از: دو مقاله از محمد خزائی با عناوین «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران» (۱۳۸۶) و «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی» (۱۳۸۶) که به بررسی نقش طاووس در تزیینات و هنرهای سنتی و در دیگری به مطالعهٔ نقش طاووس در بناهای عصر صفوی پرداخته است. قلی‌زاده (۱۳۹۲) و بیهقی (۱۳۷۷) طاووس در ایران باستان را نشان‌دهندهٔ سلطنت و تخت سلطنتی پارسیان می‌دانند. همچنین هانیه شیخی نارانی در «نشانه‌شناسی پرنده: طاووس» (۱۳۸۹)، به شناخت نقش و تصاویر پرندگان به‌خصوص طاووس پرداخته است. پژوهش‌های بسیاری نیز تاکنون دربارهٔ آثار هنری شهر اصفهان و بناهای آن صورت گرفته که بیشتر با دیدگاهی تاریخی یا معماری- شهرسازی بررسی شده است. اما برخی محققان از جمله هنرفر (۱۳۵۰) و مکی‌نژاد (۱۳۸۷) از دریچهٔ هنرهای تجسمی به بررسی کلی تزیینات وابسته به معماری برخی بناها، کتیبه‌ها و نقوش از دریچهٔ نشانه و نمادشناسی آن پرداخته‌اند. در این میان نصر اصفهانی (۱۳۸۵) با انجام مطالعات تصویری ارزشمند و جمع‌آوری برخی نقوش در بناهای اصفهان عمدتاً در کاشی‌ها به بازسازی نقوش و مطالعهٔ بصری تعدادی از نگاره‌های مختلف پرداخته است. همچنین افروغ (۱۳۹۹)، شایسته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۸۹) و صلواتی (۱۳۸۸) نیز به بررسی تصویری نقش طاووس در تمام آثار هنری همچون فرش و بافته‌ها یا پژوهش نقش طاووس در دیگر ملل پرداخته‌اند. در این نوشتار، نقوش طاووس سردر بناهای اصفهان از جنبهٔ فرمی و معنایی مورد نظر قرار گرفته که شامل کاشی‌کاری بناهای مذهبی از دورهٔ صفویه تا معاصر است و سبب تمایز این پژوهش از سایر آثار پیشین می‌شود.

۲. طاووس در ایران باستان

شاید بتوان با سخن میرچا الیاده در باب ارتباط اسطوره و جایگاه جانوران در نزد انسان، به رموز هنرمندان دربارهٔ نقوش جانوری پی برد. زمان سرآغاز در باورهای اسطوره‌ای دیدار با ایزدان اتفاق می‌افتاد و به همین نسبت، قدر و منزلت جانوران در چشم انسان نخستین بسیار بالاست. جانوران از جمله طاووس از رموز زندگی و طبیعت باخبرند و حتی رازهای عمر طولانی و فناناپذیری را می‌شناسند و دوستی و دانستن زبان آن‌ها، جزء نشانه‌های مینوی محسوب می‌شود (الیاده ۱۳۷۴، ۶۱-۶۳). طاووس پرنده‌ای از راستهٔ ماکیان است که اصلش از جنوب آسیا، هندوستان[۳] و مالزی است و حدود سی سال عمر می‌کند. جنس نر پرنده، چتری با دُم رنگین خود می‌سازد و جنس ماده اکثراً ساده است (معین ۱۳۸۲، ج. ۲: ۱۵۲۶). به گونهٔ نر آن «پی‌کاک»[۴] و به گونهٔ مادهٔ آن «پی‌هن»[۵] گفته می‌شود (Larousse 1975, 737). این پرنده از دوران باستان پرورش داده می‌شد؛ با بردن طاووس به اروپا تجارت خوبی راه افتاد و به‌سبب پرهای زیبایش، او را به‌عنوان یک پرندهٔ زینتی در کاخ‌ها و باغ‌های خصوصی نگهداری می‌کردند.[۶] غیر از طاووس‌های رنگین، طاووس سفید ساده و آبی‌رنگ هم وجود دارد (عمید ۱۳۷۹، ج. ۲: ۱۳۹۲؛ (دهخدا ۱۳۳۵، ج. ۳۳: ۶۳). در ایران باستان طاووس، مرغ ناهید- آناهیتا (ایزد آب) بود که پیوند عمیقی با مقولهٔ الوهیت داشت و علاوه بر آن معتقد بودند که طاووس تنها موجودی است که به‌دلیل نوشیدن آب حیات عمر جاودانه یافته است. این نماد از عهد باستان تا دورهٔ اسلامی معانی مثبت یا منفی خود را با آیین‌ها و باورهای هر دوره منطبق ساخته است. معمولاً در نقش‌مایه‌ها، طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت حیات، مظهر ثنویت و طبیعت دو گانهٔ انسان هستند و از درخت زندگی محافظت می‌کنند تا مار بر آن تسلط پیدا نکند؛ باید در نظر داشت که به‌اعتقاد پیشینیان طاووس نابودکنندهٔ مار است[۷] (کوپر ۱۳۷۹، ۲۵۲). همچنین این پرندهٔ اشرافی را معمولاً با خورشید-خدایان مرتبط می‌دانستند که با دُمی به‌شکل بادبزن سمبل خورشید، و فریادش مانند خروس مبشر سپیده‌دم بود (هال ۱۳۸۰، ۶۶).

به‌اعتقاد زرتشتیان طاووس از پرندگان مقدس است. طبری دربارهٔ آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بود، اشاره می‌کند که در نزدیکی آتشکدهٔ بخارا محلی برای نگهداری طاووس اختصاص داده شده بود (خزائی ۱۳۸۶، ۸). از دوران ساسانیان، نقش طاووس از اهمیت خاصی برخوردار شد، به‌طوری که در نقش‌برجسته‌های طاق بستان، در لوح‌های گچی تیسفون، منسوجات و حتی بر روی مهرهای این دوره به‌وفور دیده می‌شود. اکثراً طاووس‌های مقابل هم در دو طرف گلدان، درخت و گاهی دو طرف ترنج قرار گرفته‌اند که محل نگهداری گیاه یا آب زندگی است و به‌عنوان محافظ آن شناخته می‌شوند. (ترنج نمادی از آب و برکه بوده که در اینجا در ارتباط با آب زندگی ترسیم شده است). از سوی دیگر در فرهنگ و هنر ساسانیان پیوند عمیقی بین طاووس و سیمرغ وجود دارد، به‌طوری که ساسانیان در تجسم سیمرغ، از دم طاووس استفاده می‌کردند و این نقش تلفیقی، نمادی از شکوه و سلطنت می‌گردد (جدول ۱، تصویر ۱) (صادقی‌نیا و پوزش ۱۳۹۴، ۵۶).

جدول ۱: نمونه نقوش طاووس در سایر آثار هنری ایران دورهٔ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی

۱. پارچهٔ دورهٔ ساسانی، سیمرغ و دم طاووس (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ۲)	۲. بخشی از ورنی (سوماخ) شاهسون (جدیدمغانلو ۱۳۸۸)	۳. نقش طاووس بر روی ابریشم، ۳۹۳ق، شهرری (فتحی ۱۳۸۸، ۴۵)
۴. قالی سنگوشکو، موزهٔ میهو توکیو ژاپن (افروغ ۱۳۹۹، ۱۱)	۵. قالی جانوری موزهٔ باردینی فلورانس، دورهٔ صفوی (شایسته‌فر و صباغ‌پور ۱۳۸۹، ۴۶)	۶. سکهٔ طلا دورهٔ قاجار، مجموعه داکستین (پوپ و اکرمن ۱۳۸۷، ۱۴۸۱)

۳. طاووس در هنر و ادبیات ایران دورهٔ اسلامی

پس از ورود اسلام به ایران، معنای نمادین طاووس از خوش‌اقبالی و راندن نیروهای شر و بدی، تا حدودی مبدل به نماد شیطان و بدیمنی و نگهداری از آن، بدشگون و مسبب بلا و بداقبالی شد. طاووس در اسلام نماد کیهانی و در مسیحیت نماد رستاخیز و جاودانگی است (شوالیه و گربران ۱۳۸۵، ج. ۴). درخت زندگی، درخت کیهانی[۸] یا هوم[۹]، تصویری است که از ایران باستان وارد اسلام شد و از آنجا به مغرب رسید و از مهم‌ترین نقوش نمادین در دورهٔ ساسانی به همراه دو طاووس گردید که پس از اسلام با مفهوم درخت طوبی (سدرة المنتهی) به‌عنوان درخت بهشتی ظهور یافت (سرلو ۱۳۸۹، ۵۵۴). از سوی دیگر، طاووس این پرندهٔ اشرافی در دورهٔ اسلامی معانی مثبتی چون کنایه از گل، حضرت محمد(ص)، طاووس اهل جنت (حضرت مهدی(عج))، معشوق، فرشته، جبرئیل (طاووس الملائکه) می‌یابد. حافظ[۱۰] و سهروردی و دیگر شعرا نیز در تحسین یا تقبیح طاووس اشعاری سروده‌اند و از تمثیل آن برای مقاصد عرفانی و معنوی خویش سود جسته‌اند. مولانا در اشعارش روح را چون طاووسی زیبا در ویرانهٔ دنیا و گاهی عارفان از نفسانیات رهانیده‌شده را طاووس جان می‌داند و به ویژگی‌های منفی طاووس و مظهر سرشت حیوانی، جاه و مقام دنیوی او اشاره دارد (تاجدینی ۱۳۸۲، ۶۴۱ـ۶۴۲). عطار نیشابوری نیز در منطق الطیر[۱۱] بارزترین شاعر در به‌کارگیری نقش پرندگان و طاووس به‌عنوان مرغ بهشتی است. پاسخ طاووس به هدهد (سردستهٔ مرغان)، برای همراهی تا کوه قاف و دیدار سیمرغ، آن است که آرزوی او نه دیدن شاه مرغان، بلکه بازگشت به بهشت است. عطار همچنین طاووس را مظهر بهشت‌پرستانی می‌داند که در سَر، خیال پیشگاه سیمرغ را نمی‌پرورانند و مشتاق بازگشت به بهشتی هستند که به گناه همدستی با مار از آنجا رانده شده و بهشت منتهای آرزوی آن‌هاست (نیشابوری ۱۳۸۸، ۱۷۴). در روایات مذهبی چنین آمده است که خداوند طاووس را به‌سبب آنکه شیطان را در گمراه کردن آدم و حوا یاری نمود، از بهشت بیرون کرد و بر زمین هندوستان افکند و به همین جرم پاهای او را زشت و کریه نمود؛[۱۲] ازاین‌رو نماد خداپرستانی است که عبادت می‌کنند و امید دارند به بهشت و دیدار حضرت حق نائل شوند (گوهرین ۱۳۶۲، ۱۶). به‌اعتقاد برخی، چون طاووس مسبب دخول ابلیس در بهشت و خروج ابوالبشر از بهشت بود، نگاهداری این پرنده در خانه یمن و برکت را دور می‌کند.با توجه به داستان منطق الطیر، نقش طاووس در ورودی بناهای اصفهان به‌عنوان دربان ورودی و راهنمای مردم به فضای درونی، که هم‌زمان شیطان را دفع و مؤمنان را خوشامد و استقبال می‌کند، آن را به نمادی از مدخل «بهشت گمشده» مبدل می‌سازد. بنابراین، نقش طاووس در نمای بیرونی بناها را یادآور اخراج طاووس از بهشت می‌دانند (علی‌پور ۱۳۸۴، ۲۶۳ـ۲۷۰). به‌نوعی طاووس را همدست شیطان می‌شناسند که از وارد شدنش به اماکن متبرکه خودداری می‌کنند (صادقی‌نیا و پوزش ۱۳۹۴، ۵۷). حضرت علی(ع) در نهج البلاغه در خطبهٔ ۱۶۵ طاووس را شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش می‌داند و او را با پارچه‌های پرنقش یمنی مقایسه می‌کند. اسم طاووس در قرآن به‌طور واضح نیامده، اما در داستان زنده کردن پرندگانِ ذبح‌شده به دست

حضرت ابراهیم(ع) (نک: بقره: ۲۶۰)، در روایات آمده که یکی از آن چهار پرنده، طاووس بوده است؛ و یا اشاره به طاووس بهشتی که با اغواگری موجب خوردن بوتهٔ گندم و رانده شدن آدم و حوا از بهشت شد که نقشی ناستوده یافته است(رنجبر ۱۳۹۹، ۴۳). همچنین مطابق بعضی روایات، مرکب پیامبر هنگام معراج (براق)، با بدن اسب، سر انسان و دُم طاووس توصیف و در نگاره‌ها کشیده شده است (وند شعاری و نادعلیان ۱۳۸۵).

هم‌زمان با گسترش اسلام، نمادها در هنر پررنگ‌تر شدند؛ از جمله نقش طاووس در سایر هنرها مانند منسوجات و نگارگری وارد شد. در دوران آل‌بویه و سلجوقی از نقش‌مایهٔ پرندگان به‌ویژه طاووس در پارچه‌بافی، بسیار استفاده شد که متأثر از هنر ساسانی بود (فتحی و فربود ۱۳۸۸، ۴۶). این روند ادامه داشت و در دورهٔ قاجار چنان قداستی یافت که علاوه بر استفاده از دُم طاووس در مرکب پیامبر هنگام معراج، نقش طاووس در سکه‌های قاجاری حک شد که بر سینهٔ آن عبارت «یا محمد» را به کار می‌بردند (جدول ۱، تصویر ۶).[۱۴] به‌طور کلی مهم‌ترین معانی اصلی که مدنظر هنرمندان در به‌کارگیری نماد طاووس بر سردرهای اصفهان به‌ویژه بناهای مذهبی آن بوده است، یکی طاووس رانده‌شده از بهشت که تنها اجازه دارد تا پشت درهای بهشت پیش بیاید و دیگری معرفی امام عصر حضرت مهدی(عج) و لزوم توجه به او برای دستیابی به سعادت و ورودی بهشت است[۱۵] (دوازده‌امامی و زکریایی ۱۳۹۳، ۱۰۵۰).

۴. نقوش طاووس در ساختار نما و سردر ورودی بناهای اصفهان

نما و سردر ورودی، اولین عنصر در معرفی بناست که معمولاً با انواع مصالح و نقوش، شاخص می‌شود که علاوه بر کارکرد فضای ارتباط شهری، از لحاظ گرافیک محیطی و ادراک بصری، نوعی دعوت و استقبال افراد به فضای درونی است (سلطانزاده ۱۳۸۴، ۱۷۲). به‌عنوان بخشی از فضای ورودی، سردرها تقریباً مزین‌ترین سطح از نمای خارجی هستند و نقوش طاووس به‌عنوان تنها موجود زنده-پرنده در برخی از نمای بناهای اصفهان (عمدتاً دوران صفوی، قاجار و پهلوی) جلوه‌گر شده‌اند. شکل کلی سردرها به‌صورت سنتی (غالباً تیزه‌دار) و جدید (مازه‌دار) هستند و باورهای دینی موجب به‌کارگیری بیشتر نقوش هندسی شکسته و گردان[۲] بر روی نمای بناها گردید و تنها برخی جانوران از جمله طاووس به‌واسطهٔ پیوند آن با مفاهیم مذهبی در نمای بناهای اصفهان حضور پررنگی دارند. محل قرارگیری نقوش طاووس با توجه به ظاهر نمای ورودی بناها در تراز دید بیننده، به‌شکل هم‌ارتفاع یا بالاتر از دید شکل گرفته‌اند. به‌طور کلی این بناها را از لحاظ کارکردی می‌توان به دو دستهٔ بناهای مذهبی و غیرمذهبی تقسیم کرد که اکثراً نقوش طاووس در دورهٔ صفوی بر روی نمای بناهای مذهبی (مساجد، امامزاده و مدارس) و در قاجار و پهلوی در بناهای غیرمذهبی (مسکونی و تجاری) مورد توجه قرار گرفتند.

۵. تجزیه و تحلیل نقوش طاووس

آنچه بیش از همه در نقش‌مایه‌های طاووس مورد توجه است، ترکیب‌بندی تقریباً متقارن و ترجیح چکیده‌نگاری و نمادپردازی بر طبیعت‌پردازی به‌شیوهٔ ترکیبی (شیوهٔ شمایلی- استیلیزه) است. در داخل بال و دم طاووس‌ها انواع نقوش به‌صورت قرینه و تکرار جای گرفته‌اند و به‌شکل مکرر به‌معنای چرخهٔ زندگی و حیات هستند. به‌طور کلی تلفیق نقوش هندسی، گیاهی و جانوری برای ایجاد تضاد، تنوع و چشم‌نوازی، ریتم و تعادل به کار رفته است (قاسمیان و نعمتی ۱۴۰۰، ۵۸).

۵-۱. انواع شیوهٔ ترسیم نقوش طاووس

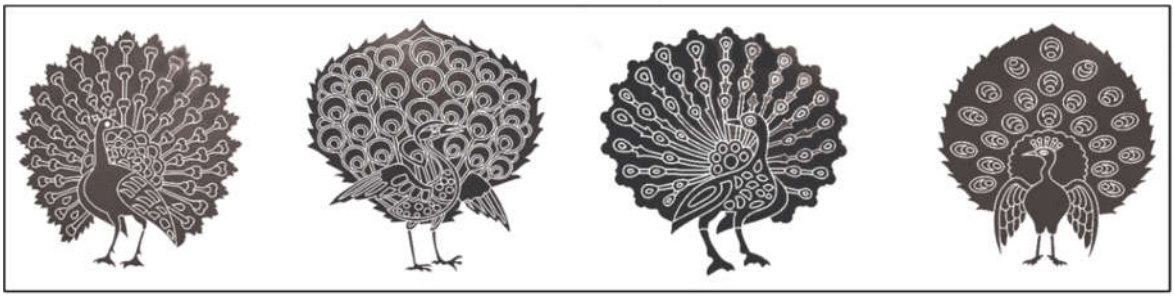
نقوش طاووس به‌شیوهٔ شمایلی یا استیلیزه (شیوه‌دار) ترسیم شده و بیشتر شیوهٔ کاملاً استیلیزهٔ نقش طاووس‌ها به‌شکل هندسی شکسته و گردان[۱۶] را در گلیم‌ها و پارچه‌ها و فرش باید جست‌وجو کرد (جدول ۱). ترسیم نقوش در تزیینات معماری بیش از همه به حالت ترکیبی (شمایلی واستیلیزه) است که در آن حالت بدن طاووس کاملاً حالت طبیعی و واقع‌گرا ندارد و به‌صورت تزیینی ترسیم شده است. هرچند تلاش هنرمند در بازنمایی بافت پرهای طاووس، بیشتر بوده که نمایش واقعی‌تری از اندام پرنده را به نمایش می‌گذارد؛ به‌نوعی می‌توان گفت هنرمند در ترسیمات هم از حالات طبیعی جانور بهره برده و هم آن را با بیان ذهنی و تصورات شخصی خود درآمیخته است. حاصل کار، جانوری است که با بیان گرافیکی و موجز خود به‌صورت نمادی بهشتی بر نمای بیرونی بناها قرار می‌گیرد (جدول ۲).

جدول ۲: شیوهٔ ترسیم طاووس‌ها

	۱. طاووس به‌شیوهٔ استیلیزه		۲. طاووس به‌شیوهٔ شمایلی		۳. طاووس به شیوه ترکیبی (شمایلی واستیلیزه)

همان طور که بسیاری از بناها با اصل تقارن طراحی شده‌اند، در سامان‌دهی نقوش آن نیز تا حدود زیادی قرینگی و تقابل در ترسیم وجود دارد. نقش‌مایهٔ طاووس‌ها به‌شکل تکی یا جفتی و با زاویه‌دید صورت نیم‌رخ همراه چتر (پرها) گشوده یا بسته‌اند. موارد اندکی از نمونه‌ها طاووس‌های تکی هستند که قرینگی خود را از قرارگیری در مرکز کادر و فرم خود حفظ کرده‌اند (جدول ۳). سر و تنه به‌صورت نیم‌رخ به‌سمت چپ یا راست متمایل‌اند و همراه بال‌های نیم‌بسته یا کمی بازشده و در حالت ایستاده قرار دارند. چتر طاووس‌ها نیز به‌شکل دایره‌ای کامل با لبه‌های دالبری یا شعله‌ای دیده می‌شود که بر فراز سر طاووس کاملاً باز و گشوده شده است.

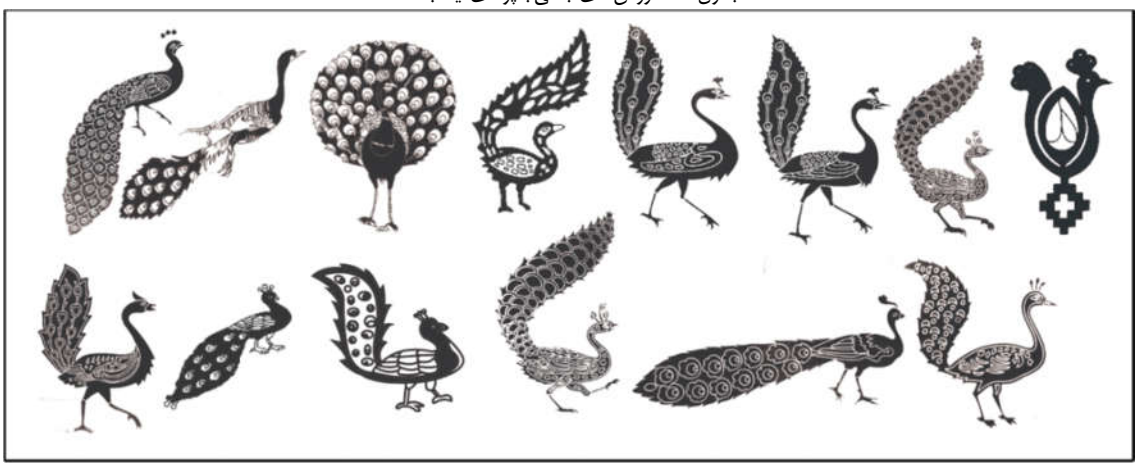
جدول ۳: طاووس‌های تکی با پرهای چترشدهٔ کاملاً باز



در بیشتر موارد طاووس‌ها به‌شکل جفتی و به حالت نیم‌رخ همراه بال نیمه‌بسته روبه‌روی هم و در دو سوی گلدان، ترنج (نماد درخت زندگی) قرار دارند. در ترسیم طاووس‌ها تا حد امکان قرینگی رعایت شده است و اکثراً به‌صورت مستقل درون کادری قرار دارند (تنها در یک مورد به‌صورت غیرمستقل طاووس درون دستان فرشته قرار گرفته است)(جدول ۷، ردیف ۸).

سر و تنه با حرکتی سیال با گردن‌های بلند خمیده یا کوتاه و صاف ایستاده یا در حرکت درحالی‌که پای راست یا چپ خود را بلند کرده‌اند، هستند. فرم دم طاووس‌ها بیشتر به‌صورت چتر بسته یا نیمه‌باز رو به بالا و گاهی رو به پایین است که به‌شکل صاف یا قوسی با کناره‌های دالبری گرد یا شعله‌ای و سرتیز طراحی شده‌اند و در انتهای دم برخی موارد به چند پرگل ختم می‌شود (جدول ۴). داخل بال‌ها و دم طاووس به‌جز یکی از موارد با انواع اشکال تزیینی (خطوط و نیم‌دایره‌ها) و طاووس در پیچ و تاب اسلیمی‌ها و نقوش گیاهی کادر قرار می‌گیرند. تمامی نمونه‌ها به‌جز دو مورد طاووس دارای تاج سر، که اکثراً به‌صورت سه‌پر و یا تک‌پر هستند. فرم چشم‌ها دایره، بیضی یا به‌صورت قطره و نوک پرنده به‌صورت باز یا نیمه‌باز و با انحنایی طبیعی است. نحوهٔ ترسیم آن‌ها نیز به‌تناسب بنا و همچنین نوع تکنیک اجرایی اکثراً کاشی هفت‌رنگ یا معرق و تقریباً با ظرافت، دقت و جزئیات ایجاد شده‌اند. تعدادی از نقوش شباهت‌های شکلی زیادی با هم دارند؛ مثلاً دو طاووس سردر مسجدجامع عباسی تفاوت اندکی تنها در بال یا چتر خود دارند (جدول ۷، ردیف ۴ و ۵).

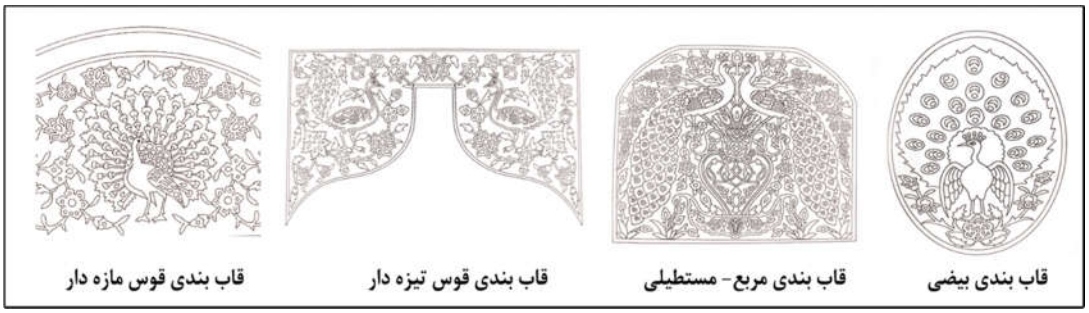
جدول ۴: طاووس‌های جفتی با پرهای نیمه‌بسته



۲.۵. قاب و رنگ‌بندی

فرم قاب‌بندی کادر طاووس‌ها انواع مختلفی دارد و در برخی موارد فاقد قاب مجزاست و در حصار کلی کادر نمای بنا قرار گرفته‌اند، اما اکثراً درون قاب‌بندی‌های هندسی (مستطیلی ساده یا با گوشه‌های گرد، مربع ساده یا پخ‌شده، بیضی) و قوس تیزه‌دار، مازه‌دار یا فرمی محرابی هستند. فضای درونی قاب‌بندی‌ها با انواع نقوش هندسی گردان و عناصر تزیینی چون اسلیمی‌ها، ختایی و انواع گل‌ها، درختان (درخت زندگی)، گلدان و گاهی همراه با کتیبه (نام بنا، بسم الله و حدیث أنا مدینة العلم و علی بابها) است (جدول ۵).

جدول ۵: انواع قاب‌بندی



رنگ در کنار نقش به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تجسمی در نقوش طاووس، مؤلفهٔ دیگری است که تأثیرات دیداری ویژه‌ای ایجاد می‌کند و طیف‌های به‌کاررفته در نگاره‌های طاووس‌نمای بناها با هم‌نشینی رنگ‌های مشخصی به نمایش درآمده‌اند. عنصر رنگ در بررسی نقش‌مایهٔ طاووس اهمیت زیادی دارد که بیشتر در تکنیک کاشی‌کاری‌ها متجلی است. رنگ‌ها اغلب به‌صورت واقعی و بر اساس رنگ‌های طبیعی خود پرنده، یا به‌طور نمادین بر اساس بیان ذهنی هنرمند به کار رفته‌اند. حساسیت خاصی در گزینش رنگ‌های مکمل و تقسیمات رنگی مشخصی با کنتراست تیرگی-روشنی فراوان در کنار هم ایجاد شده است که گاهی بر شکل نقوش غلبه می‌یابند. بال و چتر طاووس‌ها اکثراً با رنگ سبز پسته‌ای یا یشمی و متناسب رنگ طبیعی بدن طاووس و با سایر رنگ‌ها عمدتاً از خانواده رنگ‌های گرم آمیخته و تزیین شده‌اند و در بدن پرنده بیشتر از طیف آبی، سبز، قهوه‌ای و زرد استفاده شده است. گام رنگی سبز تا آبی که به‌طور کل در بسیاری از آثار ایرانی استفاده شده است، در نقوش طاووس سردر بناهای اصفهان نمادی از جنات النعیم-بهشت و باغ عدن را نشان می‌دهد (استیرلن ۱۳۷۷، ۹۲).

رنگ کلی پس‌زمینهٔ کادر طاووس‌ها در بیشتر نمونه‌ها، لاجوردی و گاهی سفید است و دیگر رنگ‌های زرد، اکر و قهوه‌ای، عنابی، سرمه‌ای و سیاه و سفید، در دورگیری‌ها، تزیینات بدن طاووس‌ها و داخل کادر و در ترکیب با رنگ‌های دیگر ایفاگر نقش می‌شوند. به‌طور کلی رنگ‌ها هریک بیان جداگانهٔ خود را دارند و درمجموع گردش رنگی متعادلی را متناسب با بناها (عمدتاً بناهای مذهبی) ایجاد می‌کنند. کاربرد رنگ زرد از اواخر دورهٔ صفوی بیشتر متداول شد. در برخی نمونه‌های معاصر کاربرد رنگ‌های جدیدتری مانند صورتی، قرمز و برخی از دیگر طیف‌های رنگی در بدن طاووس‌ها به‌طور انتزاعی استفاده شده است. همچنین نقشِ تعیین‌کنندهٔ تکنیک و فنون ساختمانی (کاشی‌کاری) را در آفرینش و رنگ‌بندی نقوش طاووس‌ها نمی‌توان نادیده گرفت (جدول ۷).

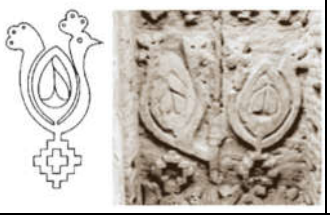
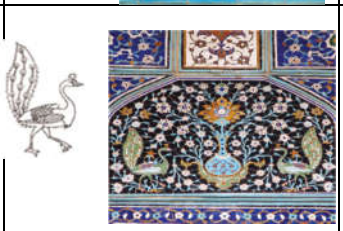
۶. نقش طاووس در نمای اماکن دیگر

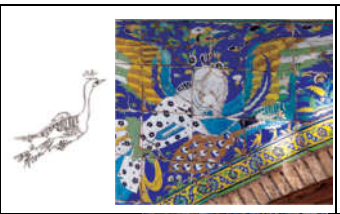
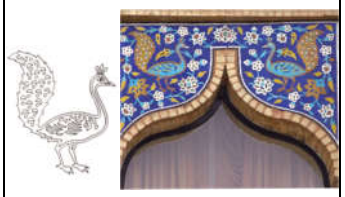
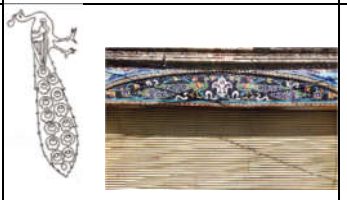
نقش طاووس در نمای برخی بناها در شهرهای دیگر مانند کرمان، مشهد و قم به کار رفته است و شباهت‌های فرمی زیادی با یکدیگر دارند. یکی از نمونه‌های شاخص و مشابه این نقوش در حرم مطهر رضوی در گنبد الله وردی‌خان دیده می‌شود که از نفیس‌ترین ابنیهٔ آستان قدس رضوی است و آرتور پوپ در کتاب معماری ایران آن را کامل‌ترین قسمت مرقد امام رضا(ع) می‌داند. الله وردی‌خان فرمانده نظامی دورهٔ صفوی بود و توجه خاصی به معماری این دوران و اعتلای فرهنگ و تمدن آن داشت و بسیاری از این نقش‌مایه‌ها متعلق به این دوران هستند (خان‌حسین‌آبادی ۱۳۹۹، ۵-۱۶). در این نمونه‌ها نیز طاووس در دو حالت از نمای مقابل (روبه‌رو) و جانبی با شیوه‌های ترسیم و رنگ‌بندی بسیار مشابه با نمای بناهای اصفهان مشاهده می‌شود (جدول۶).

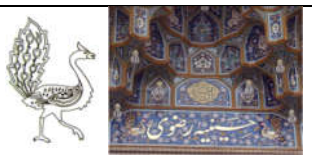
جدول ۶: نمونه نقوش طاووس در اماکن دیگر

۱. طاووس، حرم رضوی، گنبد الله وردی‌خان، (خان‌حسین‌آبادی ۱۳۹۹، ۷)	۲. طاووس، حرم رضوی، گنبدالله وردی‌خان (همان، ۸)	۳. طاووس، حرم رضوی، گنبدالله وردی‌خان (همان، ۹)

جدول ۷: نمونه‌های مطالعاتی نقوش طاووس در سردر بناهای اصفهان

ردیف	تصویر - طرح	مکان، متن و بوم	دورهٔ تاریخی	ساختار بصری	توضیحات
۱		مسجد جورجیر، جامع صغیر بابلدشت، بازار رنگرزان	دیلمی آل‌بویه سدهٔ سوم و چهارم هجری	شیوهٔ ترسیم: استیلیزه زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتربسته شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات هندسی کادر: هندسی مربع	تکنیک: آجرکاری رنگ: خاکی به‌صورت نقش‌برجسته نقش دو طاووس جفتی در دو طرف
۲		هارون ولایت، سردر ورودی امامزاده محله هارونیه	دورهٔ صفویه شاه‌اسماعیل اول	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتر نیمه‌باز به‌طرف بالا شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی و اسلیمی کادر: هندسی گردان	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید مرمت‌شده
۳		مسجد مقصودبیک (ظلمات) خیابان حافظ	دورهٔ صفویه شاه‌عباس	ترسیم: ترکیبی (شمایل و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: سر نیم‌رخ بال روبه‌رو چتر کاملاً باز شعاعی شکل: تکی عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: قوس تیزه‌دار	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای قهوه‌ای، سفید
۴		مسجدجامع عباسی میدان نقش جهان	دورهٔ صفویه شاه‌عباس اول، اتمام سردر ورودی ۱۰۲۵ هجری	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتر نیمه‌باز به‌طرف بالا شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی - گلدان کادر: هندسی - محرابی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، سرمه‌ای دو طاووس در دو طرف
۵		مسجدجامع عباسی میدان نقش جهان	دورهٔ صفویه شاه‌عباس اول، اتمام سردر ورودی ۱۰۲۵ هجری	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، بال نیمه‌باز به‌طرف بالا شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی - گلدان کادر: قوس تیزه‌دار - محرابی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید دو طاووس در دو طرف
۶		مسجد قطبیه اصل بنا: خیابان طالقانی	دورهٔ صفویه	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتر مورب به‌طرف بالا شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی - گلدان کادر: قوس تیزه‌دار - محرابی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید سردر اصلی اکنون در باغ چهل‌ستون قرار دارد.
۷		کاخ هشت‌بهشت اصفهان ضلع شرقی چهارباغ عباسی	دورهٔ صفویه شاه سلیمان صفوی	ترسیم: شمایلی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: سر نیم‌رخ، بال از روبه‌رو و کاملاً باز چتر شده شکل: تکی در دو طرف عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: فاقد کادر	تکنیک: نقاشی روی کاشی رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای زرد، سفید، قهوه‌ای

۸		کاخ هشت‌بهشت اصفهان ضلع شرقی چهارباغ عباسی	دورهٔ صفویه شاه سلیمان صفوی	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، با چتر نیمه‌باز شکل: تکی عناصر شاخص: فرشته و طاووس نقوش گیاهی کادر: فاقد کادر	تکنیک: نقاشی روی کاشی رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید
۹		مدرسهٔ چهارباغ اصفهان (سلطانیه- مادرشاه) چهارباغ عباسی	اواخر دورهٔ صفویه شاه سلطان‌حسین	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: تکی، چتر کاملاً باز شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی- کتیبهٔ سردر کادر: هندسی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، زرد
۱۰		مسجد سید سردر جنوب غربی خیابان مسجد سید	دورهٔ قاجار فتحعلی‌شاه (۱۲۴۵ق)	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتر نیمه‌باز به‌طرف پایین شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی- گلدان کادر: هندسی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، قهوه‌ای
۱۱		سرای خروش هارون ولایت محله هارونیه	اواخر دورهٔ قاجار	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: تکی، بال کاملاً باز شکل: تکی عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: هندسی بیضی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید
۱۲		خانه هنرمندان خیابان آبشار	دورهٔ پهلوی اول	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، چتر نیمه‌باز مورب به‌طرف بالا شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: قوس تیزه‌دار- محرابی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، قهوه‌ای
۱۳		بنای مسکونی خیابان چهارباغ خواجو چهارراه نقاشی	دورهٔ پهلوی	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: سر نیم‌رخ، بال از روبه‌رو و کاملاً باز چتر شده شکل: تکی عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: قوس مازه‌دار	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید ، زرد
۱۴		بنای تجاری خیابان طالقانی اصفهان	دورهٔ پهلوی	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، بال نیمه‌باز شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی- فرشته کادر: قوس مازه‌دار	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، سرمه‌ای، قرمز
۱۵		بنای تجاری خیابان سپه	دورهٔ پهلوی	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیم‌رخ، بال نیمه‌باز شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی و اسلیمی کادر: قوس مازه‌دار	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای اکر، سفید، قهوه‌ای

۱۶		خانهٔ شیخ بهایی کوچـــــــهٔ مسجدجامع	دورهٔ معاصر	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیمرخ، بال نیمه‌باز به‌طرف پایین شکل: جفتی و قرینه عناصـر شـاخص: پرنـده و تزیینـات نقـوش گیاهی- کتیبه کادر: هندسی مستطیل	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای صورتی، اکر، سفید، قرمز
۱۷		خانهٔ جویباره محلهٔ جویباره	دورهٔ معاصر	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیمرخ، بال نیمه‌باز شکل: جفتی و قرینه عناصـر شـاخص: پرنـده و تزیینـات نقـوش گیاهی- کتیبه کادر: هندسی مربع	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، آبی لاجوردی، قهوه‌ای صورتی، اکر، سفید
۱۸		حسینیه رضوی خیابان کمال	دورهٔ معاصر	ترسیم: ترکیبی (شمایلی و استیلیزه) زاویهٔ نمایش: نیمرخ، بال نیمه‌باز شکل: جفتی و قرینه عناصر شاخص: پرنده و تزیینات نقوش گیاهی کادر: هندسی	تکنیک: کاشی‌کاری رنگ: سبز، طلایی، اکر، سفید

۷. نتیجه‌گیری

بر اساس مطالعات انجام‌شده و تحلیل ساختار بصری نقش طاووس در نمای بناهای اصفهان، آشکار شد که به دو شکل جفتی-متقارن با پرهای نیمه‌بسته یا تکی با دُم افراشته و چتری، در ارتباط با مفاهیم نمادین آن در طی چند سده (عمدتاً از دورهٔ صفوی تا پهلوی) استفاده شده است. شکل‌های مختلف طاووس اکثراً به‌صورت ترکیبی از شیوهٔ شمایلی (حالات طبیعی جانور) و استیلیزه (بیان ذهنی هنرمند) هستند و با وجود آنکه طراحان قاجاری همسو با جریان طبیعت‌گرایی در هنر این دوران، بیش از اسلاف صفوی‌شان در ترسیم اشکال به طبیعت روی آوردند، در طراحی طاووس‌ها همچنان از سنت‌های ترسیمی صفوی پیروی شده که این در دورهٔ پهلوی- جمهوری اسلامی با هدف احیای کاشی‌کاری و مضامین دورهٔ صفوی ادامه یافته است. جامعهٔ آماری و داده‌ها (۱۸مورد) نشان می‌دهد که نقوش طاووس بر سردرهای دورهٔ صفوی (۹ مورد) بیشترین بازتاب را داشته و عمدتاً بناهای مذهبی (مسجد، مدرسه و امامزاده) مهم‌ترین مکان حضور آن بوده (۱۰ مورد) و در دورهٔ معاصر بیشتر در ورودی بناهای مسکونی و تجاری همراه با کتیبه به کار رفته‌اند. چنین به نظر می‌رسد که نقوش طاووس‌ها در راستای عقاید شیعی صفویان، به‌صورت ترکیبی از معنای نمادین باستانی و اسلامی به نماد حضرت مهدی(عج) مبدل و زیور سردر مساجد و مدارس شده است که در نتیجهٔ تجلی صفت خیر طاووس در بناها هستند؛ هرچند به نظر می‌رسد قرار دادن نقش طاووس در بیرون ابنیه می‌تواند به نوعی اشاره به مفاهیم شر آن یعنی داستان خلقت و هبوط آدم و حوا و مفاهیم رمزی آن و ممانعت از ورود شیاطین به بناها داشته باشد. همچنین قرینه بودن طاووس‌ها از زاویهٔ نیمرخ به‌شکل جفتی و نمای جانبی با نقش محافظ برای عنصر محوری درخت زندگی (در قالب گلدان و نقوش گیاهی) در میان فر- هالهٔ مقدس تاج‌دار که تأکید بر تقدس، شکوه، عظمت و بهشت است، بیشترین تعداد موارد (۱۳ عدد) را به خود اختصاص داده‌اند که بنا بر نظریهٔ عطار، در ورودی بناهای مذهبی نماد خوشامدگویی و راهنمای مؤمنان برای ورودی بهشت گمشده هستند. ۵ عدد از نمونه‌ها به‌صورت تکی با چتر گشوده‌شده، بیشتر در بناهای مسکونی و کاخ به‌عنوان عنصر مرکزی همراه با سایر نقوش گیاهی، اسلیمی و ختایی، گل نیلوفر- شاه‌عباسی، فره و تاج طراحی شده‌اند. به‌طور کل نقوش طاووس‌ها در بناهای مختلف شباهت فرمی و رنگی زیادی با یکدیگر دارند و بیشتر به اشکال هندسی مثلث (بدن، بال و دم طاووس‌های جفتی) و دایره‌ای (سر و پرهای چترشدهٔ طاووس‌های منفرد) و قاب‌بندی کادرها نیز به‌شکل هندسی (عمدتاً مربع و مستطیل)، محرابی، قوس تیزه‌دار و مازه‌دار هستند. پرکاربردترین رنگ‌های به‌کاررفته رنگ سبز، آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، سبز و اکر است که تا حدودی متناسب رنگ طبیعی طاووس به کار رفته‌اند. رنگ کلی پس‌زمینهٔ کادرها اکثراً آبی و گاهی سفید بوده و از رنگ‌های سیاه و سفید، اکر، قهوه‌ای، زرد در ترکیب‌بندی و تزیینات استفاده شده است. در برخی نمونه‌های قاجار و پهلوی رنگ‌های جدید مانند صورتی و قرمز نیز به‌طور شاخص در کاشی‌ها به کار رفته‌اند. در انتها شایان ذکر است شیوهٔ اجرای طرح و رنگ‌ها در زمینهٔ کاشی‌های هفت‌رنگ و معرق بناها در بسیاری از موارد بسته به نوع کاربری آن به‌ویژه در بناهای مذهبی، فاخر و شکوهمند به نمایش درآمده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. نرم‌افزارهای Corel draw و Adobe illustrator.

۲. نقش طاووس در سکه‌های یونانی، پرنده‌ای است که ویژهٔ هرا بود و در اسطوره‌ها آمده است این ایزدبانو آرگوس غول صدچشم را برای نگهبانی معشوق شوهرش، ایو، گمارده بود؛ وقتی زئوس هرمس را فرستاد تا آرگوس را فریب داده و بکشد، هرا از چشم‌های غول بهره گرفت تا دم طاووس را زینت بخشد (شیخی نارانی ۱۳۸۹، ۳۰).

۳. نمونه‌های زیادی از تصاویر طاووس از سکه‌های سلسلهٔ گوپتا تا معابد غار آجانتا، الفانتا و بادامی موجودند (Kaur & Gupta 2016, 244).

4. Peacock

5. Peahen

۶. در تورات از آوردن هدایای طلا، نقره و عاج و طاووس‌ها برای سلیمان نبی نام برده شده که با کشتی به شهر «ترشیش» هر سه سال یک مرتبه فرستاده فرستاده می‌شد (تورات دوم تواریخ ایام، آیات ۲۱ـ۲۳؛ تورات ۶۸۴).

۷. در فرهنگ باستان، مار یا اژدها نماد اهریمن است که به‌دنبال تسلط بر درخت زندگی است که در این صورت خشکسالی بر جهان سایه افکنده و همهٔ آب‌های زمین به شوری می‌گراید. ازاین‌رو دو طاووس در دو جانب درخت زندگی مانع تسلط مار بر این درخت و موجب پرآبی شده، حاصلخیزی را فراهم می‌آورند (دوازده‌امامی و زکریایی ۱۳۹۳، ۱۰۴۸).

8. Cosmic Tree

9. Hom

۱۰. حافظ نیز به ارتباط طاووس و بهشت این‌گونه می‌سراید: زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار/ چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست (حافظ ۱۳۸۱، ۳۶).

۱۱. من نه آن مردم که در سلطان رسم/ بس بود اینم که در دوران رسم// کی بود سیمرغ را پروای من؟/ بس بود فردوس عالی جای من// من ندارم در جهان کاری دگر/ تا بهشتم ره دهد باری دگر (عطار ۱۳۸۸، حکایت طاووس، ۱۰/۸)

۱۲. در دورهٔ اسلامی در قصص الانبیا اشاره شده است که طاووس، حوا و شیطان همدست و باعث گمراهی آدم و خوردن از درخت ممنوعه شدند؛ ازاین‌رو مار (نماد شیطان) و طاووس از بهشت رانده شدند. در برخی از روایت‌ها و افسانه‌ها نیز آمده است که رنگ و شکل پرهای طاووس شبیه اشکی است که مرغان بهشتی جمع شدند و ریختند یا لکه‌های مدور و دورنگ پرشکوه طاووس، از زهر مارهایی که طاووس شکار کرده و خورده، پدید آمده است (دوبوکور ۱۳۸۷، ۹۲ـ۹۷). همچنین برخی روایات تاریخی، طاووس را مدخل ورود به بهشت می‌دانند و از طرفی معتقدند که چون طاووس شیطان را می‌شناسد، از وارد شدنش به اماکن متبرکه خودداری می‌کند. در تاریخ طبری هم از ملاقات اهریمن و طاووس سخن به میان آمده است (خان‌حسین‌آبادی ۱۳۹۷، ۱۵).

۱۳. طاووس یکی از چهار مرغی است که حضرت ابراهیم(ع) به امر خدا مبادرت به کشتن آن نمود. «و چون گفت ابراهیم بار پروردگارا به من بنما که چگونه مردگان را زنده خواهی کرد، خداوند فرمود: باور نداری؟ گفت: آری، باور دارم لیکن خواهم تا به مشاهدهٔ آن دلم آرام گیرد. خداوند فرمود: چهار مرغ بگیر و گوشت آن‌ها را به هم درآمیز نزد خود، آنگاه هر قسمتی بر سر کوهی بگذار، سپس آن مرغان را بخوان تا سوی تو شتابان پرواز کنند و آنگاه بدان که همانا خداوند بر همه‌چیز توانا و بر حقایق امور عالم داناست» (بقره: ۲۶۰).

۱۴. شباهت نقوش طاووس‌ها در نمای بناها بیش از همه در فرش‌های دورهٔ صفوی وجود دارد که به‌اعتقاد محققان، عصر طلایی فرش ایران است و نقش طاووس در طرح‌های باغ بهشت و درختی حیوان‌دار، نشان از ارتباط موضوع بهشت دارد (وند شعاری و نادعلیان ۱۳۸۵، ۸۷).

۱۵. با استفاده از نماد طاووس بر سردر مساجد عهد صفوی، به‌شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه، هنرمند توانسته است که پلی ارتباطی و وحدت‌بخش میان دو نوع متفاوت تفکر اسلام شیعی و باورهای پیش از آن به وجود بیاورد. کارکردهای قرار گرفتن نماد طاووس بر سردر اماکن مذهبی همچنین می‌تواند شامل نمادی از حضور دائمی مبارک حضرت مهدی(عج)، تأکید بر ضرورت امام‌شناسی در باور شیعه و ارزش توسل و شناخت امامان برای ورود به بهشت، بیان‌کنندهٔ شکلی از داستان خلقت و هبوط آدم و حوا، مایهٔ عبرت بندگان در برخورد با گناه و امیدواری به بخشش خداوند، نگهبانی برای ممانعت از ورود شیطان به مسجد مانند بهشت، راهنمای زائران برای نشان دادن بهشت باشد (دوازده‌امامی و زکریایی ۱۳۹۳، ۱۰۵۱ـ۱۰۵۴).

۱۶. نقوش هندسهٔ شکسته فرم‌هایی از ترکیب خطوط عمودی، افقی و مورب هستند که شکل‌های چندضلعی و گره‌ها را ایجاد می‌کنند، اما فرم نقوش هندسی گردان از ترکیب خطوط منحنی و دایره‌وار ایجاد شده است (مانند اسلیمی، ختایی و نقش گل‌ها).

منابع

۱. قرآن کریم. ۱۳۸۷. ترجمهٔ مهدی الهی قشمه‌ای. قم: مرکز چاپ و نشر قرآن کریم.

۲. استیرلن، هانری. ۱۳۷۷. اصفهان تصویر بهشت. ترجمهٔ جمشید ارجمند. تهران: نشر فرزان.

۳. افروغ، محمد. ۱۳۹۹. «بررسی و تحلیل نقش طاووس در جل‌های قشقایی». پژوهش‌های ایران‌شناسی ۹ (۱): ۱ـ۲۳.

۴. الیاده، میرچا. ۱۳۷۴. اسطوره، رؤیا، راز. ترجمهٔ رؤیا منجم. تهران: انتشارات فکر روز.

۵. امام علی(ع).نهج البلاغه. ۱۳۷۹. ترجمهٔ محمد دشتی. تهران: پارسیان.

۶. بیهقی، محمد بن حسین. ۱۳۷۷. تاریخ بیهقی. تصحیح جعفر مدرسی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

۷. پوپ، آرتور، و فیلیس اکرمن. ۱۳۸۷ ،سیری در هنر ایران. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. تاجدینی، علی. ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا. تهران: انتشارات سروش.
۹. تورات (کتاب مقدس عهد عتیق). تهران: انتشارات انجمن کتاب مقدس ایران.
۱۰. جدید مغانلو، شهروز. ۱۳۸۸. صنایع دستی عشایر ایل شاهسون (دل‌بافته‌ها). چ۱. اردبیل: انتشارات و چاپ محقق اردبیلی.
۱۱. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. ۱۳۸۱. دیوان حافظ. تهران: پایچم.
۱۲. خان‌حسین‌آبادی، عطیه. ۱۳۹۹. «نقش طاووس در کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی با تأکید بر گنبد الله وردی‌خان از دورهٔ صفویه». فصلنامه علمی نگره، ش. ۵۹: ۵ـ۲۱.
۱۳. خزائی، محمد. ۱۳۸۶. «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی». نشریه هنرهای تجسمی، ش. ۲۶: ۲۴ـ۲۷.
۱۴. ـــــــ . ۱۳۸۶. «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران». نشریه کتاب ماه (هنر)، ش. ۱۱ و ۱۲: ۶ـ۱۲.
۱۵. دوازده‌امامی، مهدی، و ایمان زکریایی. ۱۳۹۳. «نماد طاووس و نقش رسانه‌ای آن در معماری شیعی با تأکید بر مساجد عصر صفوی اصفهان». کنگرهٔ بین‌المللی فرهنگ و اندیشهٔ دینی، قم.
۱۶. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۳۵. لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۷. دوبوکور، مونیک. ۱۳۸۷. رمزهای زندهٔ جان. ترجمهٔ جلال ستاری.تهران: نشر مرکز.
۱۸. رنجبر، پروین. ۱۳۹۹. «درآمدی بر نقش‌مایهٔ طاووس در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی»، مجله فقه و تاریخ تمدن (۶): ۴۰ـ۴۷.
۱۹. سلطانزاده، حسین. ۱۳۸۴. فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۲۰. سرلو، خوان ادواردو. ۱۳۸۹. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. بی‌جا: انتشارات دستان.
۲۱. شایسته‌فر، مهناز، و طیبه صباغ‌پور. ۱۳۸۹. «بررسی نقش‌مایهٔ پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوا». نگره، ش. ۱۴: ۳۹ـ۵۰.
۲۲. شوالیه، ژان، و آلن گربران. ۱۳۸۵. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون.
۲۳. شیخی نارانی، هانیه. ۱۳۸۹. «نشانه‌شناسی پرنده طاووس». دوفصلنامه علمی‌پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه ۳ (۵): ۲۷ـ۴۲.
۲۴. صادقی‌نیا، سارا، و سارا پوزش. ۱۳۹۴. «بررسی تأویلی و نمادشناسانهٔ نقش طاووس در هنرهای ایرانی». ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی ۱ (۲): ۵۳ـ۶۲.
۲۵. صلواتی، مرجان. ۱۳۸۸. «عظمت نماد طاووس در چنته‌بافی زنان ایلات قشقایی فارس». دوفصلنامه علمی‌پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه ۲ (۳): ۹۱ـ۹۸.
۲۶. عطار، فریدالدین. ۱۳۸۸. منطق الطیر. مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۲۷. علی‌پور، علی. ۱۳۸۴. «طاووس در فرهنگ و ادب فارسی». فصلنامه ادبیات فارسی، ش. ۳: ۲۶۲ـ۲۸۳.
۲۸. عمید، حسن. ۱۳۷۹.فرهنگ عمید. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۹. فتحی، لیدا، و فریناز فربود. ۱۳۸۸. «سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری بال‌دار در منسوجات آل‌بویه و سلجوقی». فصلنامه نگره، ش. ۱۲: ۴۰ـ۵۱.
۳۰. قاسمیان، پروانه، و فاطمه نعمتی. ۱۴۰۰. «مطالعهٔ تطبیقی نقش طاووس در منسوجات ایران و هند؛ مطالعهٔ موردی: دو قطعه پارچه از ایران و هند». فصلنامه تخصصی دانش هنرهای تجسمی ۶ (۷): ۴۹ـ۶۱.
۳۱. قلی‌زاده، خسرو. ۱۳۹۲. دانشنامه اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته. تهران: نشر کتاب پارسه.
۳۲. کوپر، جین سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
۳۳. گوهرین، صادق. ۱۳۶۲. شاهکارهای ادبیات فارسی- خلاصه منطق الطیر. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۴. معین، محمد. ۱۳۸۲. فرهنگ فارسی معین. تهران: نشر سی‌گل.
۳۵. مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۷. تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی- تزیینات معماری. تهران: انتشارات سمت.
۳۶. میت فورد، میراندابروس. ۱۳۸۸. فرهنگ مصور نمادها و نشانه ها در جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم دادور. تهران: کلهر- دانشگاه الزهرا.
۳۷. نصر اصفهانی، غلامرضا. ۱۳۸۵. نگاره‌های اصفهان؛ نقش طاووس در کاشی‌های معرق اصفهان. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
۳۸. عطار نیشابوری، محمد. ۱۳۸۸. منطق الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: نشر سخن.
۳۹. وند شعاری، علی، و احمد نادعلیان. ۱۳۸۵. «تجلی عرفان در قالی های عصر صفوی». فصلنامه نگره، ش. ۲ و ۳: ۸۵ـ۹۶.
۴۰. هال، جیمز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
۴۱. هنرفر، لطف‌الله. ۱۳۵۰. گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان. تهران: چاپخانهٔ زیبا.
42. Larousse, Pierre. 1975. *Medieval Islamic Symbolism and the Painting in the Cefalu Cathedral*. Leiden : E.J. Brill Press.
43. Rajinder Kaur and Prof. Ila Gupta. 2016. *Peacock Motif in Phulkari: A Comprehensive Analysis*. THAAP Journal-People's History of Pakistan.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.245993.0

پژوهشی بر عرفان نور، رنگ و هندسه در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک شیراز

غلامرضا طوسیان شاندیز*
مینو حاجی غفوری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۰

چکیده

هنر ایرانی‌اسلامی، ماهیتی عرفانی و معنوی دارد. نور، رنگ و هندسه در عرفان و هنر، به‌ویژه هنر معماری و هنرهای تزیینی که جزء اصلی هنر معماری است، همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. هنرهای تزیینی علاوه بر ظاهر مسحورکننده و زیبای خود، صرفاً جنبهٔ تزیینی نداشته و برای درک آن‌ها، می‌بایست با رموز و مفاهیم عرفانی نور و رنگ و هندسه آشنا بود. هنرمند ایرانی از این ویژگی‌ها آگاه بوده و استفادهٔ هوشمندانه‌ای که از آن‌ها در خلق آثار هنری می‌کرده، باعث شده که آثاری ماندگار و تأثیرگذار خلق نماید. هدف اصلی این پژوهش، معرفی هنر شیشهٔ رنگی با تأثیرپذیری از عرفان نور و رنگ است با این فرض که مطالعه و بهره‌گیری از عرفان نور و رنگ، که در طراحی ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک به کار برده شده، می‌تواند در تزیینات داخلی و هنرهای دستی مرتبط با شیشهٔ استفاده‌شده منجر به آرامش و احساس مثبت گردد. برای نیل به این منظور، ابتدا حکمت نوری ایران باستان، حکمت اشراق، رنگ و معانی عرفانی آن، شیشه، تاریخچه و نحوهٔ ساخت آن و همچنین هنر ارسی‌سازی در مسجد نصیرالملک و ارسی‌های آن مطالعه شد. نحوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی و روش آن توصیفی‌تحلیلی بوده است. نتایج پژوهش حاضر نشان داد با شناخت و الهام‌گیری صحیح از شیوه‌های ساخت، طراحی و استفاده از شیشه و هنرهای مرتبط با آن، همچنین بهره‌گیری مناسب از نگرش‌ها و گرایش‌های عرفان ایرانی، می‌توان ضمن حفظ میراث مادی و معنوی ملی، به احیای این هنر ایرانی که تلفیقی از هنر، علم و عرفان است همت گماشت. همچنین به نظر می‌رسد تأثیرپذیری از عرفان نور و رنگ و همچنین تحلیل و مطالعهٔ نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک، می‌تواند هنرمندان را در به وجود آوردن آثاری مانا و تأثیرگذار، که موجب آرامش در بیننده می‌شوند، یاری دهد.

کلیدواژه‌ها:
عرفان، نور، رنگ، هندسه، مسجد نصیرالملک.

* استادیار گروه هنر دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق، ایران (نویسنده مسئول) / reza.tousian@yahoo.com
** کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور . تهران شرق، ایران/ Minoo_hGhafouri@yahoo.com

۱. مقدمه

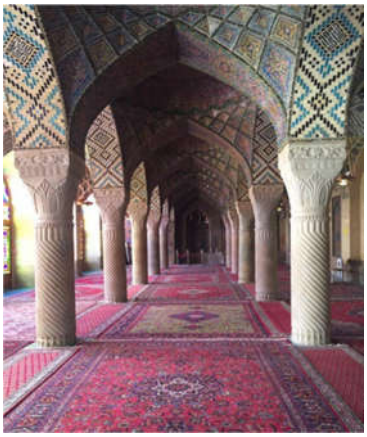
در عرفان اسلامی، نور و رنگ در حکم رمزی برای سیروسلوک به کار رفته است، مبحث نور و رنگ، یکی از نمادی‌ترین و بهترین مثال‌های وحدت و کثرت است. شیشه به‌عنوان عنصری که ارتباط مستقیم با نور و رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی دارد، از دیرباز برای ایرانیان علاوه بر بهرهٔ کاربردی، استفادهٔ تزیینی نیز داشته است. در ایران دورهٔ صفویه و قاجار استفاده از درهای ارسی متداول بود؛ همچنین استفاده از شیشه‌های رنگین در آن‌ها موجب می‌شد که در ساعات مختلف روز جلوه‌های زیبایی از نور و رنگ را در بناها شاهد باشند.

پژوهش حاضر با هدف معرفی و بازشناسی یکی از شاخص‌ترین آثار به‌جای‌مانده از عصر قاجار، برای احیای هنر ارسی‌های رنگی با بهره‌گیری و شناخت از عرفان نور و رنگ و هندسهٔ ایرانی، در سه فاز پیشینه، تجزیه و تحلیل و نتیجه‌گیری به مباحث مختلف می‌پردازد. بر این اساس پژوهش در نظر دارد با پاسخ به این پرسش‌ها که مفهوم رنگ و نور در هنر ایرانی‌اسلامی چیست و از چه نقوش هندسی و با چه هدفی در ترکیب‌بندی رنگی در ارسی شبستان غربی مسجد نصیرالملک استفاده شده است، به اهداف پژوهش دست یابد. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات پژوهش حاضر کتابخانه به‌منظور بررسی جایگاه نور و رنگ در ایران و در بخش میدانی تصویربرداری و بررسی وضعیت و ویژگی‌های ارسی‌های مسجد نصیرالملک شیراز است.

۲. مسجد نصیرالملک شیراز

مسجد نصیرالملک از مساجد معروف شهر شیراز است. این مسجد از بناهای دورهٔ قاجار بوده و در سال ۱۲۹۳ق، حسنعلی نصیرالملک آن را ساخته است. ساخت آن دوازده سال به طول انجامیده است. این مسجد دارای حیاطی وسیع در سمت شمالی آن و یک حوض در میان آن است. در سمت شمال حیاط، طاق مروارید، در سمت شرق شبستان با هفت ستون سنگی، در سمت جنوب دو گلدستهٔ زیبا قرار دارد. این مسجد از لحاظ کاشی‌کاری و مقرنس‌کاری از زیباترین مساجد ایران است. در ورودی دارای طاق‌نمایی بزرگ است که سقف آن با کاشی‌های رنگارنگ مزین شده است. مسجد دارای دو شبستان غربی و شرقی است. طاق شبستان غربی روی ستون‌های رنگی و با طرح مارپیچ روی آن در دو ردیف شش‌تایی به تعداد دوازده عدد و به نیت دوازده امام قرار گرفته است. این شبستان دارای هفت درگاه است که هفت ارسی، آن را به صحن مرتبط می‌کند. سنگ‌تراشی و تزیین این شبستان الهام‌گرفته از مسجد وکیل شیراز است. طاق و دیوارهای این شبستان با کاشی‌کاری‌های زیبا تزیین شده است. کف آن با کاشی‌های فیروزه‌ای و سقف آن با نقش گل و بوته و آیات قرانی مزین شده است. این شبستان، تابستانه محسوب می‌شود. شبستان شرقی مسجد یا زمستانه، هفت ستون ساده دارد که در وسط قرار گرفته است. سقف این شبستان با کاشی معقلی تزیین شده است. در حال حاضر این شبستان به موزه تغییر کاربری داده است. مسجد دارای دو ایوان شمالی و جنوبی است که شبیه هم نیست. ایوان شمالی دارای سه نیم طاق در سه طرف است و از سمت چهارم به صحن راه دارد و از ایوان جنوبی زیباتر است. ایوان جنوبی دارای دو گلدسته است. داخل حیاط، حوضی مستطیل‌شکل و سنگی با فواره وجود دارد. در سمت شمالی مسجد طاق‌نمایی به نام طاق مروارید وجود دارد که تمام سقف داخل و بیرون آن، با کاشی‌های رنگارنگ تزیین شده و مزین به آیات قرآن است (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱: حیاط مسجد (نمای بیرونی درک‌ها) مسجد نصیرالملک (نگارنده)



تصویر ۲: شبستان غربی مسجد نصیرالملک (نگارنده)

۳. نور

نور از منظر عرف بسیار بدیهی بوده و نیاز به توضیح ندارد. سهروردی نور را بی‌نیاز از تعریف می‌داند: «نور احتیاج به تعریف ندارد، زیرا هیچ‌چیز ظاهرتر از خود نور نیست. ازاین‌رو هیچ‌چیز در تعریف بی‌نیازتر از نور نیست» (سهروردی ۱۳۵۵، ج. ۲: ۱۰۶). ملاصدرا در این باره می‌گوید، نور چون دیگر امور حسی مستغنی از تعریف است (به‌نقل از اصغری‌نژاد ۱۳۷۹، ۸۵). در مذاهب ابتدایی، انسان سعی داشته است با استفاده از تجلیات بارز طبیعی، نیاز به پرستش و ستایش خود را پاسخ‌گو باشد. در ادیان زرتشتی، اصلی‌ترین نماد خدای روشنایی و نور یعنی اهورامزدا، خورشید است و نور محوری‌ترین عنصر دین زرتشت است. از منظر مانویان، تضاد میان نور و تاریکی، همان تضاد میان روح و ماده است و همانا غایت رستگاری در این جهان، پیوند به نور ازلی است. در دین یهود و مسیحیت حضور نور به‌عنوان تجلی الهی بسیار مهم است. در مسیحیت، نور، جان و خورشید زمین است. در اسلام به‌عنوان آخرین دین آسمانی نور معنا و حضوری بی‌مانند دارد و در آیات متعددی در قرآن، به جایگاه و اهمیت نور اشاره شده است (بلخاری قهی ۱۳۹۰، ۳۴۳).

هنرمند اسلامی در به وجود آوردن و ارائهٔ اثرش درصدد آن است که نور را در جان خود محقق سازد. بنابراین در معماری ایرانی، سطح مشبک نور را عبور می‌دهد. مقرنس‌ها نور را به خود می‌گیرند و با ظرافتی خاص پخش می‌کنند. از آنجا که مشاهدهٔ مستقیم نور دشوار و غیرممکن است، هارمونی رنگ‌ها واسطهٔ انتقال آن می‌شود و غنای درون نور را آشکار می‌سازد. بورکهارت دربارهٔ این هنر می‌گوید، مسئلهٔ اصلی تبدیل ماده به اشعهٔ نور است که کیمیای هنر سنتی، سنگ را به نور و نور را به بلور تبدیل می‌کند (کمالی‌زاده ۱۳۹۲، ۱۴۵).

۴. مفهوم رنگ در اساطیر و ادیان

ابن‌منظور در تعریف رنگ می‌گوید رنگ هیئتی است چون سیاهی و قرمزی، رنگ هر شیء چیزی است که باعث تمایز آن از شیء دیگر شود (اصغری‌نژاد ۱۳۷۹، ۸۴). در ادبیات ایران باستان و همچنین در کتب مذهبی، دو رنگ سیاه و سفید از نظر مفهوم فیزیکی تک‌رنگ محسوب نمی‌شوند. این دو رنگ دارای مفاهیم معنوی و اجتماعی‌اند. با تضادی که این دو رنگ دارند، از جانبی نماد یا سمبلی برای خوبی و پاکی، امید، نشاط، نور و از طرف دیگر نماد بدی، اهریمنی، ناامیدی و تاریکی هستند.

در ایران باستان، دیوان یا تورانیان از شمال می‌آیند و نشان‌های سیاه دارند. رومیان از غرب به ایران حمله‌ور می‌شدند و پرچم و لباس سرخ، و دوستان ایران که از شرق می‌آمدند، پرچم سفید در دست داشتند. مطابق دینکرد، در اسطوره‌های ایرانی، سه جهان وجود دارد: جهان فراز یا آسمان بلند که جایگاه اهورامزدا و به رنگ سفید است، جهان فرود و زیرین که جایگاه اهریمن بوده و به رنگ سیاه است و جهان میانی، به رنگ زرین یا نوعی سرخ‌فام بوده که جایگاه مردمان است (شیمل و ساسک ۱۳۸۲، ۴۲).

۵. رنگ از منظر تعدادی از عرفای اسلامی

در عرفان ایرانی‌اسلامی رنگ‌ها معانی رمزگونه دارند. سهروردی در عقل سرخ، به رمزپردازی رنگ‌ها اشاره می‌کند و نور و ظلمت را به‌عنوان مبنای حکمت ایرانی می‌داند. سرخی شفق‌فام پیر (فرشته) از ترکیب سیاهی و سپیدی حاصل می‌شود. پیر سرخ‌موی و سرخ‌چهره خودش را سپید و از عالم انوار می‌داند (سهروردی ۱۳۸۸، ج. ۴). در رمزپردازی رنگ‌ها، رنگ سپید نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و در طیف رنگ‌ها هراندازه رنگی به تیرگی گرایش پیدا کند، نشان‌دهندهٔ فاصله از آن عوالم است. سهروردی، لاجورد و زرد را مکمل هم دانسته و از منظر او زرد رنگِ جبروت الهی و لاجورد رنگِ ملکوت الهی است (ربیعی ۱۳۹۳، ۳۲). ابن‌عربی حق را به نوری بی‌رنگ و خلق را به آبگینه‌ای رنگین تشبیه کرده است. ظهور حق در صور موجودات برحسب مقتضای طبیعت آن‌هاست. همان‌گونه که نور وقتی از پشت شیشه‌ای سبز، سبزرنگ دیده می‌شود و از پشت شیشه‌ای قرمز، قرمزرنگ و... . بنابراین نور، همان حق یا ذات الهی و آبگینهٔ عالم است و رنگ‌ها، صورت‌های گوناگون هستی‌اند. ذات الهی بی‌رنگ است اما وقتی از خلال موجوداتی که این اوصاف را دارند به او نظر می‌شود، این صفات، ویژگی‌ها و نسبت‌ها را ظاهر می‌کند (بلخاری قهی ۱۳۹۰، ۳۸۴).

رنگ‌های بصری‌شده از منظر نجم‌الدین رازی هفت مرتبه‌اند که هرکدام، به یک حالت روحی ارتباط دارند. شش مرتبهٔ اول که شامل نورهای سفید، زرد، بنفش، سبز، آبی و سرخ هستند، نمایندهٔ صفت جمال‌اند و مرتبهٔ هفتم که نور سیاه مظهر آن است، مربوط به صفت جلال است. این نور که شب و روز نیز خوانده می‌شود، ذات احدیت است. همان‌طور که در شب نمی‌توان چیزی را تشخیص داد، در این مرتبهٔ ذات، که مرتبهٔ فنای پدیده‌هاست، درک و آگاهی وجود ندارد (شایگان ۱۳۸۲، ۲۵۲).

۶. جلوه‌های عرفانی نور و رنگ

در روان‌شناسی رنگ‌ها، رنگ سفید علامت معصوم بودن و پاکی و پیام‌آور شادی است. سفید سمبل بی‌گناهی، عفت، پارسایی و مظهر جوانی است که قبل از هست شدن موجود است؛ این رنگ نشانهٔ عرفان اسلامی است؛ این رنگ متناسب با تمامی رنگ‌ها بوده و در همهٔ رنگ‌ها موجود است (امامی‌جمعه و حسن‌زاده فروشانی ۱۳۹۲، ۷). رنگ سبز، رنگ آرامش، آسایش و صلح و صفاست. رنگ سبز مایل به آبی‌رنگ ولایت الهی بر زمین و رنگ ولایت اهل بیت عصمت و طهارت(ع) و در یک کلام رنگ صبغة الله است. سبز رنگ پایداری و صبر است همان‌گونه که رنگ سرخ رنگ حق است. رنگ سبز رنگ اطمینان است. این رنگ از آرمانی‌ترین رنگ‌هاست و انتخاب‌کنندهٔ آن دارای ثبات و استقامت است. علاءالدوله سمنانی می‌گوید لطیفهٔ نفیسه یا لوح وجود انسان، آبی‌رنگ است زیرا نفس بر کدورت ماده فائق آمده و پا به عالم صورت گذاشته است (همان، ۱۳).

آبی سمبل صداقت، وفاداری و خلاقیت است. رنگ آبی علامت یقین است. آبی با ایمانی که برای عارف حاصل می‌شود هماهنگی دارد. آبی فیروزه‌ای و لاجوردی در هنر اسلامی، نمادی از آسمان لایتناهی بوده و همراه با آرامش‌اند (دادور و دالایی ۱۳۹۵، ۱۸۹). انسان سالک با رسیدن به مرحلهٔ عرفان، وجودی الهی پیدا کرده، وجود خدا را در همهٔ اشیا مشاهده می‌کند. نورانیت رنگ سرخ بیشتر از آبی است. بدین معنی که عارف با رسیدن به وادی ششم که با رنگ سرخ خودش را نشان می‌دهد، از نورانیت بیشتری برخوردار شده و پرتوهای بازتاب‌شده از قلب سالک بیشتر است چون اسماء جمال الهی در قلبش بیشتر نمایان شده است (امامی‌جمعه و حسن‌زاده فروشانی ۱۳۹۲، ۱۶). اصلی‌ترین عامل بازتاب مثبت واژهٔ نور، در اندیشه‌های صوفیانه تأثیر بن‌مایه‌های قرآنی مثل آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور و برخی سخنان پیامبر اسلام(ص) مانند «اول ما خلق الله نوری» است؛ تعابیری که اساس فلسفهٔ اشراق که ترکیبی از فلسفه و عرفان است محسوب می‌شود (نیکوبخت و قاسم‌زاده ۱۳۸۷، ۵).

۷. ارسی

در ادوار پیشین، خانه‌ها را با تیرهای چوبی، نی و با استفاده از خاک و کاهگل بنا می‌کردند. خانه‌ها دارای پنجره‌های سه، پنج و هفت‌دری بودند که با استفاده از چوب گردو یا بید سرخ ساخته می‌شدند. هلال پنجره‌ها و حواشی آن با منبت‌کاری تزیین می‌شدند و قطعات شیشه‌های رنگی را در این ریزه‌کاری‌ها به‌نحوی جای می‌دادند که به‌صورت بوته‌های گل و اَشکال عجیب هندسی درآیند. با تعاریفی که از ارسی شده می‌توان نتیجه گرفت که ارسی به پنجره‌هایی اطلاق می‌شود که به روش خاص و کشویی به‌طرف بالا باز می‌شود و به محفظه‌ای که در قسمت بالا قرار دارد هدایت شده، آنگاه با یک میخ یا پیچ که در زیر آن قرار می‌گیرد می‌ایستد. این نوع پنجره‌ها می‌توانند ساده با شیشه‌های صاف و بی‌رنگ، یا ساخته‌شده از ورق آهن باشند، یا به‌صورت اصیل از گره و شیشه‌های رنگی ساخته شوند که در آن شیشه‌ها با نظم خاصی بر طبق رنگ و اصول کارایی پیدا می‌کنند.

سطوح مشبک پنجره‌های ارسی چندین کارکرد دارد؛ از جمله: تأمین نور فضای درونی، در معرض دید قرار دادن فضای بیرونی، کاهش شدت تابش آفتاب و گرما، ایجاد زیبایی در نمای ساختمان، حفظ حریم و محرمیت فضای بیرون، و دور کردن حشرات مزاحم (شفیع‌پور ۱۳۸۵، ۱۶۷). رنگ‌های به‌کاررفته در شیشه‌های ارسی اثر مختلفی داشته به‌طوری که بعضی شدت رنگ دیگر را خنثی کرده یا دچار تعدیل می‌کند. رنگ‌های لاجوردی، قرمز، سبز، زرد در ارسی‌ها بیشتر استفاده شده است و هرکدام تأثیر روان‌شناختی مجزا دارند.

۱.۷. اجزای تشکیل‌دهندهٔ ارسی

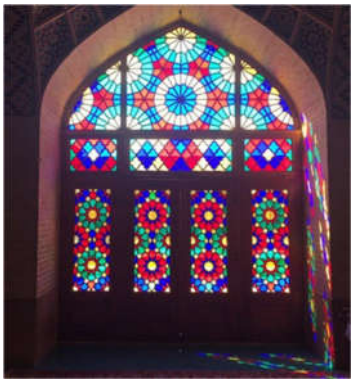
چهارچوب، استخوان‌بندی اصلی پنجره‌ها را تشکیل می‌دهد و شامل ردیف‌هایی از چوب‌ها به‌صورت طولی و عرضی است. سایر اجزای ارسی در میان چهارچوب جای می‌گیرد. شکل چهارچوب تابع شکل روزنه یا سطح نورگیر در نمای ساختمان است. وادار، ستون‌های عمودی چهارچوب و ستون‌هایی است که به‌صورت طولی پنجره را به قسمت‌هایی مساوی برای لنگه‌ها تقسیم می‌کنند. وادارها از بالا تا پایین پنجره به‌صورت عمودی به‌منظور هدایت لنگه‌های ارسی امتداد دارد و تعداد آن‌ها با توجه به عرض پنجره و تعداد درک‌ها و لنگه‌ها متفاوت است.

پاخور یا پاشنهٔ ارسی، به قسمت پایین و افقی چهارچوب اطلاق می‌شود.

پاتاق یا کتیبه، قسمت عمده و اصلی‌ترین قسمت برای تزیین و مشکل‌ترین قسمت برای ساخت است. درهای ارسی به‌طرف بالا باز می‌شوند و این درها در هنگام بالا رفتن نیاز به محفظه‌ای دارند که در آن قرار گیرند. پاتاق بهترین و مناسب‌ترین جایگاه برای این محفظه است. پاتاق‌ها

انواع مختلف دارند که عبارت از: پاتاق بسته و غیر نورگیر، پاتاق جدا از چهارچوب، درک‌ها و نورگیر، پاتاق نورگیر، مشبک و متصل به چوب. از نظر شکل نیز به دو گروه پاتاق دوردار، جناغی و پاتاق صاف تقسیم می‌شوند (امرایی ۱۳۹۶، ۱۲۲).

تصویر ۳: ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک (نگارنده)



تصویر ۴: ارسی شبستان غربی مسجد نصیرالملک (نگارنده)

۸. قواره‌بری

قواره‌بری هنری است تکامل‌یافته از هنر گره‌چینی و همانند آن که از کنار هم قرار دادن قطعات بریده‌شدهٔ چوب (آلت) و اتصال میان آن‌ها ساخته می‌شود. قواره‌بری شبیه گره‌سازی است با این تفاوت که در گره‌چینی فقط از نقوش هندسی استفاده می‌شود اما در قواره‌بری از نقوش منحنی و گردان هم استفاده می‌شود. گره‌چینی گاهی به‌صورت پوک و بدون لقط ساخته می‌شود درحالی‌که در قواره، همواره دارای لقط است که معمولاً از جنس شیشه است و به‌کمک هنرهای دیگر مانند پارچه‌بری ساخته می‌شود (کیانمهر، تقوی‌نژاد، و میرصالحیان ۱۳۹۴، ۸۷).

۹. رمزهای هندسی در هنرهای ایرانی‌اسلامی

هنر اسلامی از اصل توحید، که به‌معنی تسلیم شدن در برابر یگانگی خداست، حاصل می‌شود. جوهر توحید در ساحت تخیل بصری در صور بلورین هندسی تبلور می‌یابد و جوهر هنر اسلامی را به وجود می‌آورد. مطالعهٔ رمزهای هندسی در بیان جایگاه حقیقی هنرهای اسلامی اهمیت شایانی داشته است. نقوش هندسی که در هنر اسلامی به کار رفته‌اند، از علم هندسه جدا نیستند. جنبه‌های کمّی شامل رعایت اندازه‌ها و اشکال و نقوش و از نظر کیفی شامل قوانین تناسب اجزا، هندسه و وحدت میان آن‌ها از طریق یک فضای کیفی نمایان می‌شود. وجه کیفی هندسه در آثار هنری، اجزا و کلیت اثر را در برابر حقیقت باطنی آن‌ها در عالم معنوی خیال قرار می‌دهد که موجب می‌شود اشکال و صور هندسی در قالب صور رمزی نمایان شود (اکبری، پورنامداریان، و آیت‌اللهی ۱۳۸۹، ۱۰).

معماران بناهای ایرانی‌اسلامی، اهمیت بصری، پیچیدگی و ظهور مستقل‌تری به هندسه بخشیدند که به‌طور عمده شامل ستاره‌ها، چندضلعی‌ها، کتیبه‌ها و اشکال حجمی مقرنس بود. هندسه که در تزیینات گوتیک به‌صورت زیرنقش به کار می‌رفت، در گره‌های دوبعدی و سه‌بعدی، در نقوش اسلامی صورتی آشکار یافت و شبکه‌های پنهان هندسی، نقش‌های هندسی ستاره و چندضلعی، در یک یا دو لایهٔ واقع بر هم، نقش برجسته را پدید آورد.

شمسه، نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت بوده و همان‌طور که از نامش پیداست، نمادی از خداوند است. ستاره معمولاً کیفیت نوربخشی آن مطرح بوده و به‌عنوان منبع نور انگاشته می‌شود.

مثلث، نشانه‌ای برای روح انسان، و ساده‌ترین شکل هندسی است. در آرای افلاطون مثلث به‌عنوان مادر اَشکال ایفای نقش می‌کند. مثلث رمز مراتب سه‌گانهٔ نفس اماره، لوامه و مطمئنه به شمار می‌آید و انسان‌ها برای رسیدن به کمال، باید این سه مرحله را سپری کنند. در هستی‌شناسی ابن‌عربی، انسان به‌عنوان عالم صغیر سه عالم مخلوق غیرجسمانی، جسمانی و مثالی را در بر دارد. مثلث بیانگر سه جهان علوی، دنیوی و دوزخی است و با تقسیم سه‌گانهٔ انسان که شامل روح، نفس و بدن است مطابقت دارد. عدد سه رمز آفرینش است و از نظر فیثاغوریان، کل جهان و همهٔ اشیای موجود در آن نتیجه و حاصل این عددند (همان، ۱۳).

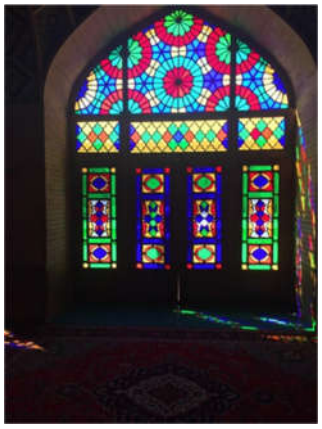
دایره کامل‌ترین شکل هندسی است و از هر جهت نسبت به مرکز، قرینه است. دایره رمز بیکرانگی، روح لایتناهی عالم، وحدت تقسیم‌ناپذیر مبدأ اعلی، گردش آسمان و تصویری از ابدیت است. دایره مهم‌ترین صورت رمزی برای تجسم وحدت و یکپارچگی در نظام عالم هستی است. از

نظر افلاطون دایره کامل‌ترین و زیباترین اَشکال است. فریتهوف شوان در بیان رمز دایره می‌گوید، دایره نقطه‌ای است گسترش‌یافته، نقطه، رمز امر مطلق یا جوهر اعلی، شعاع‌های دایره، رمز تشعشع، محیط دایره، رمز انعکاس و تسطیح، مرکز و سطح کل دایره رمز خود وجود تا سطح خاصی از وجود است. تیتوس بورکهارت دربارهٔ نقش دایره می‌گوید هرآنچه را قادر متعال در عالم می‌آفریند به شکل دایره است؛ همچنان که آسمان نیز مدور است (همان، ۱۴).

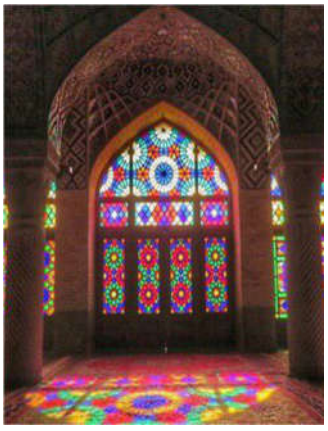
مربع شکلی ایستاست و با ثبات و اضلاع و زوایای برابر، احساسی از سکون، استحکام و استقرار را ایجاد می‌کند. مربع یکی از ایستاترین شکل‌ها و نمایندهٔ متجسم‌ترین و باثبات‌ترین جنبهٔ خلقت است. بنا بر هندسهٔ اقلیدسی، ۴ در حالت ایستا به مربع تبدیل می‌شود. مربع مصداق صوری عدد چهار، یکی از کامل‌ترین ارقام بوده که این رقم، رقم کمال الهی و رقم تکمیل تجلی است. در کیهان‌شناسی اسلامی، مثلث، مربع و دایره فقط اَشکال نیستند بلکه ذاتاً واقعیتی را در بر دارند که درک آن از راه تأویل، انسان را به عالم مثال و حقیقت راهنمایی می‌کند (بلخاری قهی ۱۳۹۰، ۴۱۹).

۱۰. ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک از نظر نقوش و رنگ

در این شبستان، هفت درک ارسی وجود دارد. تزیینات گره‌سازی و قواره‌بری با شیشه‌های رنگی با استفاده از رنگ‌های سرد و گرم در این شیشه‌ها ترکیب‌بندی بی‌نظیری را ایجاد کرده است. تابش نور خورشید و عبور آن از شیشه‌های رنگی، تنالیته‌های رنگی شگفت‌آوری را ایجاد می‌کند. تنالیته‌های رنگی ایجادشده در فصول مختلف سال، با تغییر زاویهٔ تابش خورشید متفاوت است (تصویر ۵ و ۶).



تصویر ۵: درک چهار شبستان غربی در تابستان (نگارنده)



تصویر ۶: درک پنج شبستان غربی در زمستان (نگارنده)

۱۱. ترکیب‌بندی رنگی و هندسی درک‌های شبستان غربی

از مجموع هفت درک شبستان غربی مسجد نصیرالملک شیراز، ترکیب‌بندی رنگی و هندسی درک‌های یک، سه، پنج و هفت با هم و درک‌های دو و شش نیز با هم یکسان بوده و درک چهار با بقیه متفاوت است. در بخش زیر در قالب جدول ۲ تا ۴ به این ترکیب‌بندی‌ها به‌تفکیک اشاره شده است.

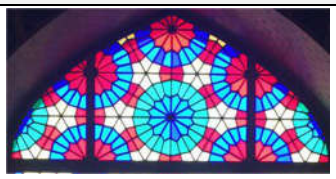
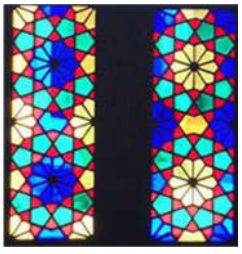
با توجه به تکرار عدد هفت در شبستان مسجد نصیرالملک که مورد بحث مقالهٔ حاضر است، به‌اختصار به نمادشناسی این عدد، اشاره‌ای می‌شود. شبستان مسجد نصیرالملک دارای هفت درگاه بوده که با هفت ارسی به صحن مرتبط می‌شود. در معماری ایرانی‌اسلامی عدد هفت اهمیت زیادی داشته است. تعریف فقهی سجده عبارت است از گذاردن هفت موضع بر زمین که تأویل عرفانی عدد هفت است. اگر سورهٔ حمد خلاصهٔ قرآن باشد و به هفت آیه تقسیم شده باشد، مطابق با این معنا که قرآن صورت ملفوظ کائنات و کائنات صورت مشهور قرآن‌اند، می‌تواند ارتباط تام با طبقات هفت‌گانهٔ آسمان و زمین داشته باشد. بورکهارت دربارهٔ هفت بار طواف کعبه و نشانهٔ ارتباط آن با گردش آسمان‌ها و تعداد افلاک می‌گوید: آیین طواف که جزء زیارت کعبه است و فقط اسلام آن را پایدار داشته، به‌وضوح بیانگر رابطه‌ای است که میان حرم و گردش آسمان است. طواف، هفت بار به تعداد افلاک آسمان صورت می‌گیرد (بلخاری قهی ۱۳۹۰، ۳۸۰). بنابراین سجده و گذاشتن هفت موضع بر روی زمین نمودی از طبقات هفت‌گانهٔ هستی و گردش هفت بار روح انسان در عروج به آسمان است و همچون نماز راهی به‌سوی آسمان‌هاست. این طبقات هفت‌گانه خود نشانهٔ نزدیکی فوق‌العادهٔ فیزیک و متافیزیک در هنر و اندیشهٔ اسلامی است که با هفت مقام در عرفان شامل توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا و هفت منزل عشق (به‌تعبیر عطار، طلب عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا) ارتباط می‌یابند (همان، ۳۸۰). در ادامه، رموز عرفانی نقوش، رنگ‌ها و

اشکال هندسی به‌کاررفته در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک در قالب جدول ۱ ارائه شده است.

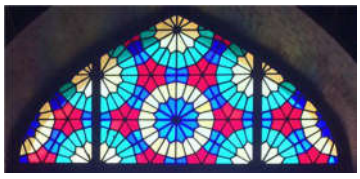
جدول ۱: رموز عرفانی و روان‌شناختی رنگ‌های به‌کاررفته در ارسی‌ها

ردیف	رنگ	رموز عرفانی و روان‌شناختی
۱	آبی فیروزه‌ای	در هنر اسلامی نمادی از آسمان لایتناهی و همراه با آرامش است.
۲	آبی لاجوردی	مطابق با دیدگاه علاءالدوله سمنانی، لطیفهٔ نفیسه آبی‌رنگ است (زیرا نفس بر کدورت ماده فائق آمده و پا به عالم صورت گذاشته) و سمبل صداقت، وفاداری و یقین. این رنگ در هنر اسلامی نمادی از آسمان لایتناهی بوده و همراه با آرامش. رنگ ملکوت الهی از منظر سهروردی است (طاهری و واردی ۱۳۹۹، ۱۳۹ـ۱۶۶).
۳	قرمز	از رنگ‌های اصلی، دارای طبیعت مثبت، محرک (گرمای ضروری برای ادامهٔ حیات)، سمبل گرمی، صمیمیت قدرت، انرژی، شادی و علامت عرفان است (ترکیب سیاه و سفید نیز این ویژگی را دارد). انسان سالک با رسیدن به مرحلهٔ عرفان، وجودی الهی پیدا کرده، وجود خدا را در همهٔ اشیا مشاهده می‌کند. این رنگ از چشم‌انداز حسی زنده‌ترین رنگ‌ها و در روان‌شناسی ژرفانگر معمولاً نماد «احساس و شور است و توجه به ارزش احساسات را جلب می‌کند» (یونگ ۱۳۸۶، ۴۳۱).
۴	زرد	رنگ بیداری، هیجان و تلاطم فکری، رنگی مادی، زمینی و سطحی (شادی‌آفرین). نزدیک‌ترین رنگ به سفید. زرد، رنگ تجلی است (لینگر ۱۳۷۷، ۲۷). زرد، نماد کمال است؛ چنان‌که مولانا در ابیاتی با مطلع «زین درخت آن برگ زردش را مبین/ سیب‌های پختهٔ او را بچین» (زمانی ۱۳۹۳: ج. ۴: ۲۰۵۴) آن را بر رنگ سبز ترجیح داده و زردی را نماد پختگی و نشانهٔ خامی دانسته است.
۵	سبز	انعطاف‌پذیر است. ثابت‌قدم بودن و داشتن پشتکار، رنگ آرامش، آسایش و صلح و صفا، صبر و پایداری، رنگ اطمینان، حیات و در ادبیات رنگ فرشتگان است. رنگ سبز نسبت به دیگر رنگ‌ها اهمیت بیشتری دارد و بالاترین رنگ است و قطعاً یکی از انوار متعالی است که پیامبر(ص) در معراج شبانهٔ خویش تجربه کرده‌اند. حتی زمانی که همهٔ رنگ‌های دیگر خاموش شده باشند، رنگ سبز باقی می‌ماند (اکبری، پورنامداریان، و آیت‌اللهی ۱۳۸۹، ۱۳۲). مؤمنان با الهام‌گیری از صور خیال قرآنی، به رنگ‌هایی همچون سبز توجه دارند و رنگ سبز برای آنان تداعی‌بخش رنگ سبز بهشت و باغ عدن است؛ ازاین‌رو گفته شده است که سبز، رنگ بهشت و رنگ پیامبر اکرم(ص) است. این رنگ در سازه‌های معماری به‌دلیل تداعی سنت نبوی، همواره کاربرد داشته است. رنگ سبز در سنت معماری ایران پیش از اسلام و در مصر دورهٔ فراعنه کاربرد داشته است، اما در دوران صفوی در سنت مذهبی ریشه دوانده است (لینگر ۱۳۷۷، ۲۷۵).
۶	سفید	رنگ سفید به‌خصوص وقتی با نوعی خلوت، تفکر و سکوت همراه باشد، الهام‌گر بزرگی، پاکی و اندیشهٔ بالندگی است. سفیدی در نور، وجود تمام رنگ‌هاست. اما در ماده، سفیدی نبود رنگ است. عرفا این رنگ را منتسب به خدا می‌دانند (جامی ۱۳۸۲، ۳۳). عرفای اسلامی به‌دلیل انتساب این رنگ به خداوند، تأویلی دینی و عقیدتی ارائه داده‌اند و آن را نشانه و رمز اسلام دانسته‌اند: بدان که رنگ بیاض دلیل اسلام و ایمان و توحید است و سواد، ضد اوست و دلیل کفر و شرک و شک است (همان، ۴۲).

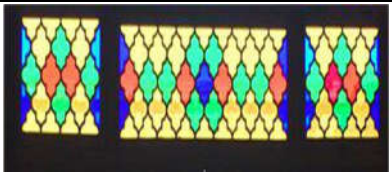
جدول ۲: نقوش هندسی و ترکیب رنگی به‌کاررفته در درک‌های ۲ و ۶

آنالیز نقش و رنگ‌های به‌کاررفته	تصویر قسمت‌های مختلف درک‌های ۲ و ۶
کادر مهرابی که دارای محور تقارن عمودی است. گره چینی ۱۲ و ۶ دیده می‌شود. اشکال هندسی مثلث، دایره و چندضلعی دیده می‌شود. شمسهٔ دوازده‌تایی در مرکز با تکرار منظم و ریتم منظم. از رنگ آبی و قرمز استفاده شده که استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم حس تعادل را به وجود آورده است.	
در کادر مستطیل افقی در پایین کتیبه از هنر قواره‌بری استفاده شده است. تقارن عمودی و افقی، تکرار منظم اشکال موجب تعادل شده است. رنگ‌های به‌کاررفته زرد، قرمز، آبی فیروزه‌ای و آبی لاجوردی است. تضاد رنگ‌های سرد و گرم، ایجاد حس آرامش نموده است. چینش شیشه‌های رنگی با ریتم منظم انجام شده است.	
گره پنج دو کند. اشکال به‌کاررفته، ترنج، طبل، شمسهٔ دَه‌پر، پنج‌کند؛ دایره، مثلث. دارای کادر مستطیل با تقارن عمودی و افقی که موجب تعادل می‌شود. رنگ‌های به‌کاررفته سبز، آبی، قرمز و زرد است. تباین رنگ سرد و گرم و رنگ مکمل. اتصال فرم‌ها با رنگ‌های مشابه باعث حرکت شده است.	

جدول ۳: نقوش هندسی و ترکیب رنگی به‌کاررفته در درک‌های ۱، ۳، ۵، ۷

آنالیز نقش و رنگ‌های به‌کاررفته	تصویر قسمت‌های مختلف درک‌های ۱، ۳، ۵، ۷
کادر مهرابی که دارای محور تقارن عمودی است. گره‌چینی ۱۲ و ۶ دیده می‌شود. اشکال هندسی مثلث، دایره و چندضلعی دیده می‌شود. شمسهٔ دوازده‌تایی در مرکز با تکرار منظم و ریتم منظم. از رنگ آبی فیروزه‌ای و لاجوردی و قرمز استفاده شده که ترکیب رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم حس تعادل را به وجود آورده است.	
در کادر مستطیل افقی در پایین کتیبه از هنر قواره‌بری استفاده شده است. تقارن عمودی و افقی، تکرار منظم اشکال موجب تعادل شده است. رنگ‌های به‌کاررفته بی‌رنگ، قرمز، آبی فیروزه‌ای و آبی لاجوردی است. تضاد رنگ‌های سرد و گرم دیده می‌شود. چینش شیشه‌های رنگی با ریتم منظم انجام شده است.	
گره تند ۱۰، اَشکال به‌کاررفته شامل ترنج، طبل، شمسهٔ دَه‌پر، ستاره، دایره. دارای کادر مستطیل با تقارن عمودی و افقی که موجب تعادل می‌شود. رنگ‌های به‌کاررفته سبز، آبی، قرمز و زرد تباین رنگ سرد و گرم و رنگ مکمل. اتصال فرم‌ها با رنگ‌های مشابه باعث حرکت شده است.	

جدول ۴: نقوش هندسی و ترکیب رنگی به‌کاررفته در درک ۴

آنالیز نقش و رنگ‌های به‌کاررفته	تصویر قسمت‌های مختلف درک میانی ۴
کادر مهرابی که دارای محور تقارن عمودی است. گره چینی ۱۲ و ۶ دیده می‌شود. اَشکال هندسی مثلث، دایره و چندضلعی دیده می‌شود. شمسهٔ دوازده‌تایی در مرکز با تکرار منظم و ریتم منظم. از رنگ آبی فیروزه‌ای و لاجوردی و قرمز استفاده شده که رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم حس تعادل را به وجود آورده است.	
در کادر مستطیل افقی در پایین کتیبه از هنر قواره‌بری استفاده شده است. تقارن عمودی و افقی، تکرار منظم اشکال موجب تعادل شده است. رنگ‌های به‌کاررفته قرمز، زرد، سبز و آبی لاجوردی است. چینش شیشه‌های رنگی با ریتم منظم انجام شده است.	
قواره‌بری که دارای کادر مستطیل، شامل چهار لنگه، با تقارن عمودی و افقی و با اشکال ترنج، طبل، مربع، دایره چیدمان رنگی متفات است. چینش رنگ‌ها متفاوت و از رنگ‌های زرد و قرمز، سبز، آبی و لاجوردی استفاده شده است. تضاد رنگ مکمل و گرم و سرد.	

بنابراین تضاد رنگ‌های گرم و سرد و مکمل، استفاده از رنگ‌های، آبی فیروزه‌ای، آبی لاجوردی، زرد، قرمز و سبز، استفاده از اشکال هندسی مربع، مستطیل، دایره و همچنین استفاده از نقش شمسهٔ دوازده‌تایی و ده‌تایی، ستارهٔ پنج‌پر، پنج‌ضلعی، ترنج و طبل در این ارسی‌ها دیده می‌شود.

نتایج جدول ۲ تا ۴ نشان می‌دهد که رنگ‌ها و اَشکال هندسی و نقوش به‌کاررفته در ارسی‌ها و همچنین ترکیب‌بندی آن‌ها به‌گونه‌ای است که ایجاد تعادل و آرامش می‌کند. چینش رنگ‌های گرم و سرد و همچنین رنگ‌های مکمل به‌گونه‌ای است که بر انرژی رنگی یکدیگر تأثیر

گذاشته و آن‌ها را با هم متعادل می‌کنند. بر طبق معنای عرفانی رنگ‌ها، چینش و استفاده از آن‌ها به‌گونه‌ای بوده که انسان با دیدن آن به تأمل و تفکر پرداخته و نفس او دگرگون می‌شود. بدون شک، معمار و سازندهٔ این ارسی‌ها با عرفان اسلامی هم آشنایی داشته و از آن بهره گرفته است. نقش شمسه که در تمامی درک‌ها موجود است، نماد خورشید و نور است که موضوع اصلی حکمت اشراق بوده و می‌تواند به‌وسیلهٔ آن تفسیر شود.

از ترکیب‌بندی نقوش ارسی، اشکال هندسی و همچنین رنگ‌ها (چینش آن‌ها و میزان آن نسبت به یکدیگر) می‌توان در هنرهای دستی که مرتبط با نقاشی روی شیشه و اتصال شیشه‌های رنگی به یکدیگرند استفاده کرد و اشیای کاربردی را تولید نمود که علاوه بر استفادهٔ تزیینی و کاربردی، به‌دلیل اینکه با عرفان و سمبلیسم نور و رنگ در هنرهای سنتی مرتبط‌اند، آثاری مانا و تأثیرگذار خلق می‌کنند. ترکیب‌بندی هندسی ارسی‌ها، ترکیب رنگی، هنر گره‌چینی می‌تواند در تزیینات مانند شیشهٔ نورگیرها، پاراوان، آباژور و لوستر، جاشمعی، تابلوهای دکوراتیو بر روی شیشه، قاب آینه، دیوارکوب‌های آینه و... و چه در نوع صنعتی و چه در هنرهای دستی نظیر ویترای و... استفاده کرد.

۱۲. نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب عنوان‌شده، هنر تزیینی و سنتی ایرانی با حکمت اشراق در ارتباط بوده و هر دو با زبان رمز بیان می‌شوند. مطالعه و شناخت نور به‌عنوان رمزگونه‌ترین عنصر آفرینش و ظریف‌ترین رابط بین این دو ما را در شناخت رمز و راز آن‌ها یاری می‌دهد.

در تمامی آیین‌های ایران باستان نور جایگاه خاصی داشته است. نور بودن جهان و اینکه خالقش نور الانوار است، از آیین میترایی نشئت گرفته است. این موضوع که میترا (خدای نگهبان خورشید)، در نبرد بین نور و تاریکی در خدمت اهورامزداست، نشان‌دهندهٔ اهمیت نور در این آیین است. در آیین زرتشت، اهورامزدا سرچشمهٔ روشنی و نیکی است. آتش اهورایی (متفاوت از آتش مادی) نوری است که در دل هر انسانی می‌درخشد. در آیین گنوسی، اعتقاد به اینکه وجود الهی که در اصل روشن است، در درون ما (ماده) به خاموشی گراییده تا مجدد به اَشکال دیگر ظاهر شده و درخشش یابد، نشانه‌ای از اهمیت نور است. در آیین مانوی نیز نور اهمیت خاصی دارد. در این آیین، نور و ظلمت دو مبدأ ازلی بوده که در گذشته از هم جدا بوده‌اند و در دورهٔ حال نور در اسارت ماده (ظلمت) است و در دورهٔ آینده از اسارت آن خارج و دوباره از هم جدا می‌شوند. در آیین مزدک نیز اعتقاد به اصل روشنی و تاریکی، اهمیت نور را نشان می‌دهد.

در اسلام نیز توجه شایانی به نور شده است. در آیات فراوانی از قرآن که مهم‌ترین آن‌ها آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور است و همچنین در احادیثی از ائمهٔ اطهار(ع)، به نور و اهمیت آن اشاره شده است. نور مورد بحث و توجه علمای اسلامی بوده و در این میان سهروردی، حکمت اشراق را بر اساس نور بنیان نهاد. اندیشهٔ عقلی و شهودی سهروردی آمیخته‌ای از حکمت ایران و یونان و اسلام است. از منظر سهروردی، افلاطون و زرتشت و شهریاران ایرانی مفسر یک پیام‌اند، که سهروردی احیاکنندهٔ آن است. حکمت خسروانی بر پایهٔ نور و ظلمت استوار بوده و کلمات حکما با رمز همراه بوده و فقط کسانی قادر به درک آن بوده که با این رمز و راز آشنا بوده‌اند. از منظر سهروردی، نور و ظلمت رمز یا نماد هستند.

رنگ‌ها در ایران باستان ویژگی نمادی و رمزی داشتند. در قرآن و احادیث به رنگ‌ها اشارهٔ فراوان شده است. در هنر ایرانی‌اسلامی به ویژگی نمادین و سمبلیک رنگ‌ها بیشتر از ارزش بصری آن‌ها توجه شده است. در عرفان اسلامی که نور و رنگ در آن رمزی برای سیروسلوک عارف است، مشاهدات قلبی عارف به‌صورت رنگ پدیدار شده که این رنگ‌ها متناسب با سطح شناخت عرفا متفاوت است. همچنین نورهای رنگی که از تجزیهٔ نور بی‌رنگ ایجاد می‌شوند یکی از بهترین مثال‌های وحدت و کثرت هستند.

با توجه به ویژگی نمادین رنگ‌ها در ایران باستان، قرآن و احادیث، روان‌شناسی رنگ‌ها و همچنین تعابیری که فلاسفهٔ اسلامی از رنگ و نورهای رنگی داشته‌اند، چنین برمی‌آید که رنگ‌ها می‌توانند بر مخاطب خود تأثیر گذاشته و ترکیب‌بندی‌های مختلف از آن‌ها می‌توانند اثرهای متفاوتی را بر بیننده داشته باشد و واکنش‌های مختلفی نظیر احساس مثبت، آرامش یا حتی تشویش را منجر شود.

برای ساخت شیشه‌های رنگی که در بناهای مختلف ایرانی از آن استفاده شده است، شیشهٔ رنگی مذاب را بر روی یک شیشهٔ دیگر ریخته، حرارت می‌دادند. اما در نقاشی پشت شیشه حرارت داده نمی‌شد که به آن نقاشی سرد نیز گفته می‌شود. از هنر معرق شیشه در ساخت ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک استفاده شده است. نقوش هندسی به‌کاررفته در آن شمسه، ترنج، ستاره و همچنین اَشکال مثلث، مربع و دایره‌اند و از رنگ‌های آبی لاجوردی، آبی فیروزه‌ای، سبز و زرد و قرمز در ترکیب‌بندی رنگی آن‌ها استفاده شده است. به‌رغم اینکه سهروردی در آثارش مستقیماً به هنر اشاره نکرده، با مطالعهٔ حکمت اشراق و همچنین رساله‌های رمزی سهروردی می‌توان به این مهم دست یافت که هنر برای او در جایگاهی والا و باارزش قرار داشته است. او در رسالهٔ فی حقیقة العشق، حسن را در جایگاهی والا قرار می‌دهد.

مطابق بر حکمت اشراق، آنچه در این جهان مادی وجود دارد، مظهر حقیقتی غیرمادی در عالم مثال است که واسطه‌ای است میان عالم معنوی و جسمانی. هنرمند با سیر در عالم معنا و شهود حقایق، اثری هنری خلق کرده است. بنابراین هنر نتیجهٔ صور خیالی است که در خیال هنرمند متجلی شده و این هنر مقدس، هدفش آگاهی دادن به بیننده و هدایت او به‌سوی کمال است. در این میان هنرمند ایرانی با استفاده از نور و همچنین صور تجریدی نظیر شمسه، ستاره و سایر نقوش اسلیمی و هندسی، همچنین با استفاده از معانی عرفانی رنگ‌ها و ترکیب‌بندی هوشمندانهٔ آن‌ها تلاش دارد رازهای نهفته در حقایق هستی را آشکار کند.

در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک، استفاده از شکل‌های هندسی و نقوش اسلیمی و همچنین چینش هوشمندانهٔ از شیشه‌های رنگی موجب می‌شود تا در ساعات مختلف روز و همچنین فصول مختلف سال، شاهد تنالیته‌های رنگی مختلف باشیم که واسطهٔ انتقال رموز نور، که خود بیانگر وحدت الهی است.

بنابراین به نظر می‌رسد تأثیرپذیری از عرفان نور و رنگ و همچنین تحلیل و مطالعهٔ نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در ارسی‌های شبستان غربی مسجد نصیرالملک، می‌تواند هنرمندان را در به وجود آوردن آثاری مانا و تأثیرگذار که موجب آرامش در بیننده می‌شوند، یاری دهد.

منابع

۱. اصغری‌نژاد، محمد. ۱۳۷۹. «نگاهی به رنگ‌ها در قرآن». بینات، ش. ۲۷: ۸۴ـ۱۰۴.

۲. اکبری، فاطمه، تقی پورنامداریان، و حبیب‌الله آیت‌اللهی. ۱۳۸۹. «معرفت روحانی و رمزهای هندسی (مستخرج از رسالهٔ دکتری تأویل رمزهای هندسی در فرهنگ و هنر اسلامی ایران)»، پژوهش‌های ادب عرفانی، ش. ۱۳: ۱ـ۲۲.

۳. امامی‌جمعه، مهدی، و محسن حسن‌زاده فروشانی. ۱۳۸۲. «جلوه‌های نور و رنگ در کشفیات عرفانی و تحلیلات روان‌شناختی». پژوهشنامه عرفان، ش. ۸: ۱ـ۲۲.

۴. امرایی، مهدی. ۱۳۹۶. ارسی، پنجره‌های رو به نور. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۵. بلخاری قهی، حسن. ۱۳۹۰. مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

۶. جامی، عبدالرحمن. ۱۳۸۲. نفحات الانس من حضرات القدس. تصحیح محمود عابدی. چ۴. تهران: اطلاعات.

۷. دادور، ابوالقاسم، و آزاده دالایی. ۱۳۹۵. مبانی نظری هنرهای سنتی (ایران در دورهٔ اسلامی). تهران: دانشگاه الزهراء(س).

۸. ربیعی، هادی. ۱۳۹۳. جستارهایی در چیستی هنر اسلامی. تهران: مؤسسهٔ تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

۹. زمانی، کریم. ۱۳۹۳. مثنوی معنوی. تهران: نشر اطلاعات.

۱۰. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. ۱۳۵۵. مجموعه مصنفات شیخ اشراق. تصحیح هنری کربن. تهران: انجمن فلسفه.

۱۱. ـــــــ. ۱۳۸۸. مجموعه مصنفات شیخ اشراق. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۲. شایگان، داریوش. ۱۳۸۲. آیین هندو و عرفان اسلامی. تهران: انتشارات فرزان.

۱۳. شیمل، آنه ماری، و پرسیلا ساسک. ۱۳۸۲. «ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات ایران». ترجمهٔ مریم میراحمدی. نامه انجمن، ش. ۱۲: ۴۰ـ۵۸ .

۱۴. شفیع‌پور، آسیه. ۱۳۸۵. «ارسی در معماری سنتی». فصلنامه هنر، ش. ۶۸: ۱۶۴ـ۱۸۳.

۱۵. طاهری، حسین، و زرین واردی. ۱۳۹۹. «بازشناسی تحلیلی‌توصیفی رنگ و نور در آراء علاءالدین سمنانی». فصلنامه متن‌پژوهی ادبی ۲۴ (۸۵): ۱۳۹ـ۱۶۶.

۱۶. کمالی‌زاده، طاهره. ۱۳۹۲. مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شیخ شهاب‌الدین سهروردی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

۱۷. کیان‌مهر، قباد، بهاره تقوی‌نژاد، و صدیقه میرصالحیان. ۱۳۹۴. «گونه‌شناسی تزینات قواره‌بری در فرم خورشیدی درها (مطالعهٔ موردی: درهای بناهای سلطنتی دورهٔ قاجار)»، نگره، ش. ۳۴: ۸۴ـ۱۰۱.

۱۸. لینگر، مارتین. ۱۳۷۷. معانی رمزی سه‌گانهٔ رنگ‌های اصلی در جام نو و می کهن. ترجمهٔ مهدی دهقانی. تهران: بی‌نا.

۱۹. نیکوبخت، ناصر، و علی قاسم‌زاده. ۱۳۸۷. «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی‌اسلامی». فصلنامه مطالعات عرفانی، ش. ۸: ۱۸۳ـ۲۱۲.

۲۰. یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۸۶. انسان و سمبل‌هایش. ترجمهٔ محمود اسلامیه. چ۶. تهران: جامی.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246316.1019

الگوهای معراج‌نگاری در عصر ایلخانی و تیموری

بازخوانی الگوی بصری معراج به‌وساطت عنصر «زمین» و «براق» با اتکا به متون معراجیه

میثم علیپور*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۳

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال پنجم، شماره ۱، پیاپی ۸
بهار و تابستان ۱۴۰۱

چکیده

«حدیث» را اگرچه می‌توان پایهٔ سنت معراج‌نامه دانست، این سنت در متون تفسیری بارور شد و بعدتر در متون مستقل منثور و نیز مقدمه‌های منظوم ادامه یافت. در مقابلِ سنتِ بالنسبه روشن متون معراجیه، سرآغازِ تاریخِ نگاره‌های معراج معلوم نیست. آنچنان که مشهور است قدیمی‌ترین معراج‌نگاره‌های ایرانی‌اسلامی، بازماندهٔ عصر مغول هستند؛ نیز یکی از دو نمونهٔ سلسله‌نگاره‌ای معراج (منسوب به احمدموسی) متعلق به همین عصر دانسته می‌شود اما تا امروز متن قابل استناد نگارگران، به‌طور متقن، شناخته نشده است. شناختی که در معراج‌نگاره‌های متأخری که برای منظومه‌ها ساخته شده، روشن‌تر است. متن حاضر با فرض‌گرفتن ارتباط میان متون و تصاویر معراجیه‌ها، تلاش داشت با اتکا به روایت‌های مختلف معراج در هر دوره، به دسته‌بندی معراج‌نگاره‌های متقدم بپردازد و الگوهای بصری نگاره‌های معراج را تبیین کند تا پاسخی برای این پرسش که «چه ارتباطی میان الگوهای روایی و الگوهای بصری معراج وجود دارد؟» به دست دهد. در این راستا، در کنار «براق» (از اصلی‌ترین عناصر معراج)، از عنصر «زمین» که عنصری غیرضروری در روایت عمومی معراج می‌نمایاند، در مقام «راهنما» استفاده شد که به ایجاد سه الگوی بصری معراج برای نگاره‌های قرن هشتم و نهم انجامید؛ الگوهایی که هریک، رویکرد متفاوتی نسبت به نقش‌کردن عنصر زمین (خاک، ساختمان و...) اخذ کرده بودند. برای روشن‌تر شدن دلایل خلق این الگوهای بصری، به متون منثور معراج رجوع شد تا ضمن یافتن الگوهای روایی معراج، از شباهت‌های موجود در الگوهای بصری و روایی اطلاع حاصل شود. در نهایت، استناد به عنصر زمین در این دو نوع رفتار (متنی و تصویری)، توانست سه الگوی بصری معراج‌نگاره‌ها را معنادار سازد. در این سه الگو، دسته‌ای از نگارگران به زمین نقشی محوری در نمایش معراج بخشیده‌اند، دسته‌ای زمین را حذف کرده و در نهایت معراج‌نگارانی نیز اگرچه زمین یا نشانه‌های زمینی را تصویر کرده‌اند، رفتاری مغایر با نص معراج داشته‌اند. این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها:

معراج، نگارگری ایلخانی، معراج‌نگاری تیموری، زمین، براق.

* دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران / mr.alipour@gmail.com

۱. مقدمه

از زمان فروپاشی خلافت عربی/عباسی به دست مغولان، شاهد بروز اتفاقاتی هستیم که نشانگر آغاز جهانی نو است. در حقیقت، رخدادهای سدهٔ هشتم و نهم را می‌توان ایام گذار از دورهٔ میانهٔ اسلامی به‌سوی نظم جدید سیاسی‌مذهبی جهان اسلام دانست که سرانجام در شکل‌گیری دولت شیعی صفوی در شرق و خلافت عثمانی در غرب رخ نمود. در این عهد، فضای فکری و فرهنگی ایرانیان مسلمان و از پی آن هنر و نقاشی آنان، هرچه بیشتر از ارزش‌های مکتب بغداد عصر عباسی فاصله گرفت و درصدد خلق ویژگی‌های جدیدی برآمد که در نگاره‌های ایرانی‌مغولی ایام ایلخانی و تیموری قابل مطالعه و شناسایی است.

در این راه علاوه بر تغییر تکنیکال اسلوب‌های نگارگری (که نقاشی مغولی و تیموری را بدل به عصر طلایی نگارگری ایرانی ساخت)، مفاهیم و موضوعات بدیعی نیز رخ نمودند که به‌عنوان میراثی مقدس، دستاویز نگارگران قرون بعدتر ایران قرار گرفتند و از آن دست می‌توان به موضوع «معراج» اشاره داشت: از پرتکرارترین موضوعات نگارگری ایران پس از جدا شدن از خلافت عباسی؛ موضوعی که بنا بر نگاره‌های به‌جامانده از قرون میانهٔ اسلامی، پیش از دو قرن مذکور کمتر بدان پرداخته شده[۱] و تنها در وادی ادبیات (نخست در ادبیات دینی و دیرتر در ادبیات غنایی) ردی از آن را می‌توان یافت. با این‌همه، معراج‌نگاره‌های سده‌های هشتم و نهم ایلخانی و تیموری، در عین نزدیکی‌های ساختاری، تفاوت‌هایی دارند که توضیحشان نیازمند شناخت تفاوت و شباهت‌های نه‌تنها نگاره‌ها، بلکه متونی است که معراج‌نگاره‌ها بر اساسشان ایجاد شده‌اند. در کنار این تطبیق متون و تصاویر، بررسی ساختاری اجزای تشکیل‌دهندهٔ معراج‌نگاره‌ها نیز کمک خواهد کرد تا دسته‌بندی دقیق‌تری از معراج‌نگاره‌های عصر ایلخانی‌تیموری به دست دهیم.

عناصر همگانی معراج‌نگاره‌ها، همچون پیکرهٔ «پیامبر»، «فرشته» و «براق» همواره با قرار گرفتن در کنار ابرها و نشانه‌های دیگری از آسمان تلاش کرده‌اند تا مفهوم عروج را به مخاطب القا کنند. اهمیت این عناصر چنان بود که محققان، بیشتر تمرکز خود را معطوف به شناسایی و بررسی آنان کردند. تحقیق حاضر تلاش می‌کند تا با بررسی عنصر غیرعمومی «زمین» در کنار عنصر اصلی «براق» ضمن فهم بهتر متون و تطبیقشان با نگاره‌ها، امکان دسته‌بندی الگوهای معراج در عصر مذکور را ممکن سازد. چنین بررسی‌ای ازآن‌رو اهمیت خواهد داشت تا دریافت‌های پیشینی ما، در دسته‌بندی جدیدی قرار بگیرد و راهی جدیدتر برای تعریف تغییرات متعدد سنت معراج‌نگاری و دلایل آن تغییرات به دست دهد.

مقالهٔ حاضر تلاش دارد تا پاسخ‌های مناسبی برای پرسش‌های ذیل به دست دهد: «دو الگوی تک‌نگاره و سلسله‌نگاره‌های معراج چه ارتباطی با متون منثور و منظوم معراج دارند و چگونه می‌توان این تمایز را توضیح داد؟»، «چگونه می‌توانیم الگوی بصری نگاره‌های معراج را با متون معراجیه‌های هر دوره توضیح دهیم؟» و در این راستا، «عنصر دسته‌دومی همچون زمین چگونه می‌تواند نقش فاعلی در شناخت الگوی یک معراج‌نگاره ایفا کند؟»

این نوشتار بر اساس روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی شکل گرفته است. جامعهٔ مورد مطالعه، نگاره‌های مرتبط با معراج در دو معراجیهٔ احمدموسی و میرحیدر، همچنین پنج معراج‌نگارهٔ نسخهٔ جامع التواریخ، مرقع بهرام‌میرزا، منظومه‌های مهر و مشتری، خاوران‌نامه و مخزن الاسرار خواهند بود. همچنین متون معراج‌نامه‌ای چون تفسیر طبری، تفسیر عتیق و منظومه‌هایی چون خمسه نظامی و مهر و مشتری به‌عنوان متون پایه استفاده خواهد شد.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

موضوع معراج از جمله موضوعات مورد علاقهٔ محققان ایرانی و غربی است و مطالب متعددی دربارهٔ شب اسرا و نگاره‌های مرتبط با آن نوشته شده است. از مهم‌ترین این تحقیقات که پایهٔ تحقیق حاضر قرار گرفتند می‌توان به تحقیقات «کریستین گروبر»[۲] در باب چهرهٔ پیامبر (Gruber 2009) و معراج در سنت اسلامی اشاره کرد. از مهم‌ترین آثار گروبر باید به تحقیقی که در خصوص سلسله‌نگاره‌های معراج احمدموسی انجام داده، اشاره داشت (Idem 2010) و نیز موضوع رسالهٔ دکتری او که اولین نگاره‌های معراج را بررسی کرده است (Idem 2005). از سوی دیگر، «یوزف فان‌اس»[۳] با پیشینهٔ تحقیقاتی دربارهٔ «کلام اسلامی» جستار کاملی در بررسی آیات منسوب به سفر شبانهٔ پیامبر و نخستین روایات حدیث مرتبط با شب اسرا نگاشته است (فان‌اس ۱۳۹۹). همچنین «ماری‌رز سگای»[۴] با بررسی سلسله‌نگاره‌های معراج‌نامهٔ میرحیدر، تمامی نگاره‌های آن نسخه را منتشر کرده است (سگای ۱۳۸۶). هلنا شین‌دشتگل نیز با جست‌وجوی معراج‌نگاره‌های عصرهای مختلف تمدن اسلامی، آنان را به‌واسطهٔ پیکرهٔ پیامبر دسته‌بندی و بررسی کرده (شین‌دشتگل ۱۳۹۱) که تحقیق حاضر مبنای تصویری خود را بر اساس هفت معراجیه‌ای که وی در حدود قرن هشتم و نهم معرفی کرده، بنا نهاده است. همچنین پروین فاتحی نیز در کتاب معراج پیامبر اکرم با معرفی معراج‌نامه‌های منثور فارسی، نگاهی انتقادی به آثار منظوم معراج داشته است (فاتحی ۱۳۸۸). شایان ذکر است که به‌دلیل انتشار نیافتن نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ

خاوران‌نامه از ابن‌حسام، فاتحی نیز نمونه‌ای از ابیات این منظومه نیاورده است. از جمله مقالاتی که می‌توان به‌عنوان پیشینهٔ متن حاضر برشمرد، مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی مؤلفه‌های تصویری در پنج نگارهٔ معراج حضرت رسول» از آتوسا اعظم‌کثیری است که نخستین نگاره‌های معراج را با نگاهی فرمالیستی ارزیابی کرده است (اعظم‌کثیری ۱۳۹۷).

با وجود بررسی‌های متعدد انجام‌شده، نمونه‌های کمی از بررسی متن معراج‌نامه با فرم معراج‌نگاره انجام شده که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تحقیق گروبر اشاره کرد. با این حال، استناد به نقش «زمین» در بررسی الگوهای معراج، پیشینه‌ای در هیچ تحقیقی نداشته است.

۲. نگارگری دینی

نقطه‌عطف تاریخ نقاشی ایرانی‌اسلامی را باید حملهٔ مغول دانست. رخداد سیاسی سترگی که به سقوط عباسیانِ بغداد در سال ۶۵۶ق انجامید (اقبال آشتیانی ۱۳۸۸، ۱۸۴) و به‌دنبالش فضای فرهنگی سرزمین‌های اسلامی را نیز دستخوش تغییر ساخت. از مهم‌ترین نتایج این جابه‌جایی قدرت در ایران ساخت مراکز علمی و فرهنگی چون رصدخانهٔ مراغه و متعلقات آن توسط خواجه نصیرالدین طوسی، و نیز «شنب غازانیه» به نام غازان‌خان و «ربع رشیدی» به نام خواجه رشیدالدین فضل‌الله در تبریز و پایان قرن هفتم است که در کنار مدارس دینی و علمی، با به‌کارگیری هنروران و صنعتگرانی از ملیت‌های مختلف، درصدد ایجاد فرهنگ و هنری فرامرزی برآمد (آژند ۱۳۸۶، ۲۳ـ۲۵).

از ویژگی‌های مهم نگارگری ایلخانی توجه و علاقهٔ نگارگران یا حامیان مالی آنان به خلق موضوعات دینی بود که در توجه به دقایق بااهمیت زندگی پیامبر همچون موضوعاتی برای نگاره‌های جوامع التواریخ و آثار الباقیه به‌خوبی معلوم است. جنبش نگارگری تبریز (مراغه) با خلق شمار بالایی از نگاره‌های مرتبط با نبی اسلام[۵]، از میل سیاسی‌مذهبی قدرت برای تصویرگری موضوعات دینی خبر می‌دهد. ثروت عکاشه به میل مذهبی هنروران پسامغول در تفاوت با جنبهٔ دنیوی هنر عباسی اشاره می‌کند: «از نقاشی برای آموزش‌های دینی و پرورش اعتقادات مذهبی تا پیش از سدهٔ هشتم قمری استفاده نمی‌شد اما با وجود مخالفت بعضی از علمای دین، نشانه‌هایی از نگارگری دینی اسلامی پدیدار شد و نقاشان به ترسیم برخی صحنه‌هایی دینی فرا خوانده شدند. این فراخوانی، نقاشان را به نقش‌کردن چهرهٔ پیامبر ترغیب کرد» (عکاشه ۱۳۸۰، ۱۰۷). گروبر اما این سنت را قدیمی‌تر می‌داند و اولین نقاشی‌های موجود از نبی در جهان فارسی را تا عصر غزنویان و سلجوقیان عقب می‌برد که «او را به‌عنوان یک پیکر کاملاً قابل مشاهده به تصویر می‌کشد با ویژگی‌های صورتی در شکل شمایلی نه زیر حجاب پنهان است و نه توسط شعله‌های آتش قاب گرفته شده است» (Gruber 2009, 234). تصاویری که عموماً منبعث از متون تاریخی و زندگی‌نامه‌ای هستند و احتمالاً انتقال اطلاعات دربارهٔ تاریخ اسلام، زندگانی و رفتار پیامبر هدف اصلی کتاب‌سازان است. تصاویر مورد اشارهٔ گروبر همانا تصویر زنده‌گرداندن دو عاشق توسط پیامبر در ورقه و گلشاه عیوقی وابسته به دورهٔ سلجوقی، نگارهٔ پیامبر در جمع اصحاب و فرشتگان در مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی و نگارهٔ معراج نبی از کلیله و دمنه نصرالله منشی از عصر غزنویان است (Ibid). در هر حال، ارادهٔ نقش کردن پیامبر در موقعیت‌های مختلف، آغازگر راهی می‌شود که در دو قرن آینده (و پس از آن) اغلب در قالب معراج‌نگاره‌ها متبلور خواهد شد.

در واقع «معراج» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین حوادث زندگی پیامبر که همانند یک معجزه تلقی می‌شد، خود را در مقام موضوعی محبوب عرضه کرد و در نهایت با ایجاد عناصر بصری بنیادین خود، که اغلب تصویر پیامبر به‌همراهی جبرئیل، فرشته، براق و نشانه‌هایی از آسمان هستند، تثبیت شد. چگونگی نمایان شدن این عناصر بنیادین در نگاره‌ها، که به‌اقتضای ایام تغییر می‌کردند، الگوهایی را خلق کرد که ماحصل تغییر مذهب، قدرت سیاسی و روح ایام در هر دوره بود و با متون اعتقادی و علمی آن دوره، ارتباط نزدیک داشتند. بازخوانی متون علمی‌اعتقادی شاخص هر دوره (به‌طور عام) و معراج‌نامه‌ها (به‌طور خاص) می‌تواند دلایل تغییر بصری معراج‌نگاره‌ها را توضیح دهد. در این راه شناختن متونی که بر شکل‌گیری نخستین معراج‌نگاره‌ها مؤثر بوده‌اند، اهمیتی بنیادین دارد؛ متونی چون مجموعه حدیث، تفاسیر قرآنی، کتب تاریخی و سیره‌ها که مادرِ علوم اسلامی قلمداد می‌شوند، بی‌شک توان تأثیرگذاری بر دیگر فعالیت‌ها همچون نگارگری را نیز داشته‌اند.

۳. معراج‌نامه‌ها

علاوه بر آیات قرآنی که توسط جمیع مسلمین در مقام سندی بلاشک پذیرفته شد، علم حدیث و محدثان از نخستین راویان معراج بودند. آثار این محدثان که عموماً متمایل به «جماعت» بودند، سرانجام در دورهٔ طلایی جمع‌آوری حدیث تحت عنوان «صحاح سته» مکتوب شدند تا منابع مطمئنی برای تفاسیر آینده باشند. یوزف فان‌اس در جستار «کلام و قرآن؛ معراج و بحث و مجادله دربارهٔ تشبیه» به تاریخ این نوع از روایات پرداخته و با ذکر نمونه، کارکرد، شک و شبهه‌های احادیث معراج را معلوم کرده است. فان‌اس با استناد به صحیح مسلم، مسند احمد بن حنبل و حتی نسخهٔ معاصر المیزان نمونه‌هایی از کارکرد معراج در حدیث را متذکر می‌شود. آنچنان که در روایت یحیی از ابوسلمه دیدن فرشتهٔ معراج به نخستین آیهٔ نازل‌شده گره می‌خورد که در زمان خدیجه رخ داده است (فان‌اس ۱۳۹۹، ۵۵ـ۵۶). نیز در روایتی از ابوذر، موضوع معراج با دیدن

خداوند گره می‌خورد (همان، ۵۹ـ۶۰).[۶]

نخستین نمونه‌های فارسی که به معراج پرداخته‌اند متونِ تفسیری هستند و ترجمهٔ تفسیر طبری از پیشگامان این متون به شمار می‌رود؛ هرچند که نخستین تلاش‌ها از ترجمهٔ فارسی و نیز تفسیر قرآن نیز معراج را مدنظر قرار داده‌اند[۷]، تأثیر تفسیر عتیق سورآبادی به فارسی، تفسیر ابوالفتوح رازی، مفسر و متکلم شیعی قرن ششم، و همچنین ترجمهٔ تفسیر طبری بر تدوین معراجیه‌های فارسی انکارناپذیر می‌نماید (فاتحی ۱۳۸۸، ۱۱۵). از نگاه شیعی، تفسیر قمی به عربی نیز از دیگر متون تفسیری است که فصلی به معراج اختصاص داده و بر فرهنگ بصری معراج مؤثر بوده است. جدای از تفاسیر، آثاری دیگر نیز به معراج در مقام معجزه پرداخته‌اند، همچون کتاب قرن چهارمی شرف النبی و المعجزاته از ابوسعد که ابن‌راوندی در قرن ششم به فارسی برگرداند (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۸).

این مفسران به‌اتفاق، آیهٔ نخست سورهٔ اسراء و هجده آیهٔ نخست سورهٔ نجم را در بیان معراج معرفی می‌کنند اما آیه‌های مذکور به‌صراحت چگونگی معراج را شرح نداده‌اند و همین ابهام موجب اختلاف در تعداد، مکان، زمان و جزئیات دیگر شده است. برای مثال، مفسران با استناد به آیهٔ ۱۳ نجم «و قطعاً بار دیگری هم او را دیده است» عدد معراج را بیش از یک بار و اغلب دو بار می‌دانند. با این حال تعداد نمادین دیگری نیز ثبت شده: «جعفرصادق گوید رضی الله عنه معراج رسول هفتصد و هفتاد و هفت بود در هر شبان‌روزی، هفت مر تن را و هفتاد دل را و هفتصد مر جان را» (Gruber 2010, 153). این نبود قطعیت مشکلاتی برای تعیین مکان نیز به دست داده: «و بدان که معراج پیامبر(ص) دو بار بوده است: یک بار از مکه برفت و یک بار از مدینه از کنار عایشه برفت» (طبری ۱۳۵۶، ۱۸۲) و یک بار از خانهٔ ام هانی بنت ابی‌طالب (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۲). هرچند از خانهٔ خدیجه (Gruber 2010, 156) و دیگر اماکن نیز به‌عنوان مبدأ یاد شده است.

با تمام تفاوت‌ها، نویسندگان مسلمان معراج را در دو بخش تعریف می‌کنند: ۱. از مکه تا بیت‌المقدس؛ ۲. از بیت‌المقدس تا عرش.

مستند بخش نخست، سورهٔ اسراء است و مسلمانان، این طی‌طریق شبانه را به‌عنوان معجزه فهم می‌کنند: «عجب از کار آن خدای که ببرد بندهٔ خود را ـ یعنی محمد را ـ شبی من المسجد الحرام الی المسجد الاقصی: از مزگت شکهمند ـ یعنی از مکه ـ به مزگت دورترین، یعنی مسجد ایلیا، به بیت‌المقدس که آن دورتر و برتر از همهٔ روی زمین است به هژده میل و نزدیک‌تر به آسمان» (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۱) «و این معراج را اعجوبه خوانند» (Gruber 2010, 156).

مسلمین بخش دوم معراج را با استناد به سورهٔ نجم توضیح می‌دهند با نشانه‌هایی چون «قَابَ قَوْسَینِ»، «سِدْرَةالْمُنْتَهَی»، «جَنَّـةُ الْمَـأْوَی» و «السِّدْرَةَ» که الهیات اسلامی آن‌ها را مافوق آسمان‌های هفت‌گانه سراغ می‌گیرد: «تا ملکوت هفت آسمان و هفت زمین و عجایب آن از عرش تا تحت‌الثری فرا تو نمایم» (طبری ۱۳۵۶) «و معراج دوم از بیت‌المقدس تا به آسمان‌ها و سدره و رفرف و حجاب‌ها و عرش و کرسی» (Gruber 2010, 156).

ترجمه و تألیف تفسیرها و سیره‌ها، اگرچه نخستین معراجیه‌های فارسی را به نثر تولید کرد (مایل هروی ۱۳۶۶، ۵۸) که از آن‌ها می‌توان به متون معراج خیام نیشابوری (د. ۵۱۷ق)، حمیدالدین ناگوری (قرن هفتم)، شمس‌الدین احمد افلاکی (صاحب مناقب العارفین)، عارف شیعی قرن هشتم نوربخش یاد کرد (فاتحی ۱۳۸۸، ۱۴۵). با وجود متون متعدد منثور، فارسی‌زبانان روش دیگری را برای شرح معراج برگزیدند: اشاراتی به نظم که شاعران در ابتدای آثارشان بعد از حمد خدا و نعت رسول می‌آورند. سنتی که سنایی با این مطلع «برنهاده ز بهر تاج قدم/ پای بر فرق عالم و آدم» (سنایی ۱۳۷۷، ۱۹۵) بنا نهاد و توسط دیگرانی چون اسدی، عطار، نظامی، دهلوی و... ادامه یافت (حاجی‌زاده ۱۳۹۱، ۶۸).

۴. معراج‌نگاره‌ها

هلنا شین‌دشتگل در تحقیق خود حداقل به هفت نمونه از تصویرگری معراج در ایام ایلخانی و تیموری اشاره می‌کند (شین‌دشتگل ۱۳۹۱) که در مکتب تبریز اول، هرات و همچنین کارگاه‌های محلی ایران‌مرکزی چون یزد ایجاد شده‌اند. مشخصات اجمالی این نگاره‌ها چنین است:

۴ـ۱. تک‌نگارهٔ معراج در جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله (تصویر ۱) که در سه مجلد «تاریخ مغول»، «تاریخ عمومی» و «بیان صور اقالیم و مسالک الممالک» تدوین شده اما سومین مجلدش از بین رفته است (خانلری‌کیا ۱۳۴۸، ۱۵۵). پیش‌تر دو نسخه از جامع التواریخ معرفی شده بود: نخستین آن به سال ۷۰۶ق با ۷۰ نگاره در ابعاد ۳۰ در ۴۰ سانتی‌متر (کتابخانهٔ ادینبرو) و دومینش به سال ۷۱۴ق با ۱۰۰ نگارهٔ محفوظ در مجموعهٔ خلیلی (پاکباز ۱۳۸۴، ۶۰) اما غیاثیان در مطالعات خود به چهار نسخه از جامع التواریخ اشاره می‌کند (غیاثیان ۱۳۹۶؛ ۱۳۹۸)[۸] و آنچه را با عنوان دو نسخه از آن یاد می‌شد، پاره‌های ترجمهٔ عربی از نسخه‌ای واحد می‌داند (همو ۱۳۹۹، ۲).

۴ـ۲. تک‌نگارهٔ الصاقی به مرقع بهرام‌میرزا که در توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شود (تصویر ۲) با قطعِ بزرگ ۴۱ در ۳۱/۵ سانتی‌متر، منسوب به عصر ایلخانان که تاریخ احتمالی ۷۵۰ق را دارد (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۹۹ـ۱۰۰).

۳ـ۴. معراج‌نامهٔ احمدموسی (تصویر ۳) که در توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شود، قدیمی‌ترین سلسله‌نگارهٔ به‌جامانده از معراج است. انتساب این نگاره‌ها به «احمدموسی» توسط سطوری که «مولانا عبدالله صیرفی» بر نگاره‌ها افزوده، سندیت می‌یابد (آژند ۱۳۸۶، ۴۲). معلوم نیست چه زمانی این نگاره‌ها از متن معراج‌نامهٔ خود جدا شده‌اند؛ فقط می‌دانیم در قرن دهم «دوست‌محمد هروی» بدون توجه به نظم روایی معراج، آن‌ها را در مرقع بهرام‌میرزا (برادر شاه‌طهماسب) حفظ کرده است.

احمدموسی که در متن دیباچهٔ «پرده‌گشای چهرهٔ تصویر» معرفی می‌شود، شاگرد پدرش بود «و تصویر که حالا متداول است او اختراع کرد» (کریم‌زاده ۱۳۶۳، ۶۰).

۴ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج در منظومهٔ مهر و مشتری (تصویر ۵) در یزد و به سال ۸۲۲ق در ۷۹ ورق و ۶ نگاره کتابت و مصور شد (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۱۵). یکی از این شش تصویر، تک‌نگاره‌ای است به‌اندازهٔ ۱۳/۸ در ۲۱/۵ سانتی‌متر که طبق الگوی نقاشی و بیت‌المصورش به معراج می‌پردازد.

عصار تبریزی شاعر دربار سلطان اویس، این مثنوی را به سال ۷۷۸ق سروده است (صفا ۱۳۵۶، ج. ۳: ۱۰۲۵).

۵ـ۴. سلسله‌نگارهٔ معراج‌نامهٔ میرحیدر (تصویر ۴) به خط اوغوری در هراتِ شاهرخ‌میرزا به سال ۸۴۰ق در ۶۱ مجلس تهیه شد. این نسخه با ۲۶۵ برگ و اندازهٔ ۳۴ در ۲۲/۵ سانتی‌متر هم‌اکنون در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود (تهرانی ۱۳۸۹، ۲۴).

۶ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی (تصویر ۶) منظومه‌ای حماسی‌شیعی در باب رشادت‌های اسطوره‌ای علی بن ابی‌طالب که به سال ۸۳۰ منظوم شد (صفا ۱۳۹۸، ۳۷۷). این نسخه با ۶۴۵ ورق اخرایی به خط نستعلیق و اندازهٔ ۲۷/۵در ۳۸/۵ سانتی‌متر است و یحیی ذکاء آن را حاصل عمل یک استاد و دو شاگردش می‌داند که حاوی دو امضاست با ترکیب «کمترین بندگان فرهاد» به سال‌های ۸۸۱ و ۸۹۲ق (ذکاء ۱۳۴۳، ۲۰). از ۱۵۵ نگارهٔ خاوران‌نامه تک‌نگاره‌ای از معراج نیز موجود است (رک به مقدمه خاوران نامه).

۷ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج مخزن الاسرار نظامی (تصویر ۷) که در آخرین سال قرن نهم، توسط عبدالرزاق در هرات به‌اندازهٔ ۲۱ در ۱۴ سانتی‌متر پرداخته شد و در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۵۶).

۵. حضور زمین و براق در معراج‌نگاره‌ها و معراج‌نامه‌ها

محققان عناصر بصری و بنیادین نگارهٔ معراج را چنین برشمرده‌اند: پیامبر، جبرئیل و فرشتگان، براق و آسمان (اعظم‌کثیری ۱۳۹۷؛ شین‌دشتگل ۱۳۹۱).[۹] حضور این عناصر، اگرچه به شناسایی موضوع معراج می‌انجامد، به‌دلیل عمومیتشان، تعیین متن استفاده‌شده توسط نگارگر را ممکن نمی‌کنند. با فرض این مهم که نگارگران برای تولید نگاره به متن اثر وفادار مانده‌اند، در این پژوهش سعی شده با برگزیدن «عنصر زمین» (عنصری غیرعمومی در معراج‌نگاره‌ها) در کنار حضور و رفتار «براق»، و بازخوانی روابط میان یک متن ادبی و نگاره‌ای که بر اساس آن شکل گرفته، به آزمودن این فرض پرداخته شود.

در الهیات اسلامی، اگرچه آسمان و زمین در ابتدا توده‌ای واحد بودند و آفرینش زمین پیش از آسمان بوده (نک: مک‌اولیف ۱۳۹۷، مدخل آسمان) اما خداوند بعد از اتمام آفرینش آسمان، بر عرش مستولی شد (اعراف: ۵۴) و عرش خویش را به بالاترین بخش آسمان هفتم منتقل کرد (مؤمنون: ۸۶). بالتبع در معراج نیز اگرچه مفسران به سفر شبانه اذعان می‌کنند، آسمان واجد نقشی کلیدی می‌شود. به استناد همین اهمیت و در تضاد با آسمان (در نظام دوتایی آسمان/زمین)، در ظاهر «زمین» باید فاقد ارزش روایی فهمیده شود که در نتیجهٔ آن، نگاره‌های معراج نیز فاقد «عنصر زمین» خواهند بود؛ نه تنها زمین/خاک که حتی حضور اماکن نمادینی چون مسجد نیز در قیاس با نقش آسمان باید مرتبهٔ پایین‌تری را به خود اختصاص دهند. آیا این رویه در معراج‌نگاری‌های نخستین به کار گرفته شد؟ خیر. برخلاف رویهٔ فوق، در معراج‌نگاره‌های نخستین «عنصر زمین» (ساختمان، خاک، آب روان و...) واجد ارزش روایی است و وجودش اهمیتی اساسی در جهت معنادار کردن معراج‌نامه‌ای خاص دارد: و آنچنان که خواهد آمد عناصر براق و زمین می‌توانند ارزش‌های روایی یکسانی داشته باشند. در نگاهی تاریخی، سه نگارهٔ نخست که محتملاً وابستهٔ مکتب تبریز (مراغه) هستند یعنی معراج‌های نسخهٔ جامع التواریخ، نگارهٔ الصاقیِ مرقع بهرام‌میرزا و احمدموسی، نقشی قابل اتکا برای زمین در نظر گرفته‌اند.

در تصویر ۱ اگرچه با غیاب سنتی سایه در نقاشی ایرانی‌اسلامی روبه‌روییم، به‌وضوح پاهای براق روی زمین مستقر شده و مماس شدن آن‌ها با کادر به سنگینی نیمهٔ زیرین نگاره منجر می‌شود. زمین و لایه‌های رنگی آن به‌وضوح با آسمان ابری پس‌زمینه و گنبد آبی‌رنگ آن متمایز شده است. نمایش هم‌زمان براق و زمین را نیز باید متأثر از متن مورد استناد نگارگر دانست.

جامع التواریخ در شب معراج، بعد از توضیحی نامطمئن از زمان و مکان معراج و شرح چگونگی ورود براق، می‌آورد: «بر پشت او نشسته،

قصد جانب بیت‌المقدس کردم و مسجداقصی... پس رفتیم تا بیت‌المقدس، به در مسجدالاقصی فروآمدیم، جبرئیل بـراق را بـر حلقـهٔ در بسـت بـه موضعی که دیگر انبیا آنجا دربستندی... و از آنجا به صخره رفتیم و آن سنگی است که انبیا و ملائک از آنجا به معراج رفتندی. از آنجـا بـه آسـمان عروج کردم، چون به آسمان نخستین برسیدم، جبرئیل گفت: در بگشایید» (فضل‌الله همدانی ۱۳۹۲، ۱۰۰۴ـ۱۰۰۶).

به‌صراحت در این نگاره، براق نه مرکب رسول در عروج به آسمان، بلکه وسیلهٔ حمل پیامبر از مکه به بیت‌المقدس معرفی می‌شود زیـرا بنـا بـه سنتِ انبیای سابق، حلقهٔ در مسجدالاقصی موضع بستن براق (تلویحاً پایان مأموریت او) و «صخره» موضع عروج معرفی می‌شود.

تصویر ۱: تک‌نگارهٔ معراج، جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله، دانشگاه ادینبرو (Hillenbrand 2000, 139)

تصویر ۲: تک‌نگارهٔ معراج، الصاقی به مرقع بهرام‌میرزا، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۰۱)

در نگارهٔ مرقع بهرام‌میرزا، یک‌سوم پایینی (تصویر ۲) به زمین اختصاص پیدا کرده است. در مرکز تصویر براق و سوارش به حال پریـدن از روی چشمه‌ای تصویر شده‌اند. شین‌دشتگل حدس می‌زند «چشمه‌ای بهشتی که احتمال دارد حوض یا چشمهٔ کوثر باشد» (شین‌دشـتگل ۱۳۹۱، ۹۹) اما رجوع به متون تفسیری نخستین، هر نوع همراهی پیامبر و براق را در بهشت یا آسمان منتفی می‌کند. برای نمونه، طبری چنین می‌گویـد: «... پس براق رام گشت و پیامبر بر وی نشست. و جبریل علیه‌السلام با وی همی‌رفت در پیش وی ایستاده و براق او را می‌برد تا بیت‌المقدس... و آنجـا رسیدم. جبریل مرا از براق فروآورد و چشم من بر معراج افتاد و جبریل دست مرا بگرفت و مرا بـه یـک طرفـةالعین بـه آسـمان اول بـرد...» (طبـری

۱۳۵۶، ۱۸۳ـ۱۸۴) و «فارسی معراج برشدن باشد از نشیب به بالا و نردبان را سُلّم خوانند به تازی و معراج نیز خوانند» (Gruber 2010, 156).

پس اگر چشمهٔ تصویر را چشمه‌ای زمینی بفهمیم آیا می‌توانیم بنا به روایت معراج آن را تصویری نمادین از زمزم بنامیم؟ مکانی که معرّف مبدأ سفر شبانه نیز هست.

علی بن ابراهیم بن هاشم قمی شیعی نیز در تفسیرش بر حضور سه فرشتهٔ استقبال تأکید می‌کند (همچون سورآبادی) و بعد از روایت چموشی براق و سوار شدن پیامبر بر آن می‌افزاید: «او را مقداری که خیلی زیاد هم نبود بالا برد، درحالی‌که جبرئیل هم همراهش بود... به بیت‌المقدس رسیدیم، پس براق را به حلقه‌ای که قبلاً انبیا مرکب خود را به آن می‌بستند، بسته، وارد شدم درحالی‌که جبرئیل همراه و در کنارم بود... جبرئیل بالا رفت و من هم با او بالا رفتم تا به آسمان دنیا رسیدیم» (قمی بی‌تا، ۱۹۱).

سورآبادی نیز در تفسیرش بعد از وصف شب اسرا و براق چنین می‌گوید: «همی براق به رفتن آمد میان آسمان و زمین هرچند چشمش کار کردی به یک گام نهادی، چون به بالا رسیدی پایش دراز گشتی و دو دستش کوتاه شدی چون فراشیب رسیدی دو دست وی دراز شدی و دو پایش کوتاه... آنگه فرا صخرهٔ بیت‌المقدس رسیدم. جبرئیل دست برد سوراخی در آن صخره کرد و مِقوَد براق در آن بست... جبرئیل گفت "یا محمد، هین که معراج فروگذاشتند." برخاستم نگه کردم مانند نردبانی دیدم از نور برسان زر سرخ بافته به جواهر و یواقیت پای‌های آن از نور برسان نقره سپید، ساق آن بر صخرهٔ بیت‌المقدس و سر آن به آسمان رسیده» (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۳ـ۱۳۳۷).

تصویر ۳: نگارهٔ آزمون سه قدح، سلسله‌نگاره‌های معراج‌نامهٔ احمدموسی در مرقع بهرام‌میرزا، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (Gruber 2010, 55)

در تصویر ۳ که یکی از سلسله‌نگاره‌های معراج احمدموسی است، رسول را در امتحان سه قدح می‌بینیم. این سلسله‌نگاره یگانه نمونه‌ای است که مرکب پیامبر در معراج را شانه یا بال فرشته/جبرئیل معرفی می‌کند. نویسندهٔ گمنامِ متنی فارسی که گروبر مورد استفادهٔ نگارگر فرض می‌گیرد، مرکب‌های متعددی را برای معراج پیش می‌نهد: «پس رسول را علیه‌السلام آن شب پنج جنیبت بود. یکی از مکه تا بیت‌المقدس تا آسمان دنیا و از آسمان دنیا تا آسمان هفتم پرهای فریشتگان و از آسمان هفتم تا سدرةالمنتهی پر جبرئیل بود و از سدرةالمنتهی به کران‌های حجاب‌ها پر میکائیل بود و از کرانهٔ حجاب‌ها تا به عرش رفرق بود» (Gruber 2010, 148). متن مذکور با ذکر دلایلی سه‌گانه در حکمت حضور براق، اضافه می‌کند: «چون ملکی بنده‌ای را به شب پیغام فرستد دل‌مشغول گردد، چون جنیبت ببیند بر در ایستاده که کرامت را همی‌خوانند نه عقوبت را... آن براق از خدای عزوجل دیدار رسول خواسته بود و مر رسول را شناخته بود. ایزد سبحانه و تعالی حاجت براق آن شب روا کرد به برنشستن پیغامبر بر وی. سیم، چون ملکان کسی را به مرتبه‌ای خواهند خواندن، جنیبت به جنیبت گردانند» (Ibid, 147-148).

در این سری تصاویر، حداقل با دو نمونه از نمایش زمین روبه‌روییم: یک‌بار در «توصیف بیت‌المقدس برای مکیان توسط پیامبر» و دیگر بار در نگارهٔ «آزمودن سه قدح». تصویر ۳ با نقش‌کردن صخره و براق در پیش‌زمینه، انبوه پیامبران در میانه و در پس‌زمینه پیامبر و فرشتگانِ آزمون، نمایانگر بیت‌المقدس است. این را ضمن همانندی با متن نیز درمی‌یابیم: «پس از آنجا اندر گذشتم تا بیت‌المقدس رسیدم... پس اندر مسجد آمدم و آن در را باب‌النبی خوانند فرود آمدم از براق و دو رکعت نماز کردم و جبرئیل براق را بر ستونی ببست و اثر آن زمام تا قیامت بر آن ستون مانده است... (و سپس شرح حضور انبیا و آزمون‌ها)» (Ibid, 143-144).

در سه نگارهٔ مذکور، ارتباط روایی و معناداری میان براق و زمین برقرار است که حاکی از وابستگی نگارگران دوران ایلخانی به متون تفسیری و معراج‌نامه‌های منثور است. این نگاره‌ها به بخش نخست معراج که «اعجوبه خوانند» می‌پردازند و طی آن براق پیامبر را «مقداری که خیلی زیاد هم نبود بالا برد، درحالی‌که جبرئیل هم همراهش بود».

عنصر زمین اما در تصاویر بعدی این اهمیت معنادار را از دست می‌دهد. با دور شدن از ارزش‌های بصری مکتب نگارگری تبریز (مراغه) به‌سمت مکتب هرات، نگارگران به تصویر کردن بخش دوم معراج علاقه‌مند می‌شوند که سیر آسمان‌های هفت‌گانه است. با این حال نمی‌توانند از جذابیت‌های بصری براق چشم بپوشند. سگای این انحراف نگارگری از متون تفسیری را به باورهای آلتایی مربوط می‌داند که عروج را منحصر به اسبانی با قدرت پرواز می‌دانند «چنان‌که گفته می‌شود در قرن هفتم، دشمن بزرگ چنگیزخان سوار بر اسب خاکستری به آسمان رفته است» (سگای ۱۳۸۶، ۲۰).

تصویر ۴: نگارهٔ آغاز معراج، سلسله‌نگارهٔ معراج‌نامهٔ میرحیدر، کتابخانهٔ ملی پاریس (سگای ۱۳۸۶، ۳)

معراج‌نامهٔ میرحیدر (تصویر ۴) اگرچه دو دهه بعدتر از «مهر و مشتری» تصویر شده اما به‌دلیل تنوع تصاویر، می‌توان آن را حد فاصل دو نگرش نگارگری به معراج دانست. این تصویر مطابق روایت چینش نگاره‌ها بلافاصله بعد از نگارهٔ حضور جرئیل بر بستر رسول، و قبل از حضور پیامبر در مسجدالاقصی آمده که به‌طور ضمنی به «معراج اعجوبه» اشاره دارد. تصویر مملو از ابر و تعدد فرشتگان پیرامون پیامبر و مرکبش است؛ ترکیبی که با سیالیت براق در مرکز تصویر و عدم اشارهٔ نگارگر به زمین، نقش آسمان را بی‌بدیل می‌سازد.

در نیمی از نگاره‌های این مجموعه، پیامبر بر پشت براق، مشغول سیر آسمان‌های هفت‌گانه است که ناشناخته بودن خط، میزان وابستگی نگارگر به متن را نامشخص می‌کند.

تصویر ۵: نگارۀ معراج، منظومۀ مهر و مشتری عصار تبریزی، کتابخانۀ ملی پاریس (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۱۵)

در تصویر ۵، امکان شناسایی دقیق متن به‌دلیل بیت‌المصورِ نگارۀ معراج مهر و مشتری وجود دارد. نگارگر دو بیت را برای جانمایی درون تصویر انتخاب کرده: ببسته بر کمان شبروی زه/ ز سبحان الذی اسری بعبده// چو خورشید و مه اندر لیل دیجور// سوار و بارگی نور علی نور (عصار تبریزی ۱۳۷۵، ۵۸).

پیش از این دو بیت، روایت آمدن جبرئیل و براق، و پس از آن رسیدن به اقصی و امامت بر انبیا ذکر شده اما اشاره‌ای به جرئیل به‌عنوان مرکب آسمان‌ها نیست. متن اگرچه به حضور رفرف بعد از سدرةالمنتهی اذعان دارد، نامِ مرکب رسول را در «مرین هفتان که در دلق کبودند» معلوم نمی‌کند. شاید همین نامعلوم بودن و همچنین گزارۀ «ز خیل روح می‌درّید صف صف/ چنین تا تاخت مرکب را به رفرف» باعث شده تا نگارگر مرکب مرحلۀ دوم معراج را نیز براق فرض بگیرد.

در تصویر ۶ که متعلق به خاوران‌نامه است، همان الگوی بصری معراج میرحیدر دیده می‌شود. اگرچه هنوز نسخه‌ای تصحیح‌شده از خاوران‌نامه منتشر نشده، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۸۱ تمام نگاره‌های خاوران‌نامه را در کتابی منتشر کرد که نگارۀ معراج را نیز در بر می‌گیرد. صفحه‌آرایی نسخه کار را برای شناخت متن آسان می‌کند. بیست بیت در چهار ستون در پایین یا بالای نگاره‌های خاوران‌نامه آورده شده‌اند؛ هشت بیت در بالای تصویر و دوازده بیت در پایین تصویر. ابیات این نگاره با «چنان مشتری شد خریدار تو/ به چرخ آمد از شوق دیدار تو» آغاز شده و با «غباری که برخیزد از راه دوست/ مزین کند خاک درگاه دوست» پایان می‌گیرد. بنا به ابیات هفت و هشت نگاره، «دران ره که پیدا نبود انتها/ همی‌راند تا سدرةالمنتها// عنان براقش به جایی رساند/ که روح‌الامین از رکابش بماند» مرکب پیامبر در تمام مسیر براق بوده که به‌همراهی جبرئیل روح‌الامین (تا جایی که اجازۀ ورود داشت) هفت آسمان را درنوردیدند. متن البته اشاره می‌کند که پیامبر همراه «جنیبت» تا پای عرش رفته است (ابن‌حسام ۱۳۸۱، ۱۵۲).

معراج‌نگاره‌های متأخر حکایت از محبوبیت الگوی دیگری برای معراج از ابتدای ایام تیموری دارند؛ اقبالی که الگوی ایلخانی را منسوخ کرده است: تصویر ابرهای پیچان و فرشتگان متعدد استقبال‌کننده که پیامبر و براقِ معلق میان نگاره را در بر گرفته‌اند.

تصویر ۶: نگارهٔ معراج منظومهٔ خاوران‌نامه ابن‌حسام (ابن‌حسام ۱۳۸۱، ۱۵۲)

تصویر ۷، آخرین نگاره از پژوهش حاضر، از نسخهٔ مخزن الاسرار به قلم عبدالرزاق و محصول مکتب هرات است؛ متنی منظوم که در قرن ششم و تقریباً هم‌زمان با ایام خلق معراجیه‌های منثور نگارش شد. نظامی خالق پنج گنج در آغاز منظومه‌های خود، ضمن نعت نبی به معراج نیز پرداخته، گهگاه در چند بیت و سه بار با فصل‌هایی مجزا. معراجیهٔ مخزن الاسرار اما برخلاف دیگر نمونه‌ها قصد روایتگری ندارد و با کیفیتی شاعرانه، مقام محمد، شور افلاک از دیدار او و نتایج دیدار با پروردگار برای هستی را شرح می‌دهد. تصویر ۷ نیز حاوی ابیاتی از ابتدای بخش معراج با مطلع «نیم‌شبی کان ملک نیمروز/ کرد روان مشعل گیتی‌فروز» (نظامی ۱۳۸۹الف، ۴۶) تا پنج بیت بعد است.

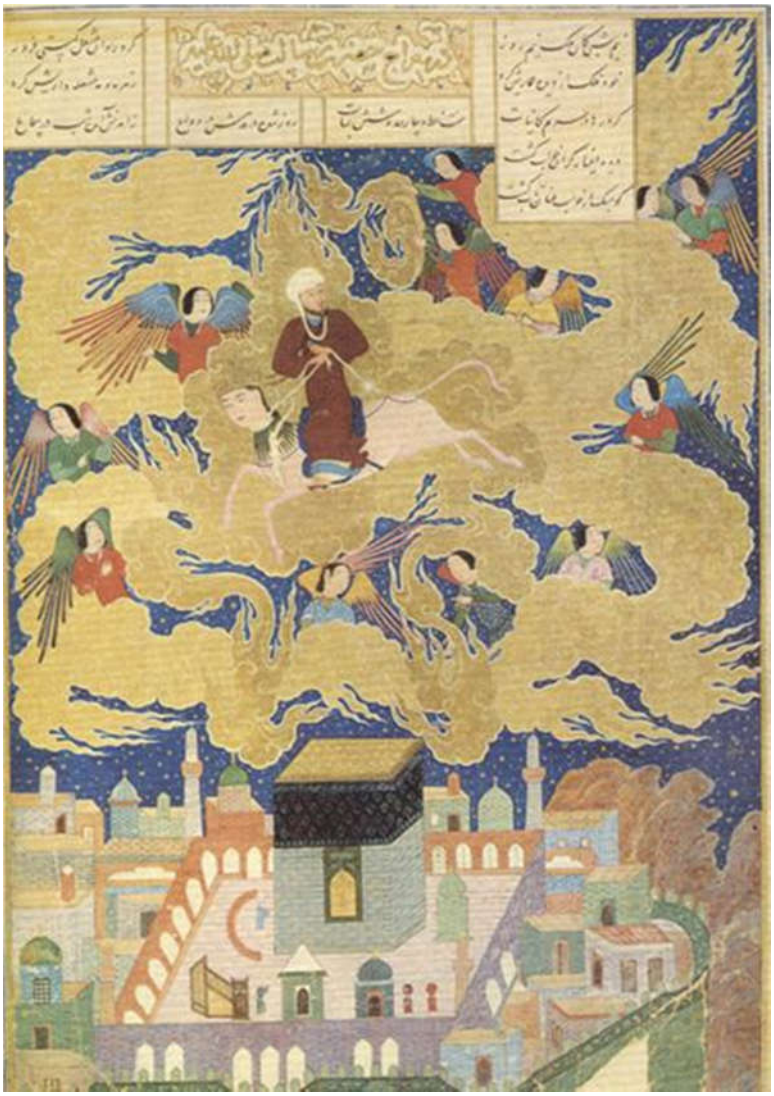
پیش از بررسی نگاره، شایسته است دیدگاه نظامی در باب چگونگی معراج بازشناخته شود. علاوه بر مخزن الاسرار، نظامی در سه منظومهٔ دیگر به معراج پرداخته که همگی روایتی متفاوت با رویکرد سنتی متون تفسیری دارند:

در هفت‌پیکر بعد از مقدمات و دعوت جبرئیل می‌خوانیم: «برق‌کردار بر براق نشست/ تازی‌اش زیر و تازیانه به دست...// چون محمد به رقص پای براق/ درنبشت این صحیفه را اوراق...// می‌برید از منازل فلکی/ شاهراهی به شهپر ملکی...// هم رفیقش ز ترکتاز افتاد/ هم براقش

ز پویه بازافتاد» (همو ۱۳۸۹ب، ۸۶) این منظومه اگرچه از رفرف در مقام سدرةالمنتهی یاد می‌کند (بیت ۵۲)، مرکب معراج را در تمام مراحل بـراق می‌داند.

در شرف‌نامه خبری از مقدمات آشنای معراجیه نیست و به سرعتِ معراج در آسمان‌ها روایت می‌شود: «سر نافه در بیت اقصـی گشـاد/ ز نـاف زمین سر به اقصی نهاد... // دل از کار نُه حجره پرداخته/ به نُه حجرهٔ آسمان تاخته // برون جسته زین کندهٔ چاربند/ فرس رانـده بـر هفـت چـرخ بلند // براقی شتابنده زیرش چو برق // ستامش چو خورشید در نور غرق... // هم او راه‌دان هم فـرس راهـوار/ زهـی شـاه مرکـب زهـی شهسـوار» (نظامی ۱۳۹۳، ۷۴ـ۷۵). تکرار چندبارهٔ «فرس» به‌جای «براق» شکی باقی نخواهد گذاشت که نظامی مرکب معراج را براق می‌داند و نـه جبرئیـل. توصیف پرتعداد نشانه‌های آسمانی در کنار«فرس رانده بر هفت چرخ بلند» و دیگر نشانه‌ها، براق را نه‌تنها مرکب معراج اعجوبه، بلکه مرکب عـروج به آسمان‌ها نیز می‌شناساند.

بخش نعت رسول در لیلی و مجنون با شرح انتظار کشیدن هفت آسمان برای پیامبر، به نخستین تجربهٔ دیدار پیامبر و مـرکبش در شـب اسـرا می‌پردازد: «برقی که براق بود نامش/ رفق روش تو کـرد رامـش... // زانجـا کـه چنـان یـک‌اسـبه رانـدی/ دوران دواسـبه را بمانـدی... // بـر طـرهٔ هفت بام عالم/ نه طاس گذاشتی نه پرچم» (نظامی ۱۳۸۹پ، ۳۴) نظامی با اشارات مجزا به براق، راندن و هفت بام در این ابیـات، عـروج پیـامبر سوار بر براق را حتمی فرض می‌گیرد.



تصویر ۷: تک‌نگارهٔ معراج، منظومهٔ مخزن الاسرار نظامی، موزهٔ بریتانیا (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۵۵)

در قیاس با نگاره‌های هر دو گروه، به نظـر می‌رسد نگارهٔ ۷ با ترکیب عنصر زمـین بـا دیگـر عناصـر عمـومی معـراج، درصـدد بـه‌کـارگیری الگـویی متفـاوت بـا دو الگـوی نخسـتین مقالـهٔ حاضر باشد. الگویی کـه حـداقل در چنـد نگـارهٔ قرن دهمی قابل رهگیری است. در این تصـویر (و نمونه‌هایی شبیه آن) اگرچه با نمایی از کعبـه (مسـجدالحرام و مکـه در نمونـه‌های دیگـر) و شکل نمادینی از زمین روبـه‌رو هسـتیم، عنصـر زمین را (بـرخلاف الگـوی نگاره‌هـای نخسـت) نمی‌توان عنصری معنادار فرض کرد؛ زیرا بـراق معلق در میان آسـمان، ابرهـای پیچـان و تعـدد فرشـتگان نـه بـر بخـش نخسـت سـفر (معـراج اعجوبـه) بلکـه بـر لحظـات عـروج بـه طبقـات هفت‌گانهٔ آسمان تأکید می‌کند.

شاید رجوع به بخـش معـراج حبیـب السـیر دلیل ایـن الگـوی جدیـد را معلـوم کنـد. در ایـن متن می‌خوانیم که «برق‌صفت جست بـه پشـت براق. و به مرافقت جبرئیل و میکائیـل و جمعـی دیگـر از فرشـتگان متوجـه مسـجد اقصـی گشت...» (خواندمیر بی‌تا، ۳۱۸).

عبـارت «جمعـی دیگـر از فرشـتگان» در لحظهٔ آغاز اسرا، در متون تفسـیری مسـبوق بـه سابقه نیست. شاید تحقیقـات آتـی بتوانـد روابـط این الگوی بصری را با عبارت «جمعـی دیگـر از فرشتگان» معلوم دارد؛ فرضی که به‌دلیل وابستگی نگاره به متن منظوم مخزن الاسرار نیاز به توضیح بیشتر دارد.

۶. نتیجه‌گیری

اگرچه الگوی سلسله‌نگاره در معراج در دو قرن هشتم و نهم دو بار تکرار شده است، الگوی تک‌نگاره‌ای به‌دلیل هماهنگی کلی با مقدمه‌های منظوم توانست به الگوی پرتکرار نزد نگارگران تبدیل شود. اگرچه متن قابل استناد برای سلسله‌نگاره احمدموسی به‌طور دقیق معلوم نیست، بنا به منابع موجود، متون مدنظر این سلسله‌نگاره‌ها باید متون منثور قلمداد شوند. هرچند الگوی تک‌نگاره در تصویرگری متون منثور کاربرد داشته است، با حاشیه رفتن هرچه بیشتر زمین و نقش حداکثری ابرها، الگوی تک‌نگاره برای معراج مناسب‌تر قلمداد شد.

با بازخوانی عنصر زمین در معراج‌نگاره‌های ایلخانی‌تیموری، می‌توانیم دو گروه کلی را مفروض بگیریم: گروه نخست با تصویرگری «معراج اعجوبه» و بخش نخست اسرا، عنصر تصویری زمین را جزء جدانشدنی معراج می‌داند؛ و گروه دوم با توجه به عروج آسمانی، بخش اعظم تصویر را به ابرهای پیچان و حضور پرتعداد فرشتگان اختصاص می‌دهد.

در گروه نخست، جاذبهٔ زمین با نگاهی واقع‌گرایانه تصویر می‌شود. در این نگاره‌ها، پاهای براق روی زمین و لبهٔ زیرین نگاره قرار می‌گیرد؛ حتی در وقت پریدن نیز فاصلهٔ براق با زمین کمترین حد ممکن است.

در گروه دوم حتی اگر نشانه‌ای نمادین از زمین نقش شده باشد، از جاذبه در نگاره اثری نیست. معلق ماندن براق و سوارش در میانهٔ تصویر، نظر سگای را تأیید می‌کند که صرف حضور براق، عروج را ممکن کرده است.

تقسیم نگاره‌ها بر اساس نقش زمین، همخوانی تام‌وتمامی با نوع متون معراج‌نامه‌ها (منثور و منظوم) دارد. نگاره‌های گروه نخست که شامل قدیمی‌ترین معراج‌نگاره‌ها هستند، مطابق روایت‌های منثور و نگاره‌های دستهٔ دوم مطابق روایت‌های منظوم نقش شده‌اند. این همخوانی نگاره‌ها با متون هم‌دورهٔ خود را حتی در نگارهٔ مخزن الاسرار (تصویر ۷) و مطابقتش با متن حبیب السیر نیز دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گروبر درمیان تصاویر پیشامغولی نقاشی پیامبر(ص) فقط یک نمونه از معراج را معرفی کرده است (Gruber 2009).

2. Christiane Gruber

3. Josef Van Ess

4. Marie-Rose Seguy

۵. تصویر «تولد پیامبر»، «پیشگویی بحیرای راهب» و «قرار دادن حجرالاسود در مقامش» در جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی و همچنین «موعظهٔ پیامبر»، «حضرت محمد و عیسی در راه اورشلیم»، «ماجرای غدیرخم» و «واقعهٔ مباهله» در آثار الباقیه از ابوریحان بیرونی، نمونه‌هایی از این دست هستند.

۶. این روایات در صحیح مسلم (۱۳۹۳، ج. ۱: ۹۹) و نیز در مسند ابن‌حنبل (۱۴۱۹ق، ج. ۳: ۳۰۶ و ج. ۵: ۱۵۷) قابل پیگیری است. نیز در المیزان علامه طباطبایی، ذیل آیات ۱ تا ۱۸ سورهٔ نجم.

۷. در این راستا نک: دانش‌پژوه و سادات‌ناصری ۱۳۶۹.

۸. محمدرضا غیاثیان در «نسخهٔ مصورِ کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانهٔ کاخ توپکاپی (خزینه ۱۶۵۳)» به سال ۱۳۹۶ و در جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی (کتابت ۷۱۴ ق) و مجمع التواریخ حافظ ابرو (کتابت ۸۲۹ق) نسخه‌های موجود را چنین دسته‌بندی کرده است: «امروزه، چهار نسخه از جامع التواریخ که در ربع رشیدی و تحت نظارت مؤلف آن کار شده، باقی مانده‌اند. یکی از آن‌ها، نسخه‌ای به زبان عربی است که در دو بخش در کتابخانه دانشگاه ادینبرو در اسکاتلند (شماره: Or.MS۲۰) و مجموعه ناصر خلیلی در لندن (شماره: mss۷۲۷) محفوظ است. دو نسخه نیز به زبان فارسی در کتابخانهٔ کاخ توپکاپی به شماره‌های "خزینه ۱۶۵۴ " و "خزینه ۱۶۵۳" نگهداری می‌شوند. نسخهٔ عربی و "خزینه ۱۶۵۳ " در سال ۷۱۴ ق ۱۳۱٤م کتابت شده و "خزینه ۱۶۵۴ " در سال ۷۱۷ ق/ ۱۳۱۷م به انجام رسیده است. نسخهٔ چهارم نیز نسخه‌ای نویافته و فاقد تاریخ است. هیچ‌یک از این نسخ کامل نیستند؛ بدین معنی که نه‌تنها تمام اوراق آن‌ها به دست ما نرسیده است، بلکه در زمان استنساخ نیز کامل نشده بودند» (غیاثیان ۱۳۹۹، ۲).

۹. عناصری که حتی در نگارهٔ آب‌مرکبی معراج اثر مولانا مظفرعلی- در کمال سادگی ساختار- حضور دارند. با این حال گهگاه شاهد غیاب این عناصر در بعضی از نگاره‌های معراج احمدموسی و میرحیدر هستیم که ماهیت سلسله‌نگاره‌ای این دو معراجیه باعثش می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم. ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند. قم: اسوه.

۲. آژند، یعقوب. ۱۳۸۶. پیشگامان نگارگری و نستعلیق. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳. ابن‌حسام، خوسفی. ۱۳۸۱. خاوران‌نامه، ابن‌حسام خوسفی بیرجندی، نگاره‌ها و تذهیب‌های فرهاد نقاش، سدهٔ نهم هجری. تهران: سازمان

چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. ابن‌حنبل، احمد. ۱۴۱۹ق. المسند. ریاض: بیت الافکار الدولیه.
۵. اعظم‌کثیری، آتوسا. ۱۳۹۷. «مطالعهٔ تطبیقی مؤلفه‌های تصویری در پنج نگارهٔ معراج حضرت رسول». دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، ش. ۱: ۱۱ـ۲۶.
۶. اقبال آشتیانی، عباس. ۱۳۸۸. تاریخ مغول. چ۹. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
۷. پاکباز، رویین. ۱۳۸۴. نقاشی ایرانی. تهران: انتشارات زرین و سیمن.
۸. تهرانی، رضا. ۱۳۸۹. «بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامهٔ احمدموسی و معراج‌نامهٔ میرحیدر». فصلنامه نگره، ش. ۱۴: ۲۲ـ۳۷.
۹. حاجی‌زاده، مجید. ۱۳۹۱. «بازتاب معراج پیامبر در شعر فارسی از آغاز تا پایان قرن هشتم». فصلنامه عرفانیات در ادب فارسی ۳ (۱۱): ۶۵ـ۸۸.
۱۰. خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. بی‌تا. تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات خیام.
۱۱. دانش‌پژوه، منوچهر، و سید حسن سادات‌ناصری. ۱۳۶۹. هزار سال تفسیر فارسی (سیری در متون کهن تفسیر پارسی). تهران: نشر البرز.
۱۲. ذکاء، یحیی. ۱۳۴۳. «خاوران‌نامه، نسخهٔ خطی و مصور موزه هنرهای تزیینی». مجلهٔ هنر و مردم ۲ (۲۰): ۱۷ـ۲۹.
۱۳. سگای، ماری‌رز. ۱۳۸۶. معراج‌نامه؛ سفر معجزه‌آسای پیامبر. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۱۴. سنایی، مجدود بن آدم. ۱۳۷۷. حدیقة الحقیقه. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چ۵. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۵. شین‌دشتگل، هلنا. ۱۳۹۱. معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد. چ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۶. طباطبایی، سید محمدحسین. ۱۳۷۸. تفسیر المیزان. ترجمهٔ سیدمحمدباقر موسوی همدانی. چ۵. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا: امیرکبیر.
۱۷. طبری، محمد بن جریر. ۱۳۵۶. تفسیر طبری. تصحیح حبیب یغمایی. چ۲. تهران: نشر طوس.
۱۸. صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۵۶. تاریخ ادبیات در ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۹. ـــــــ . ۱۳۹۸. حماسه‌سرایی در ایران. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۲۰. عتیق نیشابوری (سورآبادی)، ابوبکر. ۱۳۸۱. تفسیر سورآبادی، تفسیر التفاسیر. تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی. تهران: فرهنگ نشر نو.
۲۱. عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. نگارگری اسلامی. ترجمهٔ غلامرضا تمامی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
۲۲. عصار تبریزی، مولانا شمس‌الدین محمد. ۱۳۷۵. مهر و مشتری. تصحیح رضا مصطفوی سبزواری. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
۲۳. غیاثیان، محمدرضا. ۱۳۹۶. «نسخه مصورِ کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانه کاخ توپکاپی (خزینه ۱۶۵۳)». آینهٔ میراث، ش. ۲ (پیاپی ۶۰): ۲۷ـ۴۸.
۲۴. ـــــــ . ۱۳۹۸. جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی (کتابت ۷۱۴ق) و مجمع التواریخ حافظ ابرو (کتابت ۸۲۹ق). چ۱. تهران: میراث مکتوب.
۲۵. ـــــــ . ۱۳۹۹. «مطالعهٔ تطبیقی متن و تصاویر ابوبکر و امام علی در نسخ جامع التواریخ ایلخانی و تیموری» دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر ۱۰ (۲۰): ۱ـ۱۴.
۲۶. فاتحی، پروین. ۱۳۸۸. معراج پیامبر اکرم و معراج‌نامه‌های منظوم در ادب فارسی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۷. فان‌اس، یوزف. ۱۳۹۹. شکوفایی کلام اسلامی. ترجمهٔ سارا مسگر. تهران: نشر حکمت.
۲۸. فضل‌الله همدانی، خواجه رشیدالدین. ۱۳۹۲. جامع التواریخ (تاریخ ایران و اسلام). تصحیح محمد روشن. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
۲۹. قمی، علی بن ابراهیم. بی‌تا. تفسیر قمی. بیروت: دار الکتاب.
۳۰. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۶۳. نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. لندن: نشر مؤلف.
۳۱. مایل‌هروی، نجیب. ۱۳۶۶. معراج‌نامهٔ ابوعلی‌سینا. مشهد: انتشارات آستان قدس.
۳۲. القشیری النیشابوری، ابوالحسین مسلم بن‌الحجاج. ۱۳۹۳. صحیح مسلم. ترجمهٔ خالد ایوبی‌نیا. تصحیح حسین رستمی. ارومیه: مؤسسهٔ انتشاراتی حسینی‌اصل.

۳۳. مک‌اولیف، جین دمن. ۱۳۹۷. دایرةالمعارف قرآن. ویراستهٔ حسین خندق‌آبادی و همکاران. تهران: مؤسسهٔ انتشارات حکمت.
۳۴. خانلری‌کیا، زهرا. ۱۳۴۸. فرهنگ ادبیات فارسی دری. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۳۵. نظامی، الیاس بن یوسف. ۱۳۸۹الف. مخزن الاسرار. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۶. ـــــ . ۱۳۸۹ب. هفت‌پیکر. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۷. ـــــ . ۱۳۸۹پ. لیلی و مجنون. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۸. ـــــ . ۱۳۹۳. شرف‌نامه. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
39. Gruber, Christiane. 2005. The Prophet Muhammad's ascension (MI'RAJ) in *Islamic Art and Literature*, ca. 1300–1600. University of Pennsylvania. USA.
40. ------. 2010. *THE ILKHANID BOOK OF ASCENSION: A PERSIAN-SUNNI DEVOTIONAL TALE*. LONDON-NEWYORK: (TAURIS ACADEMIC STUDIES)
41. ------. 2009. Between Logos (Kalima) and Light (Nur): Presentations of the Prophet Muhammad in Islamic painting. Published in: *Muqarnas* 26 (2009), 229–262.
42. Hillenbrand, Robert. 2000. *Painting Persian, from the Mongol to Qajar*. I.B. Tauris & Co Ltd.

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246261.1011

مروری بر گونه‌شناسی نقوش جانوری ظروف زرین‌فام سده‌های میانهٔ کاشان موجود در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران*

اسماعیل نصری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۱

چکیده

سفالینه‌های زرین‌فام کاشان طی قرون ششم و هفتم هجری قمری بازتابی از نقش‌پردازی‌های مختلف است. بر روی ظروف زرین‌فام به‌دست‌آمده از این شهر، ترسیمات مختلف انسانی، گیاهی، اسلیمی، کتیبه‌نگاری و جانوری نقش شده است. در میان آن‌ها از زیباترین جلوه‌های خلاقیت انسان در عرصهٔ تزیین ظروف زرین‌فام، طراحی نقوش مختلف جانوران است که از جذابیت بصری منحصربه‌فردی برخوردارند. بر این اساس هدف اصلی پژوهش حاضر، شناسایی و طبقه‌بندی انواع نقوش حیوانی شامل نقوش مختلف جانوران بر سفال‌های زرین‌فام کاشان با محوریت سفالینه‌های زرین‌فام موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران است. بنابراین پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که مجموعه سفالینه‌های زرین‌فام منتسب به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری کاشان موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران در برگیرندهٔ چه نوع نقش‌مایه‌های جانوری هستند؟ در بررسی مقدماتی بیست سفالینهٔ زرین‌فام در موزهٔ مذکور مورد مطالعه قرار گرفت. برای جلوگیری از درازی سخن از میان سفالینه‌های مذکور، به‌جهت مشابهت‌های نوع تزیینات جانوری ترسیم‌شده بر این آثار، تنها تعداد دوازده عدد ظرف با فرم‌های مختلف شامل کاسه، بشقاب و تنگ که از کیفیت تصویری بهتری برخوردار بودند انتخاب شدند. سپس بر اساس آن‌ها تقسیم‌بندی و بررسی نقوش جانوری صورت پذیرفته است. همچنین پس از معرفی هر نقش‌مایه، مفهوم نمادین آن نیز شرح داده شده است. روش انجام این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت مشاهدهٔ میدانی نگارنده و مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است. بر اساس پژوهش انجام‌شده نقوش جانوری سفالینه‌های زرین‌فام موزهٔ آبگینه در پنج دستهٔ جداگانه در برگیرندهٔ نقوش حیوانات وحشی (پلنگ، خرگوش)، حیوانات اهلی (سگ، اسب، بز) پرندگان (اردک، طاووس، لک‌لک)، آبزیان (ماهی) و موجودات ترکیبی (هارپی) هستند. همچنین یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نقوش جانوران حضور چشمگیری در تزیین ظروف سفالین زرین‌فام سده‌های ششم و هفتم هجری قمری کاشان دارند و اغلب به‌عنوان عنصر اصلی تزیین بر بستر ظروف ترسیم شده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

کاشان، سفال زرین‌فام، سده‌های ششم و هفتم، نقوش جانوری، موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد اسماعیل نصری با عنوان مطالعه و شناخت سفالینه‌های زرین‌فام منتسب به قرون ششم، هفتم و هشتم هجری قمری موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی؛ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ esmaielnasri@gmail.com

۱. مقدمه

در طی سده‌های میانه مصادف با دوران سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان تحولات و پیشرفت‌های چندی در عرصهٔ سفالگری اتفاق افتاد. در این دوران سفالینه‌های زرین‌فام با درخشش متالیک به‌عنوان جایگزینی مناسب برای ظروف فلزی زرین و سیمین به کار رفت. در این دورهٔ زمانی، هنرمندان سفالگر کاشان با ذوق و سلیقه به آفرینش آثار زرین‌فام پرداختند. اشیاء زرین‌فام به‌دست‌آمده از کاشان، از جنبه‌های مختلف فرهنگی و هنری حائز اهمیت است. بر روی این ظروف نقش‌مایه‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و طرح‌های مختلف انسانی، گیاهی، هندسی و نوشتاری به کار رفته است که در میان آن‌ها نقوش مختلف جانوری از اهمیت خاصی برخوردار است. بنابراین، هدف از این پژوهش معرفی و شناخت نقوش جانوری تصویرشده بر روی ظروف سفالین زرین‌فام کاشان است. در واقع این تحقیق در پی ارائهٔ طبقه‌بندی مشخصی از نقوش جانوری سفال زرین‌فام سده‌های میانه (قرون ۶ و ۷ق) کاشان با تکیه بر مستندات موزه‌ای و کتابخانه‌ای است. لذا شناخت انواع نقوش حیوانی محور اصلی این پژوهش است. بر این اساس مقالهٔ حاضر به روش توصیفی‌تحلیلی با استفاده از شیوهٔ اسنادی و مشاهدهٔ مستقیم آثار تالار زرین‌فام موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران انجام گرفته است. بدین منظور، نخست از میان آثار زرین‌فام متعلق به دوران مختلف اسلامی (سده‌های اولیه، میانه و متأخر) موجود در تالار زرین موزهٔ آبگینه، تعداد دوازده نمونه، که متعلق به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری و مرکز تولید کاشان بودند انتخاب شد. سپس به بررسی نقوش جانوری پرداخته شد. در این مقاله برای فهم بهتر نوع نقوش جانوری ظروف زرین‌فام کاشان، این نوع نقوش در چهار دستهٔ کلی چهارپایان، پرندگان، آبزیان و موجودات ترکیبی تقسیم‌بندی شده‌اند. در این پژوهش، به‌منظور آشنایی بیشتر با کاشان و سفال زرین‌فام آن نخست اهمیت کاشان در صنعت سفالگری دوران اسلامی مرور شده و در ادامه به نقوش جانوری سده‌های ششم و هفتم هجری قمری دوران اسلامی پرداخته شده است. همچنین به‌منظور دستیابی به نتیجهٔ مشخص‌تر، طرح‌های حیوانی ترسیم‌شده بر پیکرهٔ این سفالینه‌ها، در قالب جداولی جداگانه ارائه شده است. پژوهش حاضر می‌تواند رهیافتی باشد برای ارائهٔ طبقه‌بندی دقیق‌تر و کامل از نقوش جانوری ظروف زرین‌فام کاشان، که به شناخت بیشتر از این نوع سفال‌ها منجر گردد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی در ارتباط با سفال زرین‌فام توسط محققان مختلف انجام شده است. اتینگهاوزن از نخستین کسانی بود که در این خصوص به تحقیق پرداخت و سفالینه‌های زرین‌فام سبک کاشان و ویژگی‌های آن را معرفی کرد (Ettinghausen 1936). پس از وی آرتور پوپ نیز به بررسی ابعاد مختلف سفال زرین‌فام، تاریخچه، مراکز تولید، و سبک‌های مختلف سفال زرین‌فام پرداخته است (پوپ ۱۳۸۷، ج. ۴). آلن و کایگر اسمیت نیز به بحث در بارهٔ تکنیک، روش ساخت و ذکر مواد مصرفی در تولید این گونهٔ سفالین پرداخته‌اند (Allan1973; Caiger-smith1985). الیور واتسون نیز شرحی کامل دربارهٔ سفال زرین‌فام، انواع سبک‌ها، مراکز ساخت همراه با نمونه‌هایی از این هنر ارائه داده است (Watson1985). نیستانی و روح‌فر (۱۳۸۹) به مقولهٔ روش ساخت این نوع سفالینه‌ها با تکیه بر اسناد تاریخی و پژوهش‌های آزمایشگاهی اقدام نموده‌اند. برخی از متخصصان سفال اسلامی مانند فهرواری و گروبه به معرفی مجموعه سفال‌های زرین‌فام موجود در کلکسیون‌ها و موزه‌های مختلف به تحقیق و مطالعه پرداخته و کتبی را دربارهٔ سفالینه‌های زرین‌فام نوشته‌اند (Grube 1994; Fehravari1973). اکبری (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ خود با هدف تاریخ‌گذاری سفال‌های زرین‌فام، گاه‌نگاری این نوع سفالینه‌ها را مورد مطالعه قرار داده است. قوچانی در مقالاتی با عناوین «سفالینه‌های زرین‌فام و نقاشی‌شدهٔ زیرلعاب» (۱۳۶۶) و «شعرهای خوب فارسی بر کاشی‌های ستاره‌ای زرین‌فام» (۱۳۷۰) به موضوع کتیبه‌ها، اشعار سفالینه‌ها و کاشی‌های زرین‌فام کاشان اشاره دارد. حسینی و شیرخانی در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر گونه‌شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانه اسلامی ری و کاشان»، به مطالعه، طبقه‌بندی و سبک‌شناسی نقوش انسانی و متعلقات آن‌ها نظیر پوشاک و زیورآلات بر سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های ششم و هفتم هجری قمری ری و کاشان پرداخته‌اند (حسینی و شیرخانی ۱۳۹۵). مرتضایی و صداقتی‌زاده در پژوهشی مشترک با نام «بررسی نقوش جانوری سفالینه‌های کهن شهر گرگان (جرجان) در دوران اسلامی» (۱۳۹۱)، ضمن مطالعهٔ سفالینه‌های زرین‌فام این مرکز به تبیین تغییرات طراحی این دسته از نقوش حد فاصل بازهٔ زمانی قرون اولیهٔ اسلامی تا پایان قرن هفتم هجری قمری اقدام کرده‌اند.

همان گونه که مشخص است، از آنجا که در تحقیقات مذکور، مطالعه، بررسی و طبقه‌بندی جامعی دربارهٔ نقوش حیوانی ظروف زرین‌فام کاشان صورت نگرفته است، مقالهٔ پیش رو در نظر دارد در خصوص مطالعهٔ نقوش جانوری ظروف زرین‌فام سده‌های میانهٔ کاشان به مطالعه بپردازد که موجب شناسایی و ارائهٔ طبقه‌بندی مشخص از این نوع سفالینه‌ها می‌گردد.

۲ـ۱. روش پژوهش

روش انجام این پژوهش توصیفی‌تحلیلی و گردآوری داده‌ها به روش میدانی و کتابخانه‌ای انجام شده است. جامعهٔ آماری متشکل از دوازده ظرف سفالین زرین‌فام متعلق به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران است و با ارائهٔ جداول مقایسه‌ای (۱ و ۲)، طبقه‌بندی نقش‌مایه‌های جانوری ظروف زرین‌فام سده‌های میانهٔ کاشان انجام شده است.

۲. اهمیت کاشان در سفالگری دوران اسلامی

شهر کاشان در تاریخ سفالگری ایران دارای اهمیت و مقامی شایسته است، به‌نحوی که نه‌تنها یکی از بزرگ‌ترین مراکزی ساخت صنعت سفال‌سازی بوده بلکه شهرت ساخته‌هایش در سده‌های ششم تا هشتم هجری قمری (۱۲ـ۱۴م) در سراسر سرزمین‌های شرق اسلامی پیچیده بود و حتی تا قرن نهم هجری قمری (۱۵م) این جایگاه والا را از دست نداد (محمدحسن ۱۳۸۸، ۱۷۴). تردیدی نیست که کاشان در تاریخ سفالگری ایران شایستهٔ مقامی است فراتر از آنچه مورخان هنر اسلامی در سال‌های گذشته نگاشته‌اند. فراوانی قطعات سفال‌های شکسته در کاشان تولید فراوان سفالینه در این شهر را اثبات می‌کند، به‌گونه‌ای که در زبان فارسی سفال لعابی منقوش را به شهر کاشان نسبت داده و کاشی خوانده‌اند که این خود مؤید اهمیت تولید سفال در این محل است (پوپ ۱۳۳۸، ۱۰۴). با وجود کاوش‌های پراکنده در این شهر حدود شصت کورهٔ سفالگری در آنجا کشف شده است. به‌علاوه تودهٔ بزرگی از انواع سفالینه‌ها در آنجا کشف شده است تا جایی که همواره پذیرفته شده که کاشان شهر مرکزی تولید سفالینهٔ کشور بوده است (پوپ ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۰۳). این امر با وجود در دسترس بودن تمام مواد و مصالح مورد نیاز برای ساخت انواع سفالینه در اطراف کاشان و کشف کوره‌های سفال‌پزی در داخل منازل مسکونی، گواهی دیگری بر محلی بودن تولید این ظروف در این شهر است (ویلسن ۱۳۶۶، ۱۴۴؛ کاتلی و هامبی ۱۳۷۶، ۳۲). این سفال‌ها بسیار متنوع و آثاری به شیوه‌های بی‌لعاب، یک‌رنگ، لاجوردی، مینایی، قالب‌زده، مشبک و زیرلعاب هستند (کیانی ۱۳۷۹، ۳۴). از سوی دیگر، کاشان در دوران میانه یکی از مهم‌ترین مراکز تولیدکنندهٔ عمدهٔ سفال زرین‌فام بوده است، به‌گونه‌ای که نمونه‌های موجود سفالینهٔ زرین‌فام بیانگر آن است که زیباترین ظروف سفالین هم‌زمان با سده‌های ششم و هفتم هجری قمری در کاشان ساخته شده است (قوچانی ۱۳۶۶، ۳۱). شکل این ظروف، عموماً کاسه، آبخوری، تنگ، کوزه و مجسمه‌های تزیینی است که با رنگ‌های قهوه‌ای در طیفی از تیره و روشن نقش می‌شده است (توحیدی ۱۳۹۲، ۲۷۵). کتیبه‌های روی بعضی از این سفال‌ها همراه با شواهد ادبی، تردیدی باقی نمی‌گذارد که همهٔ این‌ها از تولیدات کاشان هستند (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۰، ۵۱۶). علاوه بر سفال‌سازی، درخشان‌ترین دوران تولید کاشی زرین‌فام متعلق به کاشی‌سازان کاشان است (عباسیان ۱۳۷۹، ۱۱۶). مدارکی از موقعیت ممتاز کاشان (در زمینهٔ اوج صنعت کاشی‌کاری در این شهر) بین سده‌های ششم و هشتم هجری قمری (۱۲ـ۱۴م) وجود دارد. همچنین امضاهای تعداد زیادی از سفالگران معروف و شناخته‌شده بر این نکته صحه می‌گذارد که مشهورترین آنان امضای خاندان ابوطاهر بوده که نام‌های خود را بر روی کاشی‌ها و ظرف‌ها امضا می‌کردند. بعضی از آنان نسب (محل زندگی) خود یعنی کاشان را نیز اضافه می‌کردند و در کنار امضاشان با صراحت آن را می‌نوشتند (پورتر ۱۳۸۱، ۳۳). علاوه بر سفال و کاشی‌سازی، شهرت کاشان به‌سبب آفرینش نفیس‌ترین و زیباترین محراب‌های زرین‌فام است که زینت‌بخش حرم‌ها و بقاع متبرکه شیعیان بوده‌اند (کریمی ۱۳۸۵، ۶۳۲).

۳. درآمدی بر نقوش جانوری سفالینه‌های سده‌های ششم و هفتم هجری قمری در ایران

سفالگران ایرانی طیف وسیعی از موضوعات رایج در تمام هنرهای ایرانی را در اختیار داشته است. افزون بر بن‌مایه‌های تزیینی رایج شخصیت‌ها و تزیینات مختلف اسلیمی و گیاهی، زندگی جانوری بن‌مایهٔ اصلی هنرمندان ایرانی بوده و هیچ دوره‌ای و عملاً هیچ سبکی از سفالینهٔ ایرانی که در آن اشکال جانوری به‌صورت شگرفی مورد توجه نبوده باشد، دیده نشده است (پوپ ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۷۰۵). شاید بتوان گفت پیکره‌های جانوری یکی از قدیمی‌ترین نقوشی است که انسان در آثار خود ترسیم کرده است (مرتضایی و صداقتی‌زاده ۱۳۹۱، ۴۸). این نقش‌مایه‌ها در هنر ایران همانند دیگر نقوش صرفاً جنبهٔ تزیینی نداشته‌اند بلکه گاهی بیانگر امید، ترس، یا توسل به نیروی برای مبارزه با خطرهای طبیعت و حیات و گاهی بیانگر اعتقادات مذهبی و افسانه‌ها بودند (خزایی و سماوکی ۱۳۸۱، ۸). در پارهٔ پسین سدهٔ ششم هجری قمری و پارهٔ پیشین سدهٔ هفتم هجری قمری هم‌زمان با دوران سلجوقی و ایلخانی بر غنای طرح‌های تزیینی و نقش‌مایه‌های شاخص افزوده شد و طرح‌های پیکره‌ای

حیوانات، نقش‌پردازی موجودات حیوانی و پرندگان در ترسیم انواع اشکال ظروف سفالی ادامه یافت (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۰، ۴۹۲ـ۵۱۴)، به‌نحوی که سفال‌سازان تزیینات حیوانی و پرندگان را به‌عنوان موضوعات تزیینی در ساخته‌های سفالی زرین‌فام به کار می‌بردند و زمینهٔ این گونه از سفال‌ها از عناصر جانوری نمایان است (علام ۱۳۸۶، ۱۳۵). همچنین در این دوران‌ها خوشبختانه فنون ایرانی کاملاً موفق شده است که به این اشکال اولاً لباس ایرانی و اسلامی ظاهری بپوشاند و ثانیاً در وضع و ترتیب آن‌ها یا در برابر هم یا درحالی‌که قوی بر ضعیف حمله می‌کند و ترتیب‌های دیگری که از امتیازات ایرانیان در کشیدن اشکال حیوانات بود، ذوق و قریحه و استادی بی‌مانندی از خود بروز داده است (محمدحسن ۱۳۶۳، ۲۹۱).

علاوه بر نقوش جانوری (چهارپایان)، طرح و نقوش متداول دیگر بر روی ظروف سفالین از سال‌های آغازین ساخت، طرح پرندگان است که نقش آن از هزاره‌های قبل از میلاد، در اغلب کارگاه‌های سفالگری رایج بوده است. نقوش پرندگان زمانی به‌تنهایی و گاهی در جمع، روی ظروف سفالین زرین‌فام از جمله کاسه و بشقاب نقش شده است (کیانی ۱۳۷۹، ۸۵). هریک از این نقوش دارای مفاهیم ویژه‌ای است که سفالگر هنرمند، ماهرانه سطوح داخلی و خارجی ظروف سفالین، مانند کاسه، بشقاب، پیاله، کوزه، خمره، ساغر، آبخوری و تنگ‌های مخصوص را زینت بخشیده است. بسیاری از نقش پرندگان علاوه بر نقوش تزیینی، نمادی از فرهنگ عامه و نجوم داشته، سفالگر هنرمند با زیبایی خاصی این پرندگان را به تصویر کشیده است. نقوش پرندگانی مانند طوطی، کبوتر، هدهد، کلاغ و موجودات افسانه‌ای مانند سیمرغ و عنقا، در ظروف سفالین جای ویژه‌ای داشته، با الهام از سروده‌های شاعران بزرگ، مانند فردوسی (شاهنامه)، عطار و رباعیات خیام مظهر قدرت می‌گردند و پرواز پرندگان نمادی از پرواز انسان‌ها می‌شود. به هر حال از سده‌های اولیهٔ سفالگری به‌ویژه دوران کشاورزی، نقوش و طرح‌های پرندگان در حال آرامش و پرواز با بال‌های گسترده به چشم می‌خورد. زمانی نیز سفالگر هنرمند از پرندگان افسانه‌ای، تخیلی، اسطوره‌ای و نجومی بهره گرفته، تصاویر پرندگان را با طرح‌های گیاهی درهم آمیخته و نقوش جالبی را نقاشی کرده است (همان‌جا).

۴. بررسی نمونه‌های مطالعاتی

اشیاء مورد مطالعه در این پژوهش دوازده ظرف زرین‌فام هستند که توسط کارشناسان موزه تاریخ‌گذاری شده‌اند. نمونه‌های مذکور مربوط به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری بوده که در کاشان ساخته شده و در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران نگهداری می‌شوند. این آثار با موضوعات تزیینی گوناگونی شامل نقش‌مایه‌های انسانی، اسلیمی، هندسی، گیاهی، کتیبه‌ها و نقوش جانوران مختلفی شامل نقوش چهارپایان، پرندگان، آبزیان و موجودات ترکیبی تزیین شده‌اند. بیشتر حیوانات و پرندگانی که در تزیینات این سفالینه‌ها استفاده شده، شامل حیوانات اهلی، وحشی و پرندگان است. لذا در این پژوهش برای سهولت بیشتر، نقوش جانوری در چهار دستهٔ کلی چهارپایان، پرندگان، آبزیان و موجودات ترکیبی طبقه‌بندی و معرفی شده است.

۴ـ۱. چهارپایان

ترسیم نقوش و صحنه‌های جانوری بر روی سفالینه‌ها، سابقه‌ای طولانی دارد و در هر دوره بخش مهمی از صحنه‌های طراحی‌شده بر روی ظروف سفالین به ترسیم پیکرهٔ جانوران اختصاص یافته است. بر این اساس در بررسی فهرست شمایل‌نگاری ظروف زرین‌فام کاشان، بخش مهمی از تزیینات انجام‌شده بر روی این سفال‌ها به صحنهٔ شمایل آرایه‌های حیوانی اختصاص یافته است، به‌نحوی که تمام فضای ظروف با این نقش‌مایه‌ها پوشانده شده است. روی‌هم‌رفته این تصاویر دامنهٔ بسیار زیادی داشته و طرح‌های رایج ظروف در قالب جنبه‌های واقعی حیوانات جلوه‌گر شده است. عمده‌ترین حیوانات (چهارپایان) ترسیم‌شده شامل نقش حیوانات اهلی و وحشی مانند اسب، سگ، پلنگ، خرگوش و بز است.

۴ـ۱ـ۱. اسب

یکی از نقوش جانوری که در ظروف مورد مطالعه به چشم می خورد، نقش اسب است. از دیرباز تاکنون اسب در تکامل زندگی بشر نقش فراوانی ایفا کرده است. این حیوان با نقش حیاتی خود توانست به‌عنوان سلاحی نیرومند و کارآمد در میدان نبرد و کشورگشایی شاهان به مقامی بالا در خاطرهٔ بشری دست یابد (دایجست بوک ۱۳۹۲، ۵۲). اسب یکی از چهار حیوان مقدس است و به‌عنوان مرکب جنگجویان و قهرمانان، نماد شجاعت، قدرت و سرعت بود. این حیوان در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها، مقام شامخی دارد و در وهلهٔ نخست نماد خورشید بود

که گردونهٔ او را می‌کشید و برای خدایان خورشید، قربانی می‌کرد. در هنر تدفینی نیز نماد مرگ بود و روان متوفی را با خود می‌برد (هال ۱۳۸۰، ۲۴ـ۲۵).

در ظروف زرین‌فام دوران میانهٔ کاشان، اسب اغلب به‌عنوان مرکب سوارکاران ترسیم شده است. علت این امر را می‌توان به جنبهٔ مادی و معنوی اسب در زندگی، معیشت، نیروی نظامی همچنین در مراسم سوگند و تدفین و تقدس بودن آن برشمرد (سروری ۱۳۸۹، ۲۵۳ـ۲۶۸). استفاده از این نقش‌مایه، همراه با سوارکار در حال حرکت دیده می‌شود. سوارکاران و اسبان آن‌ها با تزیینات مشابه تصویر شده‌اند. اسبان ترسیم‌شده با جثه‌ای کوچک، گردن و ساق‌هایی درشت دیده می‌شوند (تصویر ۱ـ۳).

تصویر ۱: کاسهٔ سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۲۱۹ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

تصویر ۲: کاسهٔ سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۱۰۳ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۴ـ۱ـ۲. سگ

حیواناتی مانند سگ در گروه جانورانی هستند که در طول تاریخ، به شکل‌ها و ترکیب‌های گوناگون بر آثار مختلف نقش شده و اهمیت خود را در سفالینه‌های دوران اسلامی حفظ کرده‌اند. در میان آثار مطالعاتی، کاسه‌ای متعلق به اواخر سدهٔ ششم هجری قمری دیده می‌شود که بر روی بدنهٔ بیرونی آن تزیینات مختلفی از جانوران در حال حرکت به چشم می‌خورد (تصویر ۴). در این ظرف، تصویری شبیه سگ که در حال تعقیب و شکار است، به‌صورت نیم‌رخ و طبیعت‌گرایانه دیده می‌شود. هنرمند در طراحی فیگورهای بدن این جانور، برای القای حرکت از خال‌های ریز و درشت بهره جسته و در نمایش پاها حالت دوندگی قابل مشاهده است. به‌طور کلی اولین کاربرد اسطوره‌ای سگ که در سراسر جهان شناخته شده، همانا وظیفه راهنمایی ارواح است؛ یعنی پس از آنکه در زندگی همراه انسان بوده، در شب مرگ نیز راه‌بلد اوست (شوالیه و گربران ۱۳۸۲، ج. ۳: ۶۰۲). سگ شامل نمادهایی متناقض است، چراکه از یک‌سو نماد قدرت جنسی، بقای نسل است و از سوی دیگر نماد فریبندگی و وسوسه‌گری، پیوند نامشروع؛ به‌ویژه در اسلام در کنار اعتقاد به وفاداری و صبوری معنای متناقض شکم‌بارگی، ولع و جنون که اغلب با سگ سیاه ظاهر می‌شود نیز وجود دارد (همان، ۶۱۱).

تصویر ۳: بشقاب سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۳۲۰ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۳.۱.۴. پلنگ

در میان طرح‌های ظروف زرین‌فام مکشوفه از کاشان، طرح پلنگ نیز تزیین یافته است. تصویرسازی پیکرهٔ این جانور به‌صورت طبیعت‌گرایانه و متناسب با خوی درندگی جاندار تصور شده، اما طراحی سر این حیوان به‌صورت انتزاعی بوده، گویی اینکه هنرمند از تصویری نمونه‌برداری کرده است. در نشان دادن بدن این حیوان، مانند تصویر سگ ترسیم شده، هنرمند با ترسیم نقاط سیاه‌رنگ نامرتب، در واقع سعی در ارائهٔ نماسازی حرکت و شکار دارد (تصویر ۴). این حیوان به‌خاطر فرم بدنش بیشتر مورد توجه انسان‌های اولیه قرار گرفته و به‌علت قدرت بدنی زیادی که به‌عنوان یک حیوان وحشی دارد، بسیار مورد توجه بوده است (حاتم ۱۳۷۴، ۳۶۷). پلنگ نماد غرور و نشان طبقهٔ سلطنتی و جنگجو به شمار می‌آید و در عین حال نشانهٔ سبعیت، مهارت، قدرت و نیرویی ناگهانی و بی‌شفقت است (شوالیه و گربران ۱۳۷۹، ج. ۲، ۲۳۶ـ۲۳۷).

۴.۱.۴. خرگوش

نقش این حیوان در یک نمونه از ظروف زرین‌فام با ویژگی‌های اصلی خود جانور، همراه با گروهی از حیوانات در حال حرکت که در تعقیب و گریز یکدیگرند ترسیم شده است. حالت بدن این جانور نیز به‌صورت نیم‌رخ و طبیعت‌گرایانه با فرمی که نشان از جست‌وخیز دارد دیده می‌شود (تصویر ۴). خرگوش حیوانی با نیروهای مافوق طبیعی، نماد باروری و نشان شهوت است. از طرفی خرگوش عمری طولانی دارد و به‌قولی، هزاران سال زندگی می‌کند، بنابراین نماد طول عمر نیز محسوب می‌شود. همچنین از نشان این حیوان به‌عنوان تعویذ حفاظتی استفاده می‌شده است (هال ۱۳۸۰، ۴۶).

۵.۱.۴. بز

نقش بز یکی از نقوش هنری تصویرشده در سفالینه‌های زرین‌فام کاشان است. نکتهٔ قابل توجه سر این حیوان است که به‌صورت کاملاً انتزاعی و به‌شکل عامیانه (غیرحرفه‌ای) با چشمانی درشت و سری بیضی‌شکل ترسیم شده است (تصویر ۴). در روزگاران گذشته، بز به‌عنوان تجسم باروری انسان‌ها و گله‌های گاو پرستیده می‌شد و با خدای حاصلخیزی سومری به نام «تموز[۱]» و «نین گرسو[۲]» یکسان به شمار می‌آمد (همان، ۳۵). در دوران باستان، هر قوم، بز را مظهر یکی از عوامل طبیعی سودمند می‌دانست. این حیوان نمادی از فراوانی، رب‌النوع روییدنی‌ها و گاهی نیز مظهری از فرشتهٔ باران بود و آن را در نزول باران مؤثر می‌دانستند و در شاخ آن قدرت جادویی پنهان بود. به همین مناسب گاه طرح بز به‌طور مستقل روی ظروف به چشم می‌خورد و زمانی تعداد زیادی از آن‌ها گروهی نقش شده‌اند (حاتم ۱۳۷۴، ۳۶۴ـ۳۶۵).

تصویر ۴: کاسهٔ سفالین زرین‌فام، به شمارهٔثبت ۱۴۳ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۲.۴. نقوش پرندگان

صحنهٔ پرندگان که در صلح و آرامش در حال پرواز (به‌خصوص اردک‌های چاق) یا در مرغزارها به چرا مشغول‌اند، نقش‌مایهٔ متداولی در آثار سفالی زرین‌فام کاشان است. در این صحنه‌ها اغلب پرندگان به‌صورت گروهی ترسیم شده‌اند. پرندگان آبی همچون لک‌لک، غاز، اردک، مرغابی و... پرندگانی بودند که بسیار شکار می‌شدند و از منابع مهم غذایی بودند. نقش این پرندگان به‌وفور بر روی سفال‌های زرین‌فام به چشم می‌خورد. گاه این پرندگان گروهی و در حال شنا بر کنارهٔ شکمی ظرف‌ها دیده می‌شود. گاه به‌شکل مرغابی درازپا هستند. این مرغ‌ها در مرداب‌ها زندگی می‌کردند. ارتباط و زندگی با آب، از این پرندگان نمادی از آبادانی و آب ساخته بود. در جایی دیگر پرندگانی با پاهای بسیار کشیده در کنار هم یا تکی می‌بینیم. گاهی نیز پرندگان آبی به‌صورتی سنگین‌تر و حجیم‌تر با سبکی زاویه‌ای ظاهر می‌شوند (خزایی و سماوکی ۱۳۸۱، ۹).

۴ـ۲ـ۱. اردک

موضوع بخشی اعظمی از نقوش حیوانی ظروف زرین‌فام دورهٔ میانه را اردک‌های در حال پرواز نشان می‌دهد که در ترکیب‌بندی با متن زمینهٔ اصلی به کار رفته‌اند (پوپ ۱۳۸۷، ج. ۴: ۱۸۷۰). اردک از پرندگانی است که در سفال‌های زرین‌فام مورد مطالعه بسیار نقش شده است. این نقش‌مایه را به‌صورت دسته‌ای از اردک‌های چاق در حال پرواز در لابه‌لای نقوش هندسی و گیاهی می‌توان مشاهده کرد (تصاویر ۵ـ۶). اردک سمبل وصلت و نیکبختی و نماد پیوند زناشویی است که گاهی به آن مفهوم قدرت حیاتی نیز افزوده می‌شود. علت این امر آن است که اردک نر و ماده همیشه با هم شنا می‌کنند. این نماد اغلب در شمایل‌نگاری به‌منظور نشان دادن امیدها و آرزوها به کار می‌رود (شوالیه و گربران ۱۳۷۹، ج. ۱: ۱۱۲ـ۱۱۳).

تصویر ۵: بشقاب سفالین زرین‌فام، به شمارهٔ‌ثبت ۲۸۴ سین، کاشان، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه، ۱۳۹۵)

تصویر ۶: کاسهٔ سفالین زرین‌فام، به شمارهٔ‌ثبت ۱۲۳، کاشان، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۴ـ۲ـ۲. طاووس

طاووس، یکی از پرندگانی است که در سفال‌های زرین‌فام شهر کاشان مورد استفاده قرار گرفته است. نقش این پرنده که پیکره و تزیینات آن مشابهت نزدیکی با نقش طاووس دارد، در تصویر ۷ نمایش داده شده است. شناسهٔ این پرنده دم آن است که به‌صورت چتر بزرگی پهن کرده است. جایگاه این نقش در قسمت نمای مرکزی تصویر و در بین تصاویر انسانی و گل و برگ‌های تزیینی زینت یافته است. طاووس جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است. این پرنده در کنار آن که نماد خودنمایی و خودفروشی به شمار می‌رود، مقدم بر همهٔ صفات، نمادی خورشیدی است که برآمده از دُم چترِوار آن است (دوبوکور ۱۳۷۳، ۲۸).

طاووس سمبل خورشید است و معانی سمبلیک از پادشاهی، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، رستاخیر، فناناپذیری، زندگی توأم با عشق در خود دارد (شیخی‌نارانی ۱۳۸۹، ۲۸). پیشینیان طاووس را نابودکنندهٔ مار و عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند؛ به همین دلیل است نقش این پرنده در دو طرف درخت زندگی به‌نشانهٔ برکت و باروری در مقابل مقابل قحطی و خشکی نشان داده شده است (صادقی‌نیا و پوزش ۱۳۹۵، ۵۶). در دوران باستان در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مورد

تصویر ۷: تنگ سفالین زرین‌فام، به شمارهٔ‌ثبت ۱۴۰ سین، کاشان اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

توجه بوده و معتقد بودند طاووس به‌دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافته است. در فرهنگ و هنر اسلامی، نقش طـاووس اشـاراتی بـه تجلی الهی و تمثیلی از نفش انسانی است که خواستار بازگشت به موطن اصلی و ابدی خود است (خزایی ۱۳۸۲، ۱۳۹). شگفت آن است که نگهداری این پرنده را به‌رغم حسن زیبایی که دارد، در خانه به فال بد گیرند و گوینـد آنجـا را از یمـن و برکـت دور و قـرین شـأمت دارد و شـاید سبب آن باشد که مسبب دخول ابلیس در بهشت را به آن نسبت دهند (دهخدا ۱۳۳۵، ج. ۳۳: ۶۳).

تصویر ۸: بشقاب سفالین زرین فام، به شماره‌ثبت ۹۴ سین، کاشان، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۴ـ۲ـ۳. لک‌لک

یکی از سفال‌هایی که از این نقش برای تزیین آن استفاده شده، بشقابی است که در مرکز آن در درون قابی دایره‌وار، لابه‌لای نقوش اسلیمی و تزیینات گیاهی نقش این پرنده به‌صورت قرینه و نیم‌رخ، در میان علفزار تکرار شده است (تصویر ۸). لک‌لک عموماً مرغی خوش‌یمن و نماد مهر و مودت پدرفرزندی به شمار می‌رود. این پرنده مظهر عقل و خرد، زندگی‌های متوالی و رایج‌ترین نماد طول عمر طولانی و نماد جاودانی به حساب می‌آید. به‌علاوه این پرنده مبشر بهار و نشانهٔ ازدواج و تولد است. فراتر از این، لک‌لک در فرهنگ عامیانهٔ اقوام غربی و شرقی نماد پرهیزگاری به شمار می‌رفت، زیرا این‌گونه از پرندگان که بی‌حرکت و تنها روی یک پا می‌نشینند، یادآور مراقبه و کشف و شهود هستند (شوالیه و گربران ۱۳۸۷، ج. ۵: ۱۵ـ۱۶؛ هال ۱۳۸۰، ۹۲).

۴ـ۲ـ۴. کبوتر

نقش کبوتر از دیگر نقوشی است که می‌توان در سفال‌های زرین‌فام کاشان مشاهده کرد. نقش این پرنده در تصویر ۹ در لابه‌لای شاخ و برگ گیاهان، با بال‌هایی بسته ترسیم شده است. این پرنده نماد بهار، خلوص، سادگی، صلح، هماهنگی، امید، خوشبختی و سمبل عشق و نشانهٔ عمل عاشقانه‌ای است که عاشق نسبت به معشوق خود به جا می‌آورد. همچنین کبوتر را نشانهٔ گوهر زوال‌ناپذیری و روح دانسته‌اند. اغلب این پرنده را به‌جهت زیبایی، سفیدی و آهنگ خوش آن، استعارهٔ جهانی از زن دانسته‌اند. به هر حال کبوتر پرنده‌ای بی‌نهایت اجتماعی است که همواره بر ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأکید شده است (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۵۷).

تصویر ۹: تنگ سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۱۴۷ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

۴ـ۳. آبزیان

۴ـ۳ـ۱. ماهی

در بررسی سفال‌های زرین‌فام کاشان و در گروه آبزیان، تنها موجوی که تصویرنگاری شده، ماهی است. نوع و شیوهٔ طراحی اندام ماهی تداعی‌کنندهٔ حرکت موجود در آب است که به‌صورت چند ماهی درون قاب یا حوضی ترسیم شده‌اند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). ماهی چون به آب زنده است، از آن به‌عنوان نمودی برای آب، باران، تازگی و طراوات استفاده می‌شده است. ماهی را برای تجسم دریا و آب که منشأ باروری شناخته می‌شد به کار می‌بردند (حاتم ۱۳۷۴، ۳۶۷ـ۳۶۸). از سوی دیگر نقش ماهی، بیش از همه در

شکل نمادین در معرفی ایزدان و توانایی‌هایشان دیده می‌شود و از آن به‌عنوان نمادی در برابر نیروهای اهریمنی و طلسم محافظتی، همین‌طور خوشبختی، مقاومت و ایستادگی یاد می‌شود (افضل طوسی ۱۳۹۲، ۱۰۸ـ۱۱۰).

تصویر ۱۰: بشقاب سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۹۵ سین، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

تصویر ۱۱: بشقاب سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۲۸۴ سین، کاشان، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

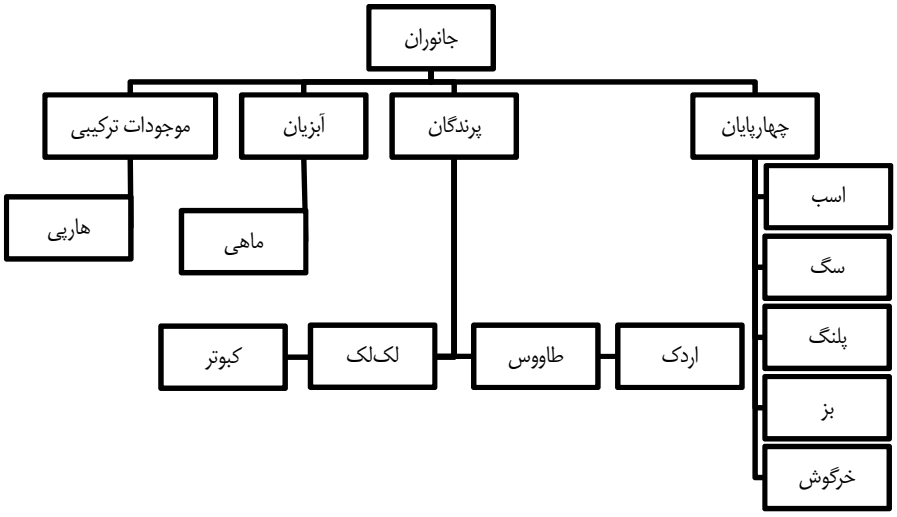
۴ـ۴. موجودات ترکیبی

۴ـ۴ـ۱. هارپی

هارپی به‌عنوان مخلوقی ترکیبی از سر انسان و بدن پرنده، قدمتی طولانی در هنر ایران و دیگر تمدن‌های کهن دارد و خاستگاه آن را باید در هنر پیش از تاریخ جست‌وجو کرد (رحمانی و محمودی ۱۳۹۶، ۵۳). در دوران اسلامی از سدهٔ پنجم هجری قمری، تصاویر هارپی به‌تدریج بر روی سفالینه‌ها دیده می‌شود و در سده‌های ششم و هفتم هجری قمری، از نقش‌های رایج ظروف سفالین بوده است (عابددوست و کاظم‌پور ۱۳۸۸، ۸۲). به‌لحاظ منشأشناسی موضوع ترکیبی «زن- پرنده» یا هارپی به‌صورت ظرف یا دستهٔ ظرف، مخصوص هنر «ایران و اورارتو» است و پس از ایران و اوراتور به‌عنوان نشانهٔ مربوط به خاک سپردن مردگان و موجودی که روح مردگان را به دنیای دیگر می‌برد، وارد هنر «یونان و اوتروی» می‌شود (گیرشمن ۱۳۶۴، ۲۳۸). هارپی‌ها قاصدان مرگ به شمار می‌آمدند که روان مردگان را به زیر زمین می‌بردند و بدین‌ترتیب مردم آن‌ها را در تصاویر مربوط به تدفین نشان می‌دادند و برای فرو نشان دادن خشم آن‌ها قربانی می‌کردند (هال ۱۳۸۰، ۱۰۶). در بررسی نمونه‌های مورد مطالعه، از این موجودات نامتعارف برای طراحی بخشی از ظرف استفاده شده است (تصویر ۱۲). در این اثر دو هارپی با چهره و اندازه‌ای یکسان، هالهٔ نورانی به دور سر، به حالت سه رخ و پشت به یکدیگر ترسیم شده‌اند.

تصویر ۱۲: کاسهٔ سفالین زرین‌فام، به شماره‌ثبت ۳۱۴ سین، کاشان، اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه ۱۳۹۵)

جدول ۱: گونه‌های نقوش جانوری در سفالینه‌های زرین‌فام کاشان (نگارنده)



جدول ۲: انواع نقوش حیوانی (چهارپایان) و پرندگان بر روی نمونه‌های مطالعاتی (نگارنده)

ردیف	نوع نقش مایه		نمونه نقش	جایگاه ترسیم	ماهیت طراحی	محل قرارگیری
۱	جانوری	اسب		ترسیم‌شده در مراکز تصاویر به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ داخلی
۲		سگ		ترسیم‌شده در جدارهٔ خارجی به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ بیرونی
۳		پلنگ		ترسیم‌شده در جدارهٔ خارجی به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ بیرونی
۴		بز		ترسیم‌شده در جدارهٔ خارجی به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ بیرونی
۵		خرگوش		ترسیم‌شده در جدارهٔ خارجی به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ بیرونی

۶		اردک		ترسیم‌شده در مرکز ترکیب‌بندی به‌عنوان عنصر اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ داخلی
۷	پرندگان	طاووس		نقشی پرکننده در کنار تصاویر اصلی	طبیعت‌گرایانه	نمای بیرونی
۸		لک‌لک		ترسیم‌شده در مرکز بشقاب به‌عنوان نقش اصلی	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ داخلی
۹		کبوتر		نقشی پرکننده در کنار تصاویر اصلی	طبیعت‌گرایانه	نمای بیرونی
۱۰	آبزیان	ماهی		عنصری پرکننده در داخل برکه‌ها	طبیعت‌گرایانه	جدارهٔ داخلی
۱۱	اسطوره‌ای	هارپی		ترسیم‌شده در مرکز ترکیب‌بندی به‌عنوان عنصر اصلی	نمادین	جدارهٔ داخلی

۵. نتیجه‌گیری

به‌لحاظ جایگاه و تعالی هنر سفالگری، سده‌های ششم و هفتم هجری قمری یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخی در ایران است. در این ایام، صنعت سفالگری و به‌ویژه ساخت سفالینه‌های زرین‌فام، پیشرفت چشمگیری داشت و در شهر کاشان زیباترین نمونه‌های ظروف زرین‌فام ساخته می‌شد. از این حیث، آثار سفالی زرین‌فام برجای‌مانده از کاشان یکی از شاخص‌ترین وجوه این دوره‌هاست که ضمن تنوع فرم و تزیین، نقوش جانوران به‌عنوان عنصر تزیینی اصلی به‌گونه‌ای بارز بر این نوع سفال‌ها نمود دارند. در پژوهش حاضر که به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام پذیرفته است تلاش شد تا به این پرسش که مجموعه سفالینه‌های زرین‌فام منتسب به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری کاشان موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران دربرگیرندهٔ چه نوع نقش‌مایه‌های جانوری هستند، پاسخ داده شود. لذا بررسی سفال‌های زرین‌فام کاشان نشان از اهمیت نگاره‌های حیوانات در تزیین سطح ظروف زرین‌فام است به‌گونه‌ای که از فنون رایج تزیین روی زرین‌فام بوده و در هریک از نمونه‌های مورد مطالعه، تصویری از جانوران با طرح‌های گوناگون نقش بسته شده که جلوه‌ای ویژه به این نوع سفالینه‌ها بخشیده است. حیوانات وحشی (پلنگ، خرگوش)، حیوانات اهلی (سگ، اسب، بز) پرندگان (اردک، طاووس، لک‌لک)، آبزیان (ماهی) و

موجودات ترکیبی (هارپی)، اشکال عمده از تصاویر حیوانات در این گروه از سفالینه‌هاست که تقریباً بر روی همهٔ انواع فرم‌های ظروف سفالی (کاسه، بشقاب، تنگ) انجام شده است. این نقوش تماماً در سطح داخلی ظروف طراحی شده و در موارد معدودی در جدارهٔ بیرونی نمایش داده شده‌اند. طرح‌های جانوری ضمن هماهنگی نقش با فرم ظرف، تنوع در اندازهٔ جانوران، به‌لحاظ کوچک و بزرگی در طبیعت و حس بخشیدن به جانوران مورد توجه بوده است که در کل، فضای متعادلی را در سطح ظروف ایجاد می‌کنند. همچنین در طراحی ترسیم جانوران علاقه به واقع‌گرایی به‌همراه افزایش طبیعت‌گرایی و کاهش حالت انتزاعی، دقت نظر به پرداخت جزئیات، نحوهٔ قرارگیری و نمایش حالات حیوانات از ویژگی‌های نقوش جانوری ظروف زرین‌فام کاشان است. به‌علاوه فراوانی و تنوع نقوش جانوری حاکی از تنوع گونه‌های جانوران در محیط اطراف و نشان از اهمیت این‌گونه حیوانات در زندگی و هنر این منطقه است. حاصل سخن آنکه با توجه به مطالب بیان‌شده می‌توان تصاویر جانوری، سفالینه‌های زرین‌فام را به‌عنوان نمونه‌ای برجسته در نحوهٔ استفاده و کاربرد آرایه‌های تزیینی در هنر سفالگری دوران اسلامی دانست، به‌گونه‌ای که تنوع بی‌مانند این عناصر، در نگاه نخست توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند. در واقع این نقوش سهم بسزایی در زیبایی و چشم‌نوازی این نوع سفالینه‌ها داشته است. این امر سبب شده که این آثار دارای ارزش هنری والایی باشند. در پایان مطلب مهمی که باید به آن توجه داشت، این نقوش در ورای شکل ظاهری صرفاً جنبه تزیینی ندارند و اغلب معنایی نمادین داشته‌اند؛ ازاین‌رو می‌توان از نقوش جانوری ظروف زرین‌فام تولیدشده در کاشان معانی و مفاهیم عالی استنباط نمود و آن را بخشی از اندیشهٔ فرهنگی و اجتماعی هنرمندان سفالگر و شیوهٔ زندگی مردمان این منطقه دانست که به‌صورت تجسمی و بصری نشان داده شده است.

سپاسگزاری

از همکاری مدیر محترم وقت موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران، سرکار خانم شهربانو جهان‌آرایی، همچنین جناب آقایان مهدی کارخانی و هادی حسن‌زاده که زمینهٔ تحقیقات آثار زرین‌فام موزهٔ آبگینه را فراهم آوردند، بسیار سپاسگزارم.

پی‌نوشت‌ها

1. Tammuz
2. Ningirsu

منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. ۱۳۹۰. هنر و معماری اسلامی (۱) ۱۲۵۰-۶۵۰. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۲. افضل طوسی، عفت السادات. ۱۳۹۲. طبیعت در هنر باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.

۳. اکبری، راحله. ۱۳۹۱. بررسی و مطالعهٔ مجموعه سفال‌های زرین‌فام مخزن موزهٔ چهل‌ستون اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشتهٔ باستان‌شناسی. دانشگاه هنر اصفهان. استاد راهنما: احمد صالحی کاخکی.

۴. پورتر، ونیتیا. ۱۳۸۱. کاشی‌های اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۵. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۸۷. «هنر سفالگری و کاشی‌سازی در دوران اسلامی [تاریخچه]» در سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. زیر نظر آرتور پوپ. ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶. ـــــــ . ۱۳۳۸. شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۷. توحیدی، فائق. ۱۳۹۲. فن و هنر سفالگری. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۸. حاتم، غلامعلی. ۱۳۷۴. «نقش و نماد در سفالینه‌های کهن». فصلنامه هنر، ش. ۲۸: ۳۵۵-۳۷۸.

۹. حسینی، هاشم، و سمانه شیرخانی. ۱۳۹۵. «درآمدی بر گونه‌شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانهٔ اسلامی ری و کاشان». فصلنامه علمی‌پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، ش. ۲۵ : ۶۷-۸۲.

۱۰. خزایی، محمد. ۱۳۸۲. «نمادگرایی در هنر اسلامی؛ تأویل نمایدن نقوش در هنر ایران». در مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۱۱. خزایی، محمد، و شیلا سماوکی. ۱۳۸۱. «بررسی نقش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران». فصلنامه هنرهای تجسمی، ش. ۱۸: ۶ـ۱۱.
۱۲. دایجست بوک، ریدرز. ۱۳۹۲. دایرةالمعارف وقایع شگرف جهان. ترجمهٔ کامیار جولایی. تهران: جویا.
۱۳. دوبوکور، مونیک. ۱۳۷۳. رمزهای زندهٔ جان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۳۵. لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
۱۵. رحمانی، نجیبه، و فتانه محمودی. ۱۳۹۶. «بررسی سیر تحول نقش هارپی در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا دوران معاصر)». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ش. ۱: ۵۳ـ۶۷.
۱۶. رستم‌بیگی، سمانه. ۱۳۹۰. «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران». فصلنامه نگره، ش. ۱۸: ۴۹ـ۶۷.
۱۷. شیخی‌نارانی، هانیه. ۱۳۸۹. «نشانه‌شناسی پرندهٔ طاووس». دو فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه، ش. ۵: ۲۷ـ۴۲.
۱۸. شوالیه، ژان، و آلن گربران. ۱۳۷۹. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۱و ۲. تهران: انتشارات جیحون.
۱۹. ـــــ . ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۳. تهران: انتشارات جیحون.
۲۰. ـــــ . ۱۳۸۷. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۵. تهران: انتشارات جیحون.
۲۱. صادقی‌نیا، سارا، و سارا پوزش. ۱۳۹۵. «بررسی تأویلی و نمادشناسانهٔ نقش طاووس در هنرهای ایرانی». فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ش. ۲: ۵۳ـ۶۲.
۲۲. عابددوست، حسین، و زیبا کاظم‌پور. ۱۳۸۸. «تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌ها باستانی در هنر دورهٔ اسلامی». فصلنامه نگره، ش. ۱۳: ۸۱ـ۹۱.
۲۳. عباسیان، میرمحمد. ۱۳۷۹. تاریخ سفال و کاشی در ایران. تهران: گوتنبرگ.
۲۴. علام، نعمت اسماعیل. ۱۳۸۶. هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی. ترجمهٔ عباسعلی تفضلی. مشهد: به‌نشر (آستان قدس رضوی).
۲۵. قوچانی، عبدالله. ۱۳۶۶. «سفالینه‌های زرین‌فام و نقاشی‌شدهٔ زیرلعاب». مجله باستان‌شناسی و تاریخ، ش. ۱: ۳۰ـ۴۱.
۲۶. ـــــ . ۱۳۷۰. «شعرهای خوب فارسی بر کاشی‌های ستاره‌ای زرین‌فام در "ناموارہ دکتر محمود افشار"». به‌کوشش ایرج افشار و کریم اصفهانیان. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
۲۷. کاتلی، مارگریتا، و لوئی هامبی. ۱۳۷۶. هنر سلجوقی و خوارزمشاهی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
۲۸. کریمی، فاطمه. ۱۳۸۵. دایرةالمعارف بزرگ اسلامی (ابورزید کاشانی، ابوطاهر). ج۵ (ابن میمون- ابوالغرقلانسی). به‌کوشش کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
۲۹. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷۹. پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران. تهران: نسیم دانش.
۳۰. گریشمن، رمان. ۱۳۶۴. هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی. ترجمهٔ عیسی بهنام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۱. محمد حسن، زکی. ۱۳۶۳. تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام. ترجمهٔ محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال.
۳۲. ـــــ . ۱۳۸۸. هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمهٔ محمد ابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
۳۳. مرتضایی، محمد، و ندا صداقتی‌زاده. ۱۳۹۱. «بررسی نقوش جانوری سفالینه‌های کهن شهر گرگان (جرجان) در دوران اسلامی». نشریهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ش. ۲: ۴۷ـ۶۲.
۳۴. هال، جیمز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
۳۵. نیستانی، جواد، و زهره روح‌فر. ۱۳۸۹. ساخت لعاب زرین‌فام در ایران بر اساس مطالعات تاریخی و پژوهش‌های آزمایشگاهی (با تکیه بر رسالهٔ ابوالقاسم عبدالله کاشانی ۷ـ ۸ق). تهران: آرمانشهر.
۳۶. ویلسن، کریستی. ۱۳۶۶. تاریخ صنایع ایران. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.
37. Allan, James Wilson. 1973. *Islamic Ceramics*. London : Ashmolean Museum Publishers.
38. Caiger-smith. Alan. 1985. *Lustre Pottery* (*Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World*). London : The Herbert Press.
39. Ettinghausen. R. 1936. Evidence for the identification of Kashan pottery, *Ars Islamic*, Vol : III.

40. Fehravari, Geza. 1973. *Islamic pottery a comprehensine study based on the Barlow Collection*. London: Faber Limited 3 Queen Square London WCI.
41. Grube, E.J. 1994. *Cobalt and Lustre*. London: The Nour Foudation.
42. Watson, Oliver. 1985. *persian Lustreware*. Boston: Faber & Faber.

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.246002.1001

ارتباط ترنج و سرترنجِ قالی ایرانی با حقیقت محمدیه

مجید براری میانائی*
حسین ستار**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۵

چکیده

بررسی تأویلی و حکمی طرح‌های قالی ایرانی با ابتنا به اندیشه و آرای حکما و عرفای مسلمان، یکی از مهم‌ترین روش‌های تحلیل صورت و محتوای این آثار است. هنرمندان ایرانی به‌سبب نوع آموزش استادشاگردی، روابط صنفی بر مبنای اصول فتیان، زیست و باورهای مذهبی، همواره متأثر از تفکرات عرفانی و صوفیانه‌ای بوده‌اند که در جامعهٔ ایرانی به‌ویژه در عصر صفوی شکل گرفته است. مغفول ماندن این وجه از هنرهای اسلامی سبب شده است که در بسیاری منابع، رأی بر صرفاً تزیینی و خالی از مفهوم بودن آن‌ها داده شود. در این پژوهش با روشی توصیفی‌تحلیلی و به‌کمک مطالعه و جمع‌آوری مطالب اسنادی و کتابخانه‌ای در حوزهٔ نگارگری، قالی و عرفان، به تأثیر اندیشه‌های صوفیانه بر نگارگران عصر صفوی و بازتاب آن در طراحی قالی ایرانی و به‌خصوص در این جستار نقش ترنج و سرترنج با حقیقت محمدیه پرداخته شده است. یافته‌های به‌دست‌آمده از این پژوهش بیانگر آن است که هنرمندان نگارگر عصر صفوی که در واقع طراحان قالی‌های این دوره نیز به شمار می‌آمدند، به‌دلیل ارتباط و تعامل از طریق نظام آموزشی، صنفی و اجتماعی آن دوران با متصوفه، تحت‌تأثیر باورهای عرفانی و صوفیانه بوده‌اند. همین امر سبب شده است که انعکاس مقولهٔ حقیقت محمدیه را که یکی از مهم‌ترین ارکان عرفان اسلامی و ولایت تکوینی است، در هیئت ترنج و سرترنج به‌صورتی رمزی به تصویر کشند و همچنین گردش‌های دورانی و رفت‌وبازگشتی نقوش اسلیمی و ختایی را می‌توان رمزی از دوری بودن زمان در عرفان و تصوف دانست. ازاین‌روی این مهم در تغییر نگرش دربارهٔ صرفاً تزیینی خواندن و باور به فقدان معنا و محتوا در قالی‌های ایرانی نیز می‌تواند مؤثر واقع شود.

کلیدواژه‌ها:
قالی، ترنج، نگارگری، ابن‌عربی، حقیقت محمدیه.

* دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، گروه تاریخ، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ mbm.rug@gmail.com
** استادیار، گروه قرآن و حدیث، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ sattar@kashanu.ac.ir

۱. مقدمه

تحلیل و بررسی علل و وجوه زیبایی در طرح و رنگ قالی ایرانی از منظر هنر در وجه غربی آن، یا در واقع نگریستن به آثار هنری برآمده از فرهنگ ایرانی‌اسلامی با نگاه «استتیک»[۱] منجر به مغفول ماندن بُعدی در این دست هنرها می‌شود که اصول و ضوابط زیبایی‌شناسی استتیکی راهی بدان عرصه نمی‌برد.

هنگامی که صرفاً از نظر غربی به هنرهایِ اسلامی بنگریم، بی‌تردید همچون ایشان رأی بر تزیینی و خالی از مفهوم بودن هنرهای اسلامی خواهیم داد. همان گونه که «سیسیل ادواردز»[۲] در کتاب قالی ایران می‌گوید: «آوردن نگاره‌های مارپیچ و یا پرندگان بهشتی در این طرح‌ها نباید این توهّم را در بیننده ایجاد کند که طراحان ایرانی برای آن‌ها مفهوم عرفانی قائل‌اند. ایرانیان به این جهت این نقوش را اقتباس کرده‌اند که مورد توجه و علاقه‌شان قرار گرفته است. هدف اصلی آن‌ها ایجاد لذت به‌وسیلهٔ قرینه‌سازی و زیبایی است و نه بیش» (ادواردز ۱۳۶۸، ۶۰).

بنا بر آنچه ادواردز می‌گوید، هنرمند مسلمان ایرانی در نهایت دقت، ظرافت، صَرفِ وقت و انرژی فراوان و البته عزلِ اندیشه، دست به خلق آثاری می‌زند که صرفاً مبتنی بر ساحت ماده، تجمل‌پرستی و زیباسازی محیطِ پیرامونش است؛ بنابراین با عنایت بر این واقعیت محتوم که بن‌مایه‌ها و اساس هنرهای بومیِ هر سرزمین ریشه در فرهنگ، اندیشه و باورهای مردمان هر سامان دارد، این پرسش مطرح می‌گردد که اگر علت پیدایش و ریشهٔ خلق هنرهای اسلامی و به‌طور ویژه قالی گردانِ ایرانی به اینجا ختم می‌شود، جای بسی تأسف و ملال است که بگوییم ایرانیان مسلمان مردمانی تجمل‌گرا، سطحی و فاقد اندیشه و تفکرند. مضاف بر این، ظاهراً تاریخ کهنشان و دین اسلام نیز هیچ دستاوردی برای ایشان به ارمغان نیاورده است. چگونه این ممکن است؟! درحالی‌که وقتی امروز مستندات فراوانی از دریای ادب، عرفان، فرهنگ و تاریخ این سرزمین را در دست داریم، ولی هنگامی که از منظر هنرشناسان غربی به هنرهای اسلامی می‌نگریم، با هنرهایی تنها تزیینی و خالی از مفهوم مواجه می‌شویم.

تأثیرات عرفان و تصوف بر زندگی، خلقیات و روحیهٔ ایرانیان در طول تاریخ به‌گونه‌ای بوده است که نمی‌توان از کنار آن به‌راحتی عبور کرد. ایرانیان همواره در مناسبات اجتماعی، صنفی و حتی علمی، به‌نحوی درگیر مسائل و برداشت‌های عرفانی و صوفیانه بوده‌اند؛ به‌طوری که در مواردی این تعابیر و تفاسیر عرفانی از حد اعتدال عبور کرده‌اند. در همین خصوص می‌توان رسالهٔ شطرنجیه علاءالدوله سمنانی (۶۵۹ـ۷۳۶ق) در باب تفاسیر عرفانی بازی شطرنج، یا نحو القلوب هوازن قشیری (۳۷۴ـ۴۶۵ق) دربارهٔ استخراج تعابیر عرفانی از نحو زبان عربی و به پیروی از هوازن، رسالهٔ صرف القلوب صائن‌الدین علی ترکه اصفهانی (۸۳۶ق) در خصوص تفاسیر عرفانی از صرف زبان عربی را نام برد که نشان از آن دارد که دنیای تعابیر و رمزپردازی عرفانی ایرانیان حد و مرز نداشته است. حتی در حوزهٔ فرش نیز می‌توان به رسالهٔ عرفانی یاقوت الحمراء نوشتهٔ محمدکریم خان کرمانی (۱۲۲۵ـ۱۲۸۸ق) اشاره کرد که در راستای تفسیر رنگ سرخ در قالی کرمان به نگارش درآورده است.

بنابراین با در نظر گرفتن چنین صبغه و روحیه‌ای در میان ایرانیان، نگارنده بر این باور است که با توجه به نوع زیست، آموزش استادشاگردی، روابط صنفی بر اساس اصول فتیان و مناسبات اجتماعی، و بررسی آثار مکتوبی مانند دیباچه‌های مرقعات، گلستان هنر[۳] و قانون الصور[۴] می‌توان بعضاً در توضیحات و اشعار این آثار رد پای تأثیرات تصوف و قلندری را بر هنرمندان نگارگر و طراح فرش عصر صفوی مشاهده کرد.

ره صورتگری چندان سپردم که از صورت به معنی راه بردم

(منشی قمی ۱۳۸۳، ۱۵۴)

در این بیت از قانون الصور می‌توان شاهد تأثیر اندیشه‌های متصوفه بر صادقی‌بیک بود. مصادیقی از این دست را می‌توان در همین کتب و البته مصنفات مشابه دیگر نیز فراوان دید.

ازاین‌روی با مداقّه و بررسی بیشتر آثار حکما و عرفای اسلامی و دقت نظر در هنرهای اسلامی، به‌ویژه در این جستار قالی ایرانی، و همچنین نوع زیست و ارتباطات هنرمندان نگارگر عصر صفوی که در واقع طراحان قالی‌های درباری آن زمان نیز بوده‌اند، ارتباطی میان این هنرها و حکمت و عرفان اسلامی دیده می‌شود که در این فرصت نقش ترنج و سرترنج به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر قالی ایرانی و ارتباط

آن با حقیقت محمدیه و بازتاب آن از طریق ترنج و سرترنج به‌همراه گردش‌های ختایی و اسلیمی در قالی ایرانی بررسی شده است.

آنچه پرداختن به این مسئله را ضروری‌تر می‌کند، گشودن مسیر و بابی در شناخت هرچه بهتر هنرهای اسلامی و البته راه یافتن به جهان ذهنی هنرمندان مبدع و خالق نقوش هنرهای سنتی ایرانی‌اسلامی است که در نهایت این مهم می‌تواند در راستای ایجاد خلاقیت هنرمندان امروز و کشف عرصه‌های مغفول‌مانده و در عین حال زنده و پویا مثمر ثمر واقع شود.

سؤالاتی که در این پژوهش طرح می‌شود عبارت‌اند از: ۱. آبشخور فکری هنرمندان هنرهای اسلامی ایرانی چه بوده است؟ ۲. تأثیر اندیشه‌های عرفانی حاکم در ایران به‌ویژه در عصر صفوی در قالی ایرانی چگونه بوده است؟

در این پژوهش به‌مدد مطالعات کتابخانه‌ای و تاریخی و به روش توصیفی‌تحلیلی و جمع‌آوریِ مطالب اسنادی و مشاهدهٔ قالی‌های عصر صفوی، خاصیت آینگی قالی ایرانی در بیان حقیقت محمدیه از طریق ترنج و سرترنج قالی ایرانی مورد واکاوی و بررسی قرار گرفته است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

با مطالعهٔ منابع مکتوب در خصوص ارتباط میان طرح و نقش قالی‌های شهری ایران، با عرفان و حکمت هنر اسلامی، عمدتاً شاهد آثاری هستیم که به بررسی کلّی عرفان و حکمت اسلامی یا اسطوره‌شناختیِ قالی ایرانی پرداخته‌اند، یا اینکه صرفاً معرفی و توصیف اثر یا آثار مورد نظرشان، موضوع بحث بوده است. عمده پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ ترنج قالی ایرانی، پرداختن به ارتباط ترنج با مقولهٔ نور و انوار قدسی عرفانی بوده و یا نقش نمادین ترنج در فردوس مورد بررسی قرار گرفته است؛ لذا در این میان نمی‌توان پژوهشی را یافت که با نگاهی جزئی‌نگرتر، مقوله‌ای در عرفان و حکمت اسلامی را (که در این مقال حقیقت محمدیه مورد توجه نگارنده قرار گرفته است) با بخشی از قالی ایرانی مورد بررسی و مطابقت قرار دهد. در میان مهم‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، سید مهدی میرزاامینی و سید جلال‌الدین بصام در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران» (میرزاامینی و بصام ۱۳۹۰، ۱۹) معتقدند که اندیشه و آرزوهای هنرمند مسلمان ایرانی در تجلی باغ بهشت و فضایی روحانی است. از طرفی، عینیت بخشیدن به تصورات مینوی از شکل زمینی و این‌دنیایی خود خارج شده و با بیانی نمادین با استفاده از نقوش تجریدی و انتزاعی، سعی در القای فضایی مقدس دارد و به‌ویژه تأکیدش بر دنیایی لامکان و لازمان است که در قالب تصویر و فرم خاصی نمی‌گنجد و اینجاست که هنرمند به بیان نمادین متوسل می‌گردد. همچنین مهناز شایسته‌فر و طیبه صباغ‌پور (۱۳۸۸، ۴۰) در مقالهٔ «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی» معتقدند که فضای آرمانی و مسحورکنندهٔ بهشت، همواره دغدغهٔ بسیاری از هنرمندان مسلمان در خلق آثار هنری بوده است؛ به‌ویژه قالی‌های قاجار که این مفهوم را با بهره‌گیری از اندیشه‌های اسلامی متجلی کرده‌اند.

فضل‌الله حشمتی رضوی (۱۳۸۹، ۴۷) در مقالهٔ «بهشت موعود در فرش ایران» می‌نویسد: با توجه به تعاریف آیات و روایات در متون اسلامی دربارهٔ بهشت و فردوس، طرح‌های باغی در قالی‌های ایرانی نمادی از بهشت موعودند که خداوند در ادیان الهی به مؤمنینش وعده داده است.

سید رحیم خوش‌نظر و محمدعلی رجبی (۱۳۸۸، ۳۲) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌های نور در نگاره‌های ایرانی» می‌گویند: «دورهٔ اسلامی در امتداد فرهنگ باستانی ایران، از سویی و فرهنگ عظیم اسلام، از سویی دیگر بر اندیشهٔ عرفا و حکما و نگارگران تأثیر فراوانی نهاد. نظریهٔ نور در فلسفه و عرفان سهروردی از تأثیر فرهنگ اسلامی ایرانی پدید آمده و نگارگری ایرانی نیز همواره جایگاه تجلی فرهنگ ایرانی‌اسلامی بوده است» (خوش‌نظر و رجبی ۱۳۸۸: ۳۲).

اشرف‌السادات موسوی‌لر و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۱، ۱۶۴) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های دَوَرانی و مارپیچ، اسلیمی، نماد تقدس، وحدت و زیبایی» بر این باورند که نگارهٔ مارپیچ در اسلام و مسیحیت نماد تزیینی مقدسی است. تکرار این نمادها مفهوم «رهایی از عالم اسفل» را ذکر می‌کند و نوعی وحدت و اشتراک بیان هنری، هنر اسلامی و هنر مسیحی را می‌نمایاند.

همچنین اشرف‌السادات موسوی‌لَر و زهرا مسعودی امین و الهه مروج (۱۳۹۶، ۱۰۷) در مقاله‌ای با عنوان «تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دورهٔ صفوی» به وجوه افتراق و اشتراک ترنج در قالی و قرآن و شاهنامه‌های صفوی پرداخته‌اند؛ آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که نقش ترنج نقشی شاخص همراه با مفاهیمی نمادین در هنر اسلامی بوده و با طی مراحلی چند به پیچیدگی معنایی رسیده است؛ که این مسئله از پیش از اسلام با باورهای اسطوره‌ای و آیینی شروع شده و سپس در ادوار مختلف

اسلامی در ترکیب با باورهای اعتقادی مسلمانان به درجهٔ کمال رسیده است.

۲. تأثیر اندیشه‌های صوفیانه بر نگارگران ایرانی

از زمانی که در عصر صفویه هنرها به‌علت توجهِ ویژهٔ شاهان این سلسله، دوران طلایی خود را سپری می‌کردند، هنرمندان بسیاری در حوزه‌های مختلف هنرهای ایرانی پرورش یافتند که در این میان، هنرمندان عرصهٔ کتابت و نگارگری از جایگاه ویژه و خاصی در دربار صفوی برخوردار بودند، تا آنجا که شاه‌اسماعیل صفوی «با دعوت و حمایت از هنرمندان، شهر تبریز را مرکز هنری و فرهنگی ایران قرار داد و در این شهر کارگاه‌های بافت قالی دایر کرد» (حشمتی رضوی ۱۳۹۲، ۱۸۱). حتی شاهان صفوی در حمایت از قالی‌بافی، زمین را برای احداث کارگاه قالی‌بافی در اختیار هنرمندان این صنف می‌گذاشتند و قالی‌بافان صرفاً اجاره پرداخت می‌کردند. راوندی دراین‌باره می‌نویسد: «قالی در سراسر کشور به دست کارگرانی که شاه به آنان زمین داده بود و مال‌الاجارهٔ آن‌ها را با ثمرهٔ دسترنج خود می‌پرداختند، تهیه می‌شد» (راوندی ۱۳۵۷، ج. ۳: ۳۹۲).

تصویر ۱: قالی شکارگاه صفوی، طراحی منسوب به سلطان محمد، موزهٔ وین

حمایت شاهان صفوی از قالی‌بافی سبب شد که پیشرفت‌های فراوانی در این حوزه رخ دهد. امروز نمونه فرش‌های فراوانی متعلق به عصر صفوی در دست است و می‌توان با بررسی آن‌ها روند توسعهٔ تکنیک‌های بافت در اجرای طرح‌های گردان بر روی قالی را مشاهده کرد. «هنگامی که هنرمندان قالی‌باف با تکنیک‌های گردان‌بافی آشنا شدند، طراحان قالی نیز توانستند بدون هیچ محدودیتی در اجرا و با گشاده‌دستی، نقوش گردان و منحنی را برای قالی‌های این دوره طراحی کنند» (براری میانائی، ستار، و عزیزی ۱۳۹۹، ۲۷).

مطابق بررسی‌های انجام‌شده بر روی نمونه‌های نگارگری استادان نگارگر عصر صفوی و سبک‌شناسی نقشهٔ قالی‌های به‌دست‌آمده از آن دوره، نتایجی حاصل شده است که «طراحی فرش وین (تصویر ۱) را منسوب به سلطان محمد و طراحی فرش شیخ صفی را از آنِ بهزاد و یا یکی از شاگردانش دانسته‌اند» (صوراسرافیل ۱۳۸۱، ۱۲).

«ام اس دایمند»[۵] در بیان ویژگی‌های قلم سلطان محمد و تطابق آن با تکه‌پارچه‌ای از عصر صفوی می‌نویسد: «یکی از قدیمی‌ترین قطعات برجای‌مانده (تصویر ۲) که در اصل تکه‌ای از یک جامه بوده است، مزین به طرحی تکراری و رنگارنگ از یک بزرگ‌زادهٔ صفوی است که صراحی و جام شراب به دست گرفته و در چشم‌اندازی صخره‌ای، با درختان سرو و گیلاس، جانوران و پرندگان ایستاده است. این ترکیب‌بندی از نگاره‌های سبک سلطان محمد گرفته شده است» (یارشاطر و اتینگهاوزن ۱۳۷۹، ۲۸۳). در مقایسهٔ نقوش این تکه‌پارچه و آثار نگارگری سلطان محمد با قالی موسوم به تاج‌گذاری (تصویر ۳)، می‌توان شاهد فرشتگان و مردان باده به دستی بود که در آثار سلطان محمد عمدتاً به همین شکل دیده می‌شوند؛ البته سروهای راست‌قامتی که شاخه‌های شکوفه‌زدهٔ سیب و گیلاس آن‌ها را در بر گرفته‌اند و حیواناتی که در میان این درختان در حال نبرد و چریدن هستند نیز گویای ویژگی‌های قلم سلطان محمد یا شاگردان وی است. در خصوص طراحی قالی وین، سیسیل ادواردز نیز می‌نویسد: «به‌طور مسلّم این قالی توسط یکی از نقاشان دربار و آن‌طور که دکتر "ف. ر. مارتین"[۶] و عده‌ای دیگر معتقدند توسط سلطان محمد، نقاش مشهور دربار شاه‌طهماسب طراحی شده است؛ چه تحرک و جنبش و مهارت پرشکوه پیکرنگاری آن استاد عالی‌مقام را به‌طور کامل در بر دارد» (ادواردز ۱۳۶۸، ۱۴). بنابراین می‌توان با اطمینان گفت که بسیاری از طراحان قالی این دوره، نگارگران شناخته‌شدهٔ عصر صفوی نیز بوده‌اند.

تصویر ۲: قالی موسوم به تاج‌گذاری، عصر صفوی، موزهٔ هنر لس‌آنجلس (ملول ۱۳۸۴، ۴۱)

تصویر ۳: پارچه ابریشمی، سدهٔ دهم. موزهٔ متروپلیتن، طراحی پارچه منسوب به سلطان محمد (آژند ۱۳۸۴، ۱۷۶)

در بیان تأثیر اندیشه‌های باطنی بر هنرمندان اعصار پیشین، به‌خصوص در عصر صفوی، در بسیاری از منابع شواهدی در دست است که بر این گمان صحه می‌گذارد؛ برای مثال در تذکرة الشعرای سمرقندی راجع به نوع زندگی امیرشاهی، یکی از نقاشان عصر شاهرخ تیموری، آمده است: «در شهر سبزوار به زراعت مشغول بودی و دائماً فضلا و مستعدان هم‌صحبت او بودندی و امرا و حکام او را حرمتی و عزتی می‌داشتند. عمر امیرشاهی از هفتاد سال تجاوز کرده بود که وفات یافت و نعش او به خانقاهی که اجداد او ساخته‌اند، به بیرون شهر سبزوار مدفون است» (سمرقندی ۱۳۹۸، ۴۲۹). با توجه به گزارش دولتشاه سمرقندی، امیرشاهی اهل شعر و ادبیات بوده و زندگی صوفیانه‌ای داشته است و متأثر از آموزش‌های اهل خانقاه بوده؛ حتی وی در خانقاهی که پدران وی ساخته‌اند، دفن شده است.

در بیان آموزش و نوع زندگی آقا میرک اولین استاد بهزاد، مایل هروی به‌نقل از دوست محمد هروی می‌نویسد: «امیر روح‌الله مشهور به آقا میرک نقاش از سادات کمانگر بود که در آغاز به حفظ و تلاوت قرآن و مشق و خط روزگار می‌گذرانید و پس از فوت پدر به کتابت کتیبه پرداخت» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۷۲). دربارهٔ رابطهٔ استادشاگردی میان آقامیرک و بهزاد آژند می‌نویسد: «در نظام استادشاگردی، پیشه‌وران و هنرمندان، این نوع تربیت ارتباطی مستقیم با نظام مریدی-مرادی صوفیه داشت و ظاهراً در بین این دو استاد و شاگرد هم رابطهٔ مشابهی برقرار بوده است» (آژند ۱۳۸۹، ۲۵۳).

روزگار بهزاد در زمان سلطان حسین بایقرا به‌سبب امنیت و آرامش روزگار عرفان و تصوف بود و در این دوره بهزاد، نخستین بار درویش را در کنار سلطان به تصویر می‌کشد و زندگی روزمرهٔ مردمان عادی نشان می‌دهد، و به‌گفتهٔ یعقوب آژند: «شاید خود دل‌بستهٔ یکی از طرایق این زمان، نقشبندیه هم بوده است» (همان، ۴۰۲).

قاضی میراحمد منشی قمی در گلستان هنر از صادقی‌بیک افشار، نقاش عصر صفوی، می‌نویسد: «چون زمانه برحسب آرزویش نبود، ترک نقاشی کرد و در لباس قلندری سیاحت می‌کرد» (منشی قمی ۱۳۸۳، ۱۵۳). او پس از اینکه این دوران را پشت‌سر نهاد، اقدام به تصویرگری نسخهٔ انوار سهیلی واعظ کاشفی در سال ۱۰۰۱ق کرد که در پی تأثیرات دورانی که در کسوت قلندری گذراند، مضامین نگاره‌های کتاب، بیشتر برگرفته از زندگی مردمان عادی و اوقات روزمره بود. همچنین قاضی دربارهٔ مولانا علی قاطع یکی از هنرمندان این دوره می‌گوید: «در لباس نمدپوشی و درویشی می‌گشت و به‌غایت نورانی و باصفا بود» (همان، ۱۵۵). بنابراین نوع زندگی و آموزش‌های هنرمندان نگارگر از دوران تیموری به‌بعد و به‌ویژه در عصر صفوی، با توجه به مستندات تاریخی موجود، بر مبنای آموزه‌های مرید و مرادی صوفیه و متأثر از اهل عرفان و خانقاه بوده است. همچنین می‌توان در میان آثار مکتوب این هنرمندان مانند صادقی‌بیک افشار نیز شواهدی از آموزه‌های صوفیانه را مشاهده کرد. او در ابتدای کتاب قانون الصور می‌گوید:

کشم رخت هوس در کوی صورت — شوم معنی‌طلب از روی صورت
دلم را کز فن صورت خبر بود — به خود در راه معنی پی سپر بود

(همان، ۱۵۴)

با توجه به این ابیات می‌توان رد پای نفوذ فکرت تصوف را مانند کشف معنی از طریق صورت، که اساساً در ادبیات اهل تصوف و عرفان جزو ارکان معرفت است و همواره تکرار می‌شود، دید. در همین باره شیخ محمود شبستری در گلشن راز می‌گوید:

صدف بشکن برون کن دُر شهوار　　بیفکن پوست، مغز نغز بردار

(شبستری ۱۳۷۷، ۸۱)

همچنین «هانری کربن»[۷] می‌نویسد: «بدون مظهر و مجلایی که خداوند خویش را در آن عیان می‌سازد، راهی به شناخت خدا وجود ندارد» (کربن ۱۳۹۴، ج. ۲: ۶۷). حسین نصر نیز دربارهٔ مفهوم وحدت وجود به‌نقل از جلال‌الدین رومی می‌گوید: «هر صورت را معنایی باطنی است و این صورت به آن معنای باطنی راه می‌یابد» (نصر ۱۳۹۳، ۲۸).

ازاین‌روی هنرمندان ایرانی همواره تحت‌تأثیر سپهر اندیشه‌های عرفانی و صوفیانه و همچنین تعلیمات استادشاگردی و بعضاً خانه‌شاگردی به‌سبک مرید و مرادی خانقاهی بوده‌اند و آثار پدیدآمده توسط ایشان پیوسته آمیخته با نکات و آموزه‌های صوفیانه بوده است؛ البته نمی‌توان عوامل دیگری مانند سیاست، اقتصاد، جنگ، زندگی روزمره و... را در آثار این هنرمندان بی‌تأثیر دانست، ولی آنچه از مهم‌ترین عوامل به شمار می‌آید، اندیشه‌ها و کلیدواژه‌های صوفیانه است که عمدتاً در دورهٔ صفوی نقش بسیاری در پرورش افکار هنرمندان این عصر داشته‌اند. بنابراین با ابتنا به این نوع تفکر می‌توان به گوشه‌ای از بنیان زیبایی‌شناسی هنرمندان گذشته در خلق آثارشان پی برد.

۳. حقیقت محمدیه

عبدالرزاق کاشانی (متوفی ۷۳۶ق) در اصطلاحات الصوفیه دربارهٔ تعریف حقیقت محمدیه می‌نویسد: «عبارت است از ذات تعین اول، خدای را تمام اسماء حسناست؛ با این‌همه آن (حقیقت محمدیه) همان اسم اعظم است» (کاشانی ۱۳۹۶، ۲۷). همچنین جعفر سجادی در فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی می‌آورد: «مراد از حقیقت محمدیه به‌اصطلاح متصوفه و عرفا، ذات احدیت به‌اعتبار تعین اول و مظهر اسم جامع الله است. آن زمان کز عالم و آدم نشان پیدا نبود، از مقام بی‌نشانی با نشان من بوده‌ام و چنان‌که الله به حقیقت و مرتبت مقدسه، بر جمیع اسماء ظهور و تجلی نموده است، انسان کامل که مظهر اسم کلی الله است، باید که به ذات و مرتبت بر باقی جمیع مظاهر مقدم باشد. پس جمیع مراتب موجودات که مظاهر اسماء الله‌اند، مظهر انسان کامل می‌باشند» (سجادی ۱۳۸۳، ۳۲۵).

ابن‌عربی (متوفی ۶۳۸ق) بنیان‌گذار عرفان نظری که نظریهٔ خلافت و حقیقت محمدیه را به او نسبت می‌دهند، تعابیر گوناگونی در خصوص آن دارد که برخی مستقیم با حقیقت محمدیه مترادف‌اند و برخی به‌عنوان مقدمه، مصداق یا هم‌معنی با آن استفاده شده‌اند. در آثار وی اصطلاحاتی همچون انسان کامل، مرآة الحق، کون جامع، عقل اول، ولیّ و... به کار رفته است. «در سدهٔ پنجم هجری قمری این موضوع مسلّم انگاشته می‌شد و نویسندگانی چون سمعانی و میبدی به‌تفصیل درباره‌اش بحث کرده‌اند. از جمله احادیثی که در منزلت محمد(ص)، پیش از آفرینش به آن استناد شده، یکی این است که من پیامبر بودم درحالی‌که آدم هنوز در میانهٔ آب و خاک بود» (چیتیک ۱۳۹۵، ۹۷).

«ویلیام چیتیک»[۸] در بیان تفسیر حقیقت محمدیه، آن را تقریر اسلامی نظریهٔ «لوگوس»[۹] می‌داند و می‌نویسد: «درست همان طور که انسان‌ها با پیروی از محمد(ص) به‌سوی خدا بازمی‌گردند، به پیروی از او نیز به وجود می‌آیند. این تقریری اسلامی از نظریهٔ لوگوس است که با عالمانه‌ترین بیان‌ها از جانب ابن‌عربی و پیروانش شرح و بسط یافته است. بذرهای آن به قرآن و حدیث و بسیاری از صوفیه متقدم مانند سهل تستری (۲۸۳ق) که درباره‌اش سخن گفته یا قلم زده‌اند، بازمی‌گردد» (همان، ۹۶).

یثربی دربارهٔ تعابیر مختلف حقیقت محمدیه می‌نویسد: «حکما و عرفای مسلمان "حقیقت محمدیه" را به نام‌های دیگر چون تجلی اول، عقل اول، نور اول، نفس الرحمن، وجود منبسط، روح اول و اعظم، ولایت مطلقه، انسان کبیر، لوح محفوظ و... اطلاق کرده‌اند. هرکدام از این نام‌ها که برای آن حقیقت به کار رفته است، بنا بر اعتبار و حکمتی است و وجه استدلالی دارد؛ مثلاً آن را "عقل" می‌نامند چون ذات خود و ذات خالق خود و ذات دیگران را تعقل و ادراک می‌کند و آن را "روح القدس" می‌نامند که وسیلهٔ حیات مادی در تمام موجودات است. از آن جهت "انسان کبیر" و "آدم" می‌نامند که منشأ همهٔ موجودات است؛ و از آن جهت "جوهر" می‌نامند که بقایش به ذات و بقا و پایداری موجودات دیگر با اوست؛ و از آن جهت "هباء" می‌نامند که ماده و اصل هرچیز است» (یثربی ۱۳۷۲، ۳۳۲).

میبدی در تفسیر آیهٔ «**ثُمّ دَنا فَتَدَلّي* فَكانَ قابَ قوسينِ اَو اَدنى**» (نجم: ۸ و ۹) به حقیقت محمدیه اشاره می‌کند و می‌نویسد: «از جمله خلایق، در عالم حقایق، کسی بزرگوارتر از محمد مصطفی(ص) نبود. هنوز نه عرش بود نه فرش، نه زحمتِ شب و نه رحمتِ روز، که صنع الهی مر او را از مستودع علم ازل به مستقر مجد ابد آورد و در روضهٔ رضا بر مقام مشاهده، او را جلوه کرد و هرچه بعد از او موجود گشت، طفیل وجود او بود و هرچه به وهم خلق درآید، از الفت و زلفت و رأفت و رحمت و سیادت و سعادت، بر فرق ذات و صفات او نثار کرد. آنگه مر او را به قالب آدم صفی درآورد و به مدارج تلوین و مناهج تمکین گذر داد و در مسند رسالت بنشاند و مر او را امر کرد تا خلایق را به حضرت دین دعوت کند» (میبدی ۱۳۸۲، ج. ۹: ۳۷۵).

«پس حقیقت محمدیه بود که در همهٔ عوالم از عالم عقل گرفته تا عالم هیولی تجلی کرد و جهان سراپا ظهور آن حقیقت و تجلی آن است و هر ذره‌ای از مراتب وجود تفصیل این صورت است، و این است همان اسم اعظمی که به حقیقت خارجی خود عبارت است از ظهور مشیتی که خود بی‌تعین است. ولی حقیقت هر حقیقت‌مندی به‌واسطهٔ آن است. و تعینی است که همراه است با هرچیز متعین. چنان‌که در روایت است که خدا همه‌چیز را با مشیت آفرید و مشیت را با خود مشیت آفرید. این ساختمان وجودی که نامش محمد بن عبدالله(ص) است و از عالم علم الهی برای نجات زندانیان عالم طبیعت به عالم ملک نازل شده است، مجمل آن حقیقت کلی است و همهٔ مراتب در نهاد او هست، همان گونه که عقل تفصیلی در نهاد عقل بسیط اجمالی منطوی است» (زمان‌پور ۱۳۸۰، ۳۵).

۴. رمز در تصوف و عرفان

سجادی دربارهٔ معنای رمز در فرهنگ اصطلاحات عرفانی می‌نویسد: «القای معنی و مقصودی با اشاره و ایماء؛ کلمه و سخنی که با رعایت نوعی تناسب و شباهت، یا حتی بدون تناسب، معنایی بعید از آن اراده می‌شود. در اصطلاح، معنی‌ای باطنی که مخزون در تحت کلام ظاهری است و غیر اهل را بدان دسترسی نیست» (سجادی ۱۳۸۳، ۴۲۵).

پورنامداریان در بیان معنای رمز می‌نویسد: «این کلمه، همچنان که در زبان عربی، در زبان فارسی نیز به معانی گوناگون به کار رفته است؛ از جمله: اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن، اشارت کردن پنهان، نشانهٔ مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد، و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی و معهود است» (پورنامداریان ۱۳۹۱، ۱).

رمز در یک مفهوم گسترده بارها به‌صورت مترادفی برای علامت‌های گوناگون استفاده شده است. آنچه نقشی به این گستردگی را برای این واژه صورت می‌بخشد، ویژگی مشترک این مفهوم در مصادیق گوناگون آن است که به ظهور می‌رسد. حرف، عدد، شکل، علامت اختصاری، کلمه، قول و حتی حرکت، چه به‌صورت اشارات سر و بدن و چه به‌صورت رقص‌ها و مراسم مذهبی، و هر علامت دیگری از این دست اگر دارای مفهومی ویژه ورای ظاهر خود باشد، در واقع یک رمز محسوب می‌شود. پورنامداریان به‌نقل از «جی. ای. سرلوت»[۱۰] می‌نویسد: «رمز عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد اما نمایندهٔ بودن نه به‌علت شباهت دقیق میان دو چیز است، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است. یک علامت تنها یک معنی دارد ولی رمز به‌علت استعداد تنوع‌پذیری‌اش مشخص می‌شود» (همان، ۱۱).

در جغرافیای عرفان و تصوف اساساً رمز در ساختاری بی‌مرز و روحانی به کار می‌رود که هر کلمه، حرکت، تصویر و... از جانب صوفی به‌نحوی رمز و نشانه‌ای است که محرمان بدون آنکه تعابیر و تعاریف رمزها پیش‌تر به‌صورت عادی بیان شده باشد، خودبه‌خود در جریان سیروسلوک و آموزش بدان رموز آگاه خواهند شد. بدین صورت اعضای این وادی آرام‌آرام به زبانی مشترک در میان خود می‌رسند. ایشان همواره زیبایی‌های ناسوتی و این‌جهانی را گواه بر رازی فرامادی تلقی می‌کنند که فهم آن منوط به فهم رمز است.

در زیبایی‌شناسی عرفانی مفهومی برای رمز اطلاق می‌گردد که با مفهوم رمز و سمبل در هنرهای معاصر تفاوت‌هایی دارد. «در عرصهٔ هنر و ادبیات معاصر رمز به شیء دو نیمه‌شده اطلاق می‌شود که هر نیمهٔ آن را دو تن به نشانهٔ پیوند یا پذیرایی و مهمانداری با خود داشتند تا دارندهٔ هر نیمه چون به دیگری رسد، وی را برادر و برابر خواند و بیگانه نداند» (کریمیان صیقلانی ۱۳۹۲، ۸۴). بنابراین در هنر معاصر هر نیمهٔ نماد و رمز، به‌تنهایی معنی ندارد و هر نیمه به‌مجرد اینکه به نیمهٔ دیگر برسد، در واقع رمزگشایی صورت می‌پذیرد. در صورتی که در

عرفان و تصوف این دو شقه‌گی وجود ندارد و هر دو طرف داستان از استقلال و هویتی مجزا برخوردارند. «در عرفان فرض بر این است که هر جلوه از هستی در عین حال که با عوالم دیگر رابطه دارد، به‌تنهایی هم دارای هویت خارجی و همچنین معنای قابل درک است. به‌عبارت دیگر، چنین نیست که عوالم هستی در صورت با هم بودن معنادار شوند و هریک به‌صورت مستقل تهی از هویت و معنا باشند، بلکه هریک به‌طور استقلالی بر معنایی دلالت دارند، لکن چند روی یک سکه هستند» (همان، ۸۴).

جلال ستاری دربارهٔ تعریف رمز در عرفان اسلامی می‌نویسد: «رمز در این وادی، قنطره‌ای است میان ظاهر و باطن و نمودگار حرکت ذهن یا روح برای کشف مجهول یعنی گذار از صورت به معنایی پوشیده، مجهول و معنای مستوری که جز به زبان رمز بیان‌شدنی نیستند» (ستاری ۱۳۹۲، ۷).

بنابراین به‌سبب خاصیت و ویژگی‌های رمز در عرفان و تصوف، زبان و بیان عرفا همواره به‌صورتی رمزی و بی‌مرز بوده است که در بیان ایشان به فراخور شغل و حرفه‌ای که داشتند به‌صورت کلام منظوم و منثور، سماع، تصویر و... متجلی می‌شده است. در راستای فهم این رموز در رسته‌های گوناگون شغلی، نخست با آشنایی به رموز صوفیه و سپس چندوچون هر تخصص و هنر می‌توان به جهان رموز آن‌ها و ارتباط میانشان پی برد. «میرچا الیاده»[11] دربارهٔ درک و فهم رموز روحانی در میان هر قوم و گروه می‌گوید: «مقصود و معنی روحانی هر قوم را می‌توان از طریق تحقیق و مطالعهٔ فرهنگ آن‌ها و مخصوصاً شخصیت‌ها و افکار و باورهایی که یک مردمی یا مورد علاقهٔ عامهٔ مردم بوده‌اند، درک کرد» (الیاده ۱۳۹۳، ۱۷). در همین راستا «پل تیلیش»[12] (۱۸۸۶ـ۱۹۶۵م) الهی‌دان مسیحی معاصر یکی از ویژگی‌هایی که برای رمز برمی‌شمرد از این قرار است: «رمزها کاملاً ارادی نیستند، آن‌ها از ناخودآگاه فردی و جمعی ناشی می‌شوند» (کربن ۱۳۹۰، ۴۲).

دنیای بی‌مرز رمزها در زبان و بیان عرفا به‌گونه‌ای است که رمزها هر بار از درون رمزی دیگر متولد می‌شوند و در واقع نمی‌توان گستره‌ای مشخص را برای آن تعیین کرد؛ بنابراین در صورت آشنایی با دنیای عرفان به چندلایگی و بی‌زمانی آن پی برد. کریمیان صیقلانی دراین‌باره می‌نویسد: «گشودن رمز به‌منزلهٔ پایان یافتن ماجرای کشف نیست، بلکه هر رمزی مقدمهٔ رمزی دیگر است. این نکته به‌معنای نسبی بودن رمز نیست، بلکه از آنجا که راز و باطن هستی، چندلایگی دارد، هر لایه که به‌واسطهٔ رمزی برگرفته شود، خود صورتی برای نهانی دیگر و رمزی دیگر برای لایه‌ای عمیق‌تر خواهد داشت» (کریمیان صیقلانی ۱۳۹۲، ۸۷). همچنین تیلیش می‌نویسد: «رمزها نه‌فقط ساحات واقعیت بیرون از ما را منکشف می‌سازند، بلکه ساحات خود ما را نیز که در غیر این صورت پوشیده می‌مانند، بر ما عیان می‌کنند» (کربن ۱۳۹۰، ۴۱).

گستردگی و بی‌مرزی رمز در عرفان و تصوف به‌گونه‌ای است که به‌طور قطع نمی‌توان به جهان رمزها در صورت نبودن راهنمایی آموزگار و استاد راه‌آشنا راه یافت؛ به همین سبب است که شاهد تفاسیر و تعابیر گوناگون از رمزها در حوزهٔ هنر و ادبیات و عرفان ایرانی‌اسلامی هستیم و از آنجا که در حوزهٔ طراحی قالی و نگارگری ایرانی، سند مکتوبی که مستقیماً از بسیاری از رمزها و نمادها در این آثار پرده بردارد تاکنون به دست نرسیده و در عین حال فقدان مأخذی در خصوص تأثیر تعلیمات باطنی بر هنرمندان، سبب شده است که نتوان به‌صورت شفاف و قطعی از تأثیر رمزپردازی در طراحی قالی سخن به میان آورد. با وجود این به‌گمان نگارندهٔ این سطور تا حدودی می‌توان با بررسی قراین و شواهد در دست از زندگی، آثار، خلقیات، روابط صنفی و... هنرمندان این دوره، به بخشی از اصول نانوشتهٔ زیبایی‌شناسی در طراحی سنتی و قالی این دوره نزدیک شد. البته با توجه به ویژگی‌هایی که از رمزها در این بخش بدان اشاره شد، گسترهٔ تأویل رمزها در عرفان ایرانی‌اسلامی بسیار وسیع بوده و می‌توان با عنایت به همین ویژگی‌ها مدعیات این مقاله را نیز به چالش و نقد کشید؛ زیرا اساساً بی‌مرزی خاصیت رمز است.

۵. تجلی حقیقت محمدیه در آیینهٔ قالی ایرانی

حمایت شاهان صفوی از مذهب تشیع و همچنین توجه ویژهٔ ایشان به هنرها سبب رشد و شکوفایی اندیشه و تفکر شیعی در میان هنرمندان و به‌طبع تسرّی این تفکر در همهٔ هنرها به‌خصوص نگارگری شد. یعقوب آژند دراین‌باره می‌نویسد: «دورهٔ صفوی، دورهٔ درک و اثبات هویت مذهبی و فرهنگی و به‌تبع آن درک هویت هنر ایران بود. مذهب تشیع سلطهٔ بدون معارض پیدا کرد و پابه‌پای آن، مواثیق و مصداق‌های خود را در هنرها تسرّی داد» (آژند ۱۳۹۳، ۳۹).

همچنین با دقت در معرفت عصر صفوی درمی‌یابیم که: «اعتقادات تصوف در بین اقشار مختلف اجتماع تسرّی یافت،حتی در تزیینات

برجای‌مانده نیز گرایش‌های شیعی به‌وضوح قابل مشاهده است. هنرمندان سنتی این دوره نیز بر اساس فضای عرفانی موجود کوشیدند با خلق آثاری بدیع و ماندگار بیشتر به معبود خویش تقرب جویند» (کیان‌مهر و تقوی‌نژاد ۱۳۹۴، ۳۰۸).

بنابراین به‌سبب نفوذ اندیشه‌های عرفانی در جامعهٔ ایرانی عصر صفوی و همچنین از آنجا که هنرمند همواره به طریقی درصدد ارزش‌گذاری آثارش به‌لحاظ محتوایی است، قالی‌های گردانی که نگارگران این دوره طراحشان بوده‌اند، نمی‌توانند بی‌تأثیر از چنین آموزه‌هایی مانده باشند. به این ترتیب گشایش رموز و فهم بخشی از اصول زیبایی‌شناسی آثار این هنرمندان، منوط به مطالعه و درک عوالم، روحیات و اصطلاحات صوفیانه است. با وجود اینکه از آن زمان تاکنون سندی دال بر اینکه طراحان قالی از چنین مفاهیمی در خلق آثارشان بهره می‌بردند به دست نیامده است، تا حدودی می‌شود بر اساس آثار نگارگری، نوع زندگی، روابط صنفی این دوره که بر پایهٔ اصول فتیان بود و مکتوبات به‌جامانده از آن دوره، به تأثیرات عرفان و تصوف بر ایشان و آثارشان پی برد.

ملاصدرا در تفسیر آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور می‌گوید: «آفرین بر بنده‌ای که در عبودیت خویش و در سلوک خویش در طریق بازگشت، به مقامی رسیده است که نور وجهِ خداوند را به مشاهدهٔ قلبی رؤیت می‌کند و آن را چنان می‌بیند که در مشاهدی بصری، نور چراغ را در پس شیشه‌ای قرارگرفته در چراغدانی ببیند» (کربن ۱۳۹۴، ج. ۲: ۵۲).

حقیقتی که در اینجا به‌منزلهٔ زجاج این چراغدان است، وجود پیامبر اسلام(ص) یا به‌طور کلّی پیامبر و امام است؛ زیرا نور حضرت حق را به‌دلیل شدت و نورانیت مافوق بشری‌اش جز از پس این شیشه یا زجاج محمدی نمی‌توان دید. «ملاصدرا اول موجودی را که مطالبهٔ نور خداوند کرد و به لا اله الا الله گویا شد، بندهٔ برترین، عقل اول، ممکن اشرف و "حقیقت محمدی" می‌داند. این موجود مصباح نور خداوند است و نور خداوند از مجرای او بر تمامی هویّات و ماهیتی که قابلیت پذیرش آن را دارند و از طریق جهت و عبودیت مستعدِ دریافت آن شده‌اند فرومی‌تابد» (همان، ۵۲). «پس ذات پیامبر(ص)همچون آینهٔ صیقلی است که در برابر خورشید اعظم و روبه‌روی حق نهاده شده است و چهرهٔ پروردگار صاحب جلال و بزرگی را متجلی می‌کند» (شیرازی ۱۳۷۲، ج. ۴: ۳۶۵).

بنابراین شاید بتوان ترنج قالی ایرانی را رمزی از حقیقت محمدیه، و گل‌های ختایی و اسلیمی را رمز کثرات هستی در نظر گرفت که از پرتو نورش بهره‌مند می‌شوند. در این مسیر، گل‌های ختایی و اسلیمی با حرکتی دوّار و کائناتی به‌سوی آن چراغدان یا سرترنج که مجرا و مجلای این نور جاویدان است در حرکت‌اند؛ حرکتی که از آن آغاز می‌شود و بدان بازمی‌گردد. طراح قالی با ایجاد حرکت‌های دورانی رفت‌وبازگشتی زمان و مکان عرفی محسوس را از آن می‌رباید و جهانی را به تصویر می‌کشد که پیوسته با زبان رمز با مخاطب خود در ارتباط است و همان طور که در عالم شهود تمامی گشایش‌ها در پس گشایش رمزها رخ می‌دهند، مخاطب این آثار نیز بایستی از حجاب‌ها پرده بردارد تا به حقیقت رمزها نائل آید.

طراحان قالی با تصویر کردن ترنج در هیئتی همچون خورشید که در حقیقت منبع نور به شمار می‌آید، به‌مدد نقوش ختایی و اسلیمی در مرکز آن به بیان رمز نور الانوار پرداخته‌اند. موسوی لَر در خصوص ترنج و رمز خورشید می‌نویسد: «از دیرباز تاکنون گل‌های درشت هشت‌پر و دوازده‌پر در مرکز ترنج‌های قالی، بیانگر نمودگار رمزی خورشید هستند» (موسوی‌لَر و رسولی ۱۳۹۵، ۴۶).

مصداق عینی این مهم را می‌توان در قالی معروف شیخ صفی مشاهده کرد که «آرتور پوپ»[۱۳] دربارهٔ تفسیر و توضیح آن می‌گوید: «در قالی اردبیل ترنج میانی طلایی، آفتابی است که بر زمینهٔ آسمانی نیمه‌شب پرتو انداخته است. زمینه از غنچه و شاخ و برگ پر شده است. مجموع طرح را در نهایت استادی پرداخته و با وجود سادگی، نقوش را چنان در مجموع قالی پراکنده‌اند که بیننده ثروتی بی‌پایان و زندگی آسوده و پرنعمتی را از آن ادراک می‌کند. در اینجا نیز همان تمثیل‌های کهن و همان اشاره به خورشید، به‌عنوان منبع نیرو و آفرینندهٔ بهشت پرگل و گیاه دیده می‌شود. از روزگار باستان در نظر ایرانیان بهشت باغی است پُرگل و سبزه که نیکوکاران پاداش رنج و سختی زندگی را با خوشبختی و آسایش در آن می‌بینند» (پوپ ۱۳۹۴، ۲۰۹).

احمد بن منصور سَمَعانی[۱۴] (۴۸۷-۵۳۴ق) دربارهٔ قرار گرفتن حقیقت محمدی در مرکز دایرهٔ هستی می‌نویسد: «سلطان را تختی بباید و تخت را مکانی و مهوایی، و مهوا و مکان را صحنی بباید. عالمی بدین واسعی، صحن سریر محمد(ص) است. مرکز دایرهٔ پرگار آن مهتر بُوَد. مردی پرگاری دارد و این پرگار را دو شاخ بُوَد. خواهد که دایره بکشد، شرط آن بُوَد که یک‌طرف را محکم کند. هرچند این‌طرف محکم‌تر، گردش آن‌طرف زیباتر، و همهٔ زیبایی از آثار آن نقطهٔ ماست. یک‌طرف پرگار قدرت در مرکز نبوت محمدی نهادیم و طرف دیگر را گرد گردون درآوردیم. آدم(ع) بر یک‌طرف نشست و نوح(ع) بر دیگر طرف، و ابراهیم(ع) و موسی(ع) همچنین، هریک طرفی نگاه داشتند. اما صدر پادشاهی، محمد(ص) را مسلّم بُوَد»

(چیتیک ۱۳۹۵، ۱۰۲).

ازاین‌روی بر اساس تفسیر سَمَعانی از حقیقت نور محمدی می‌توان استنباط کرد که نقطهٔ مرکزی در وسط ترنج هرچه محکم‌تر تأثیر کند، گردشِ زیباتری پیرامونش به وجود خواهد آمد. طراح قالی مرکز قالی را عطف اثرش می‌داند. او ترنج را ترسیم می‌کند و می‌آراید تا در واقع تخت و سریر این سلطان را به تعبیر سمعانی، به بهترین وجهی بیاراید و سرترنج بر آن نهاده تا از مجرا و مجلای این مشکوة، نور را بر گل‌های قالی بیفکند. در واقع او از خلال شکاف‌های این مشکوة، نورهای رنگین را بر گل‌های قالی می‌تاباند (تصویر ۳)؛ این همان حقیقتی است که حق‌تعالی توسط حقیقت محمدیه انوار قدسی را برای نورافشانی و دیده شدنِ ماسوی‌الله می‌تاباند و همواره از همین طریق مسببات این کشف و شناخت را برای موجودات عالم فراهم می‌سازد.

ستاری دربارهٔ حرکت‌های گردشی و دوّارِ به‌سوی حق‌تعالی که گویای تنزیل و تأویلِ رفت‌وبازگشتیِ انوار الهی است، و به‌عبارتی دربارهٔ رمزگشایی گردش‌های دورانی سماع درویشان می‌گوید: «همهٔ حرکات دست و پا و چرخ‌ها و نیز جامهٔ دراویش چرخ‌زن که گویی با چرخشی حلزونی‌شکل پله‌پله به سماوات و افلاک که در دَوَران و گردش‌اند می‌پیوندند و به حق واصل می‌شوند، معنایی رمزی دارد. درویش دور خود و خورشید می‌چرخد و سپس دست راستش را که حاکی از خودآگاهی و توجه به نفس است و کَفَش به‌سوی بالاست، بلند می‌کند تا از ذات حق کسب فیض کند و دست چپش را که کَفَش به‌سوی زمین است، پایین می‌آورد تا فیض و موهبت الهی را به زمین برساند، و این‌چنین واسط و رابط آسمان و زمین می‌شود و سرانجام با برداشتن هر دو دست به‌سوی آسمان (در اینجا تنزیل به پایان رسیده و آغاز تأویل و پیوستن به حق‌تعالی است) خود به جوار حق می‌پیوندد» (ستاری ۱۳۹۲، ۱۴۰). بنابراین هنرمندانی که همواره به طریقی در تعامل با خانقاه و اندیشه و رفتارهای صوفیانه بوده‌اند، آثارشان نمی‌تواند بی‌تأثیر از ایشان باشد؛ با توجه به اینکه گردش آثار نگارگران عصر صفوی از موضوعات بزمی، رزمی و تغزلی به‌سوی موضوعات عرفانی را در این دوره می‌توان مشاهده کرد.

۶. ترنج قالی ایرانی و دوری بودن زمان در عرفان اسلامی

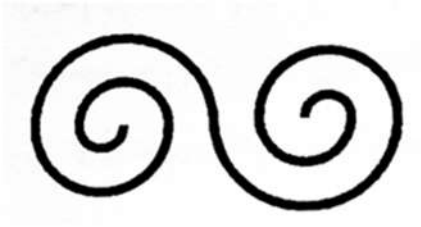
خداوند نور آسمان‌ها و زمین را مَثَلِ مشکوة یا چراغدانی گرفته است که رمز آن حقیقت جاویدان است؛ هنرمند طراح قالی نیز سرترنج را مَثَل همان چراغدان قرار داده است که از طریق آن حقیقت نور محمدی، مجلای تجلی خود را از آن آغاز می‌کند. راز این حقیقت ازلی و ابدیِ نور محمدی که در قالی ایرانی در آیینهٔ ترنج و سرترنج درک و دریافت می‌شود، حقیقت تاریخ لامکان و زمان قدسی است که پیامبر اسلام(ص) دراین‌باره می‌گوید: «کنتُ نبیاً و آدمُ بین الماء و الطین»؛ من پیامبر بودم، حال آنکه آدم هنوز میان آب و گل بود (مجلسی ۱۴۰۳ق، ج. ۱۶: ۴۰۲). بدیهی است که مطابق تصورات عُرفی از تاریخ نمی‌توان درک کرد که چگونه پیامبر اسلام(ص) هم از تبار آدم(ع) باشد و هم اینکه پیش از وی وجود داشته باشد. طبق نظریهٔ ادوار نبوت، حقیقت محمدی در سرآغاز این زمان ادواری قرار گرفته است. همان طور که در قالی ایرانی ترنج و سرترنج در سرآغاز حرکت‌های اسپیرالی گل‌های ختایی و اسلیمی قرار گرفته‌اند؛ گویی آن حرکات دَوَرانی از آن برآمده و به آن بازمی‌گردد. رحمتی دراین‌باره می‌گوید: «از آنجا که این حقیقت در عالم غیب، در عالم معنا، پیش از خلقت و ظهور در صحنهٔ عالم ما، در مرتبه‌ای برتر از همهٔ پیامبران قرار داشته است می‌تواند بگوید "کُنتُ نبیاً و آدمُ بَینَ الْماءِ وَ الطین". در واقع سخن پیامبر(ص) بدین معناست که حضرتش حامل فَرّه یا حقیقت همهٔ پیامبران دیگر است. آن پیامبران مظاهری هستند که حقیقت پیامبر سرمدی، همان حقیقت محمدی، باطن آن است، ظهور زمینی حقیقت محمدی با ظهور پیامبر اسلام که کمال حقیقت محمدی است خاتمه یافت؛ اما همهٔ آنچه خاتمه یافت فقط به مرتبهٔ تنزیل مربوط می‌شود و خاتمهٔ تنزیل یا ختم نبوت، سرآغاز تأویل است» (کربن ۱۳۹۰، ۲۸ و ۲۹).

حقیقت مابعدالطبیعی محمدی در آغاز رسالت انبیا قرار داشت و تجلی زمینی این حقیقت، خاتم جریان نبوت و خاتم سلسلهٔ انبیاست. این نقطه در آنِ واحد، هم نقطهٔ فرجامین نبوت است که حقیقت محمدی همچنان در آن مخفی می‌ماند و هم نقطهٔ آغازین دور تجلی آن. در قالی‌های شهری ایرانی ترنج عمدتاً آغازگر و نقطهٔ ثقل طرح است و حرکت‌های رفت‌وبازگشتی اسپیرال‌ها نیز از طریق سرترنج در متن اثر گسترش می‌یابند؛ این گردش‌ها چنان حرکت می‌کنند که هر بار به ترنج قالی بازمی‌گردند و در واقع نقطهٔ پایانی در جایگاه همان نقطهٔ آغاز قرار می‌گیرد و بند اسپیرال همواره مسیر حرکت گل‌ها را از ابتدای شروع کار طراحی مشخص می‌کند و از متفرق شدن نقوش جلوگیری می‌کند؛ گویی اتحادی را میان گل‌ها با یکدیگر و ترنج و سرترنج اثر ایجاد می‌کند.

در همین خصوص ستاری حرکت‌های بازگشتی و دورانی اسلیمی را رمز واردات نوبه‌نو به قلب صوفی می‌داند. وی در مدخلی بر رمزشناسی عرفانی می‌نویسد: «مثلاً اسلیمی، رمز احوال و اوقات و واردات قلبی صوفی و تجدد و تبدل امثال است؛ بدان معنی که مولانا فرموده است: آدمی را حق‌تعالی هر لحظه از نو می‌آفریند و در باطن او چیزی دیگر تازه‌تازه می‌فرستد که اول و دوم نمی‌ماند و دوم و سوم، الا او از خویشتن غافل است و خود را نمی‌شناسد» (ستاری ۱۳۹۲، ۱۶۳).

داریوش شایگان دربارهٔ تابش نور الهی بر ماسوی‌الله و تأثیر این نور در هنر ایرانی می‌نویسد: «طبیعت کل مظهر تجلیات وجود است. این همان مفهومی است که کلمهٔ "تشبیه"[۱۵] بیان می‌کند. هرچیزی در این زمینه می‌تواند مظهری شود که معجزهٔ نور جهان در آن بازبتابد. باید تأکید کرد که نور جهان نقشی کیمیایی در هنر ایران داشته است. نور با اشعهٔ چراغی که از خلال شبکه‌ها و منافذ مشکوة جهان شکسته می‌شود، بر آینه‌های رنگارنگ موجودات می‌تابد» (شایگان ۱۳۹۲، ۸۰).

تجلی انوار محمدیه بر آیینهٔ موجودات که در مقام تنزیل حقیقت حق است، هنگامی کامل می‌شود که تأویل و بازگشتی نیز در کار باشد. در حقیقت کمال تنزیل در تأویل نهفته است. اگر تنزیل از سوی خداوند است، ممکن نیست این تنزیل بی‌هیچ هدفی تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. این تنزیل باید هم به غایتی ختم شود و هم مخاطب خویش را به غایتی برساند و این غایت نمی‌تواند چیزی در مرتبهٔ بشری و ناسوتی باشد؛ بنابراین چنین عنایتی در نوعی بازگشت به اصل محقق می‌شود و آن عنایت همان است که مبدأ تنزیل بوده است؛ به‌عبارتی تنزیل همان منتهای تأویل است.



تصویر ۴: حرکت مارپیچ هستی (بورکهارت، ۱۳۹۴، ۵۰)

«بورکهارت»[۱۶] دربارهٔ حرکت مارپیچی و دوّار انوار الهی می‌گوید: «همهٔ رمزهای طبیعت از مارپیچ یا دایره تشکیل می‌شوند. ضرباهنگ پی‌درپی باز شدن‌ها و پیچیدن‌های طبیعت و به‌عبارتی ضرباهنگ پی‌درپی حل و عقد کیمیاوی را با مارپیچ دوقلو تصویر می‌کنند (تصویر ۴)» (بورکهارت ۱۳۹۴، ۱۴۶). تصویر این حرکت مارپیچی را می‌توان در گردش‌های ختایی و اسلیمی قالی ایرانی مشاهده کرد که همواره به‌سوی محل آغاز بازمی‌گردند.

۷. ترنج‌های بیضی در قالی ایرانی و حقیقت محمدیه

در قالی‌های شهری ایرانی هنرمند گویی در تصویر کردن حرکت تنزیلی انوار قدسی به‌سوی جهان و تأویل این انوار از جانب موجودات عالم به‌سوی مبدأ، ترنج‌هایی بیضی را مانند حرف «لا» تصویر کرده است، که رمزی از این جریان قدسی به نظر می‌آیند. در واقع می‌توان گفت به‌نوعی بیانگر حقیقت توحید است که در هنر خوش‌نویسی کوفی‌ایرانی نیز بارها کلمهٔ «لا» به‌شکل دو کمان روبه‌روی هم منعکس شده است. محمد خزایی دراین‌باره می‌نویسد: «در تزیینات بخش فوقانی دو محراب کاشی زرین‌فام حرم امام رضا(ع) که هم‌اکنون در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند، در یکی از این دو محراب شهادهٔ "لا اله الا الله محمد رسول الله" در قسمت پیشانی کنگرهٔ بزرگ محراب نقش بسته است. کتابت کلمهٔ "لا" که به خط کوفیِ شرقی کتابت شده‌اند، از دیگر حروف بسیار متمایز هستند. کلمهٔ "لا" به‌صورت دو قوس متقارن کتابت شده‌اند. این قوس‌ها ممکن است بیانگر مقام واحدیت و الوهیت باشد. عرفا مسیر حرکت از نقطهٔ مبدأ تا دورترین نقطه را قوس نزول و مسیر دورترین نقطه‌به‌نقطهٔ مبدأ را قوس صعود می‌دانستند و این مفهوم ممکن است مورد نظر خوش‌نویس بوده باشد. تأکید و تمایز نقش "لا" نسبت به دیگر حروف، مطمئناً مبتنی بر شناخت هنرمند از معنا و مفهوم باطنی و جایگاه خاص "لام و الف"[۱۷] نسبت به دیگر حروف است (تصویر ۵)» (خزایی ۱۳۹۴، ۲۸۱).

تصویر ۵: بخشی از کتیبهٔ محراب زرین‌فام حرم مطهر امام رضا(ع)
محمد بن ابی‌طاهر و ابوزید کاشانی، ۶۱۲ق

نگارنده بر این باور است که شاید بتوان ترنج‌های بیضی‌شکل در قالی ایرانی را نیز در شباهت با حرف «لا»ی خط کوفی شرقی در نظر گرفت، و قالی ایرانی در حکم آینه‌ای تصویر رمزی حرکت انوار قدسی را در راستای بیان وحدانیت و توحید به نمایش می گذارد؛ هرچند ممکن است این ادعا مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

ویلیام چیتیک در ارتباطِ میانِ قاب قوسین و حقیقت محمدی می‌نویسد: «در یکی از دو عبارت قرآنی که معمولاً آن‌ها را ناظر به معراج پیامبر می‌دانند آمده است که آن حضرت رسید تا بدانجا که "به‌قدر دو کمان یا نزدیک‌تر شد" (نجم: ۹) بسیاری از نویسندگان، این کمالِ نزدیکی را به بیان تکوینی توضیح می‌دهند. ابن‌عربی و پیروانش واژهٔ کمان را به‌معنای قوس یک دایره می‌گیرند. بدین ترتیب این دو کمان قوس‌های نزولی و صعودی دایرهٔ وجودند. و این آیه ناظر به کمال برتر پیامبر(ص) به‌لحاظ اشتمال بر کلّ عوالم است. میبدی در تفسیر این آیه به حقیقت محمدی اشاره می‌کند، به همان "لوگوس"[۱۸] که در تک‌تک پیامبران جلوه‌گر می‌شود و در واقعیت تاریخی محمد(ص) به کامل‌ترین شکل ظاهری‌اش می‌رسد» (چیتیک ۱۳۹۵، ۹۹). ازاین‌روی راز قوس صعودی و نزولی بیانگر افاضهٔ حقیقت نور محمدی است که در ابتدا آغازگرِ جریان نزول وحی و سپس تأویل آن است، که می‌توان این مهم را به وجه رمز در قالب ترنج‌های بیضی‌شکل مانند کلمهٔ «لا» به‌صورتی که اشاره شد، مشاهده کرد.

در ترنج قالی شیخ صفی (تصویر ۶) می‌توان حضور «لا» را در هیئت کلاله‌های دور ترنج تصور نمود که شانزده بار به دور ترنج تکرار شده‌اند. در این قالی با توجه به اینکه طراح تنها سرترنج را به‌صورتی واقع‌گرایانه به‌شکل مشکوة یا چراغدان تصویر کرده است، می‌شود تا حدودی به تأکید هنرمند بر آن و اشاره‌اش به‌طور ضمنی به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور پی برد. به این ترتیب نمی‌توان ترنج این قالی را در جایگاه نمادین حوض در نظر گرفت، بلکه بیشتر می‌شود آن را بیانگر تجلیگاه نور حقیقت محمدیه دید و کلاله‌های پیرامونی‌اش را در تشبیهی از کلمهٔ «لا» دانست. همچنین نمی‌توان استفاده از نقش قلمدانی در حاشیه و البته استفاده از رنگ مشکی متن قالی را اتفاقی و صرفاً تزیینی در نظر گرفت. مضاف بر این با توجه به تأثیرات علم الاعداد و فرقه‌هایی همچون حروفیه و نقطویه در عالم تصوف توجه به اعداد و حروف نیز می‌تواند بستری برای مطالعهٔ آثار هنرمندان مسلمان به شمار آید. برای مثال در قالی شیخ صفی، مجموع ۳۲ کلالهٔ طراحی‌شده دور ترنج و لچک‌ها که در واقع لچک‌ها هرکدام یک‌چهارم ترنج می‌باشند، ممکن است تأکیدی بر عدد ۸ باشد «که در باستان آن را عدد سعد می‌دانستند و در بابل باستان عدد خدایان» (شیمل ۱۳۹۳، ۱۷۱)؛ شاید دلیل این تأکید، رمزی امام هشتم شیعیان(ع) باشد. آنه ماری شیمل دربارهٔ عدد ۳۲ می‌نویسد: «سی‌ودو که چهار برابر هشت است، عددی کامل و بسیار سعادت‌بخش به نظر می‌رسد» (همان، ۲۶۴). همچنین تعداد ۲۴ نقش قلمدانی در حاشیه همین قالی ممکن است تأکیدی بر عدد ۱۲ باشد. «عدد ۱۲ عدد گرد مهمی در خاور نزدیک و جهان مدیترانه‌ای به شمار می‌آید و دانشمندان و شاعران شیعه جایگاه ویژه‌ای برای این عدد قائل‌اند و دراویش بکتاشی به‌خاطر علاقه به عدد ۱۲، کلاهی با ۱۲ ترک و عقیقی دوازده‌ضلعی بر کمر می‌بندند» (همان، ۲۲۴). همچنین «عدد ۲۴ عدد تمامیت است و این عدد را می‌توان نماد هماهنگی زیاد میان آسمان (۱۲) و زمین (۲) دانست» (همان، ۲۵۹) که ۲۴ حاصلضرب ۱۲ و ۲ است.

تصویر ۶: کلاله‌های پیرامونی ترنج به‌صورت دو کمان و سرترنج به‌شکل چراغدان، قالی مقصود کاشانی، عصر صفوی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن

تمامی این مؤلفه‌ها در قالی شیخ صفی در کنار شعر کتیبهٔ آن یعنی بیت «جز آستان توام در جهان پناهی نیست/ سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست» (دیوان حافظ، غزل ۷۶) دریافتی عرفانی و صوفیانه را به ذهن متبادر می‌کند؛ در صورتی که همان طور که پیش‌تر اشاره شد، هیچ سند مکتوبی در این خصوص از هنرمندان این اثر به دست نیامده است.

۸. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این پژوهش ارائه شد، هنرمندان نگارگر عصر صفوی به‌سبب اینکه همواره به‌نوعی از طریق نظام آموزشی استادشاگردی و یا مناسبات صنفی مبتنی بر اصول جوانمردی و فتیان که خود شاخه‌ای از عرفان و تصوف به شمار می‌آمد، یا به‌لحاظ خانوادگی با عوالم عرفانی و صوفیانه، آشنایی یا پیوندی نزدیک داشته‌اند؛ به‌ویژه در عصر صفوی می‌توان در آثار و مکتوبات ایشان، تأثیرات این آشنایی را مشاهده کرد. هنرمندانی همچون آقا میرک، بهزاد، سلطان محمد، صادقی‌بیک افشار و... کسانی بودند که امروز از زیست و مناسبات و روابط آن‌ها تا حدودی اطلاعاتی در دست است؛ به‌ویژه صادقی‌بیک، چون از خود مکتوبات مهمی به جای گذاشته است.

با توجه به اینکه نگارگران عصر صفوی اساساً طراحان قالی این دوره نیز بوده‌اند، می‌توان تأثیر اندیشه‌های صوفیانه و عرفانی ایشان را تا اندازه‌ای در نقشه‌های قالی این دوران نیز مشاهده کرد؛ هرچند که تابه‌حال سند مکتوبی از ایشان که اشاره‌ای بر این مفاهیم در آثارشان داشته باشد یافت نشده است. با وجود این می‌توان بر اساس مستندات مکتوبی همچون تذکره‌ها، دیباچه‌های مرقعات و کتبی مانند قانون الصور و گلستان هنر و... از آبشخور فکری این هنرمندان و تأثیر عرفان و تصوف بر آثارشان تا حدودی آگاه شد.

در این میان تأثیر یکی از مهم‌ترین مقولات طرح‌شده در عرفان اسلامی، یعنی حقیقت محمدیه را که توسط ابن‌عربی طرح شد و از طریق پیروانش بسط و گسترش یافت، می‌توان در دو قسمت محوری و اصلی قالی‌های ایرانی یعنی ترنج و سرترنج مشاهده کرد. ترنج در بخش مرکزی قالی رمزی از منبع و مرکز نور می‌تواند باشد و سرترنج قالی نقش مشکوة یا چراغدانی را ایفا می‌کند که از طریق آن، انوار قدسی که منبع آن در ترنج فرض شده است، بر گل‌های قالی منعکس می‌شود.

یکی از مصادیقِ اشارهٔ مستقیم به چراغدان در قالی‌های این دوره، قالی شیخ صفی است که به‌صورتی کاملاً واقع‌گرا طرح چراغدان در آن تصویر شده است که شاید تأکیدی از جانب هنرمند بر این مفهوم باشد. حتی گردش‌های رفت‌وبازگشتی اسلیمی‌ها در متن قالی‌های شهری خود، اشاره به رمز زمان دوری و بازگشتی بودن حرکات انوار الهی و ماسوی‌الله به‌سوی یکدیگر است.

به هر روی طراحان قالی بازتاب مفهوم حقیقت محمدیه و همچنین فکرت ولایت تکوینی را که یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم اندیشهٔ عرفا و متصوفه محسوب می‌شود، در آیینهٔ ترنج و سرترنج قالی ایرانی که از جایگاهی کلیدی به‌لحاظ بصری برخوردارند، در قالبی رمزی و تمثیلی به تصویر کشیده‌اند. در حقیقت هنرمندِ ایرانی به‌مددِ قالبی متوازن و متقارن از جنس گل و برگ منتهی مماثل و مشابه با مفاهیم ضمنی عرفانی، سعی به تصویر کشیدن صور و مفاهیم مثالی توسط قوهٔ تخیل در عرصهٔ هنرهای اسلامی دارد.

قالی ایرانی جهانی است که توسط حرکت‌های گردان اسلیمی و ختایی و همچنین ترنج و سرترنج، به‌گونه‌ای تمثیلی و رمزوارانه مقولهٔ وحدت وجود را به تصویر می‌کشد. جهانی که با واقعیت زمان و مکانِ تاریخ‌مندی که ما در جهان ماده می‌شناسیم، قابل فهم و ادراک نیست. شاید طراحان قالی‌های شهری امروز همچون هنرمندان مبدع و خلاق پیشین که آثارشان آمیخته با اندیشه‌های عرفانی بوده است، از این آبشخور فکری به‌صورت آگاهانه بهره نمی‌برند، منتهی کاخی را که این هنرمندان بنا نهاده‌اند چنان بنیادی مستحکم داشته که هم‌اکنون طراحی قالی ایرانی حتی در جایگاه هنری تزیینی بازهم حیرت‌انگیز است. بنابراین مطالعهٔ ادبیات عرفانی ایران و بهره‌گیری هوشمندانه و آگاهانه از آن در خلق نقشهٔ قالی‌های امروز چه بسا که موجب پیدایش آثاری ماندگار و بدیع در این حوزه گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. aesthetics
2. Arthur Cecil *Edwards*

۳. نوشتهٔ قاضی میراحمد منشی قمی (۹۵۳ق).
۴. نوشتهٔ صادقی‌بیک افشار، نگارگر عصر صفوی (۹۴۰ق).

۵. M. s. dimand

۶. 1 F. r. martin

7. Henry Corbin

8. William Chittick

9. logos

10. Juan Eduardo cirlot

11. Mircea Eliade

12. Paul Johannes Tillich

13. Arthur Upham Pope

۱۴. «ابوالقاسم احمد بن ابی‌المظفر منصور سمعانی فقیه، واعظ، مفتی و شاعر مشهور خاندان سمعانی و از علمای شافعیه بوده است. وی در سال ۴۸۷ق در مرو زاده شد و در سال ۵۳۴ق بدرود حیات گفت» (رضایی، رضایی، و مسیبی ۱۳۹۵، ۷۸).

۱۵. در دیدگاه تشبیهی از منظر اسلام شیعی گفته می‌شود که «خداوند با مخلوقش نسبتی دارد، چراکه اگر نسبتی در میان نباشد از حیث معرفت‌شناسی، دیگر نمی‌توان او را شناخت و باب معرفت تعطیل می‌شود. لذا می‌توانیم بگوییم خداوند چون سمیع است، می‌شنود؛ چون بصیر است، می‌بیند؛ چون قادر است، قدرت دارد و... ؛ یعنی در حقیقت در مقام تشبیه است و در مقام تشبیه است که راه برای شناسایی او باز می‌شود» (پازوکی ۱۳۹۴، ۸۲). در مقابل این دیدگاه، دیدگاه تنزیهی وجود دارد که معتقدان به آن می‌گویند: «بین خالق و مخلوق هیچ ارتباط وجودی جز نسبت خلقت نیست. برای اینکه خداوند منزّه از این است که هیچ شباهتی به مخلوق داشته باشد، و لذا معرفت حقیقی نسبت به او وجود ندارد» (همان، ۸۱).

16. Titus burkhardt

۱۷. شعار لا اله الا الله شامل دوازده حرف (پنج الف، پنج لام و دو ه) است. حروف «الله» هم از همین سه حرف تشکیل شده است.

۱۸. کلمهٔ logos در مرتبهٔ الوهیت را باید از کلمهٔ مخلوق فرق نهاد. «این کلمه در مرتبهٔ الوهیت در آنِ واحد هم مبدأ وجود کلی است و هم مبدأ شئون پیامبرانه. در تصوف حقیقت باطنی پیامبر(ص) به‌عنوان حقیقت محمدی را با کلمه یا لوگوس یکی می‌گیرند» (نصر ۱۳۸۸، ۱۴۳).

منابع

۱. آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر.

۲. ـــــــ . ۱۳۸۹. نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سمت.

۳. ـــــــ . ۱۳۹۳. هفت اصل تزیینی هنر ایران. تهران: پیکره.

۴. ادواردز، سیسیل. ۱۳۶۸. قالی ایران. ترجمهٔ مهین‌دخت صبا. چ۲. تهران: فرهنگسرا.

۵. الیاده، میرچا. ۱۳۹۳. نمادپردازی و امر قدسی و هنرها. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

۶. براری میانائی، مجید، حسین ستار، و حسن عزیزی. ۱۳۹۹. «بررسی فتوت‌نامه‌نویسی در میان طراحان فرش عصر صفوی». رجشمار ۱ (۲): ۲۳_۳۸.

۷. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۹۴. کیمیا (علم جهان، علم جان). ترجمهٔ گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی. چ۴. تهران: حکمت.

۸. پازوکی، شهرام. ۱۳۹۴. حکمت هنر و زیبایی در اسلام. چ۴. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۹۴. شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چ۶. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. پورنامداریان، تقی. ۱۳۹۱. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. چیتیک، ویلیام. ۱۳۹۵. عشق الهی. ترجمهٔ انشاالله رحمتی و حسین کیانی. تهران: سوفیا.

۱۲. حافظ، شمس‌الدین محمد. ۱۳۷۷. دیوان حافظ شیراز. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: نغمه.

۱۳. حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۸۹. «بهشت موعود در فرش ایران» در مجموعه مقالات از فرش تا عرش. تهران: امیرکبیر: ۴۷_۵۴.

۱۴. ـــــــ . ۱۳۹۲. تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران). چ۳. تهران: سمت.

۱۵. خزایی، محمد. ۱۳۹۴. «تجسم نمادین تفکر شیعی در هنرهای کاربردی ایران» در مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن

شیعی (پرتو حسن). پدیدآورنده عبدالمجید شریف‌زاده. تهران: سورهٔ مهر: ۲۷۴ـ۲۹۱.
۱۶. خوش‌نظر، سید رحیم، و محمدعلی رجبی. ۱۳۸۸. «نظریه‌های نور در نگاره‌های ایرانی». نشریهٔ کتاب ماه هنر، ش. ۱۲۹: ۳۲ـ۴۵.
۱۷. راوندی، مرتضی. ۱۳۵۷. تاریخ اجتماعی ایران. چ۳. تهران: امیرکبیر.
۱۸. رضایی، حمید، محمد رضایی، و منیره مسیّبی. ۱۳۹۵. «بررسی تشبیه در روح الارواح شهاب‌الدین احمد سمعانی با تأکید بر عنصر مشبه‌به». نشریهٔ مطالعات زبانی و بلاغی ۷ (۱۳): ۷۷ـ۹۸.
۱۹. زمان‌پور، مجید. ۱۳۸۰. لطایف عرفانی (برگرفته از آثار امام خمینی). تهران: پازینه.
۲۰. ستاری، جلال. ۱۳۹۲. مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. چ۵. تهران: نشر مرکز.
۲۱. سجادی، جعفر. ۱۳۸۳. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ۷. تهران: طهوری.
۲۲. سمرقندی، دولتشاه. ۱۳۹۸. تذکرة الشعرا. تصحیح ادوارد براون. چ۲. تهران: اساطیر.
۲۳. شایسته‌فر، مهناز، و طیبه صباغ‌پور. ۱۳۸۸. «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی با تأکید بر نمونه‌هایی از موزهٔ فرش ایران». نشریه کتاب ماه هنر. ش، ۱۳۶: ۴۰ـ۵۱.
۲۴. شایگان، داریوش. ۱۳۹۲. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چ۸. تهران: امیرکبیر.
۲۵. شبستری، محمود. ۱۳۷۷. گلشن راز. تصحیح، پیشگفتار و توضیحات حسین محیی‌الدین الهی قمشه‌ای. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. شیرازی، صدرالدین محمد بن ابراهیم. ۱۳۷۲. تفسیر القرآن الکریم (صدرا). تصحیح محمد خواجوی. قم: بیدار.
۲۷. شیمل، آنه ماری. ۱۳۹۳. راز اعداد. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. چ۷. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
۲۸. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۱. طراحان بزرگ فرش ایران. چ۲. تهران: پیکان.
۲۹. کریمیان صیقلانی، علی. ۱۳۹۲. مبانی زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی. تهران: سمت.
۳۰. کاشانی، عبدالرزاق. ۱۳۹۶. اصطلاحات الصوفیه (فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف). ترجمهٔ محمد خواجوی. چ۵. تهران: مولی.
۳۱. کربن، هانری. ۱۳۹۰. واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم المیزان. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۳۲. ـــــــ . ۱۳۹۴. چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۳۳. کیان‌مهر، قباد، و بهاره تقوی‌نژاد. ۱۳۹۴. «تأثیر باورهای صفویه بر مفاهیم نقوش هندسی کاشی‌کاری‌های این دوره». مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی (پرتو حسن). به‌کوشش عبدالمجید شریف‌زاده. تهران: سورهٔ مهر: ۳۰۵ـ۳۴۱.
۳۴. مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: آستان قدس رضوی.
۳۵. ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. بهارستان (دریچه‌ای به قالی ایران). تهران: زرین و سیمین.
۳۶. موسوی لَر، اشرف‌السادات، و اعظم رسولی. ۱۳۹۵. ساختار درون‌متنیِ طرح و نقش فرش دستباف ایران. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا (مرکب سفید).
۳۷. موسوی لَر، اشرف‌السادات، زهرا مسعودی امین، و الهه مروج. ۱۳۹۶. «تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دورهٔ صفوی». جلوهٔ هنر ۹ (۲): ۱۰۷ـ۱۱۸.
۳۸. موسویِ لَر، اشرف‌السادات، و محمدرضا پورجعفر. ۱۳۸۱. «بررسی ویژگی‌های دَوَرانی و مارپیچ، اسلیمی، نماد تقدس، وحدت و زیبایی». فصلنامه علمی‌پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا۱۲۱ (۴۳): ۱۶۴ـ۲۰۷.
۳۹. مجلسی، محمدباقر. ۱۴۰۳ق. بحار الانوار الجامعة لِدُرر الاخبار الائمة الاطهار. بیروت: مؤسسة الوفا.
۴۰. منشی قمی، قاضی میراحمد. ۱۳۸۳. گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۴۱. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین.۱۳۸۲. کشف الاسرار و عُدة الابرار. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. چ۷. تهران: امیرکبیر.
۴۲. میرزاامینی، سید مهدی، و سید جلال‌الدین بصام. ۱۳۹۰. «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران». فصلنامه علمی‌پژوهشی گلجام، ش. ۱۸: ۱۹ـ۳۰.

۴۳. نصر، حسین. ۱۳۸۸. گلشن حقیقت. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۴۴. ـــــــ . ۱۳۹۳. دین و نظم طبیعت. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. چ۵. تهران: نشر نی.
۴۵. یارشاطر، احسان، و ریچارد اتینگهاوزن. ۱۳۷۹. اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمهٔ هرمز عبدالهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه.
۴۶. یثربی، سید یحیی. ۱۳۷۲. عرفان نظری. قم: دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیهٔ قم.

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243616.0

تبیین ویژگی‌های فنی و هنری حکاکی در مناطق شاخص ایران دورهٔ معاصر*

فاطمه خانه زرین**
علیرضا شیخی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

چکیده

با وجود اینکه حکاکی همچون قلم‌زنی یکی از روش‌های ایجاد نقش بر روی فلز است، مطالعهٔ نظام‌مندی از ویژگی‌های فنی و هنری آن انجام نشده است. این هنر نیز مانند بسیاری از هنرها در دورهٔ قاجار رو به افول گذاشته، اما تا به امروز به حیات خود ادامه داده و با گذشت زمان، پویایی و مانایی خاصی به هنر فلزکاری بخشیده است. شهرستان‌های شاخص حکاکی در ایران دورهٔ معاصر شامل تبریز، زنجان، طبس، کرمان و یزد است. هدف تبیین ویژگی‌های فنی و هنری حکاکی در شهرستان‌های مذکور است و به‌دنبال پاسخ بدین پرسش است که خصوصیات فنی و هنری حکاکی معاصر ایران در شهرهای مذکور چیست؟ تحقیق از نظر هدف بنیادی و از نظر روش و ماهیت، توصیفی‌تحلیلی است. روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و به‌ویژه بر داده‌های میدانی استوار است. یافته‌های حاصل از این پژوهش گویای این است که نقوش کنداک تبریز، پلیکان و نخل طبس، نقوش ابتدایی کرمان و گل و مرغ یزد منحصربه‌فرد است. قلم‌های مادر، چزقل و سایه در تبریز، قلم‌های تک، جفت و دلما در زنجان، قرمز قلم، سفید قلم و تک در طبس و قلم رورو کرمان برای کاربرهای متنوع در طرح و نقش استفاده شده است. آبکاری به روش الکترولیز در یزد نمود بصریِ زیبایی به فلز داده است. برخی از این نقوش تبدیل به نماد در شهرهای مذکور شده، برخی در بوتهٔ فراموشی قرار گرفته و تعدادی هنوز نفس می‌کشند.

کلیدواژه‌ها:
حکاکی فلز، حکاکی تبریز، حکاکی زنجان، حکاکی طبس، حکاکی کرمان، حکاکی یزد.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان بررسی هنر قلمزنی دورهٔ معاصر ایران به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

** کارشناس ارشد صنایع دستی، هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ fatemekhanezarrin8@gmail.com
*** دانشیار گروه صنایع دستی، هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

از آثار به‌جای‌مانده از حکاکی روی فلز دوران ایران باستان برای نشان دادن عظمت و قدرت حکومت آن دوران بهره برده شده است. با ظهور اسلام و محدودیت‌های به‌وجودآمده در استفاده از فلزات گران‌بها در دستورات دینی، تغییر زاویه‌دید در کاربرد فلز پررنگ شد و دیری نگذشت که این هنر جایگاه خود را در میان سایر هنرهای اسلامی باز کرد و تا به امروز به حیات خود ادامه داده و در شهرهای شاخص همچون تبریز، زنجان، طبس، کرمان و یزد کارگاه‌هایی فعال بدان اختصاص داده شده است. جنس فلزات مورد استفاده در حکاکی معمولاً مس، نقره، برنج، طلا و برنز است. در هر شهر و منطقه، حکاکی به شیوه‌های متفاوت و طرحی خاص اجرا می‌شود که عامل شناسایی آن از حکاکی سایر شهرهای فعال در این زمینه است.

در کتب تاریخی هنرهای سنتی ایران از جمله آثار آرتور پوپ، کریستین پرایس، ارنست کونل و فائق توحیدی، به هنر حکاکی و قلم‌زنی اشارهٔ کلی شده است. از کتاب‌های تخصصی در این زمینه نیز می‌توان به آثار نویسندگانی همچون محمدتقی احسانی (۱۳۶۸)، محمد ستاری (۱۳۶۷)، منوچهر حمزه‌لو (۱۳۸۳) و محمد صحرانورد (۱۳۹۶) اشاره کرد. اما آنچه مطرح است هنر حکاکی دوران اواخر دورهٔ قاجار تا به امروز در شهرهای شاخص ایران است. هدف از این پژوهش شناسایی این شهرها و مطالعهٔ شیوهٔ حکاکی آن است. با توجه به تفاوت‌های مطرح در هریک از این شهرها، شیوه و تکنیک کار از نظر فنی و هنری مورد بررسی قرار گرفته و نقوش و تکنیک‌ها گونه‌شناسی می‌شوند. سپس ابزار و مصالح مورد استفاده و در نهایت خلاقیت و نوآوری و شیوهٔ خاص حکاکی به‌صورت مجزا مدنظر قرار می‌گیرد. آنچه در مرحلهٔ پسین مراد است، مطالعهٔ تطبیقی هنر قلم‌زنی در مناطق شاخص ایران است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ فلزکاری، حکاکی و قلم‌زنی تاکنون مطالعاتی در قالب کتاب، مقاله، پایان‌نامه و گزارش به نگارش درآمده است. عمدهٔ این منابع با رویکردی تاریخی به موضوع فلز و یا هنری تزیینی پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به «آرتور پوپ»[۱] و «فیلیس اکرمن»[۲] (۱۳۸۷)، «رابرت دایسون»[۳] (۱۳۸۶)، «کریستین پرایس»[۴] (۱۳۴۷)، «ارنست کونل»[۵] (۱۳۷۶)، «ریچل وارد»[۶] (۱۳۸۴)، «آن کلایبرن گانتر»[۷] و «پل جت»[۸] (۱۳۸۳)، «هانس وولف»[۹] (۱۳۷۲)، «جی گلاک»[۱۰] و «سومی هیراموتو گلاک»[۱۱] (۱۳۵۵) می‌توان نام برد. این کتب برای مطالعهٔ زمینه تاریخی هنر فلزکاری ایران از دوران ایران باستان و دوران اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است. همچنین سیر تحول هنر حکاکی با توجه به نمونه‌های معرفی‌شده در این کتب مورد بررسی قرار گرفته است. طاهر رضازاده (۱۳۹۵)، سیمین لک‌پور (۱۳۷۵)، محمدرضا رهبری و شکیبا شریفیان (۱۳۹۷)، حسین یاوری (۱۳۸۷)، منوچهر حمزه‌لو (۱۳۸۳)، محمد ستاری (۱۳۶۷)، غلامحسین توانگرزمین (۱۳۸۲) به‌صورت اختصاصی در مورد هنر قلم‌زنی سخن به میان آورده یا محدودهٔ مطالعاتی خویش را به دوره یا دوران خاص متمرکز ساخته‌اند. همچنین تکنیک‌های قلم‌زنی، ابزار مورد استفاده و روش اجرا را معرفی می‌کند که عمدتاً به روش قلم‌زنی اصفهان و شیراز است. جواد نظمی (۱۳۹۳) کتابی دربارهٔ حکاکی تبریز به تألیف درآورده است که این هنر را به‌صورت کامل معرفی کرده و تمام مراحل آن را بیان می‌کند. مقالات و پایان‌نامه‌ها نیز در این زمینه عمدتاً دیدی تاریخی داشته‌اند؛ از جمله مقالاتی که آثار فلزکاری دورهٔ مشخص را مورد مطالعه قرار داده، عبارت‌اند از: «فلزکاری نیشابور در دورهٔ اسلامی (قرن ۲ تا ۶ق)» (ده‌پهلوان و شریفان ۱۳۸۷)، «بررسی هنر فلزکاری در دوران سلجوقی» (آیت‌الله‌زاده شیرازی ۱۳۶۲)، «موزهٔ آستان قدس (آثار قلم‌زنی)» (خوشدل ۱۳۴۸)، «بررسی مواد، مصالح و تکنیک‌های ساخت بخورسوزهای فلزی دورهٔ سلجوقی ناحیهٔ خراسان» (هاشمی و صالحی‌کاخکی، ۱۳۹۱)، «زبان و بیان در هنر فلزکاری ایران دورهٔ اسلامی» (خزایی و موسوی حجازی ۱۳۹۱)، «هویت اسلامی‌ایرانی در فلزکاری عصر صفوی با تکیه بر کتیبه‌های موجود بر روی آثار فلزی» (افروغ و نوروزی‌طلب ۱۳۸۹)، «بررسی نقش فلز در اشیاء ویژهٔ عاشورا» (لطیف‌زاده ۱۳۸۸)، «نماد و نمود نام علی(ع) در هنر فلزکاری صفویه و قاجار» (فراست ۱۳۸۷)، «احجام فلزی دوران اولیهٔ اسلامی تا اواخر دورهٔ سلجوقی» (ذبیح‌الله سماکوش و خزایی ۱۳۸۵) و «تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ تزیین در هنر فلزکاری ایران (دورهٔ اسلامی تا حملهٔ مغول)» (موسوی حجازی و انصاری ۱۳۸۱). آثار انتخاب‌شده به‌صورت موردی از نظر شیوهٔ ساخت، نقوش مورد نظر و مفهوم و محتوا مورد تحقیق قرار گرفته است. با وجود تمامی منابعی که ذکر شد، در مورد حکاکی فلز در دورهٔ معاصر و شناخت شیوه‌های آن در شهرهای شاخص فعال در حوزهٔ حکاکی در ایران، پژوهشی صورت نگرفته است.

۲ـ۱. روش تحقیق

پژوهش کاربردی و هدف آن افزایش دانش موجود و درک عمیق از هنر حکاکی بر روی آثار فلزی این دوران است. ازاین‌روی بر مطالعات انجام‌شده در این زمینه بسنده نکرده و به‌صورت میدانی به بررسی و جمع‌آوری اطلاعات بیشتر کوشش شده است. سعی شده تا درک عمیق بر کمیت پیشی گیرد. رویکرد پژوهش کیفی بوده و در دسته‌بندی نمونه‌گیری متوالی (متواتر) است. رویکرد مورد نظر که در این زیرمجموعه قرار دارد روش هدفمند، در نتیجه غیراحتمالی است. ابتدا هنرمند قلم‌زنِ شاخص شناسایی و سپس اطلاعات سایر هنرمندان (در قید حیات یا متوفی) دریافت شده و تا زمان اشباع و رسیدن به شاخص‌ترین نمونه‌ها این روند ادامه داشته است. اطلاعات به‌دست‌آمده در روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی جای دارد. جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی شامل مصاحبه و ثبت تصاویر آثار هنرمندان، ابزار و روش کار ایشان است.

جدول ۱: هنرمندان شاخص حکاکی در هر شهر

نام شهر	تعداد هنرمندان
تبریز	۲
زنجان	۷
طبس	۶
کرمان	۶
یزد	۳

۲. حکاکی در دورهٔ معاصر ایران

عمل برداشتن فلز از روی اشیا با استفاده از قلم‌های مخصوص فولادی را حکاکی گویند. «به‌احتمال زیاد اولین نقوش کنده‌کاری بر روی فلز به‌منظور نشان یا علائم مالکیت یا تجاری انجام گرفته و منشأ پیدایش ایجاد نقوش روی فلز شده است» (دایسون ۱۳۸۶، ۱۱۶). تکنیک‌های حکاکی را می‌توان در دو شیوه بررسی کرد:

ریزه‌قلم: به نقوشی گفته می‌شود که در نهایت دقت و ظرافت ترسیم شده (قلم‌گیری) که معمولاً نقوش اسلیمی و ختایی است. ایجاد نقش تنها به‌وسیلهٔ خط به وجود می‌آید و ارزش خطی باعث ارزش اثر می‌شود.

سیاه‌قلم: در این روش سطح روی فلز کنده‌کاری می‌شود و روی اختلاف سطح به‌وجودآمده ترکیب سولفات سیاه (مس، نقره، سرب) می‌ریزند تا نقوش تزیینی با سایه‌های تیره‌تر، از زمینه مشخص شود. نقره، مس و سرب را حرارت داده و در حالت مایع با گوگرد مخلوط می‌کنند. آنچه از این مخلوط به دست می‌آید پودری سیاه‌رنگ است. سطح مورد نظر را با مادهٔ چسبناک آغشته می‌کنند و روی آن پودر می‌ریزند. فلز حرارت دیده، پودر بر روی فلز روان شده، در نتیجه گودی‌های ظرف پر می‌شود (توحیدی ۱۳۹۴، ۴۶).

هنر حکاکی در دورهٔ پهلوی و بعد از انقلاب دچار تغییر و تحول شده و تحت‌تأثیر هنر قلم‌زنی، منبت‌کاری چوب و سایر هنرهای سنتی ایران قرار گرفته است. در حال حاضر در تبریز، زنجان، طبس، کرمان و یزد حکاکی بر روی فلز انجام می‌شود. این روش در هریک از این شهرها به روش خاص و منحصر به همان شهر انجام می‌گیرد.

۲ـ۱. تبریز

آذربایجان که اکثر مردم آنجا آهنگرند، به‌واسطهٔ محاربات سپاه ایران و عثمانی از شهرهای معظم بوده است (دهخدا ۱۳۷۷، ۶۳۷۰). بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵م (۱۲۹۳ـ۱۲۹۴ش) ارامنهٔ ساکن در ترکیه اقدام به مهاجرت کرده، گروهی در روسیه ساکن شدند و عده‌ای به تبریز آمدند. در بین ارامنه‌ای که به تبریز مهاجرت کرده بودند، عده‌ای از هنرمندان نقره‌کار و حکاک شهر «وان» بودند که پس از گذشت یک تا دو سال اقدام به تأسیس اولین زرگرخانه کردند. این هنر در تبریز رونق گرفت. تعدادی از هنرمندان، سازندهٔ ظروف و عده‌ای حکاک بودند. از جمله هنرمندان سازنده می‌توان پانوس آقا ژامهریان، کارایت آقابگلریان، آردم آقاصابونچیان و هامایاک آقا عیوضیان را نام برد. گورگن آقابگلران، داوید آقا پاپازیان، مهران آقا عیوضیان و زروگ عیوضیان از جمله هنرمندان حکاک تبریز در این زمان بودند؛ این استادان نخستین پایه‌گذاران حکاکی تبریز بودند (نظمی ۱۳۹۳، ۴۹). این کارگاه‌ها تا پیش از انقلاب دایر بودند و پس از آن و در زمان جنگ تحمیلی راکد شدند. حدود دو تا سه کارگاه در زمان جنگ تا اواخر جنگ به فعالیت خود ادامه دادند. بین سال‌های ۱۳۷۵ـ۱۳۷۶ش کارگاه‌های حکاکی دوباره رونق گرفت. در حال حاضر کارگاه‌های حکاکی به‌علت نوسانات ارز نیمه‌تعطیل است (مصاحبه با احد پرویززاد، بهار ۱۳۹۸). به‌طور کلی می‌توان گفت تعداد کمی از کارگاه‌ها در زمینهٔ حکاکی تبریز فعال‌اند. از جمله هنرمندان شاخص در این زمینه می‌توان به زاکار باغداسارزاده بوداغیانس و احد پرویززاد اشاره کرد.

۲-۱-۱. طرح و نقش

نقوش به‌کاررفته در حکاکی تبریز، متعلق به ارامنهٔ ترکیه است که با خود به تبریز آورده‌اند.

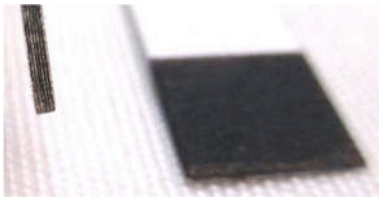
الف. گیاهی: نقوش گیاهی که بیشترین فراوانی را در میان سایر نقوش دارند عبارت‌اند از: ترنج، گل و بوته، سنبل (گندمی)، نسترن، شیپوری، رز، آفتابگردان، تل قلم (طره، پیچک، واو) و پیچک. بیشترین جایگاه در نقوش را گل و بوته دارد.

ب. هندسی: این نقوش در دو دستهٔ کِنداک و عربی تقسیم‌بندی می‌شود. کنداک نام نقش هندسی است که به‌صورت واگیره بر روی سطح فلز تکرار می‌شود. در حال حاضر هنرمندان این نقوش را حکاکی نمی‌کنند (مصاحبه با زاکار باغداسارزاده بوداغیانس، بهار ۱۳۹۸).

ج. باستانی: استفاده از این نقوش، محدود بوده و بیشتر در گذشته کار می‌شده است.

از جمله نقوش نادر در حکاکی تبریز، نقش میوه‌هایی مثل انگور و توت‌فرنگی است (جدول ۲).

جدول ۲: قلم‌های حکاکی تبریز (نگارندگان)

	
قلم مادر	قلم چزقل

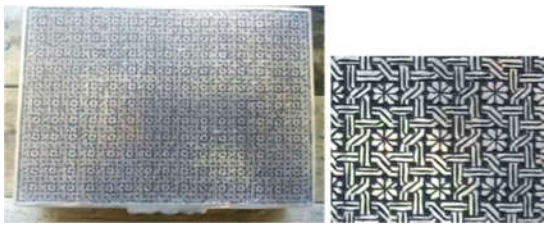
۲-۱-۲. ابزار و تولیدات

ابزار حکاکی تبریز شامل سه قلم است: مادر، چِزقِل (قلم ریش) و سایه. قلم مادر نقش اصلی در ایجاد خطوط را دارد. طول قلم دارای قوس ملایم و نوک آن به‌صورت ۸ است و بالای آن زاویهٔ حدود ۳۰ درجه دارد. از آن برای ایجاد انواع خطوط صاف و خطوط منحنی و برای ایجاد نقوش مختلف گل و بوته استفاده می‌شود. چزقل واژه‌ای استانبولی و به‌معنای راه‌راه است. این قلم نیز مانند قلم مادر است اما نوک آن تخت است و بالای آن شیارهایی به‌صورت راه‌راه دارد. از این قلم به‌عنوان پشت‌زمینه مابین گل‌ها و پیچک‌ها و جاهای خاصی مانند کِنداک و... استفاده می‌شود (جدول ۱).

قلم‌سایه از نظر ظاهری بسیار شبیه قلم مادر است. زاویهٔ این قلم نسبت به قلم مادر، بازتر و خطوط ایجادشده توسط این قلم عمق کمتری دارد. این قلم در سایه زدن گل و برگ‌ها کاربرد دارد. حکاکی تبریز مختص نقره نیست بلکه بر روی فلزاتی مثل طلا، مس، برنج و فولاد نیز حکاکی می‌شود. حکاکی بر روی طلا برای زیورآلات و از نقره برای ساخت اشیاء کاربردی و تزیینی استفاده می‌شود. شکلات‌خوری، سینی، گالش (پایه استکان)، قاب عکس، ساعت، آینه و شمعدان و... از جمله این اشیاء هستند.

جدول ۳: نقوش مورد استفاده در حکاکی تبریز (نگارندگان)

نمونه آثار فلزی		
نقوش گیاهی، سینی، نقره، اثر استاد زاکار باغداسارزاده بوداغیانس	نقوش گیاهی، میوه‌خوری، نقره، اثر استاد احد پرویزاد	نقش عربی،جعبه، نقره، اثر استاد زاکار باغداسارزاده بوداغیانس

	
نقش کنداک، (چهارلایه)، جعبه، نقره، اثر استاد زاکار باغداسارزاده بوداغیانس	نقش باستانی، دیوارکوب، نقره، اثر استاد زاکار باغداسارزاده بوداغیانس

۲-۱-۳. روش اجرا

حکاکی با استفاده از قلم‌های فولادی و با فشار دست به‌صورت براده‌برداری از سطح فلز انجام می‌شود؛ در نتیجه اثر قلم در پشت کار دیده نمی‌شود. با قلم مادر، تمام خطوط اصلی، بوته و پیچک‌ها، با قلم سایه، سایهٔ گل و بوته و با قلم چزقل مابین پیچک‌ها و گل‌ها حکاکی می‌شود. در نهایت آبکاری نقره صورت می‌گیرد که به‌اصطلاح به آن «طرح نو کردن» می‌گویند. به‌دلیل کم شدن قدرت خرید، امروزه حکاکی بر روی مس نیز انجام می‌شود (تصویر ۱).

برای پرداخت ظرف نقره، از جوهر گوگرد و آب به نسبت ۱ و ۲۰ استفاده می‌شود. چندین بار نقره داخل دوغاب قرار می‌گیرد تا سیاهی نقره کامل گرفته و رنگ آن کاملاً سفید شود. در نهایت با آب تمیز می‌شود. مصقل‌کاری مرحلهٔ نهایی است.

تصویر ۱: مراحل حکاکی روی نقره (زاکار باغداسارزاده بوداغیانس)

۲-۱-۴. نوآوری

استفاده از قلم‌هایی کاملاً متفاوت، ذوق خلاقانهٔ متفاوتی را به ارمغان آورده است. حکاکی نقوش هندسی را می‌توان از جملهٔ ابداعات حکاکی تبریز دانست. نقوش هندسی پیچیده را فقط می‌توان در تبریز یافت.

۲-۲. زنجان

شهری حاکم‌نشین که بین قزوین و تبریز واقع شده و لقب آن دارالسعاده بوده است. قلم‌تراشی، ملیله‌کاری و چاقوسازی این شهر مشهور است. زنجان در دورهٔ مغول ویران شد. الجایتو، سلطانیه را در نزدیکی این شهر بنا کرد و آن را پایتخت خود قرار داد. در دورهٔ صفویه جنگ‌های ایران و عثمانی تا نزدیکی این شهر کشیده شد (دهخدا ۱۳۷۷، ۱۲۹۵۰). مردم آن ترک‌زبان هستند. یکی از صنایع دستی این شهر هنر حکاکی و کنده‌کاری است. چنان‌که از هنر حکاکی دورهٔ پهلوی در زنجان حکایت می‌شود، این هنر رونق خود را از دست داده و تنها تعداد انگشت‌شماری به این هنر مشغول بوده‌اند. بیشتر تولید، مورد توجه بوده تا اینکه به کیفیت توجه شود. این روند ادامه داشت و به‌مرور زمان در راستای رونق قلم‌زنی در سایر شهرها، حکاکی در زنجان نیز رونق گرفت. از حکاکان پیشکسوت زنجان می‌توان به محرمعلی سامی، حسین محمودی (اژدر)، یوسف نقی‌لو و داوود اصالی اشاره کرد.

۲-۲-۱. طرح و نقش

نقوش را می‌توان به چهار دسته تقسیم‌بندی کرد: گیاهی (طراحی سنتی)، خوش‌نویسی، روایی و حیوانی.

الف. گیاهی (طراحی سنتی): در گذشته لچک و ترنج یا گل آفتابگردان در مرکز ظروف و در حاشیه، اشعار یا گل و بوته نقش زده‌اند. هنرمندان برای نشان دادن مهارت خود طرح اسلیمی را ترجیح می‌دادند.

ب. خوش‌نویسی: در اطراف تصاویری نظیر لیلی و مجنون، اشعاری از حافظ و سعدی حکاکی می‌شود. آیات قرآنی در موارد سفارشی مانند ظروف غذا شامل دعای طعام کاربرد داشته است.

ج. روایی: نقوشی با مضامین و داستان‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی، شکارگاه (بهرام گور)، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و عکس شاهان دورهٔ قاجار.

د. حیوانی: در قدیم حیواناتی مثل شیر، پلنگ، آهو، خرگوش و حیوانات بومی منطقه کار می‌شده است. دورتادور آن، نقوش هندسی به‌عنوان حاشیه یا گل‌های کوچک، حکاکی و در حال حاضر بیشتر اسلیمی کار می‌شود (جدول ۴).

۲-۲-۲. ابزار و تولیدات

از قلم‌های فولادی خاص بهره می‌گیرند: قلم تَک، جُفت و دلما. قلم تَک برای ایجاد خطوط اصلی در طرح استفاده می‌شود. جنس قلم از فولاد فشرده (بُهلِر) است. همچنین برای پر کردن زمینه، در کنار قلم جفت برای ایجاد بافت که اصطلاحاً به آن دُلما نیز می‌گویند، به کار می‌رود. قلم جفت (جوت) مانند قلم تک است با این تفاوت که سر این قلم دارای یک شیار است که آن را به دو قسمت تقسیم کرده و برای ایجاد شیار در زمینه و پر کردن آن استفاده می‌شود. به پر کردن زمینه با ایجاد خطوط موازی «دلما کردن» می‌گویند. قلم دُلما (دلمه) خطوطی به‌شکل هاشور در پس‌زمینهٔ نقش کاربرد دارد (جدول ۳). برای سهولت در کار، قلمی مانند شانه ساخته شده و برای ایجاد خط روی زمینه استفاده می‌شود. این قلم جنبهٔ بازاری دارد و کیفیت کار را پایین می‌آورد اما در کارهای سفارشی برای بالا بردن کیفیت به‌جای قلم دُلما از قلم جفت و تک استفاده می‌شود. باید توجه داشت که به‌تازگی قلم بُهلِر جایگزین قلم‌های فولادی شده است. بهلر نوعی فولاد بسیار محکم با کربن زیاد است و نمی‌توان با حرارت روی آن خط انداخت. ساخت سرقلم به سفارش هنرمند با دستگاه CNC انجام شده که به‌اصطلاح داغ گذاشتن می‌گویند. قلم بهلر نیاز به آبکاری ندارد (مصاحبه با استاد نقی‌لو، بهار ۱۳۹۸).

از دیگر ابزارها، کندهٔ چوب به‌عنوان میز کار هنرمند است. ویژگی کندهٔ چوبی، قیراندود بودن آن است. روی تنهٔ چوب قیر ریخته و روی آن پارچه‌ای گذاشته تا بچسبد. هر نقطه از فلز که حکاکی می‌شود روی قیر قرار می‌گیرد. پارچه کمک می‌کند تا فلز و قیر به یکدیگر نچسبند. آثار تولیدی در گذشته کاربردی بوده است اما امروزه بیشتر جنبهٔ تزیینی دارد. شمشیر، تابلو، سینی، گلدان، پارچ، دخل، سنگاب، تابلو، کاسهٔ پایه‌دار، آفتابه و لگن، سماور، مجمعه‌های کوچک و بزرگ، تیغهٔ چاقو و قَمه، زنگوله و طاس حمام از جمله آثار حکاکی زنجان هستند.

جدول ۴: ابزار حکاکی زنجان (نگارندگان)

ابزار حکاکی زنجان	
قلم تک	قلم جفت
قلم دلما (مجموعه شخصی استاد یوسف نقی‌لو)	کنده چوب قیراندودشده (مجموعه شخصی استاد یوسف نقی‌لو)

۲ـ۲ـ۳. روش اجرا

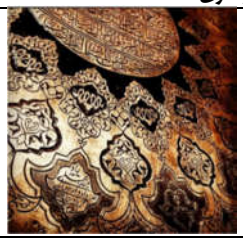
«مِنقاش» اصطلاحی است که هنرمندان به براده‌برداری از روی فلز می‌گویند. ایجاد نقوش موج‌دار بر روی فلز را موج‌دار کردن یا «آجین» گویند. به‌سبب نمایان شدن طرح اصلی پس از دلما شدن زمینه، آن را «برجسته کردن» نامند. گاهی این خطوط به‌صورت منظم، یکدیگر را قطع کرده و زمینه‌ای با مربع‌های کوچک در کنار یکدیگر تشکیل می‌دهند که آن را «شبکه» خوانند.

برای سیاه‌کاری، روغن دنبه و دوده ترکیب می‌شود و به‌صورت واکس درمی‌آید. امروزه از انواع رنگ‌های صنعتی استفاده می‌شود. همچنین پودر رنگ کپی را با رنگ روغنی سیاه ترکیب نموده تا به حالت واکس درآید. سپس رنگ را پاک نموده، ظرف را حرارت داده تا پودر چسبیده و حالت براق پیدا کند (مصاحبه با داوود اُصالی، بهار ۱۳۹۸). استاد نقی‌لو برای اولین بار برای سیاه‌کاری از رنگ‌های طبیعی مثل پوست گردو و افزودنی‌های اسیدی، ترکیبی ساخته و برای سیاه‌کاری استفاده می‌کند که رنگ‌هایی مانند سبز یا قرمز حاصل می‌شود.

۲ـ۲ـ۴. نوآوری

استفاده از فولاد بهلر، ساخت قلم دلما و استفاده از آن به‌جای قلم‌های تک و جفت، استفاده از تختهٔ قیراندود به‌عنوان میز کار که از گذشته وجود داشته و جایگزین قیرکاری است. در گذشته برای سیاه‌کاری از موادی استفاده می‌شده که در شرایط آب‌وهوایی، ناپایدار بوده اما امروزه با وجود اینکه این مواد صنعتی است، از ثبات بالایی برخوردار است. همچنین استفاده از رنگدانه‌های طبیعی و ترکیب آن با اسید و ایجاد رنگ‌های سبز و قرمز به‌جای رنگ سیاه از نوآوری‌های هنرمندان زنجان است.

جدول ۵: نقوش مورد استفاده در حکاکی زنجان (نگارندگان)

نمونه آثار فلزی			
			
نقوش گیاهی، مجمعه، مس، اثر استاد یوسف نقی‌لو	نقوش گیاهی، مجمعه، مس، اثر استاد داوود اصالی	نقوش خوش‌نویسی، مجمعه، مس، اثر استاد داوود اصالی	نقوش خوش‌نویسی، مجمعه، مس، اثر استاد داوود اصالی
نقوش روایی، مجمعه، مس، اثر استاد مجید اسماعیلی	نقوش روایی، مجمعه، مس، اثر استاد یوسف نقی‌لو	نقوش حیوانی، مجمعه، مس، هنرمند ناشناس، مجموعه میراث‌فرهنگی زنجان	نقوش حیوانی، مجمعه، مس، هنرمند ناشناس، مجموعه میراث‌فرهنگی زنجان

۲ـ۳. طبس

شهری کویری در غرب استان خرسان جنوبی، در منطقه‌ای گرمسیر که درخت خرما در آنجا می‌روید. عرب این شهر را دروازه خراسان می‌خواند. به طبس گیلکی یا طبس تمر و امروزه به طبس گلشن معروف است. دارای تابستان ممتد و طولانی و زمستان کوتاه است (دهخدا ۱۳۷۷، ۱۵۳۷۵). قلم‌زنی و حکاکی روی مس از دورهٔ قاجار و در زمان حکومت امیرحسن‌خان شیبانی (اواخر حکومت لطفعی‌خان زند و اوایل حکومت محمدخان قاجار) در طبس رونق گرفت. استاد قلیان به‌نقل از آقای زرگرباشی (متوفی ۱۳۵۷ش) می‌گوید که امیرحسن‌خان دو نفر هنرمند را (که پیش‌تر در تهران و اصفهان کارهای قلم‌زنی برای کاخ‌ها و اماکن مذهبی انجام می‌دادند) به طبس دعوت کرده است (قاضیان ۱۳۷۵، ۹ـ۱۲). تاریخ طبس نشان نمی‌دهد که قدمت این هنر در طبس زیاد باشد و به دلایلی از جمله وجود افرادی مثل مرحوم

زرگر این هنر جا افتاده است (همان، ۳۲). در زلزلهٔ ۲۵ شهریور ۱۳۵۷، شهر به‌طور کامل از بین رفت (دانشدوست ۱۳۶۹، ۷). بعد از زلزلهٔ سال ۱۳۵۷ طبس، بازار کار در طبس تقریباً در حال رکود بود. از طرفی در تابستان عدهٔ زیادی از جوانان بیکار بودند. به این دلیل و چون زمینهٔ کار قلم‌زنی در طبس وجود داشت، حاج محمد زرگران شروع به این کار کرد (همان، ۱۵). از حکاکان پیشکسوت طبس می‌توان به محمود خوسفیان، وحید خوسفیان، محمدابراهیم اخوان صفار، محمدرضا اخوان صفار و محمدحسین غنی‌زاده اشاره کرد.

۲ـ۳ـ۱. طرح و نقش

یکی از سنت‌های مردم طبس، خودداری از قطع درختان و به‌خصوص درخت خرماست. عقیده بر آن است که اگر کسی درخت خرما را قطع کند، مثل این است که جوانی را کشته است (همان، ۱۴ـ۱۵). وجود درختان در وسط برخی کوچه‌ها با وجود مشکل در عبور و مرور از دیگر موارد اهمیت درختان در این شهر است. در میان درختان طبس، درخت نخل و نارنج بیشترین فراوانی را دارند و از جمله نقوش متداول حکاکی شهر طبس است.

در میان پرندگانی که به‌صورت فصلی به باغ‌های طبس می‌آیند، باید به پلیکان اشاره کرد. گرچه این پرنده بومی این شهر نیست، برخی باغ گلشن را باغ پلیکان می‌نامند (همان، ۳۳۶). آن‌طور که می‌گویند این پرندهٔ زیبا هنگام مهاجرت پلیکان‌ها، در سعادت‌آباد از موقوفه‌های امیرحسن خان پایین می‌آیند. دهقانان آنجا او را گرفته، به طبس می‌آورند و در آن موقع (حدود ۱۳۴۰ـ۱۳۴۲ش) متولی موقوفه روزانه جیره تعیین می‌کند. نقوش مورد استفاده در حکاکی را می‌توان به چهار دسته تقسیم‌بندی کرد: الف. نخل و پلیکان؛ ب.انسانی؛ ج.خوش‌نویسی د. گیاهی (طراحی سنتی).

الف. پلیکان و درخت نخل: از نمادهای شهر طبس است. معمولاً این دو نقش در کنار یکدیگر حکاکی می‌شوند بدین صورت که دورتادور سینی نخل خرما کار شده و در مرکز آن پلیکان، حکاکی شده است. نخل در گذشته روی سینی مثلثی‌شکل کار می‌شده است. مثلث متساوی‌الاضلاعی که در مرکز آن درخت نخل و در دو طرف آن درخت سرو قرار می‌گرفت.

ب. انسانی: نقوش انسانی به‌صورت بزرگ و تصویر چهره حکاکی می‌شده است. در گزارش قاضیان این‌طور آمده است که هنرمندان، طرح چهره را از ابداعات استاد زرگران می‌دانند.

ج. خوش‌نویسی: به‌دلیل مذهبی بودن شهر طبس استفاده از آیات قرانی، الله، محمد و علی و اسامی چهارده معصوم بر روی برخی ظروف حکاکی می‌شود. عبارت «به کلبهٔ ما خوش آمدید» جملهٔ معروفی است که در گذشته بر روی سینی حکاکی یا قلم‌زنی می‌شده است.

د. نقوش گیاهی (طرح سنتی): در سه قالب ترنج، نقش جنگلی و نقش نقره‌ای قابل جداسازی است.

جدول ۶: نقوش مورد استفاده در حکاکی طبس (نگارندگان)

نمونه آثار فلزی	
نقش پلیکان و درخت نخل، سینی، مس، اثر استاد وحید خوسفیان	
نقوش انسانی، سینی، مس، اثر استادان جراحی و غلامرضا اخوان صفار (مجموعه شخصی هنرمندان)	نقوش خوش‌نویسی، مجمعه، مس، اثر استاد جراحی (مجموعه شخصی هنرمند)

نقوش گیاهی (طراحی سنتی)، سینی، مس، اثر استاد صادق‌پور	نقوش گیاهی (طرحی سنتی)، دیوارکوب، مس، اثر استاد رسول ابوترابی

۲ـ۳ـ۲. ابزار و تولیدات

جهیزیهٔ نوعروسان از ظروفی با جنس مس و برنج بوده و بسیاری از این ظروف مانند انواع سینی گرد، شش‌ضلعی، هشت‌بخشی، دیس قلبی‌شکل، ظرف مسی پایه‌دار و ظرف میوه‌خوری از این جمله‌اند. قندان، شکلات‌خوری، گزخوری، جاسیگاری، تنگ، آفتابه و لگن، تشت، کاسه و لیوان از دیگر آثاری هستند که حکاکی و قلم‌زنی می‌شده‌اند. امروزه این ظروف محدود شده و جنبهٔ تزیینی به خود گرفته است. قلم‌های مورد استفاده در طبس عبارت‌اند از: قرمزقلم، سفیدقلم و قلم تِک. از قرمزقلم برای حکاکی استفاده می‌شود. قدیمی‌ترین قلم مورد استفاده در حکاکی طبس قرمزقلم است. روکش قلع مس را برداشته و قرمزی مس را نمایان می‌کند. علت نام‌گذاری این قلم نیز به همین دلیل است. از دیگر ابزار تخته‌چوب یا میز قیر به ابعاد ۵۰ در ۵۰ با عمق ۱۰ سانتی‌متر را قیر می‌ریختند، ظرف فلزی را به آن چسبانده و حکاکی یا قلم‌زنی را بر روی آن انجام می‌دادند.

۲ـ۳ـ۳. روش اجرا

انواع سینی توسط مسگران فرم داده می‌شود. این ظروف سفیدکاری شده و در اختیار هنرمند قلم‌زن قرار می‌گیرد. برای حکاکی، سینی داخل جعبهٔ قیر قرار می‌گیرد. برای ذوب قیر از چراغی به نام «فَشفِشه» استفاده می‌شود و کنده‌کاری روی آن انجام می‌شود.

۲ـ۳ـ۴. خلاقیت و نوآوری

استفاده از نقش پلیکان، نخل خرما، درخت نارنج و نقوشی بومی به‌عنوان نماد شهر طبس را می‌توان از خلاقیت و نوآوری هنرمندان حکاک و قلم‌زن این شهر دانست. از آنجا که بیشتر آثار حکاکی و قلم‌زنی این شهر سینی بوده، هنرمندان از تخته‌چوب قیرگذاری‌شده به‌عنوان میز کار استفاده می‌کردند؛ گرچه به‌دلیل مشکلات، منسوخ شده است.

۲ـ۴. کرمان

شهر کرمان در زمان سلاطین ساسانی بنا شده است. قالی و قالیچهٔ این شهر شهرت بسیار دارد. نام این شهر در زمان هخامنشیان بوتیا و بعداً به اسم کارامانیا و کم‌کم به کرمان تغییر پیدا کرد. مردم این شهر از ایرانیان قدیم‌اند که بعدها دسته‌ای از عرب‌ها و ترک‌ها در آن ساکن شدند (دهخدا ۱۳۷۷، ۱۸۲۶۶). وجود معدن مس سرچشمه باعث شد تا مواد اولیه به‌راحتی در دسترس باشد و به‌دنبال آن مسگری، حکاکی و قلم‌زنی بر روی مس رونق یابد. آثار مسی به‌دست‌آمده در شهداد کرمان و همچنین دیگر مناطق باستانی در این استان، نشان از قدمت صنعت مسگری و در پی آن هنر حکاکی و قلم‌زنی بر روی مس است. به‌خصوص در دوره‌هایی همچون سلجوقیان که کرمان به‌عنوان پایتخت مورد توجه بوده، این هنر به‌صورت جدی دنبال شده و پیشرفت کرده است. با توجه به اینکه نقطهٔ اوج هنر فلزکاری ایران در دورهٔ سلجوقیان بوده، می‌توان به این مهم پی برد که کار بر روی فلز در کرمان با کیفیت مطلوبی کار می‌شده است. آنچه امروزه به‌عنوان هنر حکاکی و قلم‌زنی کرمان مورد شناسایی قرار گرفته، ادامهٔ هنر حکاکی و قلم‌زنی در دورهٔ سلجوقیان است که به‌مرور تغییراتی در آن به وجود آمد و تا چندی پیش به حیات خود ادامه داد (مصاحبه با استاد مهران رضاپور، شهریور ۱۳۹۷). از حکاکان پیشکسوت کرمان می‌توان به حسن حکاک، علی‌اکبر حکاک، غلامحسین ایرانمنش و مهران رضاپور اشاره کرد.

۲ـ۴ـ۱. طرح و نقش

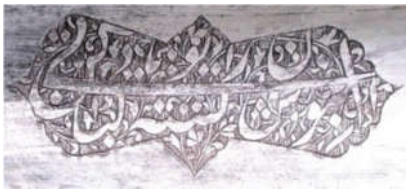
نقوش حکاکی کرمان در سه دستهٔ خوش‌نویسی، گیاهی و گرفت‌وگیر جای می‌گیرد.

الف. خوش‌نویسی: عبارات خوش‌نویسی به‌صورت آیات قرآن، اسامی ائمه، دعاهای قرآنی که با توجه به نوع ظرف و کاربرد انتخاب می‌شد. اشعاری از شاعران نامی ایران مرتبط با نوع کارکرد ظرف استفاده و معمولاً به قلم نستعلیق بوده است.

ب. گیاهی: معمولاً به‌شکل ساده و مستقل یا در کنار کتیبه به کار رفته است.

ج. گرفت‌وگیر: در قالب نقوش حیوانات معمول همچون پرندگان، آهو، خرگوش و شیر در حال شکار در میان نقوش گیاهی حکاکی شده است (جدول ۶).

جدول ۷: نقوش مورد استفاده در حکاکی کرمان (نگارندگان)

نمونه آثار		
		
نقوش خوش‌نویسی، طلطاس آبخوری، مس، صادق حکاک به فرمایش حاجی حسین‌علی کرمانی، اکونو موزهٔ بانو حیاتی		نقش گیاهی، هنرمند ناشناس، اکونو موزهٔ بانو حیاتی
نقش گیاهی، ادویه‌دان، مس، هنرمند ناشناس، اکونو موزهٔ بانو حیاتی	نقوش گرفت‌وگیر، درپوش خوراک، مس، هنرمند ناشناس، اکونو موزهٔ بانو حیاتی	نقوش گرفت‌وگیر، قلیان، مس، هنرمند ناشناس، اکونو موزهٔ بانو حیاتی

۲-۴-۲. ابزار و تولیدات

تصویر ۲: قلم رورو

عمده تولیدات ظروف کاربردی هستند؛ از کاسه غذاخوری تا جام و آفتابه‌لگن، ظروف مخصوص گرم نگه داشتن غذا، شمعدان، کاسه، قلیان، قوتوخوری، طاس، مشربه، فانوس و ظرف مخصوص حنابندان. جوم (جام، جومو) از فلز هفت‌جوش معروف به نقرهٔ کرمان ساخته شده و نقوش بسیار ظریفی را بر روی آن حک می‌کنند. از این جام برای نوشیدن شراب استفاده می‌شده است. از دیگر ظروف جام چهل‌کلید یا جام چهل‌تن است که معتقد بوده‌اند خاصیت شفابخشی داشته و بر روی آن آیات قرآن و کلمات مقدس حک شده است (مصاحبه با استاد رضاپور، تابستان ۱۳۹۷).

۲-۴-۳. روش اجرا

براده‌برداری توسط قلم رورو انجام می‌شود. لایهٔ نازکی از فلز را برداشته و بافت خاصی بر روی فلز ایجاد می‌کند. این قلم مشابه قلم رندهٔ اصفهان است با این تفاوت که در اصفهان در هنگام براده‌برداری بافت ایجاد نمی‌کند (مصاحبه با استاد رضاپور، تابستان ۱۳۹۷).

۲-۴-۳. نوآوری

ابداع هفت‌جوش معروف به نقره کرمان که امروزه فرمول ساخت آن از بین رفته است. همچنین استفاده از قلم‌های گل‌زنی کرمان را می‌توان از ابداعاتی دانست که موجب صرفه‌جویی در زمان و هزینهٔ تمام‌شدهٔ اثر است.

۲ـ۵. یزد

«دار العباده» لقب این شهر است. نام قدیم یزد، ایساتیس و بعد از آن فرافیژ بود. یزد مرکز زرتشتیان بوده و برای آنان مقدس است. عده‌ای معتقدند که شهر یزد توسط یزدگرد اول ساخته شده است (دهخدا ۱۳۷۷، ۲۳۷۶۷). از جمله صنایع دستی این شهر قالی و پارچه‌های یزدی، پارچهٔ ابریشمی، گیوه‌چینی، عبا و شال‌بافی است که به کشورهای دیگر نیز صادر می‌شود. از شمال به دشت لوت، از جنوب به سیرجان در استان کرمان، از خاور به دشت لوت و شهرستان رفسنجان، از باختر به نائین و کوهپایهٔ اصفهان محدود می‌شود (همان، ۲۳۷۶۸). از هنرهای اصیل این شهر هنر حکاکی و قلم‌زنی بر روی طلا و مس است. قدمت این هنر مشخص نیست. آنچه مستند وجود دارد هنرمند معروف در دورهٔ پهلوی با نام سید یحیی حکاک است که این هنر را از پدران خود نسل اندر نسل آموخته و پرچمدار آن بوده است. از حکاکان دورهٔ معاصر می‌توان به علیرضا دهقانی محمودآبادی اشاره کرد.

۲ـ۵ـ۱. طرح و نقش

طرح و نقش مورد استفاده در حکاکی یزد به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف. حیوانی؛ ب. گل و مرغ.

الف. حیوانی: از حیوانات آهو و شیر بر روی مس حکاکی می‌شود. اندازهٔ نقش به‌نسبت ظرف فلزی، بزرگ و تراکم کم است.

ب. گل و مرغ: از پرکاربردترین نقوش مورد استفاده در حکاکی یزد گل و مرغ است. سبک اجرا مختص این شهر است و نسبت به نقوش گل و مرغ رایج در سایر شهرهای شاخص قلم‌زنی متفاوت است (جدول ۷).

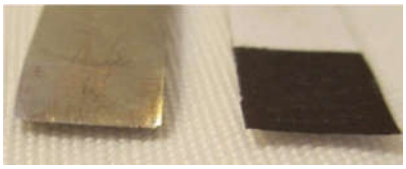
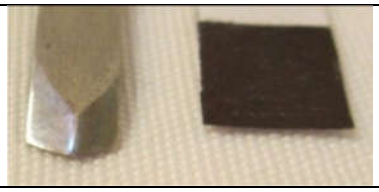
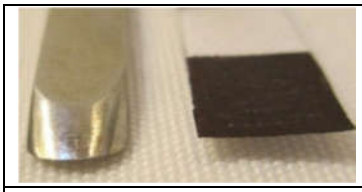
جدول ۸. نقوش مورد استفاده در حکاکی یزد (نگارندگان)

نمونه آثار فلزی			
نقش حیوانی، جام، مس، اثر استاد علیرضا دهقانی محمودآبادی	نقش حیوانی، سینی، مس، اثر استاد علیرضا دهقانی محمودآبادی	نقش گل و مرغ، سینی، مس، اثر استاد علیرضا دهقانی محمودآبادی	نقش گل و مرغ، آینه و شمعدان، مس، اثر استاد علیرضا دهقانی محمودآبادی

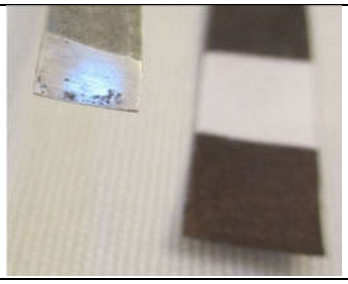
۲ـ۵ـ۲. ابزار و تولیدات

آینه و شمعدان، شکلات‌خوری، میوه‌خوری، آجیل‌خوری و بشقاب و سایر ظروف مصرفی از این قبیل از جمله تولیدات حکاکی بر روی مس است. قلم‌های فولادی در یزد به دو دسته چکشی و فشاری تقسیم می‌شوند. قلم‌های چکشی فاقد دستهٔ چوبی هستند و ایجاد نقش به‌کمک ضربات چکش است. قلم‌های فشاری دارای دستهٔ چوبی مشابه در تبریز و کرمان است. نقوش مختلف با فشار دست صورت می‌پذیرد (جدول ۸ و ۹).

جدول ۹: قلم‌های چکشی حکاکی روی مس در یزد (نگارندگان)

		
تخت (پُو)	سه‌گوش (ستاره‌ای، قاشقی)	پفکی (نقطه‌زن)

جدول ۱۰: قلم حکاکی با فشار دست روی مس در یزد (نگارندگان)

	
روروئک	قاشقی

۲-۵-۳. روش اجرا

مس با برق آبکاری شده و با لایهٔ نیکل مشکی و مواد شیمیایی با الکترونیز کردن لایهٔ نازکی به رنگ مشکی درمی‌آید. سپس مس را کنده‌کاری می‌کنند. روش انتقال نقوش یا به‌صورت ذهنی یا با کاربن سفید یا روان‌نویس انجام می‌شود. حرکت قلم بر روی مس، هم به‌کمک چکش و هم با فشار دست انجام می‌شود (تصویر ۳).

۲-۵-۴. نوآوری

آنچه حکاکی یزد را متمایز می‌کند، رنگ مشکی مس است که حکاکی بر روی آن و اختلاف رنگ مسی و مشکی است که موجب جلوهٔ بیشتر آن شده است.

تصویر ۳: گیرهٔ مورد استفاده در حکاکی روی مس

۳. بحث و تطبیق

در این قسمت به مطالعهٔ تطبیقی نقوش، تراکم آن، ابزار، روش اجرا و خلاقیت در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر ایران شامل تبریز، زنجان، طبس، کرمان و یزد اهتمام شده است (جدول ۱۰ـ۱۵).

جدول ۱۱: مطالعه تطبیقی طرح و نقش در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	عمده نقوش مورد استفاده گیاهی و هندسی است. نقوش گیاهی شامل ترنج، گل و بوته، گندمی، نسترن و شیپوری و نقوش هندسی کِنداک و عربی است.
زنجان	نقوش گیاهی در قالب اسلیمی، گل و بوته، لچک و ترنج، نقوش روایی با حضور یک مرد و زن، معمول بوده و خوش‌نویسی شامل آیات و عبارات مذهبی است.
طبس	نقش پلیکان در مرکز و پیرامون آن را نخل احاطه کرده است. نقش ترنج، نقوش روایی، انسانی و نقوش هندسی از جمله نقوش دیگر در طبس است.
کرمان	نقوش گیاهی، انسانی، گرفت‌وگیر و خوش‌نویسی کاربرد دارد.
یزد	نقش گل و مرغ و نقوش حیواناتی مانند آهو بر روی مس حکاکی می‌شود.

جدول ۱۲: مطالعهٔ تطبیقی تراکم نقش در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	تراکم نقوش هندسی زیاد، بسیار دقیق و با ظرافت کار می‌شود. تراکم نقوش گیاهی کمتر است و نسبتاً درشت کار می‌شود و زمینه با خطوط موازی هاشور داده شده و فضاهای خالی پر می‌شود.
زنجان	تراکم در نقوش روایی زیاد، در نقوش گیاهی معمولاً کم و در خوش‌نویسی متغیر است.
طبس	نقوش نخل و پلیکان، روایی و انسانی و ترنج به‌صورت نسبتاً بزرگ نقش شده و فضای منفی زیادی دارد.
کرمان	تراکم نقش در بسیاری از موارد کم است. در برخی مواقع نقوش در مرکز یا حاشیه متمرکز شده است.
یزد	تراکم نقش در حکاکی یزد کم است و ابعاد نقوش در اندازهٔ نسبتاً بزرگ حکاکی می‌شود.

جدول ۱۳: مطالعهٔ تطبیقی ابزار در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	تنها دو قلم فولادی برای حکاکی بر روی فلز نقره کافی است که نقش‌اندازی به‌وسیلهٔ فشار دست انجام می‌شود.
زنجان	از سه قلم تَک، جفت و دلما استفاده می‌شود. ایجاد نقش توسط چکش فلزی است اما به‌جای قیراندود کردن فلز، از کنده چوب قیری استفاده می‌شود.
طبس	قرمزقلم مهم‌ترین قلم مورد استفاده در طبس است. میز قیر در گذشته استفاده می‌شد و اکنون، قیرکاری به روش سایر نقاط کشور انجام می‌شود و به کمک چکش نقش‌اندازی شده ولی سیاه‌کاری نمی‌شود.
کرمان	قلم فولادی با نام رورو و براده‌برداری با استفاده از فشار دست انجام می‌گیرد.
یزد	قلم‌های فولادی ساخته‌شده توسط هنرمند است.

جدول ۱۴: مطالعهٔ تطبیقی روش اجرا در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	حکاکی و براده‌برداری از سطح فلزات نرم مانند نقره و طلا شیوهٔ نقش‌اندازی در تبریز است.
زنجان	حکاکی یا کنده‌کاری، روش نقش‌اندازی در شهر زنجان است.
طبس	در گذشتهٔ نه‌چندان دور روش کار بیشتر حکاکی با چکش و کمتر قلم‌زنی به سبک نیم‌بر، نیم‌ور بوده و امروزه حکاکی بسیار کم شده و بیشتر نقوش نیم‌بر، نیم‌ور می‌شود.
کرمان	حکاکی با استفاده از قلم رورو انجام می‌شود. با استفاده از فشار دست لایهٔ نازکی از فلز برداشته شده و نقش‌اندازی انجام می‌شود.
یزد	حکاکی با استفاده از قلم‌های چکشی و فشاری انجام می‌شود.

جدول ۱۵: تولیدات در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	شکلات‌خوری، سینی، گالش (پایهٔ استکان)، قاب عکس، ساعت، آینه و شمعدان
زنجان	تولیدات تزیینی همچون شمشیر و تابلو و از آثار کاربردی سینی، گلدان، پارچ، دخل، سنگاب، کاسهٔ پایه‌دار، آفتابه و لگن، سماور، مجمعه‌های کوچک و بزرگ، تیغهٔ چاقو و قَمه
طبس	انواع سینی، ظرف مسی پایه‌دار، قندان، شکلات‌خوری، گزخوری، جاسیگاری، تنگ، آفتابه و لگن، تشت و کاسه
کرمان	امروزه تمایلی برای حکاکی با قلم رورو وجود ندارد اما تولیدات آن شامل ظروف کاربردی است.
یزد	ظروفی مانند گلدان، سینی، آجیل‌خوری و شکلات‌خوری

جدول ۱۶: خلاقیت و نوآوری در شهرهای شاخص حکاکی در دورهٔ معاصر (نگارندگان)

تبریز	استفاده از قلم‌های محدود و براده‌برداری به‌کمک فشار دست و شدت و ضعف در خطوط برای تفکیک خطوط اصلی و فرعی
زنجان	استفاده از کُنده چوب قیراندودشده به‌جای قیرکاری تمام ظرف باعث تسریع کار و صرفه‌جویی در زمان و هزینه شده است. علاوه بر آن ترکیب حکاکی و ملیله در کنار یکدیگر از جمله نوآوری هنرمندان زنجان است.
طبس	استفاده از نقوش خاص که به‌تدریج به‌عنوان نماد این شهر مطرح می‌شود.
کرمان	استفاده از یک نوع قلم برای حکاکی و ایجاد نقوش بدون استفاده از چکش و نقوش
یزد	آبکاری مس توسط انرژی برق و تغییر رنگ مس به رنگ مشکی و جلوه رنگ مسی که بر اثر حکاکی به وجود می‌آید.

۴. نتیجه‌گیری

آنچه در دورهٔ معاصر به‌عنوان هنر حکاکی شناخته شده است در شهرهای تبریز، زنجان، طبس، کرمان و یزد به‌عنوان شهرهای شاخص بررسی شد. نقوش حکاکی‌شدهٔ مورد استفاده در تبریز با منشأ نقوش ترکی، نقوش سنتی مرسوم در زنجان، نقوش و نماد بومی طبس، نقوش

سادۀ گیاهی، هندسی و گرفت‌وگیر در کرمان، نقوش بومی مخصوص یزد، همه از ویژگی‌های هنری هر یک از شهرهاست که در این پژوهش سعی بر شناسایی، معرفی و بررسی آن شده است. همچنین ویژگی‌های مطرح در هر شهر در جداول جداگانه مورد مقایسه قرار گرفته است. قلم فولادی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین ابزار در هریک از این شهرها با نام مخصوص شناخته می‌شود. سرقلم با توجه به نیاز هنرمند و نوع طرح و نقش متفاوت بوده و از سه نوع تجاوز نمی‌کند. اما در تمام شهرها سرقلم اصلی تقریباً شبیه یکدیگر است. در این میان متفاوت‌ترین قلم اصلی سرقلمی به نام رورو در کرمان است که در ردۀ ویژگی‌های فنی و تکنیکی در این شهرهاست. وجه افتراق حکاکی علاوه بر طرح و نقش که در هر شهر متفاوت است، در نوع براده‌برداری و حرکت قلم بر روی فلز است. در تبریز، کرمان و بخشی از حکاکی یزد توسط فشار دست انجام می‌شود اما در زنجان، طبس و قسمتی از حکاکی در یزد با کمک چکش ایجاد می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Arthur Upham Pope
2. Phyllis Ackerman
3. Robert H. Dyson
4. Christian Price
5. Ernst Kuhnel
6. Rachel Ward
7. Anne Klaiber Gunter
8. Paul Jett
9. Hannes Wolf
9. Jay Gluk
10. Sumi Hiramoto Gluk

منابع

۱. آیت‌الله‌زاده شیرازی، باقر. ۱۳۶۲. «بررسی هنر فلزکاری در دوران سلجوقی»، هنر، ش. ۳، ۱۶۴ـ۱۷۹.
۲. احسانی، محمدتقی. ۱۳۶۸. هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. چ۱. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۳. افروغ، محمد، و علیرضا نوروزی‌طلب. ۱۳۸۹. «هویت اسلامی‌ایرانی در فلزکاری عصر صفوی با تکیه بر کتیبه‌های موجود بر روی آثار فلزی». مطالعات ملی، ش. ۶۷: ۶۹ـ۸۲.
۴. پرایس، کریستین. ۱۳۴۷. تاریخ هنر اسلامی. ترجمۀ مسعود رجب‌نیا. چ۱. تهران: امیرکبیر.
۵. پوپ، آرتور اپهام، و فیلیس اکرمن. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (متن) دورۀ ساسانی (جلد ۲). ترجمۀ گروهی از مترجمان. چ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۶. پوپ، آرتور اپهام، و فیلیس اکرمن. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (متن) فرش و فرش‌بافی، فلزکاری، هنرهای فرعی: آرایه‌ها و موسیقی (جلد ۶). ترجمۀ گروهی از مترجمان، چ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۷. توانگرزمین، غلامحسین. ۱۳۸۲. آموزش هنر قلم‌زنی. چ۱. تهران: نوید شیراز.
۸. توحیدی، فائق. ۱۳۹۴. فن و هنر فلزکاری در ایران. چ۱. تهران: سمت.
۹. حمزه‌لو، منوچهر. ۱۳۸۳. هنر قلم‌زنی در ایران. چ۱. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۰. خزایی، محمد، و بهاره موسوی حجازی. ۱۳۹۱. «زبان و بیان در هنر فلزکاری ایران دورۀ اسلامی». کتاب ماه هنر، ش. ۱۶۵: ۴ـ۱۷.
۱۱. خوشدل، محمد. ۱۳۴۸. «موزۀ آستان قدس (آثار قلم‌زنی)». نامۀ آستان قدس، ش. ۱۲: ۶۵ـ۶۷.
۱۲. دانشدوست، یعقوب. ۱۳۶۹. «طبس شهری که بود (باغ‌های طبس)». چ۱. تهران: سروش.
۱۳. دایسون، رابرت. ۱۳۸۶. شرق آشور. ترجمۀ علی صدرایی و صمد علیون. چ۱. تهران: گنجینۀ هنر.

۱۴. دهپهلوان، مصطفی، و هادی شریفان. ۱۳۸۷. «فلزکاری نیشابور در دورهٔ اسلامی (قرن ۲ تا ۶ق)». باستان‌پژوهی، ش. ۱۶: ۳۱ـ۴۶.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. لغت‌نامه دهخدا. چ۲. تهران: دانشگاه تهران.
۱۶. ذبیح‌الله سماکوش، محمدرضا، و محمد خزایی. ۱۳۸۵. «احجام فلزی دوران اولیهٔ اسلامی تا اواخر دورهٔ سلجوقی». هنر و معماری، ش. ۴: ۸۵ـ۱۰۲.
۱۷. رضازاده، طاهر. ۱۳۹۵. فلزکاری ایران در سدهٔ ششم و هفتم هجری. چ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. رهبری، محمدرضا، و شکیبا شریفیان. ۱۳۹۷. رهایی، زندگی و آثار استاد علی ظریفی اصفهانی. چ۱. اصفهان: حوزهٔ هنری استان اصفهان.
۱۹. ستاری، محمد. ۱۳۶۷. قلم‌زنی. چ۱. تهران: امیرکبیر.
۲۰. صحرانورد، محمد. ۱۳۹۶. خودآموز فنون قلمزنی. تهران؛ فرهنگستان هنر.
۲۱. قاضیان، محمدفیروز. ۱۳۷۵. پژوهشی در زندگی و آثار هنرمندان سنتی خراسان. مدیریت میراث‌فرهنگی خراسان.
۲۲. فراست، مریم. ۱۳۸۷. «نماد و نمود نام علی(ع) در هنر فلزکاری صفویه و قاجار». کتاب ماه هنر، ش. ۱۲۰: ۷۶ـ۸۵.
۲۳. کونل، ارنست. ۱۳۷۶. هنر اسلامی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
۲۴. گانتر، آن کلایبرن، و پل جت. ۱۳۸۳. فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی. ترجمهٔ شهرام حیدرآبادیان. چ۱. تهران: گنجینهٔ هنر.
۲۵. گلاک، جی، و سومی هیراموتو گلاک. ۱۳۵۵. سیری در صنایع دستی ایران. چ۱. تهران: بانک ملی ایران.
۲۶. لطیف‌زاده، مروارید. ۱۳۸۸. «تجسمی: بررسی نقش فلز در اشیاء ویژهٔ عاشورا». هنر، ش. ۸۲، ۱۱۳ـ۱۳۹.
۲۷. لک‌پور، سیمین. ۱۳۷۵. سفیدروی. چ۱. تهران: میراث‌فرهنگی.
۲۸. مصاحبه با مهران رضاپور. آموزشگاه هنرمند، کرمان. شهریور ۱۳۹۷.
۲۹. مصاحبه با یوسف نقی‌لو. کارگاه هنرمند، زنجان. فروردین ۱۳۹۸.
۳۰. مصاحبه با داوود اُصالی. کارگاه هنرمند، زنجان. فروردین ۱۳۹۸.
۳۱. مصاحبه با ذاکار باغداسارزاده بوداغیانس. کارگاه هنرمند، تبریز. اردیبهشت ۱۳۹۸.
۳۲. مصاحبه با احد پرویززاد. کارگاه هنرمند، تبریز. اردیبهشت ۱۳۹۸.
۳۳. موسوی حجازی، بهار، و مجتبی انصاری. ۱۳۸۱. «تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ تزیین در هنر فلزکاری ایران (دورهٔ اسلامی تا حملهٔ مغول)». مدرس هنر ۱ (۲): ۶۷ـ۸۶.
۳۴. نظمی، جواد. ۱۳۹۳. هنر نقره‌کاری. چ۲. تهران: تایماز.
۳۵. وارد، ریچل. ۱۳۸۴. فلزکاری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. چ۱. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۳۶. وولف، هانس. ۱۳۷۲. صنایع دستی کهن ایران. ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده. چ۱. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
۳۷. هاشمی رشیدآباد، نسرین، و احمد صالحی‌کاخکی. ۱۳۹۱. «بررسی مواد، مصالح و تکنیک‌های ساخت بخورسوزهای فلزی دورهٔ سلجوقی ناحیهٔ خراسان». مطالعات هنر اسلامی، ش. ۱۷: ۹۳ـ۱۱۶.
۳۸. یاوری، حسین. ۱۳۸۷. هنر فلزکاری ایران. چ۱. تهران: سورهٔ مهر.

منابع تصویری

ـ احد پرویززاد. تبریز، اردیبهشت ۱۳۹۸.
ـ اکونو موزهٔ بانو حیاتی. ظروف مسی آقای گودرزی، مجموعه‌دار، کرمان، شهریور ۱۳۹۷.
ـ جراحی. طبس، شهریور ۱۳۹۷.
ـ حسین محمودی. زنجان، فروردین ۱۳۹۸.

ـ ذاکار باغداسارزاده بوداغیانس. تبریز، اردیبهشت ۱۳۹۸.
ـ محرمعلی سامی. زنجان، فروردین ۱۳۹۸.
ـ محمدابراهیم اخوان‌صفار. طبس، شهریور ۱۳۹۷.
ـ وحید خوسفیان. طبس، شهریور ۱۳۹۷.
ـ یوسف نقی‌لو. زنجان، فروردین ۱۳۹۸.

-URL1 : www.yazdnegareh.com (accses date : 2019/07/03).

Explaining the Technical and Artistic Features of Engraving in Prominent Regions of Contemporary Iran

Fateme khanezarrin
M.A. Graduate of Handicrafts, Tehran University of Art, Tehran, Iran; fatemekhanezarrin8@gmail.com
Alireza Sheikhi
Associate Professor of Practical Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author); a.sheikhi@art.ac.ir

Receive Date: 18 September 2021; Accept Date: 10 January 2022

Although the art of engraving such as engraving on metal ware is one of the methods of creating patterns, but a systematic study of its technical and artistic features has not been undertaken. This art, like many other arts in the Qajar era, has declined but has continued to this day. Despite such decline, the passage of time has granted the art of metalworking special dynamism and meaning. Outstanding cities in art of engraving in contemporary Iran are Tabriz, Zanjan, Tabas, Kerman, and Yazd. This article aims to explain the technical and artistic features of engraving in these cities and to elaborate on the technical and artistic characteristics of art of engraving in these cities. This research is fundamental in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method and nature. The method of data collection is library study as well as field study. The findings of this study indicate that the designs of Tabriz's Kandak, Tabas's pelicans and palms, Kerman's simple designs, and Yazd's flowers and chickens are unique. Mother steel rods, chisel, and shadow in Tabriz, single steel rod, pair, and delma in Zanjan, red rod, white rod, and single rod in Tabas and Roro rod in Kerman have been used for various users in design and motif.Electrolysis electroplating in Yazd has granted appealing appearance to the metal.Some of these motifs have turned into symbols in the aforementioned cities, while some others are going to be gradually forgotten. However, there are some others still practiced.

Keywords: Metal engraving, Tabriz engraving, Zanjan engraving, Tabas engraving, Kerman engraving, Yazd engraving.

■ The Association of Medallion and Head-Medallion of Iranian Carpet with the Truth of Muhammadiyah (in Carpets of the Safavid era)

Majid BarariMiyanaee
M.A. Graduate of Carpet Designing, University of Kashan, Kashan, Iran (Corresponding Author); mbm.rug@gmail.com
Hussein Sattar
Assistant Professor, University of Kashan, Kashan, Iran; tadrik1390@gmail.com

Receive Date: 7 June 2021; Accept Date: 16 September 2022

The interpretive study of Iranian traditional art, especially Persian carpets, is one of the most important methods of face and body analyses. In this way, the researchers can achieve the intentions of the artists who have designed and created a piece of art, including those of carpets, tiles, gildings, and so on. In this paper, the key role and place of medallions and head-medallions in Persian carpets, the way they create arabesque traceries and khatai patterns, and their relation with the eternal truth of Muhammadyah, as one of the most important pillars of Shiite thought--namely the genetic guardianship of imams-- are to be considered. This research has deployed a descriptive-analytic method, and library study to collect data along with the observation of Safavid's carpets. Afterwards, it has investigated genuine mystical layers of Iranian urban carpets and Shiite beliefs of the designers of the Safavid era. The findings will lead to the formation of innovative designs in the field of current Iranian carpet designing. In addition, it will change the attitude that the designs in Persian carpet are lacking in meaning and purpose.

Keywords: Carpet, the truth of Muhammadiyah, medallions, head-medallions, Shia mysticism.

A Review of the Typology of the Animal Motifs of Middle-Century Luster Potteries of Kashan Available in the Glassware and Ceramic Museum of Iran

Esmaiel Nasri
M.A. Graduate of Archeology, Isfahan Art University, Esfahan, Iran; esmaielnasri@gmail.com

Receive Date: 10 May 2022; Accept Date: 23 July 2022

Middle-century luster potteries of Kashan (during 6th and 7th Hijri-lunar centuries) are a reflection of different designs. Different drawings of the human, plants, slimes, inscriptions, and animal have been observed on luster potteries obtained from this city. Among them, one of the most beautiful manifestations of human creativity in the field of decorating luster potteries is the visually appealing designs of various animal motifs. Based on this, the main goal of the current research is to identify and classify the types of animal motifs available on luster potteries of Kashan available in the Glassware and Ceramic Museum of Iran. To this end, the main objective of the present research is to find out the meanings implied by animal elements in the luster pottery terracotta collection attributed to the 6th and 7th centuries. In the preliminary investigation, 20 Luster potteries were studied. Then, based on the similarities in the type of animal decorations, only 12 containers of different shapes-- including bowls, plates, and jugs-- which had higher image quality were selected. Afterwards, these animal motifs were divided, investigated, and described in terms of the symbolic meaning of each motif. The method of conducting this research has been a historical-descriptive one. The data were collected through field observation and library study. The findings of the research indicated that animal motifs had a significant presence in the decoration of Luster pottery vessels of the 6th and 7th Hijri-lunar centuries. They were often drawn as the main decorative element on the base of the dishes.

Keywords: Kashan, Luster pottery, 6th and 7th centuries, Animal motifs, the Glassware and Ceramic Museum of Iran.

■ The Patterns of Miraj Illustration in Ilkhanid and Timurid Eras: A Re-reading of Visual Patterns of Miraj regarding Concepts of 'Earth' and 'Boraq' in Mirajyeh Texts

Meysam Alipour
M.A. Graduate of Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran; mr.alipour@gmail.com

Receive Date: 31 Mey 2022; Accept Date: 25 August 2022

Hadith is the fundamental basis on which the tradition of Miraj Nameh was formed. This tradition flourished in interpretive texts and continued in independent prose texts and poetic introductions. Unlike the roughly known tradition of Miraj literature, the history of Miraj Miniatures is not clear. The oldest Iranian-Islamic Miraj Miniature collections belong to the Mongol era. Despite the existing knowledge about later Miraj poetry, the exact text that has been used by the painters in Miraj Miniatures still has not been found out. Therefore, this study tries to discuss the relationship existing between narrative and visual patterns of Miraj tradition. In other words, this text focuses on the relationship between literature and miniature of Miraj tradition and tries to categorize early Miraj Namehs according to different Miraj narratives in different historical eras. To identify the texts cited by the painters, the writer has tried to use the "earth" factor as a guide. Thus, this essay extracted three visual patterns from eighth- and ninth-century miniatures, each of which depicted a different viewpoint on the "earth" factor (soil, building, and so on.). To clarify the reasons for creating these visual patterns, the prosaic texts of Miraj Namehs were examined; the result was an illustration of the narrative patterns of Miraj and the recognition of the similarities existing between the visual and narrative patterns. The "earth" factor used in these textual and visual contexts made three visual patterns of Miraj meaningful. In these patterns, some have given the earth an essential role in the Miraj's narration. In some others, the earth has entirely been removed, and finally in the rest a counter manner against the Miraj's text has been observed, although they have illustrated the earth or earthly signs. This essay tries to recognize and define these patterns. This research adopted a descriptive and analytical method and was undertaken by library study.

Keywords: Miraj, Ilkhanid miniatures, Timurid miniatures, Earth factor.

A Study on Mysticism of Light, Color and Geometry in Sashes (Orosies) of the Western Shabestan of the Nasir al-Molk Mosque in Shiraz

Gholam Reza Tousian
Asisstant professor of Arts, Payam Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author); reza.tousian@yahoo.com
Minoo Haji Ghafouri
MA of Arts, Payam Noor University, Tehran, Iran; Minoo_hGhafouri@yahoo.com

Receive Date: 9 June 2022; Accept Date: 11 September 2022

Iranian-Islamic art has a mystical and spiritual nature. Light, color, and geometry have always had a special place in mysticism and art, especially in architectural and decorative arts-- as t main component of architectural art. Decorative arts, despite their enchanting and beautiful appearance, are not limited to a decorative aspect. To understand them, one should be familiar with the mystical concepts of light, color, and geometry as well. The Iranian artist is aware of these features and his intelligent use of them in creating works of art has made him create lasting and impressive works. The main goal of this research is to introduce the art of stained glass with a regard to the influence of the mysticism of light and color. Furthermore, it tries to discuss how the glass design of the sashes used in the Western Shabestan of the Nasir al-Molk Mosque can be used in interior decorations and handcrafts can ooze relaxation and positive feeling. . To this end, ancient Iran's optical wisdom, illumination wisdom, colors and their mystical meanings, glass, its history, and the way it was made were discussed. Besides, the art of sash-making in Nasir-ul-Molk Mosque, and its sashes were studied. The deployed method was descriptive-analytical, and data were collected through library and field study. The findings of the present research showthat by combination of Iranian mystical attitudes and trends with the knowledge and of making, designing, and using glass and related arts, one can preserve the national material and spiritual heritage and devote himself to the revival of this Iranian art, which is a combination of art, science, and mysticism. Furthermore, the knowledge obtained from mysticism of light and color as well as from the analysis and study of motifs and colors used in the sashes of Nasir al-Mulk Mosque can contribute to creation of meaningful and impressive works making the viewer relax.

Keywords: Mysticism, light, color, geometry, Nasir al-Mulk Mosque.

■ Lost Paradise: A Study of Peacock Motifs in the Exterior of Monuments in Isfahan

Farnoush Shamili
Assistant Professor of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran; f.shamili@tabriziau.ac.ir
Bahare Jahanmard
PhD. Student of Islamic Art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author); ba.jahanmard@tabriziau.ac.ir

Receive Date: 7 June 2022; Accept Date: 13 September 2022

Peacock motifs with various visual features have appeared in the exterior of some religious and non-religious monuments of Isfahan in various or repetitive patterns. The appearance of these icons with various mythological implications, ancient meanings, and Islamic beliefs in the context of a few hundred years reveal the skills of Iranian artists and architects. This study first examines the background of the peacock and its positive and negative position in the art and literature of ancient Iran and, then, the Islamic period. afterwards, for the first time it studies the characteristics and visual structures of peacock motifs used in the exterior of Isfahan monuments, In this study, field study and library study have been undertaken, and descriptive-analytical method has been deployed .A total of eighteen peacock-motif specimens were selected, from the oldest surviving specimen (Jorjir Mosque belonging to Dailami era) to the contemporary period which mainly belong to the Safavid, Qajar, and Pahlavi eras. The present study intends to evaluate the morphology, the execution method, the color, and the framing of peacock motifs along with an evolution of its use in the facade of the building. Based on the studies performed and analysis done on the visual structure of the peacock motifs in the exterior of Isfahan monuments, it has been found out that certain shapes and color features in peacock motifs have varied or repeated over centuries, mainly from Safavid to Pahlavi eras. Different forms of peacocks have often been a combination of iconic and abstract methods. Most peacocks are paired, and in a small number of specimens they are just one with an open fan-like tail. In all of these peacock motifs, the designing is two-dimensional and profiled. Peacock motifs are mostly presented in the form of triangles (body, wings and tail of paired peacocks) and circles (fan-like trailheads and feathers of individual peacocks) which are framed in geometric shapes, round arces, and pointed arches. The most commonly used colors are green, azure, turquoise, green, and ochre imitating somewhat the natural colors of the peacock. Also, in some samples from Qajar and Pahlavi, new colors such as pink and red have been used in tiles. The colors in the background of these tiles are mainly seven colors-mosaics and the technique of execution and sometimes the technique of patterns are discreet and simple in non-religious buildings (residential and shops) and magnificent and outstanding in religious buildings.

Keywords: Peacock motif, visual structure, monuments of Isfahan, colors, form.

Evaluation of Guided Exploratory Teaching Method in Teaching Geometry of Patterns to Undergraduate Students of Handicrafts

Hossein Norouzi Gharagheshlagh
M.A. in Arts Research and faculty member of Handicrafts Department, Arak University, Arak, Iran (Corresponding Author); h-norouzi@araku.ac.ir
Somayeh Salehi
M.A. in Arts Research and member of the faculty of Carpet Department, Arak University, Arak, Iran; S-salehi@araku.ac.ir
Hojatalah Reshadi
M.A. in Arts Research and member of the faculty of Carpet Department, Arak University, Arak, Iran; h-reshadi@araku.ac.ir

Receive Date: 24 April 2022; Accept Date: 2 August 2022

Choosing a right teaching method is essential in increasing the quality of the teaching process and has a profound impact on learners' understanding. Due to the nature of art and handicraft courses, it is necessary to choose methods that along learning pay attention to what is important in art. The present study aimed to assess the level of learning and teaching satisfaction of undergraduate students of handicraft entering Arak University in 1397. It tried to investigate the methods of direct and exploratory education guided in the course called 'Geometry of patterns in Iranian Handicrafts 1'. The research tries to answer questions: a) what effect does the guided exploratory teaching method have on the learning rate of students in the course of Geometry of Patterns in Iranian handicrafts? b) how much satisfaction of learning does the studentsdraw from a guided exploratory teaching method? The research method has been quasi-experimental using two experimental and control groups randomly selected. The data collection tool is a joint final practical test as well as a researcher-made questionnaire on the Likert scale and consists of 20 questions and 4subscales to assess the level of learning satisfaction. In order to analyze the data obtained from the practical test, three qualitative components--'discovery of drawing method', 'ideation and drawing of original designs' and 'time' as well as the average scores obtained by both groups—were measured, and for the data obtained on learning satisfaction questionnaire, the mean of responses was used. The findings indicate that the guided exploratory teaching method has a greater impact on the students' deep learning process in this course. Also, the rate of students' acquired grades and their satisfaction with teaching in the guided exploratory method were higher. In general, such a method will be able to increase the creativity of students in this course.

Keywords: Teaching method, direct teaching, guided exploratory method, undergraduate students of handicrafts, geometry of patterns.

An Ethnographic Study of Basketry (Mat Weaving Products) by Arab Ethnicity in Khuzestan

Mansor Kolahkaj
Assistant Professor of Graphics, University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (Corresponding Author); Mansor.kolahkaj@gmail.com
Mahnaz Banitamim
M.A. Students, University of Ahvaz, Ahvaz, Iran; hamshahry123@gmail.com

Receive Date: 28 April 2022; Accept Date: 25 July 2022

For people having lived with the palm tree throughout history, this tree has gained symbolic values and meanings. Therefore, the products obtained from this tree have always been considered valuable and practical. This ancient coexistence along with the sanctity attributed to the palm tree is one of the reasons why the Arab basketry weavers based in Khuzestan use low-quality part of the palm tree rather than its "heart" (the high-quality part of the tree as named by local people) in their mat weaves. As a result, the main wicker products of these people are items that are obtained from the poor or discarded part of the palm tree. Such sanctity has been attributed to Eliade theory. This research, accordingly, attempts to discuss how Eliade theory has affected the production and the method of mat weaving by the Arab people of Khuzestan. The purpose of this study is to expand a better understanding of the textures derived from natural materials from different regions of Iran. This research is a descriptive and analytical one, deploying a quantitative-qualitative approach, which includes field studies as well as library investigation. The findings of this article have depicted that due to various reasons, including those of sanctity of the palm tree and proximity to some sanctuaries, Khuzestan's Arab people have widely used their wicker products and basketries in their lives in the recent past. And the undergarment hat and fan have been among the products derived from that weaving method.

Keywords: Basketry, Khuzestan, Arab people, Handicrafts, Sanctity.

The Assessment of Structural Characteristics of Wooden Decorations in Two Qajarid Mosques in Tehran

Mohammad Baghestani
Assistant Professor of History and Civilization of Islamic Nations, Islamic Azad University, Mashhad, Iran (Corresponding Author); m.baghestani@isca.a.c.ir
Zamzam Razavi
PhD. Student of History and Civilization of Islamic Nations, Islamic Azad University, Mashhad, Iran; razavi.zamzam@gmail.com
Mohammad Nabi Salim
Assistant Professor of History, Islamic Azad University University, Shahrood, Iran; m.salim@shahrood.iua.ac.ir

Receive Date: 28 April 2022; Accept Date: 24 July 2022

Mosques are the most important symbols of religious architecture in Islamic civilization. They have been a manifestation of the thought and spirit that have always governed the environment and occupied a place in the heart of the city. For that reason, mosques have always benefited from the best materials and arrays. In the thirteenth century A.H., mosque construction took place in two forms; one was the restoration of comprehensive mosques, and the other the construction of new mosques. The evolution of decorative arts affected mosques so that they underwent changes in appearance. One of these changes was sash making which appeared in urban mosques and consisted of inlaying, Chinese knotting, glass cutting, and carving. As a result, decorations in forms of inlays and Chinese knots on the wooden doors and arches of Tehran mosques became popular. Therefore, master artists, with the help of carving and inlaying, turned the inanimate wood into a scene of eye-catching shapes in a number of religious buildings. Measuring and adapting the style and design of two samples of wooden arrays in Sultani Mosques and Sheikh Abdul Hussein Mosque in Tehran, illustrate unsaid points about the evolution of woodworking art and carving in contemporary Iranian architecture. The nature of this research is both theoretical and practical; in terms of methodology, it has adopted a qualitative approach. The objective of the study is to discuss the cognitive stylistic features of the wooden arrays of Qajar period mosques while comparing the wooden decorations of these mosques. According to the findings of the research, it can be concluded that the doors of these two mosques have three stylistic characteristics: traditional, eclectic, and western. Besides, in both examples, the characteristic of wooden art consists of a creative combination of traditional inlay symbols and an addition of oval and tangerine designs on innovative works. Such results are indicative of the transformation in the art of woodworking in the Qajar period, during which decorating the surface of wood with geometric shapes-- such as the arranging of walls with plaster and tiles-- became common in the decorative architecture of Iran.

Keywords: Qajar Era, Wooden arts, Tehran, Shah Mosque, Sheikh Abdol Hussein Mosque.

The Documentation of Issues on Iranian Carpets in Travelogues Written by Western Travelers in the Qajar Era

Pardis Askari
M.A. Student of Carpet Designing, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran; Pardisaskari94@gmail.com
Ali Vandshoari
Associate Professor, Department of Carpet, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author); a.vandshoari@tabriziau.ac.ir

Receive Date: 4 August 2022; Accept Date: 10 September 2022

Carpet weaving is one of the significant arts in the history of the Iranian plateau. The Qajar period was one of the most eventful periods in terms of political and trading relations. During this period, Iran witnessed not only the travel of courtiers to abroad but also the arrival of visiting tourists from various countries to gather information about Iranian culture, customs, arts, and so on. The outcome of their journeys was those travelogues having been used as references to identify not only the social and political situation of Iran at that time but also to obtain information about more detailed issues such as Iranian's carpet weaving. This study attempts to discuss how the topic of carpets has been reflected in the travelogues of western travelers. Furthermore, it aims to employ these western travelogues to realize the issues related to Iranian carpets, to identify the types of hand-woven carpets, to determine the status of carpet weaving, and to reflect the events related to carpet weaving in the Qajar era. In this research, the information related to carpet weaving was examined for the first time based on the opinions of those western travelers in the Qajar era. This research tried to answer these questions: a) in which areas was carpet weaving practiced in this period? b) What was the function and status of carpet weaving in this period? c) Which were the features of carpet weaving in this period? The current research deployed a historical-descriptive method. The collected information is based on library study. During the reign of Naser al-Din Shah and Muzaffar al-Din Shah, due to the favorable conditions of the country, many tourists came to Iran. Tourists wrote everything they had observed in their notebooks. Among them were a number of tourists who had enough information about carpet weaving and the related issues that they wrote about features such as the design, the role of coloring, and dyeing along others.

Keywords: Documentary, travelogue, Western tourists, carpets, Qajar period.

A Re-definition of Iranian Handicrafts from the Perspective of Future Research

Mehran Houshiar
Associate Professor of High studies of Art, University of Soore, Tehran, Iran; houshiar@soore.ac.ir

Receive Date: 10 Janu 2022; Accept Date: 30 July 2022

From the beginning of the formation of human civilization, handicrafts, as the most vital possibility for the preservation and continuation of human living conditions, have been at the service of human beings. To this day, their presence has served as an opportunity to explain the identity and culture of all civilizations. Handicrafts also adopt a new approach in each period in accordance with the changing living conditions and the needs of society. Meanwhile, such an approach is affected by the response it should show to the material and spiritual needs of the audience. The combination of these features, on the one hand, has made handicrafts as efficient and effective examples in the field of creative and cultural industries. On the other hand, their technical diversity and climatic extent have provided numerous (and sometimes ambiguous) definitions for handicrafts. In the meantime and according to the concepts and components of future research, none of these definitions seem to have addressed the nature of this art industry (contemporary aspect) and its impact on sustainable development. Therefore, in this fundamental research, with the approach of exploratory futures research, an attempt is made to provide a scientific, modern, and strategic definition for saving the position of contemporary handicrafts by reviewing conceptual impulses. In this way, data collected through studying the documents and library resources alongside the field method (that is, in-depth interview).

The result of this research has shown that the difference between contemporary definition of handicrafts and the traditional one is based on the significant relationship they have with creative industries. In a world where the passage of time is so fast that its value cannot be understood, the control and creation of time is a gift that turns contemporary handicrafts into a solution for cultural and economic development by designing futuristic scenarios. In this case, today's generation, viewing the support devoted to the rich culture and to the value of their traditions, will be able to shape the sustainable development of this art and turn this part of the creative industry into an identity worthy of the future.

Keywords: Contemporary handicrafts, Future research, Sustainable development, Entrepreneurship.

Abstract

■ Visual Expresiion of Metaphor of ‘Reed’ (Ney) in Leili and Majnoon's Miniatures

Zeinab Rajabi
PhD. Student of Islamic Arts, Tarbiat Modares, Tehran, Iran; z.rajabi2012@yahoo.com
Mohamad Kazem Hasanvand
Associate Professor of Paintings, Tarbiyat Modarres, Tehran, Iran (Corresponding author); mkh@modares.ac.ir

Receive Date: 8 June 2022; Accept Date: 7 September 2022

Iranian mystics have used the metaphor of ‘Reed’ (Ney) to express the story of human distance and humiliation from his/her origin. The story of Leili and Majnoon seems to have highlighted this meaning more than any other stories. Persian miniaturists have also tried to realize these themes by recognizing mystical principles. One of these innovations has been the realization of metaphor of the reed in form of a shepherd as piper in the story of Leili and Majnoon. The use of this metaphor, as a reminder to man of the day of genesis, is for moving beyond the surface of a love story. The purpose of this article is to identify the connection between mystical concepts and Persian miniatures as well as to show a new visual identity in miniatures to express mystical themes visually. The method of collecting information was library-documentary. In this article, the miniatures of schools of Herat and Second Tabriz are considered, among which four miniatures with similar themes to the story of Leili and Majnoon have been selected as statistical samples. Deploying an analytical-descriptive method, this research has sought to answer the following questions: What are the mystical meanings of reed (Ney) in Rumi's Ney-Namey? How is the visual expression of metaphor of reed(Ney) in Leili and Majnoon's miniatures? Findings have shown that miniaturists by means of a visual expression of various scenes of Leili and Majnoon and through use of metaphor of ‘a shepherd as piper’ has given expressions to themes such as the status of love, lover, beloved, survival, destruction, and so on through frameworks of shapes, colors and composition.

Keywords: Metaphor of Reed (Ney), Leili and Majnoon, Persian miniaturists, mysticism.

Contents

Visual Expresiion of Metaphor of 'Reed' (Ney) in Leili and Majnoon's Miniatures
Zeinab Rajabi, Mohamad Kazem Hasanvand

A Re-definition of Iranian Handicrafts from the Perspective of Future Research
Mehran Houshiar

The Documentation of Issues on Iranian Carpets in Travelogues Written by Western Travelers in the Qajar Era
Pardis Askari, Ali Vandshoari

The Assessment of Structural Characteristics of Wooden Decorations in Two Qajarid Mosques in Tehran
Mohammad Baghestani, Zamzam Razavi, Mohammad Nabi Salim

An Ethnographic Study of Basketry (Mat Weaving Products) by Arab Ethnicity in Khuzestan
Mansor Kolahkaj, Mahnaz Banitamim

Evaluation of Guided Exploratory Teaching Method in Teaching Geometry of Patterns to Undergraduate Students of Handicrafts
Hossein Norouzi Gharagheshlagh, Somayeh Salehi, Hojatalah Reshadi

Lost Paradise: A Study of Peacock Motifs in the Exterior of Monuments in Isfahan
Farnoush Shamili, Bahare Jahanmard

A Study on Mysticism of Light, Color and Geometry in Sashes (Orosies) of the Western Shabestan of the Nasir al-Molk Mosque in Shiraz
Gholam Reza Tousian, Minoo Haji Ghafouri

The Patterns of Miraj Illustration in Ilkhanid and Timurid Eras: A Re-reading of Visual Patterns of Miraj regarding Concepts of 'Earth' and 'Boraq' in Mirajyeh Texts
Meysam Alipour

A Review of the Typology of the Animal Motifs of Middle-Century Luster Potteries of Kashan Available in the Glassware and Ceramic Museum of Iran
Esmaiel Nasri

The Association of Medallion and Head-Medallion of Iranian Carpet with the Truth of Muhammadiyah (in Carpets of the Safavid era)
Majid BarariMiyanaee, Hussein Sattar

Explaining the Technical and Artistic Features of Engraving in Prominent Regions of Contemporary Iran
Fateme khanezarrin, Alireza Sheikhi

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 5, No. 1, Issue 8, Spring and Summer 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: Zahra Taheri, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: A part of *Three-Cup* illustration, one of the series of illustrations in Mirajname, from Bahram Mirza’s Album, Library of Topkapi Sarayi, Istanbul

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