هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۹، پاییز و زمستان 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 سویم چیذر، استاد دانشگاه ازمیر ترکیه
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 محمد افروغ
دکتر رضا افهمی
دکتر الهه ایمانی
دکتر علیرضا بهارلو
دکتر زهرا پاکزاد
دکتر عابد تقوی
دکتر جلیل جوکار
دکتر زهرا حسین‌آبادی
دکتر جواد حسین‌زاده ساداتی
دکتر آرزو خانپور
دکتر مژگان خیرالهی ازناوله
دکتر جواد دیواندری
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر صمد سامانیان
دکتر داود شادلو
دکتر میترا شاطری
دکتر علیرضا شیخی
مهندس غلامرضا صالح علوی
مهندس حسن عزیزی
دکتر محمدرضا غیاثیان
دکتر حمیدرضا فرشچی
دکتر خشایار قاضی‌زاده
دکتر افسانه قانی
دکتر حمید کارگر
دکتر مهدی کشاورز افشار
دکتر قباد کیان‌مهر
دکتر اکرم محمدی‌زاده
دکتر فتانه محمودی
دکتر آناهیتا مقبلی
مهندس بنفشه مقدم
دکتر لیلا مکوندی
دکتر رضا نوری شادمهانی
دکتر علی وندشعاری
دکتر مهران هوشیار
دکتر زهره یادگاری

مدیر داخلی: ابوالفضل عرب‌بیگی

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: انسیه سادات موسوی ویایه

ویراستار انگلیسی: دکتر زهرا سادات طاهری

حامی: انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: جلد لاکی، دورهٔ قاجار، دارای رقم یا صاحب الزمان، سال ۱۲۱۷ ه.ق، موزهٔ متروپلیتن.

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: www.hsi.kashanu.ac.ir

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

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران
Society of Iranian Archaeology

فهرست

۵ **مطالعهٔ تطبیقی نقوش تزیینی مرکزگرا و شیوهٔ اجرای آن در هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان**

فاطمه ساعدی، مرضیه قاسمی، سکینه‌خاتون محمودی

۲۱ **مطالعه و تحلیل مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز (سدهٔ اخیر) با رویکرد زیبایی‌شناسی**

مریم متفکرآزاد، شهریار شکرپور، محمد عباس‌زاده، مهدی کشاورز افشار

۳۵ **بازشناسی شیوه‌های ساخت و تزیین صندوق چوبی الخ‌بیگ در موزهٔ توپکاپی‌سرای**

مهدی محمدزاده، زینب مرادیان قوجه بگلو

۴۹ **بررسی عوامل مؤثر در فرش‌اندوزی اروپاییان در دورهٔ صفوی (سده‌های دهم و یازدهم ه.ق)**

سهیلا بختیاری، طاهر رضازاده، داود شادلو

۶۵ **گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب‌شده بر درهای ورودی ابنیهٔ قاجاری کاشان**

محمدجابر جاری‌پور قهرود، فرزانه فرخ‌فر

۸۳ **بازخوانی قالی «مام‌وطن» از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر**

سیدمحمدرضا طبسی، ایمان زکریایی کرمانی

۱۰۱ **گل و بلبل؛ استحالهٔ گیاه مقدس در هنر ایران**

محمد سواری، علیرضا شیخی

۱۱۵ **بازشناسی طرح‌ها و نقوش بادگیرها و بازشوها در معماری بومی بستک**

حامد محمدی مزرعه

۱۲۹ **گسست «صنایع‌دستی ایران» از «هنرهای زیبا» در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار با تأکید بر دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی»**

بهروز سهیلی اصفهانی، زینب صابر

۱۴۱ **تبیین مبنای طراحی و ظرفیت‌های بصری نقوش هنر خُمَک‌دوزی سیستان**

سارا خورسند، محمد درویشی

۱۵۵ **نقش پیامبران در قالی رهبران جهان، بافته‌شده در کارخانهٔ میلانی کرمان در دورهٔ قاجار**

ساحل عرفان‌منش، حبیب‌الله کاظم‌نژادی

۱۶۷ **مطالعهٔ تکنیک‌های ساخت شیشه از دوران هخامنشی تا تیموری در ایران**

حسن بلخاری قهی، معصومه زمانی سعدآبادی، سمیه اسدی

۱۷۹ **بخش انگلیسی**

نوع مقاله
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.248408.1063

مطالعهٔ تطبیقی نقوش تزیینی مرکزگرا و شیوهٔ اجرای آن در هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان*

فاطمه ساعدی**
مرضیه قاسمی***
سکینه‌خاتون محمودی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۲

چکیده

بلوچی‌دوزی یکی از مهم‌ترین هنرهای قومی بلوچ است که توسط زنان بلوچ سرزمین‌های ایران و پاکستان اجرا می‌شود. وجود مرزهای مشترک و وسعت جغرافیایی مناطق بلوچستان ایران و پاکستان، علاوه بر آن‌که باعث تداوم میراث‌های قومی مشترکی در میان بلوچ‌های ساکن در این نواحی گردیده است، تفاوت‌هایی هرچند اندک را نیز در فرهنگ و سنت‌های قومی آن‌ها رقم زده است. این موضوع در هنر سوزن‌دوزی به مثابه یکی از مهم‌ترین و فراگیرترین هنرهای قومی رایج در این نواحی، به صورت طراحی و اجرای نقوش مختلف قابل مشاهده است. پژوهش حاضر که با هدف مطالعهٔ شیوهٔ طراحی نقوش سوزن‌دوزی بلوچستان ایران و پاکستان انجام گردیده است، به‌دنبال تبیین مسئلهٔ تفاوت‌ها و تشابهات موجود در شیوهٔ طراحی نقوش بوده و در پی پاسخگویی بدین پرسش اساسی است که: نقوش تزیینی در هنر بلوچی‌دوزی چه ویژگی‌هایی دارند و چه تفاوت‌ها و تشابهاتی میان شیوهٔ اجرا و طراحی آن در سرزمین‌های ایران و پاکستان وجود دارد؟ بدین منظور تعدادی از نقوش مرکزی که محور پردازش سایر نقوش می‌باشند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برای رسیدن به نتیجه‌ای بهتر، ترکیب چهار نقش تزیینی مرکزگرا و شیوهٔ اجرای آن‌ها در ایران و پاکستان به روش تحلیلی - تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است. یافته‌های این پژوهش حکایت از آن دارد که تکنیک دوخت بر روی پارچه یعنی تارکش‌بودن در سوزن‌دوزی پاکستان و تارشماربودن در سوزن‌دوزی بلوچ ایران از مؤثرترین عوامل در ایجاد افتراق میان نقوش سوزن‌دوزی بلوچی در این نواحی است. گسترش نقوش از بخش مرکزی طرح، هندسی بودن، متقارن‌بودن و کاربرد هفت رنگ سنتی در رنگ‌پردازی نیز از مهم‌ترین تشابهات موجود در بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان است.

کلیدواژه‌ها:
بلوچی‌دوزی، ایران، پاکستان، نقوش مرکزگرا، نقش‌مایه‌های بلوچ.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان «بررسی تطبیقی نقوش و تکنیک‌های دوخت در هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان» است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم در دانشگاه سیستان و بلوچستان به انجام رسیده است.

** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسنده مسئول)/ ss.fatemeh66@gmail.com
*** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران/ Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir
**** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران/ Mahmoodi.s.k@gmail.com

۱. مقدمه

التفات و توجه مردم بلوچستان به فرهنگ قومی، باعث تداوم و ماندگاری سنت‌های کهن بلوچی در طول سالیان متمادی گردیده است. پوشاک و رودوزی‌های اصیل سنتی، از بارزترین نشانه‌های قومی بلوچ است که امروزه شهرتی جهانی یافته و محدودهٔ مرزهای سرزمینی را درنوردیده است. ایجاد مرزهای جغرافیایی که نواحی سرزمینی بلوچستان در کشورهای ایران و پاکستان را تفکیک نمود، تفاوت‌هایی را در برخی از سنت‌ها پدیدار ساخت که از آن جمله می‌توان به شیوهٔ طراحی نقوش در هنر بلوچی‌دوزی اشاره کرد. نقش‌پردازی فی‌البداهه و نبود شیوه‌ای نظام‌مند برای ثبت مداوم ایده‌ها و تجربیات، باعث ایجاد تنوع و تفاوت در هنر بلوچی‌دوزی شده که به دلیل شباهت‌های گسترده، کم‌تر مورد توجه پژوهشگران این عرصه قرار گرفته است. در این تحقیق که با هدف شناسایی شیوه‌های رایج در طراحی نقوش سوزن‌دوزی بلوچستان ایران و پاکستان انجام گردیده، مهم‌ترین تفاوت‌ها و تشابهات رایج در نقش‌پردازی، جهت حفظ اصالت طرح و دوخت و تسهیل اجرای نقوش در مباحث طراحی لباس، مورد بحث قرار گرفته است. بنابراین مهم‌ترین مسئله پژوهش حاضر، تبیین چگونگی طراحی نقوش در بلوچی‌دوزی‌های ایران و پاکستان است. برای دستیابی به نتیجه‌ای بهتر، این مطالعه بر تعدادی از نقوش که در این تحقیق با عنوان نقوش مرکزگرا معرفی گردیده‌اند و محور پردازش سایر نقوش می‌باشند، متمرکز شده است. سوال‌های تحقیق عبارت‌اند از: نقوش تزیینی مرکزگرا در هنر بلوچی‌دوزی چه ویژگی‌هایی دارند؟ و بین نقوش مرکزگرا در بلوچی‌دوزی‌های ایران و پاکستان چه تفاوت‌ها و تشابهاتی از لحاظ ظاهر و نحوهٔ طراحی وجود دارد؟

۱-۱. روش‌شناسی تحقیق

روش انجام این تحقیق، تطبیقی و تحلیلی است. گردآوری اطلاعات به دو صورت کتابخانه‌ای و میدانی انجام گرفته است. با توجه به محدودیت‌های موجود برای گردآوری نمونه‌های سوزن‌دوزی و اطلاعات مورد نیاز به‌خصوص در زمینهٔ بلوچی‌دوزی در پاکستان، داده‌های تحقیق با سفر به مناطق مختلف بلوچستان ایران و برقراری ارتباط با مردم بلوچستان پاکستان به صورت حضوری و آنلاین به دست آمده‌اند و بسیاری از اطلاعات براساس مشاهدات میدانی و مصاحبهٔ مستقیم نیمه‌ساختاریافته با هنرمندان و اساتید بلوچ در زمینهٔ فرهنگ و هنر بلوچستان تدوین شده است. عکس‌برداری از نمونه‌ها، ضبط مکالمات و یادداشت‌برداری از ابزارهای گردآوری اطلاعات هستند. جامعهٔ آماری ۶ نمونه از نقوش مرکزگرای دوخت بلوچ است که از مناطق تربت، پنجگور[۱]، کلات و بلیده[۲] در بلوچستان پاکستان و مناطق سراوان، ایرانشهر، ایرندگان و چابهار بلوچستان ایران به‌صورت نمونه‌گیری غیرتصادفی و هدفمند جمع‌آوری شده‌اند. در این پژوهش، بر نقوشی تمرکز شده است که در حین دوخت، مستقیم بر پارچه طراحی شده و قبلاً تصویری از آن‌ها بر پارچه نیامده است. برای افزودن بر دقت پژوهش با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای، طراحی دقیقی از نقش‌های مورد مطالعه تهیه شده که برای تبیین شیوهٔ طراحی بدان‌ها استناد شده است. متناسب با روش دوخت، طرح‌ها به‌صورت مرحله‌ای تهیه گردیده‌اند و سپس هر نقش به‌صورت جداگانه مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ هنر بلوچی‌دوزی در ایران و پاکستان، پژوهش‌هایی انجام گرفته است که در قالب مقاله و پایان‌نامه به معرفی و تقسیم‌بندی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ پرداخته‌اند. این تحقیقات را می‌توان در دو بخش سوزن‌دوزی بلوچ ایران و پاکستان مورد ملاحظه قرار داد.

بخش ایران)

گلناز کشاورز، مونا عزیز و مهسا منصوری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نقوش هندسی در سوزن‌دوزی بلوچ» به تقسیم‌بندی نقوش هندسی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که زیبایی‌شناسی بلوچی‌دوزی‌ها بر مبنای شکل مثلث است. آناهیتا مقبلی و فاطمه شیرعلی‌یان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نقشمایه‌های به کار رفته در هنر سیستان و بلوچستان (مطالعه موردی سفال، دستبافته‌ها، رودوزی‌ها، زیورآلات)»، بیان کرده‌اند که انعکاس طبیعت و پدیده‌های زندگی باعث بالارفتن تنوع نقوش در هنر بلوچی‌دوزی شده است و نقوش را به چهار دستهٔ نقوش هندسی، طبیعی، گیاهی و حیوانی تقسیم کرده‌اند. امیر نظری، ایمان زکریایی کرمانی و مهرنوش شفیعی سرارودی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ» به بررسی تطبیقی نقوش در دو هنر سوزن‌دوزی و سفال‌گری بلوچ پرداخته‌اند. سیدرسول موسوی حاجی، سکینه‌خاتون محمودی و مرضیه قاسمی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «پوشاک محلی بلوچ‌ها و پیوستگی آن با هویت ملی»،

به این نتیجه رسیده‌اند که لباس محلی مردم بلوچ، ارتباط مستقیمی با زندگی و فرهنگ این قوم داشته و سندی بر هویت مردمان این منطقه است. این پژوهشگران (۱۳۹۲)، در مقالهٔ دیگری با عنوان «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان)»، مبنای نقوش سوزن‌دوزی‌های سراوان را اصول هندسی دانسته‌اند که با نگرش فرهنگی و طبیعت مردمان منطقه در ارتباط است. زیور و زینت دکالی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «هنر سوزن‌دوزی زنان بلوچ» بعد از بیان مقدمه‌ای از سوزن‌دوزی، به مبحث رنگ‌بندی و پارچه‌های مناسب این هنر و سپس به معرفی نقوش پرداخته‌اند.

بخش پاکستان)

اسلم اورنگ زیب (۲۰۱۷) در مقالهٔ «سوزن‌دوزی بلوچی»، به تاریخچه، معرفی مفاهیم و تکنیک‌های دوخت در این هنر پرداخته است و از بلوچی‌دوزی به عنوان هنری جهان‌پسند که منتقل‌کنندهٔ پیام مهمان‌نوازی و صلح در فرهنگ بلوچ بوده، یاد کرده است. محمد صدیق و بشیر کاکار (۲۰۱۷) در مقالهٔ «پارچه‌های تزیین‌شده با دست، قابلیتی پذیرفتنی برای توانمندسازی زنان خانه‌دار در بلوچستان»، ضمن معرفی محصولات، نقوش و رنگ‌بندیِ این آثار را نیز مورد ملاحظه قرار داده و سپس به جایگاه این هنر در بازارهای داخلی و بین‌المللی صنایع‌دستی پرداخته‌اند.

لازم به ذکر است که بیش‌تر پژوهش‌های صورت‌گرفته در این عرصه، مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای بوده و کم‌تر بر شواهد و مشاهدات میدانی استوار گردیده‌اند. از این‌رو، چندان که باید و شاید به دقایق و ظرایف این هنر، از جهت شیوهٔ اجرا نپرداخته‌اند. اما در تحقیق حاضر، درصد بالایی از اطلاعات به صورت میدانی گردآوری شده است. از این‌رو دقت بر جزییات افزایش یافته و تأثیر شیوهٔ اجرا بر طراحی نقوش مورد مطالعه قرار گرفته است که این موضوع را می‌توان مهم‌ترین وجه تمایز و نوآوری این پژوهش بر سایر آثار منتشرشده در این زمینه دانست.

۲. فرهنگ بلوچی

بلوچ‌ها ساکنان مناطق شرقی ایران هستند که بیش‌تر به صورت طایفه‌ای زندگی می‌کنند و روابط درون‌گروهی، نقش مهمی در هویت‌بخشی قومی آن‌ها دارد. این اقوام در سرزمین بلوچستان که محدودهٔ جغرافیایی وسیعی در ایران و پاکستان است، سکنی دارند. مطالعات باستان‌شناسی نشان می‌دهد که این دو منطقه در هزارهٔ سوم پیش از میلاد باهم ارتباطات گسترده‌ای داشته و یک حوزهٔ فرهنگی واحد و مشترک را تشکیل می‌داده‌اند (شیرازی و دهمرده پهلوان ۱۳۹۳، ۴۴). این منطقه در عصر حجر نیز سکونتگاه بوده و محوطهٔ نوسنگی مهرگره[۳] واقع در بلوچستان پاکستان، یکی از قدیمی‌ترین سکونتگاه‌های شبه‌قاره (۷۰۰۰-۳۰۰۰ ق.م) بوده است (Keiany 2010, 15). مهرگره در محل خروجی گردنه بولان[۴] است که نواحی آسیای مرکزی و شرق ایران را به دشت‌های هند و گَنگ[۵] متصل می‌کند (Quivron 1980, 269). این منطقه مسیر تردد مسافران از ایران، آسیای میانه و جنوب آسیا بوده است (Baloch & Mengal 2016, 18). مهرگره منطقه‌ای به وسعت حدود ۳۰۰ هکتار و پوشیده از بقایای باستان‌شناسی است که از هزارهٔ ۸ تا ۳ ق.م به‌جا مانده است (Jarrige 2008, 135). بسیاری از نقوش بلوچی‌دوزی با نقوش سفال‌های مهرگره یکسان هستند.

فرهنگ بلوچی بیش از همه با دو واژهٔ «دود ءُ ربیدگ»[۶] شناخته می‌شود. «دود ءُ ربیدگ» اصطلاحی بلوچی و معادل فرهنگ در زبان فارسی است. این واژه از دو بخش دود یعنی ارزش‌های فرهنگی‌ای مانند مهمان‌نوازی، همراه‌داری، صلح، وفای به عهد و نظایر آن تشکیل می‌شود. اما ربیدگ شامل مواردی است که در هر منطقه می‌تواند متفاوت باشد مثل برخی از آداب مربوط به مراسم عروسی یا سوگواری (هوت ۱۴۰۱). این ارزش‌های فرهنگی در تمام مناطق بلوچستان به نحو گسترده‌ای رواج دارند. در مواردی نیز تفاوت‌هایی جزئی در گویش‌ها و لهجه‌های بلوچی، تمایل به موسیقی خاص، پوشاک و نحوهٔ تزیین پوشاک اعم از رنگ‌بندی و انتخاب نقوش، میان مناطق مختلف دیده می‌شود. امروزه با گسترش رسانه‌های ارتباط‌جمعی و افزایش ارتباط با مناطق همجوار، بسیاری از ارزش‌های فرهنگی دستخوش تغییر شده است. به‌نحوی که می‌توان گفت: «بلوچ‌ها هم مانند سایر اقوام، در طول تاریخ در هنجارهای فرهنگی خود بازنگری کرده‌اند و بسیاری از هنجارهای فرهنگی خود را با آداب و رسوم و فرهنگ اقوام دیگر منطبق ساخته‌اند» (محمودزهی ۱۳۹۱، ۶۸). این موضوع، امروزه در طراحی نقوش تزیینی ترکیبی بلوچ نیز تأثیرگذار بوده است.

بلوچ‌های ساکن بلوچستان پاکستان نیز آداب و سنن مشابهی دارند؛ هدف اصلی از تعامل بین دو جامعه، عوامل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است. وجود مرز، معمولاً تماس بین افراد ساکن در هردو طرف را کاهش می‌دهد (Nematiniya 2013, 136). در حال حاضر،

کسانی که در نواحی خاران[۷]، پنجگور، تربت و گوادر[۸] زندگی می‌کنند، روابط نزدیکی با بلوچ‌های ایرانی، ساکن آن سوی مرزهای بین‌المللی دارند. درواقع، خط گلداسمیت[۹]، به‌عنوان مرز بین‌المللی بین پاکستان و ایران، یک مرز نرم است که مانع رفت و آمد مردم نمی‌شود (Ahmad 2005, 27). علاوه بر برخورداری از ریشه‌های قومی مشترک، داشتن فرهنگ و لباس یکسان را می‌توان از مهم‌ترین تعلقات بلوچ‌های مناطق ایران و پاکستان به‌شمار آورد.

۳. بلوچی‌دوزی

سوزن‌دوزی، هنر تزیین پارچه با کوک و بخیه است. در طی قرن‌ها، سوزن‌دوزها تکنیک‌های خود را با موادی که در دسترس داشته‌اند، تطبیق داده و به اصلاح فرایند کار پرداخته‌اند. گلدوزی برای اهداف بسیاری از قبیل یادآوری رویدادهای عمومی یا خصوصی، بیان عقاید سیاسی و معنوی، گفتن داستان‌ها، یا جشن‌گرفتن زیبایی‌های جهان طبیعی مورد استفاده بوده است. از تأثیر سلیقه و مُد رایج نیز نمی‌توان غافل شد اما با همهٔ این‌ها، برخی از عوامل مثل دوخت‌های اولیه همیشه ثابت می‌مانند. از حاشیه‌های دوخت ساده گرفته تا طلاکاری‌های پیچیده، مجموعه‌ای از کوک‌ها و بخیه‌های همه‌کاره در طول زمان انباشته شده است (Barnden 2003, 6). این هنر، با استفاده از سوزن و نخ‌های ابریشم، پنبه، طلا، نقره یا سایر مواد تزیینی و جهت زیبایی روی پارچه‌های بافته‌شده، چرم یا کاغذ به‌صورت دستی و ماشینی به‌کار می‌رود. از گذشته تا به امروز، سوزن‌دوزی به سبک‌ها، تکنیک‌ها و کاربردهای منحصربه‌فردی تبدیل شده است. امروزه می‌توان محبوبیت این کار را بر اقلام مختلف مانند ساعت دیواری، لباس، پیراهن، روتختی و بسیاری موارد دیگر مشاهده کرد (Wazir & Baloch 2019, 117).

بلوچی‌دوزی یا سوزن‌دوزی با دست که در زبان بلوچی به آن دوچ[۱۰] می‌گویند جایگاه منحصربه‌فردی در میان صنایع‌دستی سنتی بلوچستان دارد. سوزن‌دوزی با دست، به‌طور سنتی یک فعالیت خانگی زنانه است که معمولاً توسط زنان خانه‌دار بلوچ در بلوچستان و برخی از بخش‌های استان سند در پاکستان تولید می‌شود (Alizai et al. 2017, 189). زیبایی و ظرافتی که سوزن‌دوزی بلوچ با خود حمل می‌کند، به آن معنای فرهنگی بخشیده است. بلوچی‌دوزی یک نماد اساسی از میراث سنتی و یکی از بخش‌های اصلی هنر و صنایع‌دستی در بلوچستان است که مردم بسیاری از نقاط مختلف جهان، بلوچستان را به پشتوانهٔ آن می‌شناسند. هنر ظریف و پرسابقه‌ای که هیچ‌کس به درستی نمی‌داند از چه زمانی در ایران شروع شده (کهرازه و میربلوچزهی ۱۳۹۳، ۳۸). اما با قاطعیت می‌توان گفت قرن‌هاست که در بلوچستان رایج بوده و اکثر زنان بلوچ در آن مهارت دارند (Siddiq & Kakar 2017, 284). امروزه سوزن‌دوزی بلوچ، نه‌تنها در بلوچستان و پاکستان بلکه در بسیاری از کشورهای دیگر مانند امارات و عمان نیز شهرت دارد. هندسهٔ نقوش، زاویه‌سازی و قرینه‌سازی در طرح‌های سوزن‌دوزی، اساس زیبایی این هنر محسوب می‌شود (محمودزهی ۱۳۹۳، ۵۶).

۴. معرفی نقوش بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان

در بحث ترکیب نقوش سوزن‌دوزی بلوچ، دو مبحث چگونگی طراحی شکل‌ها و نوع تکنیک دوخت مورد توجه قرار می‌گیرند. برمبنای شیوهٔ ترسیم، نقوش هندسی را اغلب به دو گروه عمده تقسیم می‌کنند: نقوش هندسی ساده که در ترسیم آن‌ها از خطوط سادهٔ عمودی، افقی و مایل استفاده می‌شود و نقوش هندسی پیچیده که از ترکیب هماهنگ نقوش سادهٔ هندسی شکل می‌گیرند (سپاسی و قاضی‌زاده ۱۴۰۰، ۲۹). علاوه بر آن، با درنظرگرفتن شیوهٔ جایگیری و چیدمان نقوش، سه عنصر را می‌توان مورد توجه قرار داد: مرکزیت؛ نظم هندسی و تعداد عناصر هندسی. هرچقدر تعداد عناصر هندسی به‌کاررفته در یک نقش سوزن‌دوزی بیش‌تر باشد، نقش، گسترده‌تر است. گاه این عناصر حول یک نقطهٔ مرکزی نظم می‌گیرند و نقش‌های افشان زیبایی را به‌وجود می‌آورند که در این پژوهش از آن‌ها تحت عنوان نقوش مرکزگرا یاد شده است.

از نظر تکنیک دوخت، شیوهٔ دوخت[۱۱] نقوش تا حد زیادی به نوع پارچه و شیوهٔ شمارش تار و پود آن بستگی دارد. در بلوچستان ایران بیش‌تر از پارچهٔ زمینهٔ تارشمار استفاده می‌شود و نقوش مرکب با شمارش تار و پود پارچه به وسیلهٔ نخ‌های ابریشم، کاموا و سی‌تی‌سی[۱۲] طراحی می‌شوند. اما هنوز روستاهایی وجود دارند که نقوش مرکب را به‌صورت ذهنی و با کشیدن تارِ پارچه طراحی می‌کنند.

۴-۱. ترکیب نقوش مرکزگرا در بلوچستان ایران

برای آشنایی بیش‌تر با شیوهٔ طراحی و بررسی جزییات ترکیب نقوش در بلوچستان ایران، گل شیدا و گل کُندُّی[۱۳] به‌عنوان دو نقش زیبا و بسیار پُرکاربرد برگزیده شده‌اند که در ادامه بدان‌ها پرداخته می‌شود.

الف) نقش ترکیبی گل شیدا

گل شیدا با تکنیک‌های دوخت مختلفی قابل اجراست. هم‌چنین می‌توان از ترکیب سایر نقوش به طرح لوزی‌ای که چهار رأس آن با نقوش ساده‌تر تزیین شده (گل شیدا) رسید. نقشی که در تصویر (۱) آمده با تکنیک پرکار پنوچی[۱۴] و چوتَل[۱۵] اجرا شده است. برای طراحی گل شیدا، این مراحل طی می‌شوند:

۱) مطابق قسمت اول تصویر (۲)، از پشت پارچه، نقش چندضلعی‌منتظم مرکزی، روی دو تار به‌صورت پلکانی با تکنیک دوخت پرکار پنوچی دوخته می‌شود.

۲) نقش پُل هنار[۱۶] برمبنای بیست‌وپنج واحد به نسبت دو تار، به‌طوری که بر چهارگوشهٔ کار نقش لوزی و مابین لوزی‌ها، متوازی‌الاضلاع اجرا شده، دوخته می‌شود.

۳) به نسبت دو تار به فاصلهٔ سه واحد از یکی از رئوس پل هنار، لوزی بزرگ دوخته می‌شود.

۴) برای آراستن هرکدام از رئوس لوزی، نقش سرُک[۱۷] طبق الگوی قسمت (۴) تصویر (۲) اجرا شده و قسمت‌های بیرونی آن با نقوش تِلگ[۱۸] تزیین می‌شود و این طرح بر روی چهار رأس لوزی تکرار می‌شود.

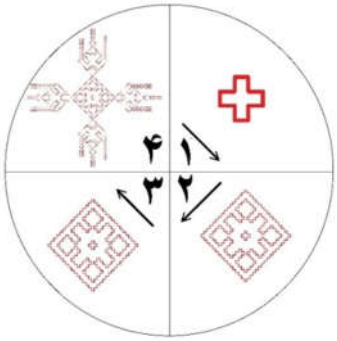
۵) وسط اضلاع لوزی با تکنیک دوخت چوتل چهار تاری و تکرار نقش تا رسیدن به نقش بزرگ پنج‌ضلعی که در گل شیدا سربال[۱۹] نامیده شده، آراسته می‌شود.

۶) قسمت مرکزی، سرُک‌های اطراف و تلنگ‌ها با تکنیک دَکُّک[۲۰] به‌صورت کامل با رنگ‌بندی سنتی پر می‌شود.

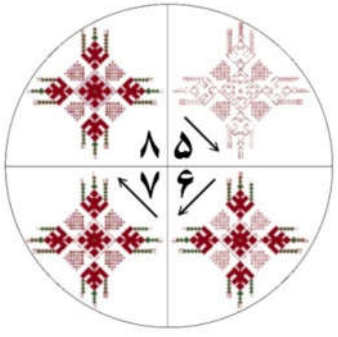
۷) سپس درون سربال‌ها با تکنیک پرچوتل پُر می‌شود.

۸) درنهایت با پرکردن قسمت‌های خالی مابین پل هنار و لوزی دوم با تکنیک آسان‌تانکه[۲۱] با یک یا دو رنگ، طرح گل شیدا کامل می‌شود.

تصویر۱: نقش مرکزگرای گل شیدا (نگارندگان)



تصویر۲: مراحل دوردوزی طرح گل شیدا (نگارندگان)



تصویر۳: چوتل‌دوزی و پرکردن نقش (نگارندگان)

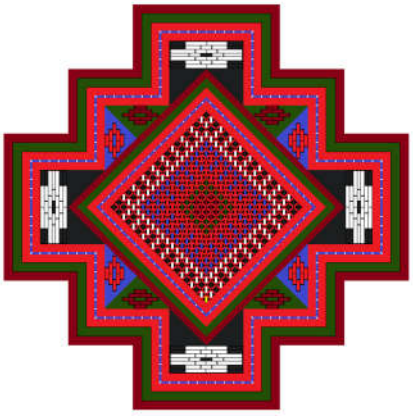
همان‌طور که اشاره شد، طراحی گل شیدا از مرکز شروع شده و مرحله به مرحله، به سمت محیط حرکت می‌کند (دراستان و مرادی ۱۴۰۱). این طرح واگرا بوده و قابلیت گسترش آن به محیط، برای هنرمند وجود دارد. جدول (۱) نشان می‌دهد که برای طراحی این نقش، پنج نقش هندسی و سه تکنیک دوخت دخیل هستند. بنابراین گل شیدا به‌لحاظ تعداد نقوش هندسی، ساده و از نظر تنوع تکنیک دوخت، نقشی ترکیبی محسوب می‌شود.

جدول ۱: تجزیه و تحلیل نقش گل شیدا (نگارندگان)

تصویر						
نقش اصلی						
نوع نقش	گیاهی					
ساختار هندسی نقش	لوزی	پل هنار				
		سڑک				
	خط راست					
	چندضلعی منتظم					
	پنج‌ضلعی					
رنگ‌بندی	حاشیه	سنتی				
		جوانان				
	متن	سنتی				
		جوانان				
پارچهٔ زمینه	تارشمار					
تکنیک‌های دوخت	چوتل					
	پرکار					
	آسان‌ٹانکه					

ب) نقش ترکیبی گل کُندُی

از سری نقوش مرکزگراست که به‌صورت پلکانی طراحی شده و برای تزیین بخش‌های مرکزی لباس استفاده می‌شود (تصویر۴). این نقش به‌خصوص با حالتی که در پشت آستین زنان بلوچ کار می‌شود، در مطالعات باستان‌شناسی فرانسویان در مهرگره، روی سفال‌های بژ روشن در محدودهٔ منطقهٔ کویته به‌وفور دیده شده است (Jarrige 1974, 495). طراحی این نقش در بلوچستان ایران و پاکستان از قدیم بر پارچه‌های تارکش رایج بوده است. امروزه در ایران، بیش‌تر روی پارچه‌های تارشمار از هردو طرف، مرکز و محیط اجرا می‌شود. برای طراحی گل کُندُی، این مراحل طی می‌شوند:



تصویر ۴: نقش گل کُندی (نگارندگان)

۱) برای طراحی طرح اصلی از گوشهٔ سمت چپ بالا به صورت افقی با رنگ نخ قهوه‌ای و تکنیک دوخت چکن[۲۲] در فاصلهٔ هفده تار زوج با عرض دو تار به سمت راست پارچه حرکت کرده و سپس روی هفدهمین تار جفتی، جهت حرکت را به سمت پایین با طول هفده تار فرد (نصف اندازهٔ ضلع بالا) تغییر جهت داده و در ادامه به صورت افقی هفده تار فرد به سمت راست و به همان اندازه در جهت عمودی، دوخت را ادامه داده و به شکل پلکانی، طرح را مطابق تصویر (۵) تکمیل می‌کنند.

۲) چکن‌های سبز و قرمز با عرض دو تار از داخل چندضلعی به صورت مماس بر خط قهوه‌ای اجرا می‌شوند.

۳) سپس از قسمت داخل طرح، وسط اضلاع بزرگ را پیدا کرده و به‌صورت اریب، اضلاع لوزی را با تکنیک چکن و سه رنگ نخ قهوه‌ای، سبز و قرمز اجرا می‌کنند.

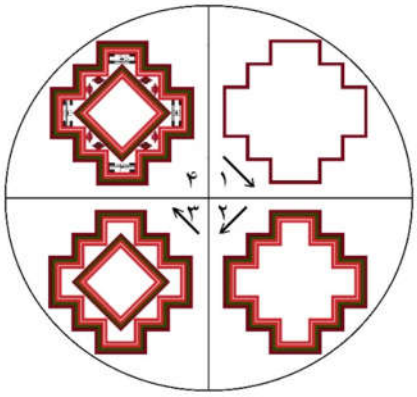
۴) با شمارش تار و پود پارچه، در چهار قسمت اصلی طرح، نقش سندوکی[۲۳] از پشت پارچه دوخته می‌شود و قسمت‌های باقیمانده با موسم‌ششی[۲۴] تزیین می‌شود.

۵) بخش‌های باقیمانده این قسمت با سه رنگ سبز، آبی و مشکی و با تکنیک تتک[۲۵] و پرکار پوشانده می‌شوند.

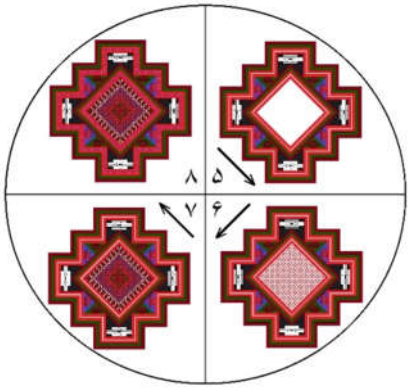
۶) قسمت مرکزی طرح با رنگ قرمز و تکنیک زردکار چوتل کار می‌شود.

۷) چوتل مرکزی، قابلیت پرشدن با نقوش گیاهی و حیوانی را دارد اما نقوش لوزی‌شکل بیش‌ترین کاربرد را در تزیین بخش مرکزی دارند (عظیمی ۱۴۰۱).

۸) درنهایت با اجرای تکنیک سیاه ءُ اسپیت[۲۶] مابین دو چکن قرمز، طرح کامل می‌شود (تصویر۶).



تصویر ۵: مراحل اجرای نقش گل کُندی (نگارندگان)



تصویر ۶: پرکردن فضای خالی با چوتل و موسم (نگارندگان)

گل کُندُی از سری نقوش همگراست و طراحی آن، هم از سمت مرکز به بیرون و هم از طرف محیط به داخل مقدور است. اما در دوخت تارشمار بلوچستان ایران، بیش‌تر از محیط شروع شده و به مرکز ختم می‌شود. جدول (۲) نشان می‌دهد که شش نقش هندسی و پنج تکنیک دوخت در طراحی این نقش دخیل هستند.

جدول ۲: تجزیه و تحلیل گل کُندی (نگارندگان)

تصویر				**تکنیک‌های دوخت**	چکن
نقش اصلی					سیاه ءُاسپیت
نوع نقش	گیاهی	گلی که به صورت پله‌پله طراحی می‌شود.			سندوکی
ساختار هندسی نقوش	خطوط راست				موسم
	لوزی				چوتل
	مثلث		**رنگ‌بندی**		حاشیه
	چندضلعی				متن
	مستطیل		**پارچهٔ زمینه**		تارشمار

با شمارش تار و پود قابل اجراست.

ج) نقش پنوچی

نام این نقش از پنوچ[۲۷]، یکی از مناطق بلوچستان ایران، گرفته شده است و برای تزیین روبالشی، رومیزی و تابلو استفاده می‌شود (تصویر۷).

برای دوخت نقش پنوچی، این مراحل انجام می‌گیرند:

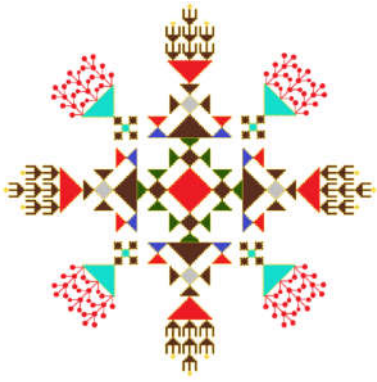
۱) طراحی نقش با دوختن لوزی بزرگ با تکنیک پرکار از مرکز شروع می‌شود.

۲) مثلث‌های بزرگ، لوزی‌ها و مربع‌ها با تکنیک پرکار، دوردوزی و پر می‌شوند.

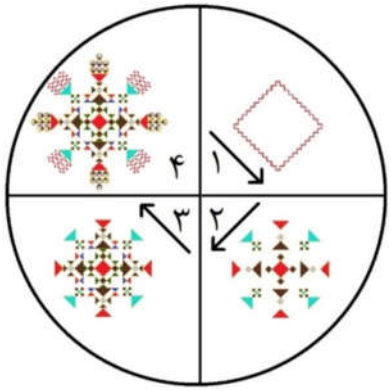
۳) در این مرحله مثلث‌های کوچک با تکنیک تل ءُ هرگ[۲۸] طراحی می‌شوند.

۴) درنهایت مطابق تصویر (۸) مثلث‌های بزرگ با تکنیک باگ ءُ بهار[۲۹] و مورتی‌تاک[۳۰] تزیین می‌شوند.

پنوچی به‌صورت ترکیبی از تارشمار و ذهنی اجرا شده و از کنار هم نشستن نقوش لوزی، مربع، مثلث، دایره و چندضلعی منتظم، با ۴ تکنیک دوختی که در جدول (۳) آمده‌اند، قابل اجراست.

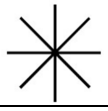


تصویر ۷: نقش پنوچی (نگارندگان)



تصویر ۸: مراحل طراحی و اجرای نقش پنوچی (نگارندگان)

جدول ۳: تجزیه و تحلیل نقش پنوچی (نگارندگان)

تصویر				
نقش اصلی				
نوع نقش	گیاهی			
ساختار هندسی نقش	خط راست		**تکنیک‌های دوخت**	پرکار پنوچی
	دایره			باگ ءُ بهار
	چندضلعی منتظم			تل ءُ هرگ
	لوزی			مورتی‌تاک
	مربع		**رنگ‌بندی**	رنگ جوانان
	مثلث			هفت رنگ سنتی
			پارچهٔ زمینه	تارشمار
				قسمت‌های پرکار به صورت تارشمار و باقی قسمت‌ها به صورت ذهنی طراحی می‌شود.

۴-۲. ترکیب نقوش مرکزگرا در بلوچستان پاکستان

در پاکستان، نقوش روی پارچه‌های بدون بافت به‌صورت ذهنی و تارکش اجرا می‌شوند زیرا حرکت از سمت مرکز باعث می‌شود دقت هنرمند از نظر رعایت قواعد هندسی هنگام اجرای دوخت بالاتر برود.

الف) نقش ترکیبی کپّ ءُ نال

کپّ ءُ نال[۳۱] از سری نقوش کهن مرکزگراست و در تمام مناطق بلوچستان رواج دارد (تصویر۹). برای دوخت آن، این مراحل طی می‌شوند:

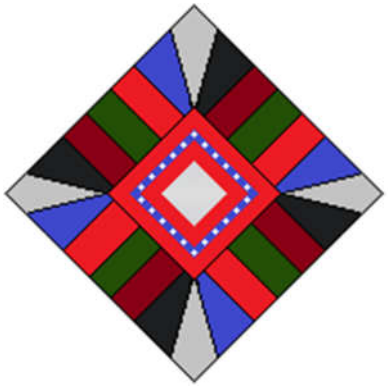
۱) طراحی نقش با دوختن آینه یا تتک از مرکز شروع می‌شود.

۲) پس از جاگذاشتن به اندازهٔ سیاه ءُ اسپیت، با رنگ قرمز، کشُک[۳۲] اطراف لوزی دوخته می‌شود.

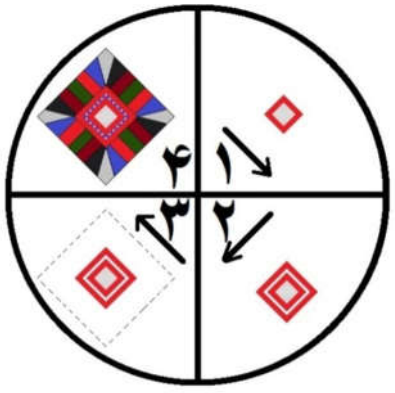
۳) در این مرحله برای طراحی اولیهٔ لوزی بزرگ به اندازهٔ یک الی یک‌ونیم سانتی‌متر عرض، دور کار کوک زده می‌شود.

۴) درنهایت مطابق تصویر (۱۰) لوزی بزرگ با تکنیک جالار[۳۳] با هفت رنگ بلوچی دوخته شده و با دوخت سیاه ءُ اسپیت، نقش را کامل می‌کنند (درزاده ۱۴۰۱).

نقش کپ ءُ نال به صورت تارکش اجرا شده و خاستگاه آن کل بلوچستان است اما در بلوچستان پاکستان، کاربرد بالاتری برای تزیین لباس و سریگ بانوان دارد. این نقش با کنار هم نشستن نقوش لوزی، متوازی‌الاضلاع، خطوط راست، کایت[۳۴] (شبه‌لوزی) و مثلث، همزمان با ۵ تکنیک دوختی که در جدول (۴) آمده‌اند، قابل اجرا می‌باشد.



تصویر۹: نقش کپ ءُ نال (نگارندگان)



تصویر۱۰: مراحل طراحی و اجرای نقش کپّ ءُ نال (نگارندگان)

جدول۴: تجزیه و تحلیل نقش کپ ءُ نال (نگارندگان)

تصویر			تتک /آدینک	
نقش اصلی			کشک	
نوع نقش	گیاهی	**تکنیک‌های دوخت**	سیاه ءُ اسپیت	
ساختار هندسی نقش	خط راست		جالار	
	متوازی‌الاضلاع		سرک بکالک[۳۵]	
	کایت (شبه‌لوزی)	**رنگ‌بندی**	دو رنگ سنتی	
	لوزی		هفت رنگ سنتی	
	مثلث	**پارچهٔ زمینه**	تارکش	به صورت ذهنی و با کشیدن تار طراحی می‌شود.

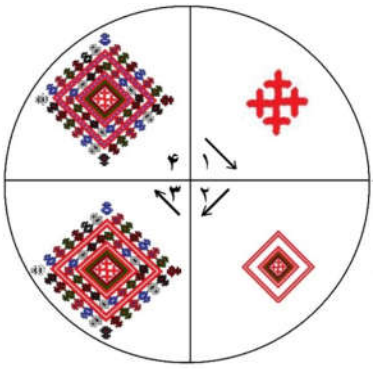
ب) نقش ترکیبی گل‌زمین

نقش گل‌زمین یکی از نقوش مرکزگرای منطقهٔ تربت در بلوچستان پاکستان است که سوزن‌دوز، بدون مُهر آن را از مرکز به سمت اطراف لوزی اجرا می‌کند (تصویر۱۱).

برای اجرای این طرح: ۱) ابتدا مطابق تصویر (۱۲)، پلیوار[۳۶] چاردانُک[۳۷] در مرکز دوخته می‌شود؛ ۲) کَشُک‌های قهوه‌ای، سبز و دو تا قرمز با فاصلهٔ سیاه ءُ اسپیت دوخته شده و سپس برای موسم جا گذاشته و دو تا کَشُک لوزی بزرگ دوخته می‌شود؛ ۳) مابین خطوط قرمز با موسم و اضلاع بیرونی لوزی با بهارک تزیین می‌شوند؛ ۴) درنهایت، نقش با دوخت سیاه ءُ اسپیت کامل می‌شود.

طراحی آن از مرکز با تکنیک پلیوار شروع شده و در محیط با تکنیک بهارک به پایان می‌رسد. گل‌زمین مجموعه‌ای از لوزی هاست که از کوچک به بزرگ مطابق با الگویی منظم به‌وسیلهٔ پنج تکنیک دوخت روی پارچه طراحی شده و از لحاظ تنوع نقوش ساده و از نظر تعداد تکنیک، ترکیبی محسوب می‌شود.

تصویر۱۱: نقش گل‌زمین (نگارندگان)



تصویر۱۲: مراحل طراحی و اجرای نقش گل‌زمین (نگارندگان)

جدول۵: تجزیه و تحلیل نقش گل‌زمین (نگارندگان)

تصویر				
نقش اصلی				
ساختار هندسی نقش	خطوط راست		**تکنیک‌های دوخت**	پلیوار
	چندضلعی منتظم			کشک
	لوزی			سیاه ءُ اسپیت
نوع نقش	گیاهی	گل‌زمین نامی است که به بلوچستان داده‌اند.		موسم
پارچهٔ زمینه	تارکش	به صورت ذهنی اجرا می‌شود.		بهارک
			رنگ‌بندی	حاشیه
				متن

ج) نقش ترکیبی دود ءُ ربیدگ

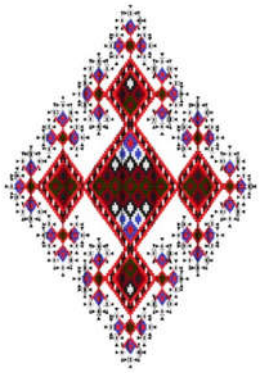
دود ءُ ربیدگ از سری نقوش جدید است که نام آن اشاره به فرهنگ بلوچ دارد (تصویر۱۳). این نقش ابتدا در تربت پاکستان اجرا و پس از آن، به سایر مناطق بلوچستان منتقل شده است (بلوچزهی ۱۴۰۱). مراحل اجرای این نقش، به ترتیب ذیل است:

۱) ابتدا یک موسم مانند قسمت اول تصویر (۱۴) در مرکز دوخته می‌شود.

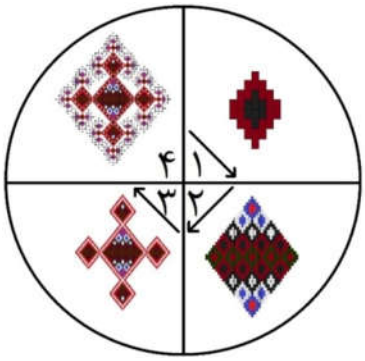
۲) سپس در قرینگی و بالای این موسم، موسمی دیگر دوخته می‌شود و به موازات این دو موسم، با فاصلهٔ ذهنی یک کوک، طرح تکرار می‌شود. این الگو را با رنگ‌بندی سنتی ادامه داده تا لوزی مرکزی طراحی شود.

۳) بعد از دوختن دور کار با رنگ قرمز به اندازهٔ سیاه ءُ اسپیت جا گذاشته می‌شود و لوزی کوچکی در کنار لوزی بزرگ با رعایت قواعد تقارن اجرا می‌شود. این طرح بر سه رأس دیگر لوزی تکرار شده و دور هرکدام از لوزی‌های کوچک با نخ قرمز دورگیری می‌شود. سپس به اندازهٔ سیاه ءُ اسپیت جا گذاشته می‌شود و دورگیری دوم با رنگ قرمز اجرا می‌شود.

۴) برای تزیینات اطراف لوزی‌های کوچک ابتدا شاخه‌ها با تکنیک موسم با رنگ قرمز کار شده و سپس اطراف طرح، با بهارُک و تل ءُ هرگ تزیین می‌شود. همین طرح روی سایر شاخه‌های لوزی اجرا شده و سپس سیاه ءُ اسپیت بین لوزی‌ها به عنوان پایان کار دوخته می‌شود.



تصویر ۱۳: نقش دود ءُ ربیدگ (نگارندگان)



تصویر ۱۴: مراحل طراحی و اجرای نقش دود ءُ ربیدگ (نگارندگان)

دود ءُ ربیدگ به‌لحاظ ظرافت و تراکم نقوش ساده، پیچیدگی بالایی دارد و از طرف مرکز به سمت محیط، بر مبنای قاعدهٔ تقارن به صورت تارکش و ذهنی با کنار هم نشستن حداقل چهار تکنیک دوخت قابل اجرا بوده و از لحاظ تنوع نقوش و تکنیک، نقشی ترکیبی است و جزییات آن در جدول (۶) آمده است.

جدول ۶: تجزیه و تحلیل نقش دود ءُ ربیدگ (نگارندگان)

تصویر				سیاه ءُ اسپیت	
نقش اصلی			**تکنیک‌های دوخت**	موسم	
ساختار هندسی نقش	خطوط (نیم‌خط)			بهارک	
	لوزی			تل ءُ هرگ	
	مستطیل		**رنگ‌بندی**	حاشیه	
	مثلث			متن	
نوع نقش	گیاهی	ترکیب نقوش گیاهی	**پارچهٔ زمینه**	تارکش	به صورت ذهنی دوخته می‌شود.

۴-۳. تطبیق و مقایسهٔ نقوش مرکزگرا در بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان

بررسی چهار نمونهٔ انتخابی نشان می‌دهد:

۱) در نقش گل شیدا، اکثر تکنیک‌های دوخت، مختص بلوچستان ایران بوده و آسان‌تانکه تنها تکنیک دوختی است که در هردو منطقه مشترک است. از نقوش ساده، نقش سرُکی که در چهار رأس لوزی دوخته شده، مختص ایران بوده و باقی نقوش با دیگر تکنیک‌های بلوچی‌دوزی، در بلوچستان پاکستان هم اجرا می‌شوند.

۲) نقش گل کُندی نقشی مشترک در تمام مناطق بلوچستان است اما نقوش حاشیهٔ آن در ایران با چهار تکنیک: پرایز[۳۸]، چکن، کلا[۳۹] و کَشُک و در پاکستان تنها با تکنیک کشُک اجرا می‌شود. سندوکی و موسم‌های بخش داخلی نقش در ایران بر مبنای قواعد ریاضی و با شمارش دقیق تار و پود پارچه اجرا شده و از نظم هندسی بالایی برخوردارند اما در پاکستان، به‌صورت ذهنی و با ضریب خطا طراحی می‌شوند. بخش مرکزی گل کُندی در ایران، با نقوش بزرگ و اصلی با تکنیک‌های متنوعی از قبیل: پرکارپنوجی، چوتل، پرچوتل، تتک، سُتُک‌پرکار[۴۰] اجرا می‌شود. اما در پاکستان، لوزی بزرگ، از کنار هم قرارگرفتن نقوش ظریف با تکنیک‌های تتک و پلیوار پر می‌شود. نقش چندضلعی منتظم اصلی، نقش لوزی وسط، اجرای موسم و سندوکی از پشت پارچه و تکنیک سیاه ءُ اسپیت، از اشتراکات این نقش در تمام مناطق بلوچستان هستند.

۳) پنوچی با توجه به تکنیک دوخت اصلیِ نقش که پرکار پنوچی است، نام‌گذاری شده و این تکنیک به‌صورت تارشمار فقط در بلوچستان ایران اجرا می‌شود اما سه تکنیک تل ءُ هرگ، باگ ءُ بهار و مورتی تاک به‌صورت ذهنی، در هردو کشور اجرا می‌شوند.

۴) گل زمین در بلوچستان پاکستان از کنار هم دوختن چندضلعی‌های منتظم (پلیوار مرکزی و موسم مابین خطوط قرمز) به‌عنوان نقش اصلی و خطوط قرمز و سبز و قهوه‌ای و بهارُک‌های قسمت خارجی لوزی به‌عنوان نقوش حاشیه طراحی شده است، از لحاظ تکنیک، پلیوار، موسم، کشُک و سیاه ءُ اسپیت در هردو منطقه مشترک هستند اما بهارکی که بر روی موسم تکرار شده، در پاکستان به‌خصوص در تربت، کلات و بلیده رایج بوده و از پاکستان وارد بخش‌های جنوبی ایران شده است.

۵) کپ ءُ نال از نقوش مشترک و بسیار قدیمی در این هنر است. مرکز نقش در ایران با آینه و تتک اجرا می‌شود اما در پاکستان گاهی از پلیوار چاردانُک هم استفاده می‌شود. خطوط قرمز دوم در هردو منطقه با تکنیک کشُک اجرا شده و لوزی بزرگ با رنگ‌بندی سنتی (دو رنگ و هفت رنگ) و عرض حدود یک‌ونیم سانتی متر اجرا می‌شود با این تفاوت که در ایران با تکنیک جالار دوخته شده اما در پاکستان با جالار و تناب طراحی می‌شود. در پاکستان، دوخت نقش در این مرحله به پایان می‌رسد اما در ایران، اضلاع لوزی با تکنیک سَرُک بکّالُک[۴۱] (مثلث‌های ریز رنگی) تزیین می‌شوند.

۶) دود ءُ ربیدگ از موسم‌دوزی‌های بلوچستان پاکستان است که از پشت پارچه به‌صورت ذهنی روی پارچه اجرا می‌شود. علاوه بر موسم، تکنیک‌های تل ءُ هرگ، بهارک و سیاه ءُ اسپیت از روی پارچه برای تزیین نقش اجرا می‌شوند. یافته‌هایی که طی تجزیه و تحلیل شش نقش تزیینی مرکزگرا به‌دست آمد، از منظر نوع نقوش، تنوع تکنیک و نقش ساده، خاستگاه، پارچهٔ زمینه و نحوهٔ اجرا، در جدول (۷) به صورت تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در جدول (۸)، اشتراکات و افتراقات این نقوش در بلوچستان ایران و پاکستان آمده است.

جدول۷: تطبیق و مقایسهٔ نقوش مرکزگرا براساس تحلیل نقوش بلوچی‌دوزی (نگارندگان)

نام نقش	نوع نقش	خاستگاه	پارچهٔ زمینه	نحوهٔ اجرا	رنگ‌بندی	تعداد نقوش هندسی ساده	تعداد تکنیک دوخت	نقش اصلی	جهت حرکت دوخت	
									شروع	پایان
گل شیدا	گیاهی	ایران	تارشمار	شمارش تار و پود	سنتی و جوانان	۴	۲	لوزی	مرکز	محیط
گل کُندی	گیاهی	ایران و پاکستان	تارشمار و تارکش	ذهنی و شمارش تار و پود	سنتی و جوانان	۶	۵	چندضلعی منتظم	محیط	مرکز
پنوچی	گیاهی	ایران	تارشمار و تارکش	شمارش تار و پود	سنتی و جوانان	۶	۴	ستارهٔ هشت‌پر	مرکز	محیط
کپ ءُ نال	گیاهی	ایران و پاکستان	تارکش	ذهنی	سنتی	۵	۵	لوزی	مرکز	محیط
گل‌زمین	گیاهی	پاکستان	تارکش	ذهنی	سنتی	۳	۵	لوزی	مرکز	محیط
دود ءُ ربیدگ	گیاهی	پاکستان	تارکش	ذهنی	سنتی	۵	۴	لوزی	مرکز	محیط

جدول۸: مقایسهٔ ویژگی‌های نقوش مرکزگرا در هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان (نگارندگان)

اشتراکات	افتراقات	
	ایران	پاکستان
گیاهی‌بودن نقوش	طراحی با شمارش تار و پود	طراحی ذهنی
	مرکز نقش، خود از نقوش اصلی است.	مرکز نقش ترکیبی از نقوش ساده و ظریف است.
قابلیت اجرا از مرکز به سمت محیط	قابلیت اجرا از مرکز و محیط	اجرای به همراه ضریب خطا
هندسی‌بودن نقوش	تأثیرپذیری از نقوش غیربلوچی	تمرکز بر اصالت طرح‌ها
	متنوع‌بودن نقوش ساده در هر نقش	متنوع‌بودن تکنیک‌های دوخت در هر نقش
بالابودن تمایل به رنگ‌بندی سنتی	کاربرد رنگ‌های روشن و جوانان	تمرکز بر رنگ‌های سنتی
	درشت و تارشماربودن زمینهٔ کار	ظریف و تارکش‌بودن زمینهٔ کار

۵. نتیجه‌گیری

در این مطالعه که با هدف شناسایی شیوه‌های رایج در طراحی نقوش سوزن‌دوزی بلوچستان ایران و پاکستان با مطالعهٔ چهار نمونه نقش مرکزی انجام گرفت، مشخص شد در نقش‌های تزیینی مرکزگرا، نقش اصلی از تعداد زیادی ریزنقش تشکیل گردیده است. تعداد ریزنقش‌ها و نوع تکنیک به‌کاررفته از حیث تارشمار یا تارکش‌بودن، می‌تواند بر شیوهٔ اجرای نقوش مرکزگرا و درنتیجه بر طرح نهایی سوزن‌دوزی تأثیرگذار باشد. هم‌چنین مقایسهٔ نقوش مرکزگرا در بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان حاکی از وجود تشابهات و تفاوت‌هایی در شیوهٔ نقش‌پردازی است که مهم‌ترین شباهت‌های موجود را می‌توان بدین شرح برشمرد: ۱) هندسی‌بودن نقوش؛ ۲) متقارن‌بودن نقوش؛ ۳) تمایل به هفت رنگ سنتی در طراحی نقوش؛ ۴) حرکت از مرکز؛ ۵) نقش تزیینی مرکزگرا از کنار هم قرارگرفتن مجموعه‌ای از نقوش حاشیه و نقوش اصلی کوچک و بزرگ تشکیل می‌گردد. در رابطه با تفاوت‌های رایج در بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان نیز می‌توان گفت: در نقوش مرکزگرای بلوچستان پاکستان از لحاظ کاربرد تکنیک‌های دوخت در هر نقش، تنوع بیش‌تری وجود دارد و جهت حرکت دوخت همیشه بر مبنای الگوی منظم هندسی، از مرکز به سمت محیط است، اما در بلوچستان ایران، تنوع ترکیب نقوش ساده بالا بوده و امکان دارد یک طرح مرکب با تکنیک‌های محدودی اجرا شود. تارشماربودن پارچه‌ها در ایران این امکان را ایجاد می‌کند که طرح بر مبنای تعداد تار و پود با نظم بالایی از هردو طرف مرکز و محیط قابل اجرا باشد. اکثر اوقات در ایران، بخش مرکزی نقوش تزیینی مرکزگرا، تنها با یک نقش اصلی در سایز بزرگ طراحی می‌شود، اما در بلوچستان پاکستان، نقش مرکزی از تراکم و کنار هم نشستن نقوش ساده و کوچک در فضایی بزرگ شکل می‌گیرد. برای حاشیهٔ نقش در بلوچستان پاکستان همیشه از تکنیک کشُک استفاده می‌شود اما در ایران علاوه بر کشک از سایر تکنیک‌های دوخت نیز در بخش حاشیه استفاده می‌شود. تکنیک تزیینی سیاه ءُ اسپیت در نقوش مرکزگرای هردو منطقه کاربرد داشته اما کوک‌های سفید با توجه به عرف منطقهٔ محل طراحی نقش، به‌صورت تک‌کوکی، دو کوکی و سه کوکی اجرا می‌شوند.

سیری در بررسی و مقایسهٔ نقوش بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان ضمن آن‌که نشان‌گر علایق مشترک فرهنگی در نقش‌پردازی است که بی‌شک با سنت‌های قومی اقوام بلوچ ارتباط دارد، بیان‌گر این موضوع است که مرزهای جغرافیایی و تفاوت‌های ظریف فرهنگی که در گذر زمان شکل گرفته‌اند، می‌توانند بر هنرهای قومی اثرگذار باشند. با توجه به عدم وجود منابع مکتوب درخصوص چگونگی پردازش نقوش در بلوچی‌دوزی‌های ایران و پاکستان، فرایند آموزش و انتقال سنتی شیوه‌های دوخت و نقش‌پردازی نیز از دیگر عوامل مؤثر بر این موضوع است که می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های گستردهٔ قوم‌شناسی قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Panjgoor
2. Boleide
3. Mehrgarh
4. Bolan
5. Gangetic plain

6. DodORabidag
7. Kharan
8. Gowaadar
9. Goldsmith
10. Doch

۱۱. دوخت تارشمار روی پارچه‌های با بافت درشت با شمارش تار و پود پارچه اجرا می‌شود اما در دوخت تارکش، ابتدا هندسهٔ نقش با کشیدن تار پارچه روی پارچه‌های با بافت ظریف، طراحی شده و سپس دوخت اجرا می‌شود.

12. CTC
13. Konddi
14. PorkaarPanoochi
15. Chootal
16. Polehanaar
17. Sarok
18. Teleng
19. Sarobal
20. Dakkok
21. Asaanttanka
22. Chakan
23. Sondooki
24. Mosomshashi
25. Tattok
26. Siaahoespit
27. Panooch
28. Taloharrag
29. Bagobahar
30. Mortitaak
31. Kaponaal
32. Kashok
33. Jallaar
34. Kite
35. Sarok Bakalok
36. Paliwaar
37. Chardanok
38. Paraeez
39. Kalaa
40. Saokporkar
41. Sarokbakkalok

منابع

۱. بلوچزهی، ذاکره. ۱۴۰۱. «دوخت‌های منطقهٔ بلیده پاکستان». مصاحبهٔ حضوری در دهوار سراوان. ۳۰ اردیبهشت.
۲. دراستان، سارا، و حوا مرادی. ۱۴۰۱. «دوخت‌های منطقهٔ ایرندگان». مصاحبهٔ حضوری در روستای دادکان ایرندگان. ۱۴ تیر.
۳. درزاده، صاحب‌خاتون. ۱۴۰۱. «طراحی نقوش». مصاحبهٔ حضوری در سراوان. ۲۴ اردیبهشت.

۴. دکالی، زیور، و زینت دکالی. ۱۳۸۵. «هنر سوزن‌دوزی زنان بلوچ». فرهنگ مردم. ش. ۱۷: ۹۷-۱۲۴.
۵. سپاسی، زهره، و خشایار قاضی‌زاده. ۱۴۰۰. «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های بصری و ساختاری نقوش هندسی کاشی‌های منتخب حرم امام رضا(ع) در دوره سلجوقی و تیموری». فصلنامه نگره. ش. ۶۰: ۲۵-۳۷.
۶. شیرازی، روح‌الله، و مهدی دهمرده پهلوان. ۱۳۹۳. «روابط فرهنگی بلوچستان ایران و پاکستان در هزاره سوم پیش از میلاد بر اساس بررسی‌های جدید باستان‌شناسی در مکران ایران». مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان. ش. ۲۰: ۴۳-۶۴.
۷. عظیمی، زرخاتون. ۱۴۰۱. «دوخت پرکار». مصاحبهٔ حضوری در خاش. ۱۶ تیر.
۸. قاسمی، مرضیه، سکینه‌خاتون محمودی، و سیدرسول موسوی حاجی. ۱۳۹۲. «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان)». فصلنامه نگره. ش. ۲۷: ۶۰-۷۳.
۹. کشاورز، گلناز، مونا عزیز، و مهسا منصوری. ۱۳۹۹. «نقوش هندسی در سوزن‌دوزی بلوچ». رجشمار. ۱ (۱): ۱۲۳-۱۳۵.
۱۰. کهرازه، محمدگل، و بهرام میربلوچزهی. ۱۳۹۳. جاذبه‌های توریستی و گردشگری سیستان و بلوچستان. تهران: نشر پرنیان اندیش.
۱۱. محمودزهی، موسی. ۱۳۹۱. آیین‌ها، باورها و فرهنگ مردم بلوچستان. تهران: نشر آبنوس.
۱۲. -----. ۱۳۹۳. هنر بلوچستان. مشهد: نشر راهیان سبز.
۱۳. مقبلی، آناهیتا، و فاطمه شیرعلی‌یان. ۱۳۹۵. «نقش‌مایه‌های به کار رفته در هنر سیستان و بلوچستان (مطالعه موردی سفال، دستبافته‌ها، رودوزی‌ها، زیورآلات)». مطالعات تطبیقی هنر. ش. ۱۱: ۸۵-۹۸.
۱۴. موسوی حاجی، سیدرسول، سکینه‌خاتون محمودی، و مرضیه قاسمی. ۱۳۹۳. «پوشاک محلی بلوچها و پیوستگی آن با هویت ملی». فصلنامه مطالعات ملی. ۱۵ (۱): ۱۷۹-۲۰۰.
۱۵. نظری، امیر، ایمان زکریایی کرمانی، و مهرنوش شفیعی سرارودی. ۱۳۹۲. «مطالعه تطبیقی سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ». مطالعات تطبیقی هنر. ش. ۸: ۳۱-۴۷.
۱۶. هوت، برکت (برجان بلوچ). ۱۴۰۱. «دود ءُ ربیدگ». مصاحبهٔ حضوری در روستای پیشن چابهار. ۹ تیر.
17. Ahmad, Qazi Shakil. 2005. "Balochistan: Overview of Internal and International Dimensions". *Pakistan Horizon, Pakistan Institute of International Affairs*. 58 (2): 27-39.
18. Alizai, Mehwish Qudoos, Nadia Agha, Aurangzaib Alizai, & Sajida Noureen. 2017. "Socio-economic Conditions of Women Home-based Balochi Embroidery Workers in Balochistan Pakistan". *Balochistan Review*. 36 (1): 187-201.
19. Barnden, Betty. 2003. *The Embroidery Stitch Bible*, United States, Iola, Wisconsin. Barnden: Krause Publications.
20. Baloch, Jahanzeb, & Saeeda Mengal. 2016. "The role and place of Mehrgarh in the development of South Asian Civilizations". *Balochistan Review*. 34 (1): 17-24.
21. Jarrige, Jean-Francois.1974. "Nouvelles recherches archeologiques au baluchistan. les fouilles de mehrgarh, pakistan". *Paleorient*. 2 (2): 495-498.
22. -----. 2008. "Mehrgarh Neolithic". *Pragdhara*. No. 18: 135-154.
23. Keiany, Mohsen. 2010. "Architecture, craft and religious symbolism in rural areas of Baluchistan in Pakistan". A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Birmingham City University for the Doctor of Philosophy. Birmingham Institute of Arts and Design. School of Architecture.
24. Nematiniya, Abdolghayoum. 2013. "Geocultural Inter-relations of Iranian and Pakistani Balochistan in the Globalization Era". *Journal of Subcontinent Researches University of Sistan and Baluchestan*. 5 (15): 135-152.
25. Ourangzeb, Aslam. 2017. "Balochi Embroidery Needlework". *Journal Balochistaniyat University of Balochistan*. Vol. 6: 1-13.
26. Quivron, Gonzague. 1980. "les marques incisé es sur les poteries de mehrgarh au baluchistan, du milieu du iv e millé naire a la premiè re moitié du iii e millé naire". *Paleorient*. Vol. 6: 269-280.

27. Siddiq, Muhammad, & Bashir Kakar. 2017. "Hand Embellished Fabrics - An Adoptable Potential to Empower Household Women in Balochistan". *Balochistan Review*. 34 (1): 283-294.
28. Wazir, Shams, & Mumtaz A. Baloch. 2019. "Poverty alleviation through home- Based cottage industries in quetta Balochistan". *New Horizons*. 13(2): 113-132.

مطالعه و تحلیل مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز (سدهٔ اخیر)* با رویکرد زیبایی‌شناسی

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248664.1081

مریم متفکرآزاد**
شهریار شکرپور***
محمد عباس‌زاده****
مهدی کشاورز افشار*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۰

چکیده

مطالعه قالی معاصر ایرانی، با شناخت مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی تصویری انواع طرح‌ها در مناطق مختلف میسر است. طرح گلستانی یکی از انواع طرح‌های قالی معاصر تبریز بوده که براساس رویکرد زیبایی‌شناختی سنتی و معاصر با زبان تصویری (نگاره‌های تصویری) در ساختار چندمتنی تحول یافته است. به‌نحوی که در این طرح، نگاره‌های تصویری به شیواترین بیان در کثرت متون تجسم یافته‌اند. مسئله اصلی این پژوهش، نمود تصویری نگاره‌های طبیعت‌گرا در تحول طرح گلستانی قالی معاصر تبریز است. بنابراین هدف از این پژوهش، شناخت و تحلیل مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی جهت شناخت بیش‌تر قالی معاصر تبریز می‌باشد. سوال اساسی این پژوهش عبارت است از: مؤلفه‌های اصلی نگاره‌های تصویری به‌عنوان ویژگی تصویری طرح گلستانی تبریز کدامند؟ این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با رویکرد زیبایی‌شناختی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی اسناد تصویری، به مطالعه و تحلیل نگاره‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز پرداخته است. در این راستا جامعهٔ آماری مورد مطالعه قالی‌های طرح گلستانی معاصر (سدهٔ اخیر تبریز) بوده که از آن میان، ۹ نمونه از قالی‌های گلستانی انتخاب شده‌اند. گردآوری داده‌های تصویری با مراجعه به وب‌سایت موزه‌ها، مطالعه تصاویر پایان‌نامه‌ها و کتب مرجع و با استفاده از تصویربرداری از قالی‌ها انجام یافته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که تحول در طرح گلستانی براساس رویکرد زیبایی‌شناختی سنتی و معاصر شکل گرفته است. در این راستا مؤلفه‌های سنتی چون ساختار هندسه متن برمبنای هندسه ایرانی- اسلامی و به صورت چندمتنی و کثرت متون مشهود بوده و مؤلفه‌های معاصر براساس تصویرگرایی نزدیک به طبیعت در نگاره‌های تصویری نمایان است. کثرت کاربرد نگاره‌های تصویری در طرح گلستانی معاصر تبریز بنابر ساختار زیبایی‌شناختی این طرح براساس کثرت متون و مؤلفه‌های تصویری دورهٔ معاصر (مانند الهام از طبیعت به صورت تصویری واقع‌گرا از آن) نمود یافته است. دو مؤلفه تصویری طرح گلستانی در کثرت قاب‌بندی فضای چندمتنی با نمود نگاره‌های طبیعت‌گرای تصویری و استفادهٔ گسترده از نگاره‌های تصویری بوده که از واقع‌گرایی بیش‌تری برخوردار می‌باشند.

کلیدواژه‌ها:
طرح گلستانی، قالی معاصر تبریز، زیبایی‌شناسی، نگارهٔ تصویری.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان تحلیل تحولات نگاره‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز، با راهنمایی دکتر شهریار شکرپور و دکتر محمدعباس‌زاده، و مشاورهٔ دکتر مهدی کشاورز افشار در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

** دانشجوی دکتری، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ m.motafakker@tabriziau.ac.ir
*** استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ Sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir
**** استاد، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه تبریز، ایران/ m.abbaszadeh2014@gmail.com
***** استادیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ m.afshar@modares.ac.ir

۱. مقدمه

قالی معاصر ایرانی با مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی تصویری نمود یافته است. از این‌رو با مطالعه و پژوهش در انواع نگاره‌های تجریدی و تصویری رایج در قالی‌های معاصر ایرانی، شناخت ابعاد نوآوری در آن‌ها میسر خواهد بود. طرح گلستانی به‌عنوان قالی معاصر تبریز با مؤلفه‌های تصویری در نگاره‌های تصویری و طبیعت‌گرایانه نمود یافته است. مسئله اصلی این پژوهش شناخت و تحلیل مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی بوده است. در این راستا با رویکرد زیبایی‌شناختی که ازجمله مهم‌ترین رویکردهای مطالعه و تحلیل ساختار طرح و نگاره‌ای آثار هنری در دورهٔ معاصر است، به تحلیل تصویر در این قالی‌ها و شناخت مؤلفه‌های تصویری آن‌ها پرداخته شده است. ازجمله وجوه مطالعاتی، ابعاد زیبایی‌شناختی قالی معاصر مراکز مهم قالی‌بافی ایرانی و شناخت مؤلفه‌های هنری قالی آن مناطق است. قالی‌های شهر تبریز و شناخت مؤلفه‌های بصری انواع قالی‌های معاصر این شهر به‌عنوان پیشگام قالی‌بافی ایرانی و شناسایی طرح‌های معروف و مخاطب‌پسند آن حائز اهمیت است. چراکه امروزه راهکار اصلی، در راستای احیای قالی ایرانی با شناخت مؤلفه‌های زیبایی‌شناختیِ انواع متنوع طرح قالی مناطق مختلف ایران در جهت استمرار نگاره‌های سنتی به همراه تنوع و نوآوری نگاره‌های تصویری معاصر است که با توجه به پذیرش تحولات دنیای معاصر میسر می‌باشد. تصویر به‌عنوان مؤلفه بارز هنرهای معاصر بوده که در این میان ارتباط میان قالی با انواع هنرهای ایرانی، موجب انتقال مفاهیم و هنرهای تصویری شده است. مؤلفه تصویرگرایی در قالی معاصر در نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا نمود یافته که در ارتباط با هنر نگارگری معاصر ایرانی است. از این‌رو کاربرد واژهٔ نگاره در قالی ایرانی به‌عنوان کوچک‌ترین تصویر شناخته‌شدهٔ نقشهٔ آن قالی است (آذرپاد و حشمتی رضوی ۱۳۸۳، ۴۸۹). هدف از این پژوهش، شناخت و تحلیل مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز است که از ویژگی‌های سنتی به همراه نوآوری زمان معاصر بهره‌مند بوده است و در پی پاسخ به این سوال اصلی است که مؤلفه‌های اصلی نگاره‌های تصویری به‌عنوان ویژگی تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز کدامند؟

شناخت و معرفی هویت فرهنگی و اجتماعی قالی ایرانی در جهت رشد و بالندگی آن موثر می‌باشد. براساس رویکرد زیبایی‌شناختی قالی ایرانی مؤلفه‌هایی چون نفاست، اصالت، زیبایی، نوآوری و ... در انواع طرح‌ها از اهمیت و اعتبار خاصی برخوردار است. بنابراین مطالعه و پژوهش انواع طرح قالی معاصر ایرانی براساس رویکردهای زیبایی‌شناختی که موجب شکل‌گیری مؤلفه‌های هویتی قالی معاصر می‌شود، حائز اهمیت است. اهمیت این پژوهش در انتخاب و مطالعهٔ مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی با رویکرد زیبایی‌شناختی معاصر بوده است چراکه ضرورت پرداختن به تصویر به‌عنوان زبان جهانی دورهٔ معاصر حائز اهمیت است. از سوی دیگر نیز ضرورت پرداختن به قالی معاصر تبریز به دلیل اهمیت شهر تبریز در پیوند طولانی با قالی‌هایی با کیفیت مناسب در طراحی، بافت و نگاره‌های متنوع و توجه به سلایق طراحان و مخاطبان معاصر است. بنابراین مطالعه و تحلیل انواع قالی تبریز با رویکرد زیبایی‌شناختی در شناخت مؤلفه‌های تصویری قالی معاصر ایرانی مؤثر خواهد بود. از این‌رو در میان انواع متنوع قالی معاصر تبریز، طرح گلستانی به دلیل برخورداری از مؤلفه نگاره‌ای شاخص که با عناصر تصویرگرایی و طبیعت‌گرایی همراه بوده، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با رویکرد زیبایی‌شناختی به مطالعه و تحلیل ساختار متن و نگاره‌های طرح گلستانی قالی معاصر تبریز پرداخته است. در این راستا مؤلفه‌های تصویری نگاره‌های طرح گلستانی قالی معاصر تبریز بیان شده‌اند. شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مطالعه اسناد تصویری، به تحلیل مسئله پرداخته است. جامعه آماری مدنظر در این پژوهش، قالی‌های گلستانی معاصر تبریز است که در این راستا تصاویر قالی‌های گلستانی معاصر متعلق به سده اخیر تبریز یعنی اواخر دوران قاجاریه و دهه‌های اخیر شامل دوران پهلوی و دورهٔ جمهوری اسلامی ایران به‌عنوان جامعه آماری درنظر گرفته شده‌اند. در این راستا با مراجعه به وب‌سایت موزه‌های داخل و خارج از کشور برای نمونه‌های تاریخی، مطالعه تصاویر پایان‌نامه‌ها و کتب مرجع و هم‌چنین با استفاده از تصویربرداری از قالی‌های معاصر، تصاویر لازم گردآوری شدند. نمونه‌گیری براساس کیفیت، تنوع، اعتبار مأخذ هم‌چون موزه‌ها و منابع و هم‌چنین تنوع زمانی آثار انجام یافته است. از میان کثرت نمونه‌های تصویری، تعداد ۹ تصویر با توجه به مؤلفه‌هایی چون کیفیت تصاویر، تنوع دورهٔ زمانی و تنوع نگاره‌ای به‌عنوان نمونهٔ آماری انتخاب شدند.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

مطالعه پیرامون قالی‌های معاصر ایرانی و ابعاد مختلف زیبایی‌شناختی آن از اهمیت بسزایی برخوردار است. از این‌رو مرور منابع و مقالات مرتبط با مطالعات قالی ایران، قالی معاصر تبریز، قالی‌های تصویری، طرح گلستانی و ... راهگشا خواهد بود. در این راستا، مولود اقبالی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «اصول طرح، نقش و رنگ فرش‌های معاصر تبریز...» به معرفی فرش‌های تبریز از دوران تیموری تا اواخر قاجار پرداخته و درنتیجه بر معرفی، نقد و بررسی فرش‌های معاصر تبریز تأکید نموده است. عبدالله میرزایی و فاطمه عارف‌پور (۱۳۹۱) در مقاله «معرفی و بررسی انواع روشهای تهیه نقشه فرش در تبریز» به ویژگی‌ها و شیوه‌های مختلف تولید فرش در تبریز از نوع طرح و رنگ اشاره نموده‌اند. در این راستا شیوه‌های رایج تهیهٔ نقشه فرش در تبریز بیان شده‌اند. درنتیجهٔ این پژوهش، گرایش به نوآوری در بافت و تولید در کنار وجود بافندگان ماهر، موجب تنوع در طرح قالی این منطقه شده است. صبا حکمت‌دوست تبریزی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی ساختار طرح و نقش و رنگ قالی گلستانی تبریز در سه دوره قاجار، پهلوی، معاصر و ارائه طرحی مبتنی بر مطالعات»، نمونه قالی‌های گلستانی این سه دوره را مورد مطالعه قرار داده و به بررسی تحولات رخ‌داده در طرح قالی گلستانی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اصول طراحی و رنگ‌بندی، نحوهٔ چیدمان قاب‌ها، تناسبات و سایر مؤلفه‌ها، از ادوار پیشین تا امروزه در بیش‌تر موارد رعایت شده است.

مصطفی ملایی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی وضعیت و سیر تحول تولید و تجارت فرش در آذربایجان در دوره قاجار»، سیر تحول قالی‌بافی در آذربایجان را بررسی نموده و به اهمیت تجاری قالی تبریز در دوره قاجار پرداخته است. در یافته‌های این تحقیق، به حرفهٔ روستایی بافندگی فرش در آذربایجان و در قرن نوزدهم اشاره شده که به‌عنوان کالایی تجاری مطرح بوده است و از نیمه دوم قرن نوزدهم، صادرات و تجارت قالی رونق یافته است. چکامه ضمیری و کامرن افشار مهاجر (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی تاریخی تقابل سنت و مدرنیته در طرح و رنگ فرش دستباف شهری ایران» به مطالعه چهار منطقه شهری شامل (کرمان، اصفهان، تبریز و مشهد) پرداخته‌اند. نتایج حاصل بیانگر است که در میان فرش دستباف این چهار حوزه، فرش تبریز به علت اعمال سلیقه مخاطب، بیش‌ترین تغییر را در سنت‌ها و اصول اولیه داشته است و سایر مناطق در رتبه بعدی قرار گرفته‌اند. عبدالله میرزایی (۱۳۹۵) در رساله دکتری خود با عنوان «ساخت‌یابی عوامل موثر در شکل‌گیری مؤلفه‌های سبکی قالی‌های معاصر تبریز»، به شناسایی جایگاه نظام آموزشی و تربیت طراحان قالی تبریز در مدیریت و تعدیل فشار ساخت مخاطبان در بروز تغییرات متعدد در قالی تبریز با رویکرد جامعه‌شناختی پرداخته است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد تلاش طراحان برای حفظ هویت فردی در شناخت و تعامل با سلایق مخاطبان، باعث بروز تغییرات مکرر در مؤلفه‌های بصری قالی‌های معاصر تبریز و دوری از مبانی هویتی ایرانی- اسلامی می‌شود.

در پژوهش حاضر با رویکرد زیبایی‌شناختی به مؤلفه‌های بصری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز پرداخته شده است. نگاه جامع به طرح‌های مناطق مختلف ایران ازجمله شهر تبریز به دلیل سابقهٔ آن در بافت قالی ایرانی و توجه به طرح‌هایی چون گلستانی که چون رابط هنری، مفاهیم سنتی را در قالب طرحی معاصر جهت بهره‌مندی طیف وسیعی از مخاطبان امروزی فراهم می‌آورند، اهمیت دارد. در مطالعات انجام‌یافته، توجه به انواع مختلف طرح‌ها ازجمله طرح گلستانی از نظر ارتباط نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های تجریدی و تصویری معاصر چشمگیر نمی‌باشد. این مطالعات از زاویهٔ متفاوت و یا محدود، به بررسی هنر معاصر و قالی ایرانی و جامعه‌شناسی هنر پرداخته‌اند. در این پژوهش به صورت دقیق و مبسوط به موضوع پرداخته شده است.

۲. طرح گلستانی قالی معاصر تبریز

قالی‌های قاب‌قابی آذربایجان و به‌ویژه قالی معاصر تبریز با عنوان طرح گلستان معروف است (حکمت‌دوست تبریزی ۱۳۹۷، ۷). ساختار متن قالی در این طرح به قسمت‌ها یا قاب‌های مختلفی تقسیم شده که به‌طور منظم در کنار هم قرار دارند و داخل هر قاب انواع متنوعی از نگاره‌های تجریدی و تصویری نقش بسته است. متن طرح گلستانی، اشکال هندسی، مربع و لوزی به همراه رنگ‌بندی هماهنگ قاب‌ها به صورت شبکه‌بندی‌شده بوده که در تناسب و توازن هندسی و نگاره‌ای است. در زمینهٔ قاب هندسی متن، از نگاره‌های متنوع تصویری استفاده شده که هماهنگ با چیدمان و ترکیب‌بندی متکثر متن گاه متفاوت با قاب دیگر ولی متناسب به لحاظ ترکیب و گاه همسان و همگون با سایر قاب‌ها نقش شده‌اند. درنهایت تمامی متون قاب‌بندی‌شده در متنی واحد نمایان است. در متن قاب‌های گلستانی نگاره‌هایی از قبیل گلدان

گل، بته، شاخهٔ گل، درختان گوناگون خاصه بید و سرو، وحوش و پرندگان به صورت مجرد ترسیم شده‌اند و نحوه چیدمان آن‌ها به گونه‌ای است که هر خانه از نظر شکل و محتوا از خانهٔ مجاور متمایز است. قاب‌های متکثر و متنوع متن براساس مطابقت با موضوع روایت، ساختار طرح خشتیِ باغی زیبا را نشان می‌دهد که هر خشت آن نمودی از باغچه‌ای است که با خطوط جانبی مرزبندی شده است (بصام، فرجو، و ذریه زهرا ۱۳۸۳، ۱۶۱). این طرح شامل شبکه باغچه‌های این باغ یا به عبارت دیگر گلستان بوده است.

با توجه به نام گلستانی، این قالی، تصویری از فردوس برین و باغ بهشت ازلی بوده که براساس الگوی باغ‌های ایرانی ترسیم شده است. درواقع، شبکهٔ باغچه‌های گلستان را که به صورت هندسی شامل مربع و مستطیل بوده و با حاشیه‌هایی مشخص می‌شوند، می‌توان از الگوی باغ‌های ایرانی و بر مبنای فردوس متعالی درنظر داشت. علی حصوری، ماهیت نقوش قالی ایران را مورد مطالعه قرار داده و می‌نویسد: «دسته‌ای از قالی‌های تاریخی ایران به طور مشخص و با وضوح و دسته‌ای دیگر به طور تلویحی نقشه‌های باغی را تصویر می‌کنند. نام اصیل ایرانی برای این نقشه‌ها گلستان است که به علت رواج آن از قدیم، در ترکیه هم به همین نام گلستان[1] معروف است. در دوره صفویه به ظاهر آن را گلزار هم می‌نامیدند» (به نقل از افروغ ۱۳۸۹، ۹۱). براساس آرای صاحب‌نظران، از تحول طرح باغی ساختار طرح قاب‌قابی و ازجمله طرح گلستانی شکل گرفته است. علاوه بر این‌که از منظر ساختار هندسی، قاب‌بندی‌های متن طرح گلستانی نمودی از ساختار باغ و مفهوم باغ ایرانی بوده، از سویی نیز مفهومی ازلی از باغ بهشت ابدی، باغ فردوس[2] را بیان می‌نماید؛ چراکه نگاره‌ها و موضوعات متنوع داخل آن‌ها (نگاره‌های تجریدی و نگاره‌های تصویری حوض‌های آب جاری در بین آن‌ها) تداعی‌کنندهٔ باغ‌های زیبای ایرانی و مرتبط با الگوهای باغ ایرانی بوده که عامل مشترک بین هنرهای معماری، نگارگری و قالی‌بافی و ... هستند (نوری تل چگان ۱۳۹۵، ۴). از آن‌جا که طرح گلستانی قالی هم‌چون نمودی از باغ بهشت ازلی است، بنابراین نگاره‌های تصویری طرح گلستانی، روایتی تصویری و طبیعت‌گرا از باغ بهشت ازلی را به زبان هنر معاصر بازگو می‌کنند.

۳. مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی طرح گلستانی قالی معاصر تبریز

قالی معاصر تبریز با مؤلفه‌های زیبایی‌شناختیِ برگرفته از هویت قالی معاصر شکل گرفته است. در این راستا شناخت مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی معاصر چون تصویرگرایی طبیعت‌گرا در شناخت و تحلیل قالی‌های معاصری چون طرح گلستانی اهمیت دارد. قالی معاصر تبریز به تبعیت از مبانی سنتی و معاصر قالی ایرانی نمود یافته است. از این‌رو قالی معاصر تبریز با پیشگامی در سبک سنتی قالی ایرانی، در دورهٔ معاصر نیز بر اثر رویکردهای زیبایی‌شناختی معاصر شهرت یافته است. در این قالی گرایش به استفاده از تصویرپردازی و به نوعی طبیعت‌گرایی مشهود است. دو عامل تصویر و طبیعت‌گرایی موجب گردیده تنوع نگاره‌ای، مؤلفه تصویری قالی معاصر تبریز باشد. در این میان طرح گلستانی از نظر رویکرد زیبایی‌شناختی در ساختار چندمتنی خود نمودی از روند سنت‌گرایی قالی تبریز و هم‌چنین از نظر رویکرد زیبایی‌شناختی نگاره‌ای، نمودی از تصویرپردازی طبیعت‌گرای معاصر است. در روند مطالعه طرح گلستانی با رویکرد زیبایی‌شناختی، مؤلفه‌های تصویری نمود یافته‌اند که می‌توان از آن‌ها با عنوان نگاره‌های تصویری نام برد. استفاده از تصویر به مفهوم زبان جهانی معاصر که برداشتی هرچه نزدیک‌تر به طبیعت و واقع‌گرایی دارد، موجب تحول در نگاره‌های طرح گلستانی از ساختار تصویری سنتی چون نگاره‌های تجریدی به ساختار تصویری معاصر چون نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا شده است. درواقع، رواج تصویرپردازی طبیعت‌گرایانه و کاربرد گل و مرغ (گل‌فرنگ) و علاقه به واقع‌گرایی در دورهٔ معاصر را می‌توان با کاربرد نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا در طرح گلستانی مشاهده کرد.

مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی قالی معاصر را می‌توان در رویکرد تصویری و واقع‌گرایانه به طبیعت دید که در طراحی انواع طرح‌ها چون گلستانی مشهود است. مؤلفه‌هایی چون تلفیق نگاره‌های سنتی اسلیمی و معاصر چون نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا (گل‌فرنگ)، تنوع تصویر طبیعت‌گرا در ساختار چندمتنی طرح گلستانی، نمود بیش‌تر تصویرسازی با استفاده از عناصر طبیعت‌گرا چون گل‌فرنگ و فضاهای واقع‌گرا، رواج استفادهٔ گسترده از نقش‌مایه‌های سه‌بُعدی و طبیعت‌محور، عمق‌بخشیدن به نقوش طبیعت‌گرا، استفاده از کثرت رنگ‌های هم‌خانواده متعدد به تناسب مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی تصویری معاصر، کاربرد نگاره‌های تصویری به‌عنوان مؤلفه تصویری، موجب افزایش رجشمار قالی و ظرافت بالا، افزایش تعداد رنگ متناسب با تصویرگرایی نگاره‌های طبیعت‌گرا و سایه‌پردازی رنگی جهت نمود تصویری طبیعت‌گرا در قالی طرح گلستانی معاصر مشهود است.

۴. سیر تاریخی طرح گلستانی قالی تبریز

پیشینهٔ طرح قاب‌قابی (خشتی) از منظر ساختار و نحوه نظام‌مندی بخش‌های مختلف الگوی باغ ایرانی بوده و هم‌چنین از نظر تطبیق نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا (نگاره‌های تصویری) با مفاهیم رایج هنر ایرانی، به قالی پازیریک می‌رسد که ترکیب‌بندی آن در تصویر (۱) مشهود است. نویسندگان کتاب آموزش گام به گام گل‌های ختایی در طراحی فرش عنوان می‌نمایند که سیروس پرهام به توضیح در مورد طراحی دقیق این قالی پرداخته است و در نظر وی، قالی پازیریک آکنده از نگاره‌هایی بوده که براساس طراحی به‌غایت سنجیده و قانونمند است. از آن جمله می‌توان به یکسانی نقش‌مایه‌ها، قرینه‌سازی کامل نقش‌مایه‌ها در چارچوب یک طرح و نقش کاملاً منسجم، متقارن و متوازن، نگاه‌داشتن اندازه‌ها و ابعاد و فاصله‌ها به دقت و وسواس تمام، نقش‌مایه‌هایی چون پیکره انسانی، اسب‌های همانند و گوزن، ۲۴ کادرمربع که درون هریک نگارهٔ هشت‌پر با ظرافت و موزونی تمام، نقش بسته است، اشاره نمود (هنرور و هنرور ۱۳۹۵، پیشگفتار). کاربرد نقش‌مایه‌های تجریدی چون نگاره چهاربرگی به شیوهٔ گل و بوته آشوری، به همراه نگاره‌های تصویری جانوری و سوارکاران که با ریتم هماهنگ و منظم قرارگیری آن‌ها در قاب‌های منظم شکل گرفته‌اند، ساختار «خشتی» را نمایان می‌سازد. ساختار زیبایی‌شناختی این قالی در ادوار بعد در قالب طرح «قاب‌قابی» تجسم یافته است. علاوه بر این نمونه، اکثر قالی‌های گلستانی باقی‌مانده، از دوره صفوی به بعد بافته شده‌اند؛ به‌خصوص نوعی از آن‌ها که جزو دسته فرش‌های شمال‌غربی ایران به‌شمار می‌رود و به‌طور مشخص دارای نقشه گلستان است و بدین‌سان نقشه باغ مینوی روی فرش نقش بسته است. بدیهی است این نقشه در طی تاریخ متحول شده و به‌خصوص از قرن دوازدهم ه.ق (هجدهم میلادی) روایت‌های جدید و متفاوتی از آن پدید آمده است (افروغ ۱۳۸۹، ۱۱۸-۱۱۹و۱۲۶). در دوران صفویه با ایجاد کارگاه‌های قالی‌بافی در بیش‌تر شهرهای ایران، هنر قالی‌بافی رونق داشته که از آن جمله در شهر تبریز به دلیل موقعیت اجتماعی و سیاسی، هنرمندان و صنعت‌گران گرد آمده‌اند. به‌نحوی که در این زمان تبریز به مرکز بزرگ هنر و صنعت ایران تبدیل شده و فرش ایران به دوره طلایی خود می‌رسد (آذرپاد و حشمتی رضوی ۱۳۸۳، ۱۵). همان‌طور که در تصویر (۲) دیده می‌شود، کاربست تصویر در هماهنگی با نگاره‌های تجریدی مشاهده می‌شود. در قالی‌های این دوران، تنوع طرح‌ها، ساختار متنوع قالی‌ها با نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های متنوع نمود یافتند؛ ازجمله آن‌ها قالی‌های قاب‌قابی با نگاره‌های تجریدی- تصویری است.

تصویر۱: قالی پازیریک و جزییاتی از آن، سده‌های ۴- ۵ پیش از میلاد، محل نگهداری: موزه آرمیتاژ (URL1)

تصویر۲: قالی قاب‌قابی صفوی و جزییاتی از آن، ابعاد: ۲۷۰*۵۴۰ سانتی‌متر، گره فارسی، محل بافت: شمال‌غرب ایران، تاریخ: ۹۰۴ ه.ش (آذرپاد و حشمتی رضوی ۱۳۸۳، ۴۷۰)

تصویر۳: قالی گلستانی و جزییاتی از آن، محل بافت: تبریز، دورهٔ قاجار، ۱۲۲۰-۱۲۲۴ ه.ق، ابعاد: ۳۶۵*۴۲۵ سانتی‌متر، رجشمار: ۶۰گره متقارن، ساختار متن: نگاره تصویری، ساختار حاشیه: گردش ختایی (آرشیو موزه فرش ایران)

کثرت کاربرد نگاره‌های تجریدی در قالی‌های قاب‌قابی (گلستانی) به نسبت نگاره‌های طبیعت‌گرا، دلالت بر اهمیت گرایش سنت‌گرایی و پایبندی به سنت‌ها در قالی‌های این دوران دارد. با گذر از دوران صفویه، در عصر قاجاریه اهمیت طرح گلستانی قالی تبریز علاوه بر پیشینهٔ آن، به‌عنوان دورهٔ تحول و تلفیق هنر ایرانی در ابعاد سنتی ایرانی و غربی بوده است. رونق و احیای دوباره هنر قالی‌بافی را در اواخر دوره قاجاریه و راهیابی فرش ایران را به بازارهای جهان و گسترش دوباره هنر- صنعت قالی در تمام نقاط ایران را تنها باید مرهون هوش و ذکاوت بازرگانان و قالیبافان تبریز (آذربایجان) دانست. چراکه تبریز در موارد بسیاری همواره علمدار نهضت‌های مختلفی بوده، در اعتلای هنر فرشبافی ایران نیز نقش بسزایی داشته است (یساولی ۱۳۷۰، ۱۸۰). کارگاه‌های بزرگ قالی‌بافی با افزایش صادرات قالی، به همت بازرگانان و تجار تبریزی برای تولید بیش‌تر و جوابگویی به پاسخ مصرف‌کنندگان در شهرهایی چون تبریز، مشهد و کرمان و ... برپا شدند (حشمتی رضوی ۱۳۸۷، ۲۴).

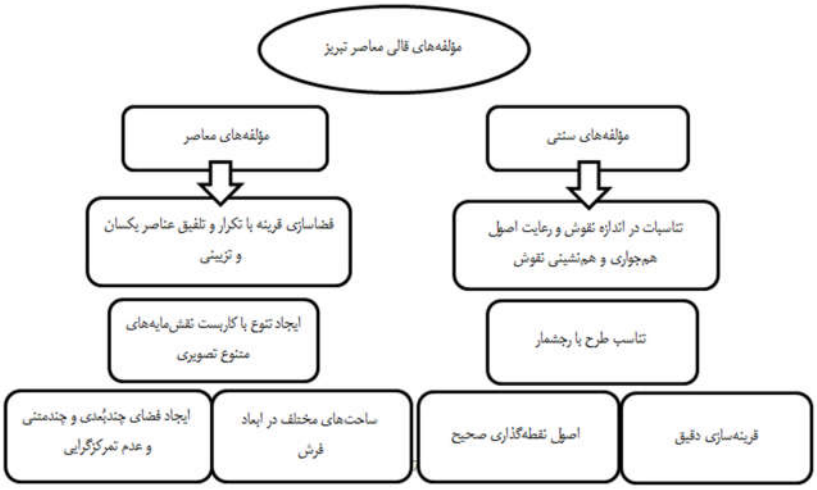
نهایتاً با شروع فعالیت‌های تولیدی و تجاری از آذربایجان و شهر تبریز و سپس گسترش آن به سایر مراکز فرش‌بافی کشور، تحولی جدید در صنعت فرش ایجاد نمودند. بنابراین تحت تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی این دوران، قالی‌های طرح گلستانی با مؤلفه‌های بصری متنوع نقش‌مایه‌های تجریدی به همراه نگاره‌های تصویری نمود یافته‌اند. در تصویر (۳) طرح گلستانی با روایتی تصویری و سرتاسری از شاهنامه فردوسی نمود یافته است. اهمیت این نگاره‌ها در هماهنگی با سایر هنرهاست. به‌نحوی که اهمیت معماری قاجاری و هنرهای وابسته به آن چون کاشی‌کاری، ادبیات و کتابت در این نگاره‌ها دیده می‌شود. اغلب طرح‌ها، در مقیاس کوچک‌تر ولی مطابق با نمونه‌های صفوی هم‌چون کاشی‌کاری اجرا شدند، بدین‌نحو که همانند نمونه قالی‌های گلستانی، انواع طرح‌های محرابی در قاب‌های کوچک گلستانی جای گرفتند و تغییرات اصولی در تزیین و طرح قالی‌های این دوران رخ داد (تنهایی و خزائی ۱۳۸۸، ۱۱). به‌نحوی که قاب‌های طرح گلستانی هم‌چون کاشی‌های رنگارنگ بوده‌اند که نمودِ تصویری از مکان کاربرد این قالی‌ها هستند.

پس از دوران قاجاریه، قالی معاصر ایرانی در دهه‌های اخیر شامل دو دورهٔ قبل و بعد از انقلاب اسلامی می‌شود. در دورهٔ قبل از انقلاب اسلامی (پهلوی)، قالی به‌عنوان هنر-صنعت در ابعاد مختلف تجاری، اقتصادی و فرهنگی مسیر خود را طی می‌نماید. در این دوران دو نوع گرایش هنری را می‌توان ذکر نمود: سنت‌گرایی (هنرهای سنتی) و نیز نوگرایی بر مبنای غرب. در آذربایجان همانند شرایط حاکم بر کشور، صنعت فرش تحت مدیریت بازرگانان، قالی‌بافان و شرکت سهامی فرش منطقه درآمد و از آن پس تولید، تجارت و صادرات فرش انجام گرفت. طراحان تبریز از طرح قالی‌های وارداتی در گمرک این شهر، الگوبرداری کرده و با توجه به سلایق مخاطبان و مصرف‌کنندگان، بخشی از آن طرح را در طرح خود مورد استفاده قرار می‌دادند (شری قراجه ۱۳۹۵، ۲۴). در تصویر (۴) با کاربرد نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا فضایی چندمتنی پرکار نمود یافته است. چراکه طرح سنتی قالی‌های گلستانی این دوره به نسبت دوره قبل (قاجاریه) شلوغ‌تر بوده و انواع نقش‌مایه‌ها (نگاره‌ها) در متن قالی استفاده شده است. رواج بیش‌تر هنرهای برگرفته از طبیعت‌گرایی غربی چون گل‌فرنگ، انواع متنوع نگاره‌های گل و مرغ و ... بر قالی‌های گلستانی تبریز تأثیر داشته‌اند. تکرار نقش‌مایه‌ها و تنوع بیش‌تر نگاره‌های قاب‌ها نسبت به دوران قاجاریه را می‌توان نوعی تحول ساختاری بر مبنای ساختار اجتماعی این دوران دانست.

در دوره جمهوری اسلامی ایران، با توجه به ایجاد نقطه عطفی در ساختار اجتماعی ایران و بنابر شرایط سال‌های اولیه و سیل مهاجرت به شهرها (درجستجوی کار)، تغییر و تحولاتی در ساختار جامعه ایران شکل گرفت. دو نظریهٔ رایج در زمینه هنر، یکی وابسته به هنرهای سنتی و دیگری بر مبنای تفکر غربی شکل گرفتند. ازجمله مؤلفه‌های قالی تبریز یعنی سلیقه شخصی طراحان قالی و فردگرایی (که در طرح قالی‌های تبریز این دوران به دلیل توقف صادرات قالی به اروپا و امریکا رخ نموده است) را می‌توان «بومی‌شدن طرح‌ها» نامید. البته نکته حائز اهمیت در مبحث بومی‌شدن و شخصی‌سازی طرح‌ها و برخورد سلیقه‌ای طراحان، دقت و تمرکز در عدم ایجاد آشفتگی و از بین‌رفتن اصالت در طرح قالی‌های تبریز است. بنابراین در این میان با درنظرگرفتن دو رویکرد سنت‌گرایی و توجه به سلایق معاصر می‌توان تحول در قالی‌های تبریز را مطالعه نمود. قالی معاصر تبریز با توجه به روند ورود اجتناب‌ناپذیر هنر ایران به نقاشی طبیعت و تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی، و به دنبال آن آشنایی هنر نقاشی ایران با سایر مکاتب دنیای مدرن، تحت تأثیر این شرایط، ضمن حفظ و احیای ارزش‌های سنتی، تحول یافته است. در قالی معاصر تبریز، گرایش به استفاده از طرح‌های متنوع و مخاطب‌پسند (به‌رغم این‌که همواره مورد انتقاد برخی از بزرگان این هنر بوده) رایج شده است. در تصویر (۵)، ساختار قالی با کاربرد متنوعی از تصویر به صورت نگاره‌های طبیعت‌گرا شکل گرفته است. علاوه بر مؤلفه‌ها و قراردادهای نظام طراحی سنتی قالی ایرانی که سالیان متمادی در مناطق مختلف قالی‌بافی ازجمله تبریز مورد استفاده بوده است و ازجمله مصادیق بارز آن‌ها می‌توان به «تناسبات در اندازه نقوش و رعایت اصول همجواری و همنشینی نقوش، قرینه‌سازی دقیق، تناسب طرح با رجشمار و اصول نقطه‌گذاری صحیح» (میرزایی ۱۳۹۵، ۳۷) اشاره نمود. از سوی دیگر، تلاش هنرمندان در تلفیق عناصر تصویری هنر مدرن غرب با سنت‌های تصویری ایرانی، استفاده از عناصر تصویری عامیانه، مذهبی و ملی،ایجاد فضای چندبُعدی و چندمتنی و عدم تمرکزگرایی و ایجاد ساحت‌های مختلف در ابعاد فرش، ایجاد فضایی قرینه با تکرار و تلفیق عناصر یکسان و تزیینی و ایجاد تنوع با کاربست نقش‌مایه‌های متنوع تصویری، پایبندی به سنت‌های ملی، بومی و منطقه‌ای در رنگ‌بندی و کاربرد رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای، قهوه‌ای و طلایی که احساس سنتی در مخاطب ایجاد می‌کند، مشهود است. همان‌طور که در نمودار (۱) دیده می‌شود، قالی معاصر تبریز با مؤلفه‌های سنتی و معاصر در فضاسازی، تناسب نقش‌مایه‌ها، رعایت اصول قالی و تنوع عناصر و ... نمود دارد.

تصویر۴: قالی گلستانی (نگاره تصویری) یک دوم و جزییاتی از آن، تبریز، دورهٔ پهلوی، ساختار متن: طرح قاب‌قابی با نگاره تصویری، ساختار حاشیه: اسلیمی ختایی کتیبه‌دار (حکمت‌دوست تبریزی ۱۳۹۷، ۴۹)

تصویر۵: طرح گلستانی و جزییاتی از آن، تبریز، عباسعلی اعلاباف، ابعاد: ۵*۳ متر، رجشمار: ۵۰، تاریخ بافت: دورهٔ جمهوری اسلامی ایران، ساختار متن: قاب‌قابی نگاره تصویری، ساختار حاشیه: اسلیمی (صوراسرافیل ۱۳۸۱، ۴۸۲)



نمودار۱: مؤلفه‌های تصویری قالی معاصر تبریز (نگارندگان)

قرارگیری در مسیر تجارت و جهانی‌شدن که علت تعامل فرهنگی با مخاطبان داخل و خارج از کشور شده، حاصل تحول اصول اساسی قالی تبریز بوده است؛ چراکه سلایق طراحان قالی تحت تأثیر مؤلفه‌های تفکر مدرن و پست‌مدرن معاصر و جهت تأمین سلایق مخاطبان، نیازمند دگرگونی و تحول بوده است. اگرچه در مواردی دوری از طرح‌های سنتی در قالی معاصر تبریز مشاهده می‌شود ولی هدف از تحولات و تغییرات رخداده در قالی معاصر تبریز را باید همسو با طراحی سنتی و از سویی متناسب با عصر مدرن و پست‌مدرن و سلایق مخاطبان امروزی دید. در دورهٔ معاصر با توسعه ابزارهای جهانی (جهانی‌شدن)، طرح‌ها و نقش‌مایه‌های قالی معاصر تبریز نیز دچار تحول گشته‌اند؛ به‌نحوی که قالی تبریز با تحول در تنوع طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین حوزه‌های فرهنگی به‌شمار می‌آید (میرزایی ۱۳۹۵، ۲). این تحول قالی‌ها در هفتاد سال اخیر با تنوع نقوش هندسی، تجریدی و طبیعت‌گرا که اغلب شامل طرح گلدانی، درختی، محرابی، قندیل‌دار، حیوانی، شکارگاه و هراتی است، همراه شده و در طرح خشتی یا قاب‌قابی، منظره‌بافی، قاب قرآنی و هندسی، نقش بسته است.

۵. مؤلفه‌های بصری نگاره‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز

بیان مؤلفه‌های بصری طرح گلستانی با مطالعه ساختار نظام‌مند این قالی‌ها و نگاره‌های آن‌ها میسر است. همان‌طور که در تصویر (۶) مشاهده می‌شود، ازجمله مؤلفه‌های طرح گلستانی معاصر استفاده از عناصر طبیعت‌گرای تصویری در الگوهای سنتی طراحی، تنوع و تکثر نگاره‌های تصویری و طرح‌های ابنیه و زیرخاکی و ...، تنوع فرم عناصر طبیعی، حیوانی و انسانی، تکثر متن‌ها که نمودی از عدم تمرکز بر یک سلیقه است و بر سلایق مختلف تأکید دارد، علاقه به نوآوری در عین حفظ اصالت عناصر طراحی سنتی، تحول در رنگ‌آمیزی و نمایش عمق در طرح دوبُعدی، استفاده از رنگ‌هایی با هارمونی برای پرکردن فضای خالی، به‌کارگیری سایه‌روشن رنگی، دورگیری و استفاده از چند رنگ هم‌خانواده برای سایه‌زدن و ... است.

۵-۱. مؤلفه‌های ساختاری

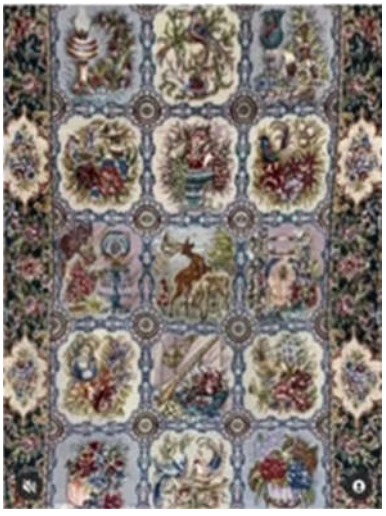
از آن‌جا که تحلیل ساختاری در قالی ایرانی بر روابط متقابل بین هندسه و طرح تأکید دارد، به‌کارگیری هندسه در ساختار طرح گلستانی به صورت قاب‌بندی‌هایی منظم و هماهنگ است که بر مبنای الزامات خاص هندسه هم‌چون تناسبات فضایی، تناسب و توازن متمرکز هندسی بنا نهاده شده است. هماهنگی و یکپارچگی الگوهای هندسی طرح گلستانی با نقش‌مایه‌های آن و استفاده از طرح‌های تزیینی مبتنی بر هندسه که پوشش‌دهندهٔ متن قالی گلستانی است، بر مبنای معماری و هندسه اسلامی بنا نهاده شده است. نظام و تناسبات هندسهٔ نظام‌مند طرح گلستانی موجب ایجاد همبستگی و تناسب بین فضاهای مثبت و منفی سطوح، ریتم و تناسبات نقش‌مایه‌ها و نهایتاً وحدت مابین عناصر شده است.

از آن‌جا که طرح‌های هندسی بر نظام شبکه‌ای استوار بوده‌اند، این نظام شبکه‌ای هندسی نیز به واحدهای مشخصی تقسیم شده و با توالی منظمی تکرار می‌شوند که به‌عینه در قاب‌بندی گلستانی کاربرد دارد. در این ساختار، طرح را می‌توان برحسب روابط متناسب میان قاب‌ها در ابعاد مختلف بزرگ و کوچک طراحی نمود. این نظام هندسی را می‌توان ازجمله وجوه اشتراک طرح گلستانی قالی ایرانی با انواع هنرهای دیگر چون کاشی‌کاری، معماری و ... دانست.

۵-۲. مؤلفه‌های نگاره‌ای

مطالعهٔ ساختار نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های طرح گلستانی با بیان مفهوم آن‌ها میسر است. در تعریف واژهٔ نقش‌مایه در کتاب فرهنگ جامع فرش ایران آمده است: «نقش‌مایه یا "بن‌نگاره" مجموعه ریزنقش‌هایی است که مایه و تشکیل‌دهنده نقش‌اند [...] نقش‌مایه‌ها در عین داشتن مفهوم مستقل در مجاورت سایر بن‌نگاره‌ها مفاهیم خاص و احیانا جدای از مفهوم خود را می‌یابند» (دانشگر ۱۳۷۲، ۵۴۱). در این راستا، واژهٔ نگاره[۳] نیز از نگارگری یا نقاشی سنتی ایرانی برگرفته شده است و ازجمله مفاهیم رایج در تصویرسازی ایرانی است. اصطلاح نگاره را همان‌طور که در کتاب مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایرانی تألیف جواد یساولی ذکر گردیده، با عنوان «ریزنقش‌ها و آرایه‌های تزیینی» آمده است که ارتباط و همنوایی زیبایی‌شناختی بین نگارگری با قالی ایرانی در پیوستگی موضوعی آن‌ها دیده می‌شود. استفاده از نگاره‌های طبیعت‌گرای تصویری با نفوذ نقاشی غربی به شیوه اروپایی و آغاز نهضت غربی تصویرسازی آغاز شد و به تبع آن، انواع نگاره‌های غیرایرانی هم‌چون استفاده از گل رز تزیینی در کنار گل سرخ ایرانی به‌عنوان نقشه‌های گل‌فرنگ و ... مورد استفاده قرار گرفت. استفاده از سایر عناصر طبیعت‌گرا نیز رایج گردیده و به دلیل ارتباط نقاشی سنتی ایرانی (نگارگری) با قالی ایرانی، شیوه‌های جدید نگارگری و نگاره‌های جدید تصویری طبیعت‌گرا به انواع طرح نقشه فرش نفوذ نمود (یساولی ۱۳۷۰، ۴۱). در میان طرح‌های مختلف قالی ایرانی، طرح گلستانی به دلیل چندمتنی بودن و داشتن قاب‌های متنوع، شرایط بهتری برای ارزیابی و شناخت نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های متنوع دارد. در ساختار چندمتنی طرح گلستانی و قاب‌هایی که به‌عنوان متون مختلف تصویری نمود یافته‌اند، هر متن هم‌چون نگاره‌ای مستقل به زبان تصویری و طبیعت‌گرایانه بیان می‌شود. در تصویر (۷) نگاره‌های تصویری طرح گلستانی، هم‌چون یک تابلوی نقاشی طبیعت‌گرا بوده که هرکدام هم‌چون تصویر ویژه‌ای دربردارندهٔ مفهومی خاص است. این نگاره‌های تصویری همان زبان تصویری طبیعت‌گرا و رئال دورهٔ معاصر است. در این میان عنصر مهم پیونددهندهٔ طرح گلستانی با نگارگری ایرانی، به‌کارگیری نگاره‌های تصویری و مفهوم تصویر به‌عنوان مصورسازی طبیعت‌گرایانه است. هم‌چنین واژهٔ تصویر در هنر ایرانی با واژه نگارگری

تصویر۶: قالی گلستانی و جزییاتی از آن، تبریز، دورهٔ جمهوری اسلامی ایران، ۹متری، رجشمار: ۶۰، ساختار متن: نگاره تصویری جانوری، ساختار حاشیه: تجریدی (نگارندگان)



تصویر۷: قالی گلستانی و جزییاتی از آن، تبریز، دورهٔ جمهوری اسلامی ایران، ذرع و نیم، ابعاد: ۱*۱/۵، رجشمار: ۶۰، ساختار متن: قاب‌قابی نگاره تصویری، ساختار حاشیه: کتیبه‌دار (نگارندگان)

پیوند دارد. از این‌رو در ایران، هنر تصویری را محدود به نگارگری دانسته‌اند. از آن‌جا که هنرهای ایرانی تحت تأثیر یکدیگر بوده‌اند، بنابراین واژگان مشترکی هم‌چون تصویری‌شدن در انواع هنری به‌ویژه قالی کاربرد دارد. مؤلفه‌های تصویری‌شدن به مفهوم تصویر طبیعت‌گرا که از دوران قاجاریه در هنرهای ایرانی شکل گرفته، در دورهٔ معاصر تجسم یافته است. از این‌رو براساس نظر برخی مورخان هنر در دوره‌هایی مشخص، حس تصویری در برخی از جوامع، جایگاه ویژه‌ای داشته است (واکلر و چاپلین ۱۳۸۵، ۵۶).

در دورهٔ معاصر استفاده از زبانی جهانی که برای سلایق مختلف قابل فهم باشد، در هنرهای سنتی ایرانی ازجمله قالی اهمیت بسزایی دارد. در این میان تصویر و نگارگری (نقاشی سنتی ایرانی) به‌عنوان کلیدواژه‌های مشترک هنرهای ایرانی هم‌چون نگارگری و قالی هستند. ازجمله انتقال مفهوم تصویری در قالی، با کاربرد نگاره‌های تصویری امکان‌پذیر است. چراکه نگاره به‌عنوان فرهنگ تصویری ازجمله مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی قالی ایرانی است. اهمیت تصویر را در نوع نگاه و دید هنرمندان و مخاطبان هنری باید جستجو کرد. پرداختن به تصویرسازی طبیعت‌گرا در قالی معاصر تبریز در قاب‌های طرح گلستانی را با انواع متنوعی می‌توان دید. کاربرد تصویر در قالی از یک‌سو در نمونه قالی‌های تصویری[۴] و از سوی دیگر در نقش‌مایه‌های تصویری یا به‌عبارتی نگاره‌های تصویری انواع قالی‌ها مشاهده می‌شود و موجب می‌گردد به زبان تصویر با مخاطبان اثر ارتباط برقرار نمایند.

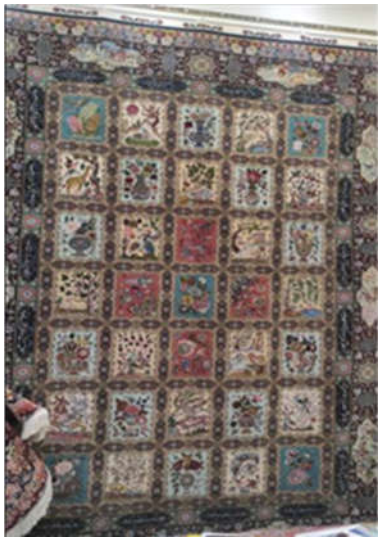
حضور تصویر به‌عنوان عنصر اساسی در طرح گلستانی معاصر تبریز بر مبنای طبیعت‌پردازی و با الهام از نگاره‌های طبیعت‌گرایانه چون گل و مرغ (گل‌فرنگ) ایرانی نمایان است. ویژگی زیبایی‌شناختی چون طبیعت‌گرایی و نمود واقع‌گرایی را می‌توان در مفهوم تصویری معاصر دید که این ویژگی در طرح گلستانی معاصر با عنوان نگاره‌های تصویری در قاب‌های مختلف نمود یافته است. بنابراین قالی گلستانی را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از تصویرسازی و قالی‌های تصویری با قاب‌های تصویری چندمتنی دانست. تصویری‌بودن طرح گلستانی قالی تبریز موجب گردیده این نوع از طرح قالی ایرانی علاوه بر کاربرد زیرانداز، به‌عنوان قالی تصویری و تابلویی و به صورت نصب بر دیوار (تابلوفرش) مورد استفاده قرار گیرد. این نوع قالی را می‌توان بازتاب تغییر در سلیقه و گرایش مخاطب معاصر به طرح‌های طبیعت‌گرایانه دانست. در این قالی‌ها چندمتنی بودن و عدم تمرکزگرایی، این امکان را فراهم می‌نماید تا هر بخش قالی همانند تابلویی، موضوع و تصویری را نمایان سازد. نکته اساسی در طرح گلستانی، نوع تکثیر تصویری و بازآفرینی آن است که نهایتاً ویژگی چندمتنی بودن در یک متن واحد مشاهده می‌شود. بازتولید تصویر که به سبب چندمتنی بودن طرح گلستانی در این نوع از قالی‌ها دیده می‌شود، ازجمله ویژگی‌های بارز این نوع از قالی‌ها است که پاسخگوی سلایق طیف وسیعی از مخاطبان هنری می‌باشد.

طرح گلستانی با ساختار زیبایی‌شناختی نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های تصویری (تنوع طرح در این قالی حاصل استفاده از قاب‌های متنوع در ابعاد مختلف و تنوع و تکثر نگاره‌های تصویری و طبیعت‌گرای موجود در آن‌هاست) و با توجه به تبیین بافت موقعیتی، دانش زمینه‌ای، رویکردها، شرایط اجتماعی و ویژگی‌های مدرن و پست‌مدرن معاصر به‌عنوان بخش مهمی از قالی معاصر تبریز مطرح بوده است. تأثیر ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پست‌مدرن چون کثرت‌گرایی، نسبی‌اندیشی، عدم قطعیت، تناقض، چندصدایی و ... در دگرگونی‌های قالی معاصر تبریز در تحولات و شرایط بافتاری (اجتماعی، سیاسی و ...) قالی‌های گلستانی معاصر مشاهده می‌شود. تصویر (۸) به‌عنوان نمونه‌ای از طرح گلستانی با ساختار متکثر متن به همراه رنگ‌بندی سازمان‌یافته نمایش داده شده است. تصویر و بیان تصویری عناصر به همراه تنوع و تکثر متن در این قالی نمود یافته است. در این قالی‌ها به دلیل تکثر متن‌ها و تمرکززدایی از تک‌متنی موجود در طرح‌های قالی ایرانی، امکان تنوع بیش‌تر و عدم یکنواختی با توجه به قاب‌های مختلف وجود دارد. مؤلفه بارز طرح گلستانی، در چندمتنی بودن و فضاهای اصلی متنوع و متکثر قاب‌ها و نگاره‌های آن نمود دارد.

بر این اساس، ساختار نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های طرح گلستانی متشکل از دو نوع رایج تقسیم‌بندی نقوش قالی بوده است: نگاره تجریدی (انتزاعی) و نگاره تصویری (طبیعت‌گرایانه). شایان ذکر است بنابر ساختار یکسان تمامی هنرها به‌ویژه قالی ایرانی که برگرفته از طبیعت و با الهام از عناصر طبیعی بوده، تفاوت نقش‌مایه‌ها براساس تمایز بین نوع دید هنرمندان در ادوار مختلف و مناطق مختلف بافت بوده است.

۱) نگاره‌های تجریدی: این نقوش در انواع متنوع اسلیمی، ختایی و گل‌های تجریدی با تجسم بصری متنوع در قالی ایرانی نمود یافته‌اند. مبنای طرح‌های تجریدی نقش‌مایه‌های قراردادی بوده که ریشه آن‌ها به گل و برگ طبیعی بازمی‌گردد. در طرح گلستانی، اکثر نقش‌مایه‌های تجریدی قالی ایرانی به صورت اسلیمی و ختایی در قالب لچک و ترنج، محرابی و ... در قاب‌بندی‌های مختلف وجود دارد.

۲) نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا: انواع نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا که در ادوار گذشته به صورت انتزاعی و تجریدی نمود یافته‌اند، در طرح گلستانی معاصر به صورت طبیعت‌گرا و رئال استفاده شده‌اند. در دورهٔ معاصر این عناصر گیاهی و جانوری به شکل طبیعت‌گرا و به صورت کاربرد گل و مرغ، بوته گل، گل‌فرنگ، حیوانات در داخل منظره نگاره و ... دیده می‌شوند. همان‌طور که در تصویر (۹) مشاهده می‌شود، انواع نگاره‌های طبیعت‌گرا در قاب‌های طرح گلستانی عبارت بودند از: گل و مرغ (گل‌فرنگ)، گل و بته‌سازی و طرح‌های گلدانی. بنابراین اصول و مبانی خاص هنری بر قالی‌های طرح گلستانی تبریز حاکم بوده که تحت تأثیر شرایط جامعه‌شناختی و پیشینه تاریخی آن شکل گرفته‌اند. طرح گلستانی طبیعت‌گرای معاصر که بر سلایق مخاطبان در نگاره‌های تصویری تأکید دارد در چارچوب اصول و مبانی قالی و قراردادهای شناخته‌شده قالی تبریز نمود یافته است. چراکه هنرهای سنتی همواره با مبانی خاص خود نمود داشته‌اند، به‌نحوی‌که حتی بعد از ورود اجتناب‌ناپذیر هنر ایران به نقاشی طبیعت و تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی، فرش جز موارد اندک، تأثیری از این موارد نپذیرفت. بنابراین ارزش‌های خود را همزمان با رشد هنرها در مدرسه کمال‌الملک بازتولید نمود (صوراسرافیل ۱۳۹۵، ۴۱) که نمود حفظ مبانی سنتی قالی ایرانی است.



تصویر۸: قالی گلستانی و جزییاتی از آن، تبریز، دورهٔ جمهوری اسلامی ایران، ۹متری، رجشمار: ۷۰، ساختار متن: قاب‌های نگاره‌ای تصویری، ساختار حاشیه: قاب تصویری (نگارندگان)

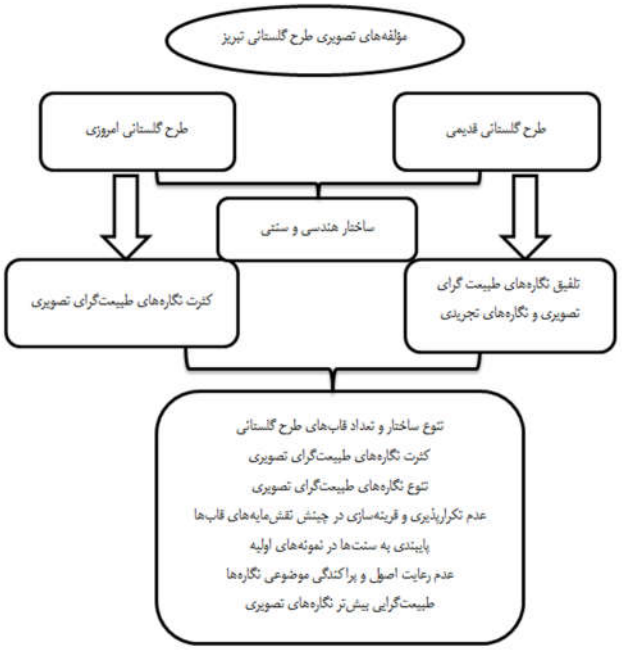
دو گرایش عمده در طرح گلستانی معاصر تبریز را می‌توان بیان کرد. ابتدا این‌که در برخی از طرح‌های اصیلی که متعلق به اساتید بزرگ و بنام تبریزی بوده‌اند، پایبندی به سنت‌ها در ساختار قالی و نگاره‌های مورد استفاده مشهود است، به‌نحوی که استفاده از قاب‌های محدود و سنجیده با نقش‌مایه‌های متنوع تکرارشونده در کنار رنگ‌بندی محدود در طرح، موجب ایجاد ترکیبی هماهنگ و متوازن شده است. در نمونه‌های جدید، استفاده از تعدد قاب‌ها با چیدمانی از انواع متنوع نگاره‌های طبیعت‌گرا (عدم تکرارپذیری) دیده می‌شود. در این راستا برخی از قالی‌ها هیچ‌گونه نقش‌مایهٔ تکرارشونده‌ای ندارند و هم‌چون انواع مختلف تابلوهای طبیعت‌گرا نمود یافته‌اند. در برخی نیز با محاسبه دقیق ساختار قالی مواجه هستیم که ترتیب قرارگیری قاب‌ها و چینش محاسبه‌شده نگاره‌ها مشهود است. استفاده از تنوع قاب‌ها در اشکال هندسی مستطیل و لوزی در طرح‌ها دیده می‌شود و داخل قاب‌ها نیز عناصر گلدان پر از گل، گل‌فرنگ، گل و مرغ و عناصر حیوانی به صورت طبیعت‌گرا نمود دارند. همان‌طور که در نمودار (۲) مشاهده می‌شود، طرح گلستانی قالی تبریز در ادوار مختلف با مؤلفه‌های تصویری خاصی نمود یافته است. بر این اساس در طرح گلستانی قدیمی نگاره‌های تجریدی به همراه نگاره‌های طبیعت‌گرا نمود داشته‌اند که به دلیل استفاده از نگاره‌های تجریدی، پایبندی به نقش‌مایه‌های قدیمی بیش‌تر نمود دارد. در نمونه‌های

تصویر۹: قالی گلستانی و جزییاتی از آن، تبریز، دورهٔ جمهوری اسلامی ایران، ذرع و نیم، ابعاد: ۱*۱/۵، رجشمار: ۵۵، ساختار متن: نگاره‌های تصویر، ساختار حاشیه: گل‌فرنگ (نگارندگان)

گلستانی معاصر کاربرد بیش‌تر نگاره‌های طبیعت‌گرای تصویری مشاهده می‌شود که به نسبت گذشته، تصویرگرایی نزدیک به طبیعت افزایش یافته و از واقع‌گرایی بیش‌تری برخوردار هستند.

۶. نتیجه‌گیری

سیر مطالعات قالی معاصر تبریز، با مطالعهٔ طرح گلستانی با مؤلفه‌های تصویری حائز اهمیت است. طرح گلستانی، طرحی با پیشینه مفهومی و ساختاری بر مبانی اصول قالی ایرانی چون باغ بهشت ازلی و ساختار باغ ایرانی تأکید دارد. ازجمله مؤلفه‌های طرح گلستانی به‌عنوان نمودی از قالی‌های معاصر تبریز، پایبندی به مبانی سنتی و معاصر بوده که از مخاطبانی با تنوع سلایق برخوردار است. بنابراین تمرکز بر خلاقیت، نوآوری و پیشینه تاریخی، مؤلفهٔ بارز آن است. شناخت طرح گلستانی به‌عنوان «طرحی نفیس» بنابر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی تصویری حائز اهمیت است. در این طرح به دلیل کثرت متون (چندمتنی بودن)، تنوع تصویر مشهود بوده که ازجمله مؤلفه‌های بارز این طرح نسبت به سایر طرح‌ها محسوب می‌شود. این تنوع‌خواهی را می‌توان در استفاده از تنوع نگاره‌ای در حالت‌های تجریدی و طبیعت‌گرا، استفاده از عناصر انسانی، گیاهی، جانوری طبیعت‌گرا، تنوع رنگ‌بندی و ... مشاهده نمود. از این‌رو نتایج به‌دست‌آمده در راستای پاسخ به این سوال اصلی بوده است که مؤلفه‌های اصلی نگاره‌های تصویری به‌عنوان ویژگی تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز کدامند؟ بنابراین اهمیت و ضرورت مطالعهٔ حاضر در شناخت ویژگی‌های زیبایی‌شناختی طرح گلستانی با ساختار چندمتنی است که نمودی از روند سنت‌گرایی قالی تبریز می‌باشد و هم‌چنین در ساختار نگاره‌ای این طرح که به‌عنوان مؤلفه تصویری آن و نمود تصویری از تصویرپردازی طبیعت‌گرای معاصر بوده، نمایان است.



نمودار۲: مؤلفه‌های تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز (نگارندگان)

ساختار متن قالی‌های گلستانی در ادوار مختلف، متشکل از ساختار بر مبنای هندسهٔ باغ و معماری ایرانی بوده که بنابر سلایق طراح در اشکال مربع، مستطیل، بیضی و ... به صورت قاب نمایان شده است. در نقش‌مایه‌ها و نگاره‌های مورد استفاده در این قالی، کاربرد هم زمان دو نوع گرایش قالی ایرانی هم‌چون نگاره‌های سنتی به همراه نگاره‌های طبیعت‌گرای تصویری دیده می‌شود؛ چراکه هردوی این گرایش‌های تصویری، تحت تأثیر منابع مشترکی بوده که بنابر دید طراح و مخاطب با الهام از طبیعت شکل گرفته‌اند. بنابراین، الهام از طبیعت را می‌توان به‌عنوان مؤلفه اساسی تمامی طرح‌های گلستانی در ادوار مختلف دانست. به‌نحوی که در نگاره‌های تجریدی، طبیعت تجریدیافته تجسم یافته است و در نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا، بازگشت به طبیعت به صورت تصویری نمایش داده می‌شود. مبحث تحول ابعاد زیبایی‌شناختی در طرح گلستانی به‌ویژه نگاره‌های تصویری نسبت به هر دوره‌ای در ساختار متفاوت و متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی رخ نموده است. ویژگی بارز طرح گلستانی قالی‌های تبریز استفاده از عناصر و نقش‌مایه‌های تصویری طبیعت‌گرا بوده که با عنوان نگاره‌های تصویری نام برده شده‌اند. نگاره‌های تصویری به‌عنوان مفهوم تحول‌یافته معاصر در طرح گلستانی نمود یافته‌اند. براساس سوال مطرح شده در این پژوهش، مؤلفه‌های اصلی نگاره‌های تصویری به‌عنوان ویژگی تصویری طرح گلستانی قالی معاصر تبریز را که در ادوار مختلف نمود داشته‌اند، می‌توان چنین بیان نمود: در قالی‌های گلستانی معاصر تصویرپردازی به صورت نگاره‌های تصویری طبیعت‌گرا بوده که دو مؤلفه بر نگاره‌های تصویری افزوده شده است: اکثریت قاب‌بندی‌ها در فضای چندمتنی طرح گلستانی، نگاره‌های طبیعت‌گرای تصویری بوده (نگاره‌های تصویری بیش‌تر نمود دارند) و مؤلفه دیگر تصویر طبیعت‌گرایی بوده که از واقع‌گرایی بیش‌تری برخوردار است. درواقع در نگاره‌های تصویری دورهٔ معاصر، طبیعت‌گرایی بیش‌تری

نسبت به نمونه‌های گذشته دیده می‌شود. به‌عبارتی نگاره‌های تصویری در دورهٔ معاصر به صورت گسترده و با تنوع بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته و به‌عنوان نقش‌مایهٔ غالب این عصر کاربرد دارند.

نتایج پژوهش حاکی از آن است که مؤلفه بارز قالی‌های دورهٔ معاصر به‌ویژه طرح گلستانی تصویری‌بودن آن است. به‌نحوی که استفاده از کثرت نگاره‌های طبیعت‌گرا (نگاره‌های تصویری) در مقایسه با سایر ادوار مشهود است (جدول ۱). این ویژگی‌ها بنابر شرایط اجتماعی دورهٔ معاصر شکل گرفته‌اند که تحت تأثیر سلایق زیبایی‌شناختی تصویری مدرن و پست‌مدرن معاصر بوده است. مطالعهٔ مؤلفه‌های تصویری معاصر با رویکرد زیبایی‌شناختی ساختاری و نگاره‌ای در طرح گلستانی میسر است، از این‌رو، ویژگی ساختاری این طرح استفاده از ساختارهای متنوع و متکثر قاب‌ها (چندمتنی بودن= کثرت متون) در متن قالی مشهود است، چراکه ساختار قاب‌های طرح گلستانی معاصر اشکال و قاب‌های هندسی مستطیلی شکل بوده که از نظر قدرت بصری پویاتر بوده و تناسبات بیش‌تری را در طرح ایجاد می‌نمایند. استفاده از کثرت قاب‌ها به نسبت ادوار پیشین به همراه کاربرد افزون‌تر نگاره‌های تصویری نزدیک به طبیعت مشهود است. از سویی نیز افزایش تصویر و طبیعت‌گراشدن قاب‌های طرح گلستانی به دلیل رویکرد زیبایی‌شناختی سلایق بیش‌تر مخاطبان امروزی به تصویر واقع‌گرا و طبیعت‌گراست. نکته اساسی طرح گلستانی قالی معاصر تبریز، عدم عدول از ساختار نظام‌مند این طرح یعنی قاب‌بندی‌های هندسی رایج متن است. به‌نحوی که طراح سعی نموده همواره طرح گلستانی را با چارچوب‌بندی خاص خود ولی با تنوع نقش‌مایه‌ها و نگاره‌ها نشان دهد. کاربرد هماهنگ رنگ به تناسب چینش قاب‌های متکثر، درنهایت در متن واحد دیده می‌شود. از آن‌جا که در این قالی‌ها وجود متون مختلف و چندمتنی بودن اصلی اساسی است، لذا کاربرد سنجیدهٔ رنگ در هر قاب در هماهنگی ساختار قاب‌ها و نگاره‌ها حائز اهمیت است. از نظر رنگ‌بندی نیز تنوع رنگ بیش‌تر نسبت به قالی‌های ادوار قبل در نمونه‌های معاصر دیده می‌شود.

جدول۱: نمونه نگاره‌های تصویری (طبیعت‌گرا) در ادوار مختلف طرح گلستانی قالی تبریز (نگارندگان)

دورهٔ قاجاریه		
دورهٔ پهلوی		
دورهٔ جمهوری اسلامی ایران		

با وجود مؤلفه‌های ذکرشده در قالی‌های گلستانی، این نتیجه حاصل شده است که در عین پایبندی به سنت‌ها در ابعاد زیبایی‌شناختی چون ساختار نظام‌مند هندسه ایرانی، تنوع و تحول در ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها مشهود است. بنابراین تصویرگرایی معاصر طرح گلستانی را می‌توان تحولی اصولی برمبنای ساختار زیبایی‌شناختی سنتی این طرح دانست که در صورت عدم پیروی طراح از مؤلفه‌های سنتی طرح گلستانی، شاهد نوعی کپی‌برداری و عدم تحول خواهیم بود. در این راستا تنوع مفهوم تصویر از دیدگاه زیبایی‌شناسی طراحان معاصر به همراه رواج فردگرایی و شخصی‌سازی در فرایند طراحی بر مبنای رویکرد مدرن و پست‌مدرن معاصر ازجمله عوامل تأثیرگذار بر این ویژگی‌ها است. در این میان به نظر می‌رسد طرح گلستانی به پیروی از سنت‌های گذشته، روند ارتقای ساختار هنرهای سنتی را طی نموده و در دوران معاصر با توجه به مقتضیات زمانی با نوآوری‌هایی در ساختار طراحی و رنگ‌بندی و تنوع در تصویری‌نمودن طرح و نگاره‌های تصویری با دقت به سلایق مخاطبان که با توجه به مؤلفه چندمتنی (کثرت متون) می‌تواند تصاویر بسیاری را به مخاطبان بیش‌تری انتقال داده و نظر آن‌ها را جلب نماید، همراه بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Gulistan
2. Paradise
3. Motif
4. Pictural carpet

منابع

۱. آذرپاد، حسن، و فضل‌الله حشمتی رضوی. ۱۳۸۳. فرشنامه ایران. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. افروغ، محمد. ۱۳۸۹. نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران. تهران: مؤسسه انتشاراتی جمال هنر.

۳. اقبالی، مولود. ۱۳۹۲. «اصول طرح، نقش و رنگ قالی‌های معاصر تبریز». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۴. بصام، سید جلال‌الدین، محمدحسین فرجو، سید امیر احمد ذریه زهرا. ۱۳۸۳. رویای بهشت، هنر قالی‌بافی ایران. تهران: به سفارش سازمان اتکا.

۵. تنهایی، انیس، و رضوان خزائی. ۱۳۸۸. «انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه». مطالعات هنر اسلامی. ش. ۱۱: ۷-۲۴.

۶. حشمتی رضوی، فضل الله. ۱۳۸۷. تاریخ فرش ایران. تهران: سمت.

۷. حکمت دوست تبریزی، صبا.۱۳۹۷ . «مطالعه تطبیقی ساختار طرح و نقش و رنگ قالی گلستانی تبریز در سه دوره قاجار، پهلوی و معاصر و ارائه طرحی مبتنی بر مطالعات». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۸. دانشگر، احمد.۱۳۷۲. فرهنگ جامع فرش ایران. تهران: چاپ علامه طباطبایی.

۹. شری قراجه، رضا. ۱۳۹۵. «پژوهشی در رنگ قالی‌های معاصر تبریز (در طی هفتاد سال اخیر) و ارائه یک اثر مبتنی بر مطالعات». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۱۰. ضمیری، چکامه، و کامران افشار مهاجر. ۱۳۹۸. «بررسی تاریخی تقابل سنت و مدرنیته در طرح و رنگ فرش دستباف شهری ایران». مطالعات هنر اسلامی. ش. ۳۳: ۲۴-۴۳.

۱۱. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۹۵. فرش دستباف هویتی ناشناخته. ترجمهٔ سپیده طراوتی محجوبی. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۱۲. ملایی، مصطفی. ۱۳۹۹.« بررسی وضعیت و سیر تحول تولید و تجارت فرش در آذربایجان در دوره قاجار». فصلنامه علمی تاریخ اسلام و ایران. ش. ۴۹: ۱۱۹-۱۴۴ .

۱۳. میرزایی، عبدالله. ۱۳۹۵. «ساخت‌یابی عوامل موثر بر شکل‌گیری مؤلفه‌های سبکی قالی‌های معاصر تبریز». رساله دکتری. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۱۴. میرزایی، عبدالله، و فاطمه عارف‌پور. ۱۳۹۱. «معرفی و بررسی انواع روش‌های تهیه نقشه فرش در تبریز». جلوه هنر. ش. ۱۰: ۷۷-۸۶.

۱۵. نوری تل چگان، سونیا. ۱۳۹۵. «بررسی تطبیقی باغ ایرانی در نگارگری و فرش دوره صفویه و ارائه‌ی یک طرح فرش مبتنی بر مطالعات انجام شده». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۱۶. واکلر، جان، و چاپلین، سارا. ۱۳۸۵. فرهنگ تصویری مبانی و مفاهیم. ترجمهٔ حمید گرشاسبی و سعید خاموش. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

۱۷. هنرور، محمدرضا، و فرید هنرور. ۱۳۹۵. آموزش گام به گام گل‌های ختایی در طراحی فرش. مقدمهٔ تورج ژوله. تهران: انتشارت یساولی.

۱۸. یساولی، جواد. ۱۳۷۰. مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران. تهران: فرهنگسرا.

منبع اینترنتی

URL1 :https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879870

بازشناسی شیوه‌های ساخت و تزیین صندوق چوبی الغ‌بیگ در موزهٔ توپکاپی‌سرای*

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.248324.1053

مهدی محمدزاده**
زینب مرادیان قوجه بگلو***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۸

چکیده

الغ‌بیگ فرزند شاهرخ و نوهٔ امیرتیمور، از چهره‌های برجستهٔ تاریخ است. وی به مدت ۴۰ سال در ماوراءالنهر فرمانروایی کرد و دوران حکومت او، عهد پرورش هنرهای نقاشی، خوشنویسی، تزیینات چوبی، فلزکاری، سفالگری و ... بوده است. آثار چوبی دورهٔ گورکانی مؤید آن است که سبکی متفاوت با سبک ایلخانی دارد لیکن از ابتدای دورهٔ گورکانی شباهت‌هایی به آثار دورهٔ ایلخانی دیده می‌شود. از بهترین نمونه‌های چوبی به‌جامانده از این دوران می‌توان به صندوق الغ‌بیگ اشاره کرد که با نقوش مختلفی چون نقش‌مایه‌های هندسی، اسلیمی، ختایی‌های گردان و ... در تمامی قسمت‌های اثر تزیین شده است. این نقوش زیبا با تکنیک‌هایی چون جووک، منبت ریز و زمودگری اجرا شده‌اند. در مقالهٔ حاضر، تلاش شده تا به‌لحاظ ساختارشناسی به تزیینات و تکنیک‌های اجرایی روی این صندوق نگاهی دقیق انداخته شود. سوال مطرح در این پژوهش عبارت است از: در ترکیب‌بندی این اثر، چه نوعی از نقوش و تکنیک‌ها با توجه به نوع کاربری آن به‌کار رفته‌اند؟ هدف مقالهٔ حاضر، بررسی و معرفی تکنیک‌ها و نقوش موجود روی صندوق چوبی الغ‌بیگ و نوع ارتباط آن در کاربرد این صندوق است. روش پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی بوده و به شیوهٔ کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته است. نتایج حاکی از آن است که کاربرد صندوق چوبی الغ‌بیگ، احتمالا نگهداری زیورآلات بوده است و به همین دلیل، در آراستن آن از نقوش بسیار ظریف و پر پیچ وخم با منبت ریز و با عمق زیاد استفاده کرده‌اند به‌طوری‌که تمامی نقوش به‌صورت برجسته نمایان شده‌اند. ۷۰ درصد تزیینات این صندوق، منبت‌کاری است. نسبت به وسعت صندوق از تنوع نقش در تکنیک جووک که عمدتاً در قسمت لبهٔ بازشوی صندوق و در گوشه‌های آن می‌باشد، با دو رنگ سیاه و سفید به زیبایی و با مهارت تمام استفاده شده است. نوع جووک‌کاری این صندوق چوبی که از طلا برای زمودگری آن استفاده شده، شباهت بسیاری به آثار دورهٔ تیموری دارد ولی در جزییات و ظریف‌کاری‌ها، تفاوت قابل توجهی با آثار این دوره دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها:
دورهٔ تیموری، الغ‌بیگ، صندوق چوبی، تزیینات و نقوش، اژدها.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زینب مرادیان قوجه بگلو با عنوان «طراحی و ساخت جعبه قرآن با مطالعه تکنیک جووک در دوره ایلخانی و تیموری» با راهنمایی مهدی محمدزاده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.

** استاد، گروه هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول) / m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

*** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه هنرهای صناعی اسلامی،دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ Z.moradian@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

با مرگ تیمور در سال ۸۰۷ ه.ق، منازعات سیاسی - نظامی بر سر قدرت و جانشینی وی آغاز شد و ثبات و امنیت نیز از سرزمین‌های تحت امپراتوری تیموری رخت بربست. الغ‌بیگ در آن زمان ۱۱ ساله بود و ناخواسته به همراه پدرش به عرصهٔ کشمکش‌های جانشینی کشیده شد و سرانجام بعد از چهار سال آشوب در امپراتوری تیموریان، شاهرخ در سال ۸۱۲ ه.ق قدرت را به دست گرفت و ادارهٔ سمرقند و ماوراءالنهر را به پسرش الغ‌بیگ سپرد و خود، حکومت هرات را به دست گرفت (رفیعی و گودرزی ۱۳۸۶، ۹۴). این دولتمردان، بیش‌تر هنردوست و هنرپرور بودند تا کشوردار و جنگاور، ذوق و دلبستگی به انواع هنرها در زمینهٔ معماری، نقاشی، خوشنویسی، تکنیک‌های چوبی، فلزکاری و ... در نظر آنان از هر امیر دیگری مهم‌تر بوده است. در دوران فرمانروایی الغ بیگ، هنر و علم در یک راستا همگام با یکدیگر به اوج و بالندگی رسیدند، به‌طوری که برای هریک از هنرهای رایج، دری به سوی شکوفایی گشوده شد. بنابراین، اعتبار و ارزش هنر در این دوره دوچندان گردید. آن‌ها با تشویق هنرمندان، باعث تکامل یک‌سری شیوه‌های هنری شدند که سرمشقی برای صنعتگران آینده باشد. در ابتدای این دوره، از اسلوب و روش‌های دورهٔ ایلخانیان در تولید آثار چوبی الگو گرفتند و در ادامهٔ کار، در اکثر رشته‌های چوب ازجمله کنده‌کاری، منبت، خاتم‌کاری و شیوه‌های تزیینی مانند حاشیه‌سازی، جووک و ... در حد اعلا کار می‌کردند و نمونه‌های بسیار زیبایی از این زمان برجای مانده است. یکی از این آثار، صندوق چوبی الغ‌بیگ در موزه توپکاپی می‌باشد که با تکنیک‌ها و نقوش مختلفی کار شده است. در این پژوهش سعی می‌شود تا همهٔ فرم‌ها و تکنیک‌های مورد استفاده در این اثر، به‌صورت تحلیلی و ساختارشناسانه مورد بررسی قرار گیرند. هدف از این تحقیق، معرفی تکنیک‌ها و نقوش به‌کار رفته روی صندوق چوبی الغ‌بیگ است. سوال مطرح در مقالهٔ حاضر، این است که چه نقوش و تکنیک‌هایی با توجه به نوع کاربری جعبه، بر روی آن اجرا شده‌اند؟ البته لازم به ذکر است که در منابع یافت‌شده در این زمینه عمدتاً به معرفی، تاریخچه و در یک مورد، به مقایسهٔ این صندوق با آثاری از رشته‌های دیگر پرداخته شده است. در این مقاله، براساس ضرورت موجود، مطالعهٔ تکنیک‌ها و تمامی تزیینات به‌کار رفته در آن به‌صورت تخصصی انجام یافته است.

۱-۱. روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی بوده و این پژوهش از نوع تحقیقات کیفی و کمّی می‌باشد. توضیحات ارائه‌شده، در راستای تحلیل داده‌ها و نقوش و تکنیک‌های به‌کار رفته در اثر بوده که برای هر بخش از جوانب صندوق به‌صورت مجزا و براساس تکنیک‌های مورد استفاده،توضیحاتی ارائه شده است. گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای انجام گرفته است. هم‌چنین در این راستا برای مشاهده و مطالعهٔ دقیق‌تر نقش‌مایه‌ها، تمامی نقوش به روش دستی و نرم‌افزاری، به‌صورت خطی ترسیم گردیده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

الغ‌بیگ، حاکم سلسلهٔ تیموری، فرمانروای خراسان و شاهزاده هنرمند و هنرشناس دورهٔ تیموری است. وی بیشتر هنردوست و هنرپرور بوده و آثار بسیار زیبایی از دوران وی به‌جا مانده است. اما تحقیقات جامعی در این حوزهٔ هنری به‌صورت تخصصی صورت نپذیرفته است و منابع محدودی در این باره وجود دارد. ازجمله، کوپلر گلنیهال (۲۰۲۰) در مقاله « یادگاری در کاخ عثمانی: صندوق الغ‌بیگ»، این اثر را با رویکرد نمادشناسی و مقایسهٔ نقوش با دیگر آثار هنری ازجمله کاشی‌کاری، معماری و نگارگری مورد بررسی قرار داده است. ولی‌الله کاوسی (۱۳۸۹)، در کتاب تیغ و تنبور، به دوره‌های مختلف تاریخی، آثار هنری و هم‌چنین ویژگی‌های منحصر به‌فرد هر دوره، اشاره کرده است و از آثار دورهٔ تیموری به صندوق الغ‌بیگ و سال ساخت و محل نگهداری آن پرداخته است. امیرتیمور رفیعی و میثاق گودرزی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «الغ‌بیگ و گرایش‌های فرهنگی او»، این شخصیت را در تمامی زمینه‌های سیاسی، فرهنگی و ... مورد ارزیابی قرار داده و اشارات هنردوستی و عالم بودن این شخصیت و اقدامات هنری و معماری صورت‌گرفته در زمان وی را مورد واکاوی قرار داده‌اند. دیوید روکسبورگ (۲۰۰۵) در کتاب ترک و مجموعه آثار هزار ساله ۶۰۰ تا ۱۶۰۰، در مورد صندوق چوبی الغ‌بیگ و تاریخچهٔ ساخت و نوع متریال به‌کار رفته در آن توضیحات مختصری ارائه می‌دهد. با توجه به منابع محدودی که در دسترس است، این پژوهش به‌صورت تخصصی به تمامی نقوش و هم‌چنین فنون اجرایی روی این صندوق می‌پردازد که تاکنون به لحاظ تکنیکی مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند و ضرورت انجام آن احساس می‌شده است.

۲. دورهٔ الغ‌بیگ

تیموریان (۷۵۰ - ۸۸۶ ه.ق) سلسله‌ای ترک‌تبار با فرهنگ ایرانی بودند که بنیانگذار آن امیر تیمور بود. سمرقند، بخارا، شهر سبز و هرات در دوران تیموریان به‌عنوان مراکز مهم این حکومت در آسیای مرکزی و افغانستان شناخته می‌شدند که از مراکز هنری و فرهنگیِ مهم تا آن زمان بهره‌مند بودند. هم‌چنین از این فرهنگ و هنر در جهت معرفی شکوه و عظمت درباریان استفاده می‌کردند (برند ۱۳۸۳، ۱۴۱). در این دوره نیز مانند دوره‌های قبلی، قشرها و گروه‌های مختلف با دلایل گوناگون با حکومت در ارتباط بودند. هنرمندان و صنعتگران نیز جزئی از آن‌ها بودند که توجه حکومت را به خود جلب کرده و جذب حکومت می‌شدند (سمائی دستجردی و عابدینی جوشقانی ۱۳۹۵، ۴۹). این دوره، عصر شکوفایی هنر بوده که سلیقه و ذوق هنرمندان و صنعتگران آن را در بناهای باشکوه و با آرایه‌های تزیینی گوناگون در جغرافیای حکومتی تیموریان در نواحی مختلف ایران و به مرکزیت خراسان، ماوراءالنهر و هم‌چنین دو مرکز عمدهٔ قدرت آن زمان یعنی هرات و سمرقند می‌توان مشاهده نمود (امیرخانی ۱۳۸۳، ۱۱۳). حاکمان تیموری، بزرگ‌ترین مدارس، خانقاه‌ها، مساجد، دارالسیاده‌ها، دارالشفاها و کتابخانه‌ها را به‌وجود آوردند که در آن مکان‌ها هزاران دانشمند، سخنور، شاعر، هنرمند و ... مانند ستارگانی درخشیدند (میرجعفری ۱۳۹۳، ۱۱۵). الغ‌بیگ فرزند شاهرخ و نوه امیر تیمور گورکان، یکی از چهره‌های مطرح و تابناک تاریخ است که در سن ۱۸ سالگی توانست به فرمانروایی ماوراءالنهر برسد. در دوران حکومت وی، شکوفایی فرهنگ و هنر به مدت نزدیک ۴۰ سال تداوم یافت و در زمینه‌های مختلف مثل معماری، نقاشی و هنرهای مربوط به کتابت و هم‌چنین علومی مثل ریاضیات، نجوم، ادبیات، موسیقی و ... به پیشرفت‌های چشمگیری دست یافتند (رفیعی و گودرزی ۱۳۸۶، ۹۲). الغ‌بیگ ازجمله حاکمانی است که در کسب علوم مختلف تلاش زیادی کرده و بیش‌تر هم‌نشینان وی، علما و دانشمندان بودند و از او به‌عنوان «دانشمندترین حکمران جهان اسلام» یاد کرده‌اند (سپهری و یگانه ۱۳۹۴، ۷۷). اکثر تاریخ‌نویسان معتقدند که الگو و کمال مطلوب الغ‌بیگ در ساختار فرهنگی ماوراءالنهر، پدرش شاهرخ نبوده، بلکه نگرش‌های نیای وی یعنی تیمور بوده است (رفیعی و گودرزی ۱۳۸۶، ۹۵).

هنرمندان توانایی که از ماهرترین صنعتگران آن روزگار نیز محسوب می‌شدند در شکل‌گیری و اوج هنر این دوره نقش بسزایی داشتند. هم‌چنین آثاری که این هنرمندان از خود برجا گذاشتند، نمونه‌های ارزنده‌ای برای هنرمندان و صنعتگران قرن‌های بعد از خود و حتی تا به امروز نیز به حساب می‌آید (کاوسی ۱۳۸۹، ۲۶). در این زمان، تحول و توسعهٔ هنرهای تزیینی همانند آثار سفالی، فلزی، چوبی، نقاشی و ... نیز به‌وفور دیده می‌شود. بیش‌تر آثار چوبی این دوران علاوه بر موارد اهدایی بزرگان، برای استفاده در اماکن مقدس و مذهبی بوده‌اند (جعفری‌فرد، صالحی کاخکی، و جعفری‌سرشت ۱۳۹۴، ۳۶).

۳. صندوق چوبی الغ‌بیگ

تصویر۱: جعبهٔ قرآن، قرن ۸ ه.ق/۱۴م، ابعاد اثر: ۲۷*۵.۴۲*۵.۴۲ سانتی‌متر، شماره ثبت در موزه برلین: I.188 (Hagedorn 2009, 44)

جعبه یا صندوق، محفظه‌ای چوبی یا فلزی است که عمدتا برای نگهداری ابزار، زیورآلات، کتب و یا برای اهدا به مقامات درباری و اشراف استفاده می‌شده است. جعبه‌ها یا صندوق‌هایی از جنس‌های متفاوت از ادوار گذشته برجا مانده که برای مصارف گوناگون به‌کار می‌رفته‌اند و با توجه به کارکرد، با تکنیک‌های مختلف تزیین می‌شده‌اند. در اکثر موارد، نقوش هندسی، کتیبه‌ای و طرح‌های اسلیمی و ختایی با فنون مختلف اجرا می‌شده‌اند. فرم کلی جعبه‌ها نیز با توجه به نوع کارکرد آن‌ها در اندازه‌ها و اشکال گوناگون ساخته می‌شد. برای نمونه می‌توان به جعبهٔ قرآن محفوظ در بخش هنرهای اسلامی موزه پرگامون برلین اشاره کرد که برای نگهداری اوراق قرآن استفاده می‌شده است (تصویر۱). این جعبهٔ مستطیلی که روی آن با ورق برنجی و آیات قرآنی و نقش‌مایه‌های اسلیمی با استفاده از طلا و نقره تزیین شده است، عمل دو استاد به نام‌های «محمد ابن سنقر البغدادی و حاج یوسف» ثبت شده که به دستور «سلطان الناصر محمد» در دورهٔ مملوکیان ساخته شده است.

این صندوق به‌عنوان یک «کشو» در بایگانی کاخ توپکاپی ثبت شده است اما به نظر می‌رسد یک صندوقچه است تا یک کشو. این صندوق ازجمله اشیایی است که متعلق به سلسلهٔ تیموری بوده و تا به امروز باقی مانده است. شماره این صندوق در خزانه‌داری موزهٔ قصر

توپکاپی (۲/۱۸۴۶) می‌باشد (Glenny Hall 2020, 50). این صندوق کوچک که با تزیینات خیره‌کننده‌ای آراسته شده، برای هدیه به الغ‌بیگ بوده است (برند ۱۳۸۳، ۱۳۷) (تصویر۲). هم‌چنین در مورد جنس چوب‌های به‌کار رفته در این صندوق نظراتی وجود دارد. چنان‌چه روکسبورگ جنس آن را از چوب و طلا دانسته است و عقیده دارد تاریخ ساخت آن به ۸۲۳-۸۵۲ ه.ق برمی‌گردد و نیز چوب صندل و صدف در تزیینات آن به کار رفته است. وی ابعاد آن را ۳۱.۲*۱۷.۵*۱۹.۵ معرفی می‌کند (Roxburg 2005, 425). علاوه بر چوب نامبرده از چوب‌های آبنوس و فوفل و استخوان نیز در تزیینات استفاده شده است. این صندوق مربوط به آسیای مرکزی می‌باشد (کاوسی ۱۳۸۹، ۱۵۸). چوب فوفل به‌خاطر نرمی و انعطاف‌پذیری زیاد آن در زمینهٔ منبت‌کاری، همیشه مورد استفاده بوده و برای همین در چوب‌های استفاده‌شده در این صندوق و با توجه به ویژگی‌های آن‌ها، احتمال بر این است که از چوب‌های نامبرده در ساخت و تزیینات این صندوق استفاده شده باشد. این صندوق با تکنیک‌هایی چون منبت ریز، زمودگری و جووک‌کاری تزیین شده است.

تصویر۲: جعبهٔ چوبی الغ‌بیگ، ۸۲۳-۸۵۳ ه.ق، ابعاد ۳۱.۲×۱۷.۵×۱۹.۵، تکنیک جووک، محل نگهداری: موزه توپکاپی (Roxburg 2005, 235)

تکنیک جووک، از کنار هم قراردادن چوب‌های رنگی با طرح و نقشهٔ هندسی به‌وجود می‌آید. این تکنیک، در ظاهر بیش‌تر شبیه به تکنیک خاتم‌کاری است اما از لحاظ ساختار، قدیمی‌تر از خاتم است. هم‌چنین در روش ساخت جووک، قابلیت اجرای اکثر اشکال هندسی ازجمله مربع، مثلث، مستطیل، لوزی و ... وجود دارد. البته می‌توان سطح مقطع چوب‌ها را براساس یک طرح و نقشهٔ هندسی انتخاب کرد. بعد از کنار هم قراردادن چوب‌های رنگی، قامهٔ جووک ساخته می‌شود و در آخر برش سطح مقطعی از قامهٔ ایجادشده، انجام می‌گیرد و به روش جایگزین‌کردن، در سطوح و کلاف‌های چوبی آماده‌شده قرار می‌گیرد. این تکنیک به‌عنوان یکی از رشته‌های نازک‌کاری به حساب می‌آید.

تصویر ۳: جعبه قرآن منبت کاری شده با چوب آبنوس، عاج و قلع، دوره مملوکیان (O'Kane 2012, 149)

جعبهٔ چوبی دیگری مربوط به دورهٔ مملوکیان در قاهره، در زمان «سلطان شعبان» ساخته شده است (تصویر۳). این اثر، نمونهٔ بارزی از منبت‌کاری بوده که در ساخت آن از طلا و نقره نیز استفاده شده است و بخش‌هایی از آن شامل کتیبه‌هایی سیاه و سفید در شش‌گوشهٔ آن می‌باشد. این صندوق، شش‌ضلعی بوده و در قسمت بازشوی آن،

تزیینات بیش‌تری دیده می‌شود. بخش بازشوی جعبه به‌صورت پخ‌خورده و زاویه‌دار می‌باشد و در هر ضلع آن، یک قاب مستطیلی منبت‌کاری‌شده وجود دارد. البته تکنیک جووک‌کاری در گوشه‌های صندوق به‌وضوح دیده می‌شود (O'Kane 2012, 149).

۴. نقوش جووک به‌کار رفته روی صندوق الغ‌بیگ

صندوق چوبی الغ‌بیگ، مکعب‌مستطیل بوده و قسمت بالایی آن از کناره‌ها به‌صورت پخ‌خورده و زاویه‌دار به سمت مرکز می‌باشد. این جعبه به‌صورت لولایی بوده و با قفل جلویی، درب آن باز و بسته می‌شود که با نوع زمودگری موجود روی آن همخوانی دارد. دو دستهٔ کوچک در کناره‌ها قرار گرفته‌اند که به دلیل محافظتِ بیش‌تر از اثر در هنگام جابه‌جایی بوده تا با دسته‌های تعبیه‌شده در قسمت جانبی حمل شود. نوع جووک‌های این جعبه در نوع خود و نسبت به آثار دیگر این دوران متفاوت می‌باشد. از نمونه‌های دیگر این دوره، می‌توان به درب‌های مقبره خواجه احمد یسوی اشاره کرد (محمدزاده، شکرپور، مرادیان قوجه بگلو، و شیخ بگلو ۱۴۰۰، ۱۳۷) که تنوع نقش در آن بسیار بوده ولی جووک‌های به‌کار رفته در آن نسبت به جعبه چوبی الغ‌بیگ درشت می‌باشد. در آثار دورهٔ ایلخانی نیز نقوش جووک به‌عنوان یکی از تکنیک‌های تزیینی مورد استفاده قرار می‌گرفته است اما تنوع نقوش نسبت به دورهٔ تیموری کمتر بوده است. برای نمونه می‌توان به رحل چوبی موجود در موزه متروپلیتن اشاره کرد (تصویر۴) که جووک‌های به‌کار رفته در آن به‌صورت موردی در آلت شش و آلت طبل پیچ‌خورده و هم‌چنین دو رشته نوار باریک در کار ایجاد شده است. نمونه دیگر، صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (تصویر۵) می‌باشد که یک مورد جووک به‌صورت نواری (حاشیه) در اطراف کادرهای مستطیل دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از جووک‌کاری می‌توان به جعبه‌ای در موزهٔ هنرهای اسلامی - ترک اشاره کرد (تصویر۶) که جووک‌های آن در قسمت حاشیهٔ منبت‌ها و حتی پایه و لبهٔ بازشوی آن با دو رنگ سیاه و سفید اجرا گشته است (Roxburgh 298, 2005). قفسهٔ چوبی چندضلعی دیگری در موزه هنرهای اسلامی - ترک استانبول وجود دارد (تصویر۷) که جووک‌های به‌کار رفته در این جعبه نیز با دو رنگ سیاه و سفید و در هر ضلع آن به‌صورت حاشیه کار شده است و نقش‌مایه‌های متنوعی نیز در آن دیده می‌شود (Hayeri Demiril 2009, 229).

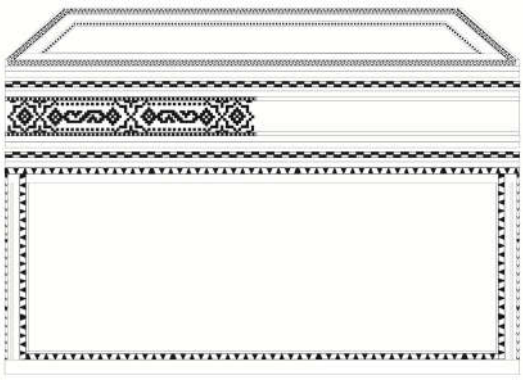
تصویر۴: نمونه جووک‌کاری بر رحل قرآنی در موزه متروپلیتن (نگارندگان)

تصویر۵: نمونه‌ای از جووک‌کاری روی صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

تصویر۶: جعبه قرآن، قرن ۱۰ه.ق/۱۶م، ۵۲*۷۲*۳۴.۵ سانتی‌متر، موزه هنرهای اسلامی - ترک، استانبول (Hayeri Demiril 2009, 229)

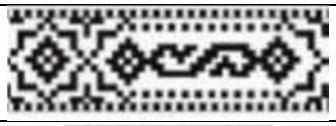
تصویر۷: جعبه قرآن، ۹۱۰ه.ق/ ۱۵۰۵م، ۵۶*۸۶ سانتی‌متر، موزه هنرهای اسلامی - ترک، استانبول (Roxburgh 2005, 298)

در تزیینات به‌کار رفته بر چهار طرف صندوق و قسمت بالایی آن، منبت‌کاری با طرح اسلیمی و ختایی صورت گرفته است. هم‌چنین تکنیک جووک این جعبه در حاشیه‌ها می‌باشد که دورتادور کار را احاطه کرده (تصویر۸) و در چند نوع متفاوت است. جووک قسمت بالایی کار متشکل از یک نوار باریک به دو رنگ سیاه و سفید و به‌صورت مواج می‌باشد. یک طرح سیاه و سفید در دو طرف این جووک قرار گرفته که مربع‌های سیاه و سفید، در ابعاد کوچک و با چوبی سیاه‌رنگ دور آن کشیده شده است. برای هریک از جووک‌ها به‌صورت مجزا قامه بسته شده است و در آخر، هرکدام جداگانه برش سطحی خورده و در جای خود تعبیه شده‌اند. روی جووک مواج، ابزاری دایره‌مانند خورده و سپس در جای خود قرار گرفته‌اند. در ردیف پایین‌تر آن نیز یک نمونه جووک به طرح «هشت و جفت هشت» کار شده که داخل هشت‌ها نیز یک طرح لوزی و یک حرکت Sمانند اجرا شده است. این طرح با رنگ سیاه در زمینه‌ای سفید اجرا شده است. هم‌چنین یک طرح جووک شطرنجیِ کمی کشیده‌تر که از شکل مربعی خارج شده در دو رنگ سیاه و سفید و در سه پله اجرا شده است. در چهار گوشهٔ جعبه، جووک جناغی در سه رنگ سیاه، قهوه‌ای و زرد اجرا شده و کناره‌های آن با چوب سیاه‌رنگ زه‌کشی شده است. نمونه تصاویر جووک‌های این اثر در جدول (۱) قابل رؤیت هستند.



تصویر۸: طرح خطی جووک‌های به‌کار رفته روی صندوق الغ‌بیگ (نگارندگان)

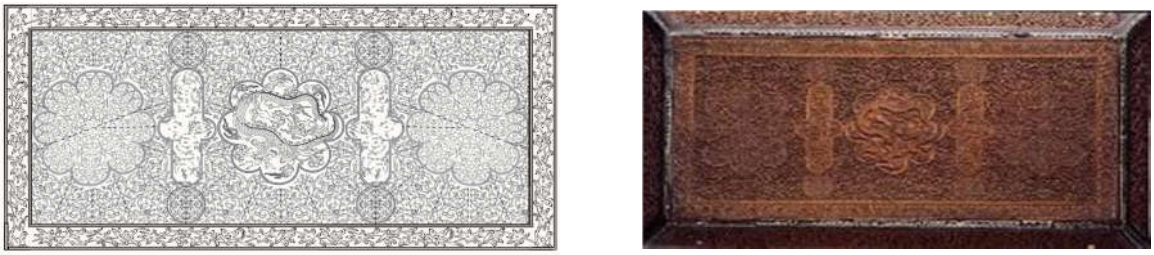
جدول۱: انواع جووک به‌کار رفته روی صندوق (نگارندگان)

ردیف	نام جووک	محل استفاده	تصویر	طرح خطی
۱	مربع	حاشیهٔ دوم از قسمت بالایی صندوق		
۲	جناغی	گوشه‌های صندوق		
۳	هشت و جفت هشت	حاشیهٔ مرکزی از قسمت بازشو		
۴	مواج	حاشیهٔ اول در قسمت فوقانی		
۵	شطرنجی	در دو طرف حاشیه مرکزی هشت و جفت هشت		
۶	زیگزاک	دورتادور مستطیل‌های چهار وجه صندوق		

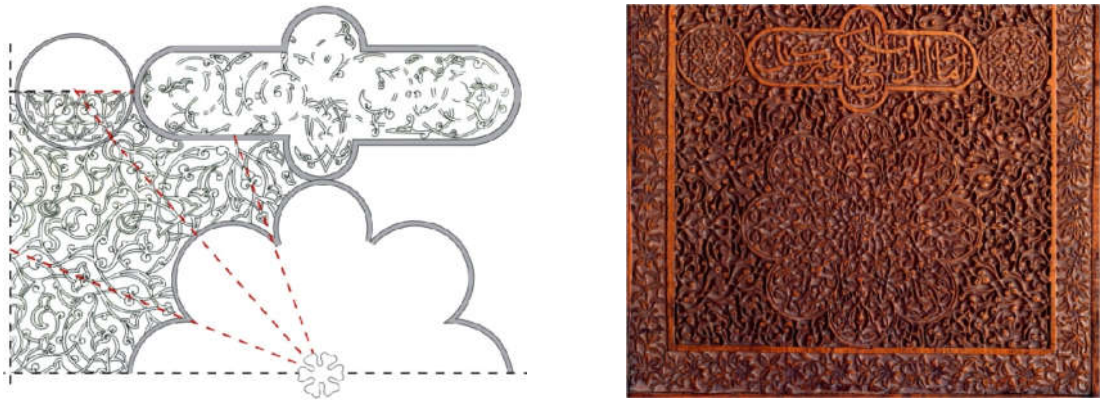
۵. تنوع نقوش منبت روی صندوق

۵-۱. نقوش نمای فوقانی

تمامی بخش‌های این صندوق از منبت‌کاری‌های بسیار ظریف پوشیده شده است. قسمت فوقانی صندوق از سه شمسه و دو موج تشکیل شده است که هرکدام با نقش و نگار خاصی آراسته شده‌اند (تصویر۹). هم‌چنین زمینهٔ کار هم با طرح اسلیمی دهان‌اژدری با منبت‌کاری از نوع مقعر که زمینهٔ کار به‌صورت صاف، خالی شده و طرح‌ها کاملاً برجسته دیده می‌شوند، پر شده است (تصویر۱۰).



تصویر۹: نمای فوقانی صندوق (Glenny Hall 2020, 51) و طرح خطی و ترکیب بندی آن (نگارندگان)



تصویر۱۰: جزییات زمینه در قسمت فوقانی صندوق و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 52)

سه شمسهٔ هشت‌پرهٔ گرد روی قسمت فوقانی وجود دارند که شمسهٔ مرکزی، دربرگیرندهٔ تصویر یک اژدهاست. زمینهٔ کار کنده‌شده و اژدها به‌صورت تکی، با دهانی باز و حالت تهاجمی چنبره زده است. پوست اژدها به حالت فلس ماهی اجرا شده و دست و پای آن به شکل ابر کار شده است (تصویر۱۱). منبت این اژدها به شیوهٔ محدب بوده و در بخش‌های ابرمانندی که در اطراف آن کار شده، روش مقعر نیز دیده می‌شود. اژدها به صورت شرقی در دورهٔ اسلامی ظاهر می‌گردد ولی به‌صورت ایرانی، قبل از آن هم وجود داشته است اما با توجه به فرهنگ و جغرافیایی که داشته‌اند، در طول تاریخ نام‌های مختلفی به خود گرفته‌اند.

تصویر۱۱: شمسهٔ هشت‌پرهٔ گرد با نقش اژدها و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 54)

در فرهنگ معین، واژهٔ اژدها چنین معنا شده است: مار بزرگ، جانور افسانه‌ای به شکل سوسمار بزرگ و عظیم، دارای دو بال که آتش از دهانش بیرون می‌افکنده و پاس گنج‌های زیرزمینی می‌داشته است و در لغت‌نامه دهخدا آمده است: مار بزرگ، مار عظیم جثه، در اساطیر قدیم نام ماری به غایت عظیم که از دهانش آتش بیرون ریخته است، شکلی در فلک صورت اژدها که آن را رأس و ذنب نیز می‌گویند (نایب‌زاده و سامانیان ۱۳۹۵، ۷۲). این جانور در فرهنگ ایرانیان «اژدها»، در میان ترکان باستان «جهان»، بین مغولان «مغور» و ... نامیده

می‌شود. در میان ترک‌ها این باور وجود دارد که حاکمان افسانه‌ای اژدها را شکار کرده و می‌کشتند که معنای رشادت و دلاوری و قدرت شخصی وی را نشان می‌دهد. در شاهنامه فردوسی نیز موضوعاتی مانند جنگ سام با اژدها و کشتن اژدها توسط رستم، به‌طور کامل بیان شده است. در این‌جا، اژدها بیانی نمادین از شجاعت از یک‌طرف و شر از سوی دیگر است (Glenny Hall 2020, 54).

تصویر۱۲: کاسه سفالی با نقش اژدها به رنگ سیاه (زحمتکش و شریعت پناهی ۱۳۹۵، ۶۶)

اسطوره هنگامی ایجاد می‌شود که ذهن بشری قید و بندها را رها کرده و آزادانه دست به آفرینشی ماندگار می‌زند و هنر، جلوهٔ این خلاقیت و ادبیات بیان این نوع از اسطوره‌ها و هنر است (نایب‌زاده و سامانیان ۱۳۹۴، ۲۳۸). در یک نمونه، کاسه‌ای سفالی با نقش اژدها به رنگ سیاه و با منظره‌ای طبیعی شامل چند قطعه ابر به رنگ آبی دیده می‌شود (تصویر۱۲) و این ظرف در موزه متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود (دیماند ۱۳۶۵، ۱۹۶). تاریخ و مکان ساخت این ظرف شناخته‌شده نیست اما طی دوره تیموریان، ظروفی از این نوع در اغلب مراکز مهم سفالگری ایران و آسیای مرکزی تولید می‌شدند (حسینی ۱۳۸۹، ۷۳).

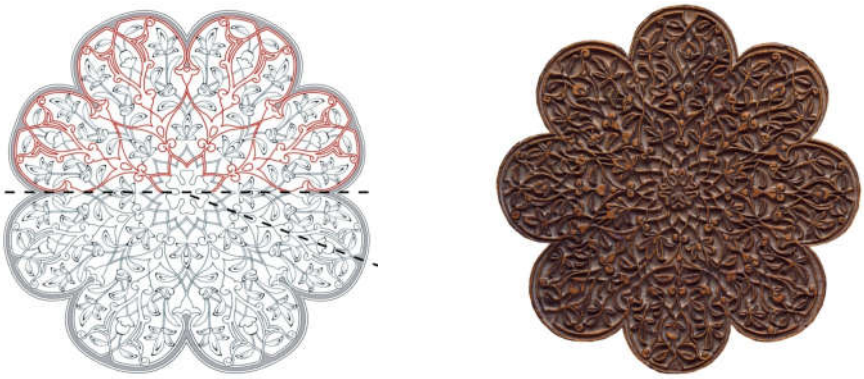
شکل موجود روی صندوقچه الغبیگ، با وجود شاخ، فلس و دست و پای ابرمانند، نمادی از اژدهای آسمان است. این واقعیت که توسط چین‌هایی احاطه شده، این دیدگاه را تأیید می‌کند. اژدها به‌عنوان یکی از موضوعات هنر چین به‌شمار می‌رود. این نماد در اکثر هنرهای سنتی چینیان به‌وفور دیده می‌شود. اژدها، نماد قدرت آسمانی، زمینی، خردمندی و هم‌چنین استقامت است. براساس باورهای چینیان، اژدها ۱۱۷ فلس دارد که ۸۱ فلس آن از «یانگ» و ۳۶ فلس از «یین» انرژی می‌گیرد. همهٔ اژدهاهای چینی به جز اژدهای آسمانی بزرگ که تمام نیروی آن از «یانگ» است، این خصیصه را دارند. اژدهای چینی با خود ثروت، خوشبختی و باران می‌آورد. سخاوتمندی آن‌ها، نشانگر خوبی و سلامتی است. اژدهای چینی نماد قدرت، شجاعت و قهرمانی بوده و اصالت و الوهیت دارد و مردم چین آن‌ها را دوست دارند و می‌ستایند و برای باریدن باران، در معابد نزدشان دعا می‌کنند (نایب‌زاده و سامانیان ۱۳۹۵، ۷۵).

در مورد خصوصیات اژدهای ایرانی و وجوه تمایز آن با اژدهای چین و ژاپن می‌توان گفت که اژدهای ایرانی اغلب در پای عقب خود زایده‌ای دارد در حالی‌که دیگر اژدهاها فاقد این عضو هستند. اژدهای ایرانی، یک شاخ در وسط پیشانی دارد که معمولاً دو بخش شده اما این اندام در صورت وجود در اژدهای چینی و ژاپنی جفتی است. یک شاخ در هرطرف سر، ویژگی خاصی ندارد در حالی‌که اژدهای چینی دُمی مانند دم گاو دارد که تمایزبخش جنس نر از ماده است. اژدهای ایرانی در حال دمیدن آتش است ولی اژدهای چینی به‌ندرت آتش یا بخار می‌دمد. جلوه‌ای بسیار زمینی و اشتیاق به شنا در آب یا پرواز در آسمان از ویژگی‌های کلیدی اژدهای چینی و ژاپنی است (مسعودی امین و صادقی مهر ۱۴۰۱، ۱۰۳). هم‌چنین پهلوانان اسطوره‌ای در نبردهای خود پرچمی به همراه داشته‌اند که در اشعار فردوسی «درفش» نامیده شده است. رستم با آن‌که پیر زال و از خاندان سام است، درفشی آراسته به نقش اژدها دارد که مظهر محراب‌شاه کابلی است و وجود این نقش اژدها با آن هیبت و عظمت بر درفش رستم ممکن است ایجاد ترس در دل دشمن کند که هدف اصلی پهلوانان بوده است (اصغرزاده منصوری، عارف، و گودرزپروری ۱۴۰۱، ۲۹۶). در قرن نهم ه.ق در مینیاتورهای شیراز تصاویر اژدها مرسوم بوده است.

تصویر۱۳: نقوش اسلیمی و ختایی درون آلت‌های گره‌چینی، مربوط به صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی (نگارندگان)

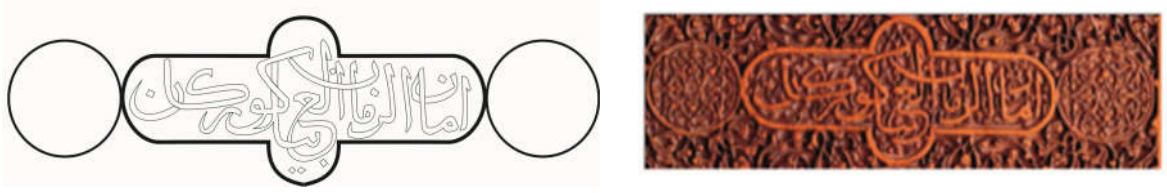
احتمالاً از این صندوق به‌عنوان جعبهٔ جواهر استفاده می‌کردند. هم‌چنین لازم به ذکر است که نقش اژدها و نقوش حیوانی در آثار چوبی تا آن زمان دیده نشده است. نوع این اجرا و ترکیب‌بندی (طرح لچک و ترنج) در آثار دیگر این دوران بیش‌تر به‌صورت گره‌چینی بوده و نقش‌ها (اسلیمی و ختایی‌ها) در داخل آن آلت‌ها اجرا می‌شده‌اند (تصویر۱۳) و در برخی جاها فقط به نسبت ترکیب‌بندی و زمینهٔ کتیبه‌ها، طراحی در داخل کادرها هم انجام شده اما اغلب نقوش اسلیمی و ختایی به‌کار رفته روی صندوق الغبیگ، به‌صورت لچک و ترنج در زمینهٔ مربعی و یا مستطیلی طراحی شده‌اند.

دو شمسهٔ هشت‌پرهٔ گرد دیگر نیز دقیقاً در همان اندازه و شکل در دو سمت شمسهٔ هشت‌پرهٔ گرد مرکزی به‌صورت قرینه قرار گرفته‌اند (تصویر۱۴). طرح داخلی این شمسه از اسلیمی و ختایی تشکیل شده که به‌شکل «یک / شانزده» در شمسه هشت‌پرهٔ گرد تکرار شده‌اند. اسلیمی‌های این بخش هم از نوع دهان‌اژدری می‌باشند و نقوش ختایی آن متشکل از گل پنج‌پرِ برگ‌مانند و غنچه‌های متصل به شاخ و برگ‌ها می‌باشد. منبت این بخش نیز به صورت مقعر و با زمینهٔ کنده شده اجرا گشته است.

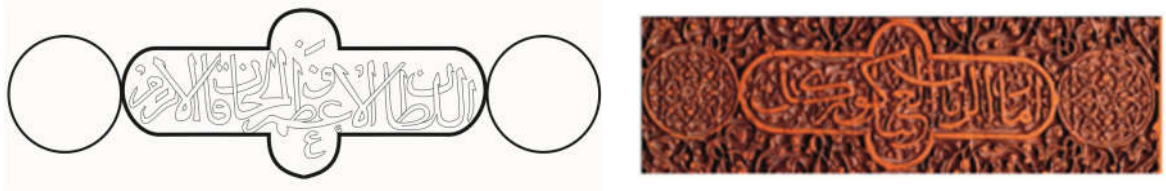


تصویر۱۴: شمسهٔ هشت‌پره گرد با طرح اسلیمی و ختایی، قسمت فوقانی صندوق و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 53)

اما دو طرح کتیبه در وسط شمسه هشت‌پره گرد به شکل قاب دالبری تعبیه شده است، متن کتیبه به نام دارندهٔ آن، یعنی الغبیگ اشاره می‌کند. عنوان متن به شکل «امان الزمان الغبیگ گورکان» و «السلطان الاعظم و الخاقان الاکرم» آمده است (تصاویر۱۵و۱۶) که سند محکمی برای نام الغبیگ می‌باشد که با نام او این صندوق ثبت شده است. کتیبه مذکور با خط ثلث نگارش شده است. در زمینه کتیبه‌ها نیز طرح اسلیمی کاملا ظریف و با رعایت اصول پرکاری در صندوق، برای پرکردن فضای این بخش آورده شده است. نوع منبت کتیبه‌ها تخت بوده ولی طرح اسلیمی‌ها از نوع منبت مقعر می‌باشد. دو سرترنج دایره‌ای‌شکل در اطراف قاب کتیبه نیز با طرح اسلیمی و به‌صورت منبت مقعر کار شده‌اند. قابل ذکر است که منبت‌کاری کتیبهٔ به‌کار رفته در صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز از نوع منبت تخت بوده است.



تصویر ۱۵: کتیبه اول قسمت فوقانی حاوی متن «امان الزمان الغبیگ گورکان» (Glenny Hall 2020, 50) و طرح خطی آن (نگارندگان)

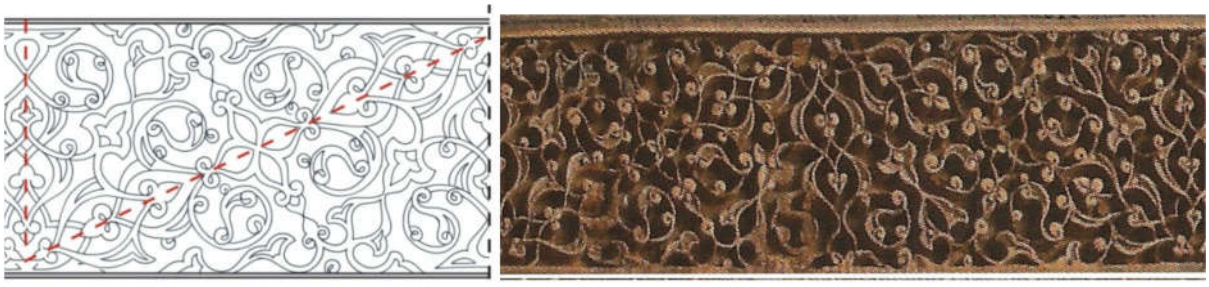


تصویر۱۶: کتیبه دوم قسمت فوقانی، حاوی متن «السلطان الاعظم و الخاقان الاکرم» (Glenny Hall 2020, 50) و طرح خطی آن (نگارندگان)

حاشیه‌ای که قاب مستطیل‌شکل قسمت فوقانی را دربرگرفته، به‌صورت باریک دورتادور آن آمده و طرح داخلی آن، شاخ و برگ‌های ختایی است که یک موتیف تکراری از دو نوع گل با گلبرگ‌های برگ‌مانند با شاخ و برگ در کل حاشیه مکرراً آورده شده است. یکی از ویژگی‌های منبت گورکانی نقش گل میخك است که در این جا نیز دیده می شود. منبت به‌کار رفته در این بخش از نوع نقش‌کنده از زمینه می‌باشد (تصویر۱۷). روسازی محدب به نوعی از روسازی‌ها اطلاق می‌شود که سطح رویین کار، حالت منحنی مانند پیدا می‌کند (کریمیان ۱۳۹۵، ۱۸) و توسازی داخل قسمت‌های روی کار که بعد از ایجاد حالت محدب پدید آمده‌اند، انجام می‌گیرد.

تصویر۱۷: حاشیه قسمت فوقانی صندوق و طرح خطی حاشیه (Glenny Hall 2020, 52)

قسمت فوقانی و بازشوی صندوق، بخشی از یک حاشیه به‌صورت پخ‌خورده می‌باشد که احتمالاً با زاویهٔ ۲۰ درجه زاویه‌دار شده است. نقوش این قسمت نیز طرح‌های اسلیمی خرطومی دگمه‌دار بوده که این نقش و شیوه منبت‌کاری از دورهٔ ایلخانی به دورهٔ گورکانی کشیده شده است. با یک موتیف مثلث‌مانند، این نقش در کل حاشیهٔ قسمت زاویه‌دار تکرار شده است (تصویر۱۸).



تصویر۱۸: اسلیمی‌های حاشیه قسمت پخ‌خورده و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 56)

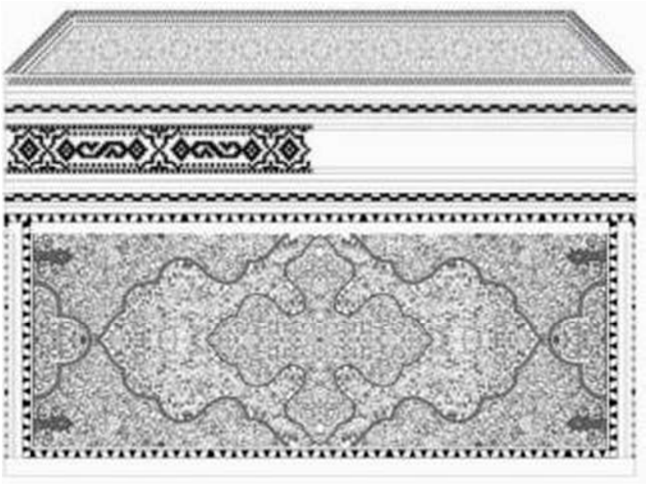
۵-۲. نقوش نمای روبرو

در نمای جلویی و پشتی کار، طرحی وجود دارد که در یک نگاه به‌شکل یک تابلوی مستقل دیده می‌شود. در این طرح، یک ترنج و سرترنج در مرکز و یک ترنج دیگر که دور آن را احاطه کرده و نیمی از یک قاب دالبری‌شکل که به دیوارهٔ کادر وصل شده، قابل مشاهده است. این تقسیم‌بندی به حالت یک‌چهارم قرینه بوده و نقوش درون ترنج و قاب دالبری در کناره‌های کادر، مملو از گردش‌های اسلیمی سیال و پرکار می‌باشند. اسلیمی‌های به‌کار رفته از نوع دهان‌اژدری هستند. اما در ترنج دیگری که محاط بر ترنج مرکزی قرار دارد، از نقوش ختایی مانند گل سه‌پر، گل پروانه‌ای، گل گرد شش‌پر، غنچه‌ها و شاخ و برگ‌های پرپیچ و خم استفاده شده است. اما فضای داخلی و بیرونی ترنج را طرح درهم اسلیمی و ختایی تشکیل می‌دهد. طراحی تمام بخش‌های این صندوق، در قاب مستطیلی ظریف و پیچیده‌ای اجرا شده است. تمامی منبت‌های این قسمت به حالت مقعر و با عمق زیاد، روی چوب یکپارچه انجام شده است (تصاویر۱۹و۲۰).

تصویر۱۹: نمای روبروی صندوق و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 56)

۵-۳. نقوش نمای جانبی

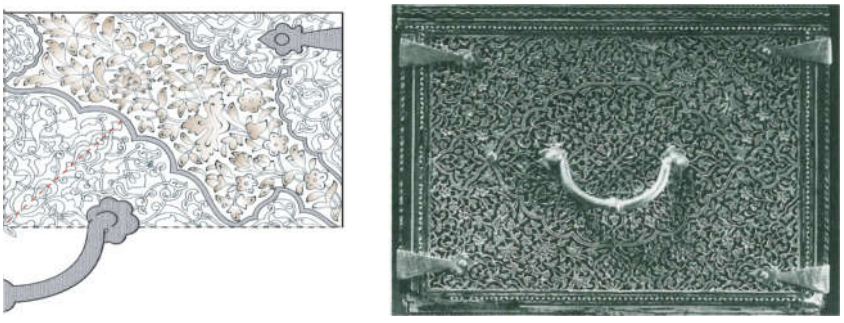
در ایـن قسـمت نیـز یـک تـرنج و سـرترنج در وسـط و لچکی‌ها در گوشه‌ها قرار گرفته‌انـد و محـیط جداکننـدهٔ این طرح‌ها به شکل دالبری است. فضای داخلی ترنج و سـرترنج و لچـک‌هـا را طـرح‌هـای اسـلیمی پـر کـرده و فضای بیرونی ترنج را شـاخ و بـرگ و گـل‌هـای ختـایی و عمدتاً گل پنبه‌ای، گل سه‌پر، گل گـرد پـنج پـر و غنچـه گـل بـا شـاخ و بـرگ‌هـای بسـیار را مـزین کرده‌انـد. منبـت‌هـای اجرایـی در ایـن بخـش نیـز از نـوع مقعـر می‌باشند (تصویر۲۱).



تصویر۲۰: طرح خطی نمای روبروی صندوق (نگارندگان)

۶. فضای داخلی و زمودگری روی صندوق

سطح داخلی صندوق که یک فضای مستطیل شکل می‌باشد، با پارچهٔ ابریشـمی قرمـز رنـگ پوشـیده شـده اسـت. طـرح روی ایـن پارچـه از گل‌های ختایی تشکیل شده که با نخ نقره‌ای روی پارچه بافته شده است (تصویر۲۲). تکنیک زمودگری کـه بـا طـلا کـار شـده، دارای هشـت بست در گوشه‌ها و یک قفل در قسمت جلویی و بازشوی جعبه می‌باشد. گـل‌مـیخ‌هـای طلایـی در تمـامی جوانـب کـار به‌صـورت قرینـه آورده شده‌اند. البته لازم به توضیح است که تزیینات روی این صندوق به صورت الحاقی می‌باشد. کلاف اصلی کار از چـوب صـندل بـوده و تمـامی منبت‌ها روی چوب یـک‌تکهٔ فوفـل انجـام شـده و درنهایـت روی کـار وصـل شـده اسـت. گـل‌مـیخ‌هـا عـلاوه بـر آراسـتن سـطح کـار، نقـش استحکام‌بخشی را نیز برعهده دارند. جمعاً ۲۶ عدد گل‌میخ طلا در سطح کار دیده می‌شود. اما انتهای بسـت‌هـای بـه‌کار رفتـه در گوشـه‌هـای صندوق با گل هشت‌پر تزیین شده و مرکز آن‌ها نیز با گل‌میخ به جعبه وصل شده‌اند. تعداد گل‌میخ‌های به‌کار رفتـه در ایـن بسـت‌هـا ۱۶ عـدد می‌باشد. تزیینات مربوط به قفل و قسمت بازشوی جعبه از نوع سرترنج با نقش اسلیمی بوده و نصب این قفل با یک گل‌میخ در قسمت بـالا و دو گل‌میخ در قسمت پایین آن می‌باشد. هم‌چنین در کناره‌های جانبی صندوق، در انتهای دسته‌های طلا ، گل هشت‌پر بوده که این دسته‌ها نیز از طریق گل‌میخ‌ها به جعبه متصل گشته‌اند. در مجموع روی این جعبه، ۴۹ گل‌میخ طلا استفاده شده است (تصویر۲۳).



تصویر۲۱: نمای جانبی صندوق و طرح خطی آن (Glenny Hall 2020, 56)

تصویر۲۲: پوشش پارچه در قسمت داخلی صندوق
(Ibid, 57)

تصویر۲۳: زمودگری به‌کار رفته روی صندوق (Roxburg 2005, 235) و طرح خطی آن (نگارندگان)

۷. نتیجه‌گیری

در دوران حکومت الغ‌بیگ، امنیت در جامعه برقرار شد و اوضاع اجتماعی به شکوفایی رسید و در پرتو این عوامل و تلاش‌های الغ‌بیگ، ماوراءالنهر به پایگاهی علمی و هنری در جهان اسلام تبدیل گشت که به واسطهٔ آن علاوه بر معماری، هنرهای دیگری چون خطاطی، نقاشی، موسیقی، صنایع‌دستی (فلزکاری، چوب‌بری، سفالگری و ...) به پیشرفت‌های چشمگیری نائل آمدند. آثار قابل ملاحظه‌ای از این دوران به‌جا مانده و صندوق الغ‌بیگ را می‌توان به‌عنوان هدیه‌ای برای شاه درنظر گرفت و کتیبه روی اثر نیز حاکی از این مطلب است. این صندوق امروزه در خزانه‌داری موزه توپکاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود و در تزیینات آن از نقوش بسیار ظریف و متنوعی ازجمله کتیبه، اسلیمی، ختایی، حیوانی و نقوش هندسی استفاده شده است. این نقوش دارای ریزه‌کاری‌هایی هستند که بسیار پیچیده طراحی شده‌اند. در این میان می‌توان به تکنیک‌هایی چون منبت ریز، جووک‌کاری، کنده‌کاری و هم‌چنین زمودگری در اجرا اشاره کرد. تکنیک منبت این صندوق عمدتاً از نوع مقعر بوده است، به غیر از قسمت کتیبه که به حالت تخت کار شده و یک حاشیه در قسمت فوقانی صندوق با تکنیک نقش‌کنده از زمینه می‌باشد. نمونهٔ این نوع منبت‌کاری را می‌توان در صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی و رحل قرآنی در موزهٔ متروپلیتن مشاهده نمود که به‌صورت مقعر کار شده است. اما در رحل قرآنی، علاوه بر روش مقعر، روش محدب نیز دیده می‌شود. نقش‌مایهٔ اژدها یکی از مواردی است که استفاده از روش محدب در آن به‌وضوح دیده می‌شود. تکنیک جووک نیز با دو رنگ سیاه و سفید با چوب آبنوس و استخوان، در شش واگیرهٔ مختلف انجام شده است. نقش هشت و جفت هشت که اجرای آن در چند ردیف و با ظرافت تمام و از پیچیده‌ترین نوع جووک‌ها در این دوران می‌باشد، با دقت بسیار و به زیبایی روی صندوق کار شده است. نوع دیگر این جووک‌کاری را علاوه بر آثار نامبرده می‌توان روی درب‌های آرامگاه خواجه احمد یسوی از دورهٔ تیموری در ترکستان مشاهده کرد اما ظرافت‌کاری صندوق چوبی الغ‌بیگ به مراتب بیش‌تر بوده و حتی در نوع خود بی‌نظیر است. پرداختن به جزییات نقوش در این اثر تاریخی تبدیل به الگویی هنری و کاربردی برای دوره‌های بعد از خود گشته است. نکته قابل توجه در این صندوق، رعایت اصول تقارن می‌باشد که در جوانب اثر، طرح‌ها به‌صورت یک‌چهارم تکرار شده‌اند و در سه شمسهٔ هشت‌پره گرد قسمت فوقانی صندوق نیز اصل یک‌شانزدهم دیده می‌شود. این اصل به‌عنوان عنصر اصلی، دربردارندهٔ ویژگی‌های هنرهای سنتی اسلامی است. هم‌چنین نوع طرح اژدها در مرکز کار اشاره به افسانه‌های باستانی دارد که این جانور نقش محافظت از گنج‌ها را برعهده داشته است. احتمالاً این صندوق با سطح از ظرافت در طراحی نقوش و ارزش کاری آن، جهت نگهداری جواهرات درنظر گرفته شده بوده و نقش‌مایهٔ اژدها بر روی آن به این مفهوم بوده است. علاوه بر آن، نوع تجارت و تبادلات فرهنگی بین کشورها نیز می‌تواند دلیلی برای استفاده از نقش اژدها باشد که از فرهنگ چینیان وارد کشور شده است. نوع طراحی اسلیمی‌ها از نوع دهان‌اژدری است. این نمونه طرح اسلیمی جهت هماهنگی با نقش‌مایهٔ اژدها درنظر گرفته شده که در قسمت فوقانی صندوق به‌کار رفته است. در آثار چوبی دوره‌های قبلی و حتی آثار دورهٔ تیموری، نقوش حیوانی و اساطیری دیده نشده است؛ بر این صندوق به‌صورت ویژه و خاص و به علت نوع کاربرد آن، نقش‌مایهٔ اژدها حکاکی شده است.

منابع

۱. اصغرزاده منصوری، تیلا، محمد عارف، و پرناز گودرزپروری. ۱۴۰۱. «بررسی تحلیلی و نماد شناسانه‌ی سر اژدها در توغ‌های ایرانی (در بازه زمانی قبل از صفویه تاکنون)». جامعه‌شناسی سیاسی ایران. ۵ (۲): ۲۸۵-۳۱۷.

۲. امیرخانی، غلامرضا. ۱۳۸۳. تیموریان - از ایران چه می‌دانم؟ ش. ۸۴. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳. برند، باربارا. ۱۳۸۳. هنر اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

٤. سپهری، محمد، و هدیه یگانه. ۱۳۹۴. «بازتاب شریعتمداری حاکمان تیموری در عملکرد محتسبان این عصر». فصلنامه مطالعات تقریبی مذاهب اسلامی (فروغ وحدت). ش. ۴۱: ۷۳-۸۴.

۵. سمائی دستجردی، معصومه، و وحید عابدینی جوشقانی. ۱۳۹۵. هنرمندان و صنعتگران در دوره تیموریان. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

٦. دیماند، موریس اسون. ۱۳۶۵. راهنمای صنایع‌دستی. ترجمهٔ عبداله فریار. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

۷. رفیعی، امیر تیمور، و میثاق گودرزی. ۱۳۸۶. «الغ‌بیگ و گرایش‌های فرهنگی او». نشریه مسکویه. ش. ۸: ۹۱-۱۱۰.

۸. زحمتکش، زهرا، و سید ماهیار شریعت پناهی. ۱۳۹۵. «سیر تحول سفالگری در دوره تیموریان». فصلنامه باستان شناسی. ش. ۱۱: ۵۶-۶۷.

۹. حسینی، هاشم. ۱۳۸۹. «مقایسه تاثیر هنر سفالگری چین بر ایران ادوار تیموری و صفوی». فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. ش. ۴۱: ۷۱-۸۲.

۱۰. جعفری فرد، زهرا، احمد صالحی کاخکی، و داوود جعفری سرشت. ۱۳۹۴. «تلالو شعارهای شیعی بر آثار چوبی دوره سلجوقی تا آغاز دوره تیموری». شیعه‌شناسی. ش. ۵۲: ۳۵-۵۲.

۱۱. کاوسی، ولی‌الله. ۱۳۸۹. تیغ و تنبور. تهران: متن.

۱۲. کریمیان، معصومه. ۱۳۹۵. «بررسی تطبیقی شیوه منبت‌کاری دوره مظفری و تیموری در دو اثر چوبی "در داخلی مقبره امامزاده اسماعیل اصفهان و در ورودی مقبره سید حسین واقف" (مقایسه دو اثر چوبی متعلق به دوره گورکانی و مظفری)». چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی علوم و تکنوژی.

۱۳. محمدزاده، مهدی، شهریار شکرپور، زینب مرادیان قوجه بگلو، و امید شیخ بگلو. ۱۴۰۰. «بررسی تطبیقی نقوش جووک درب‌های بقعه شیخ صفی‌الدین با درب‌های مقبره خواجه احمد یسوی». فصلنامه نگره. ش. ۵۸: ۱۳۵-۱۴۹.

۱٤. مسعودی امین، زهرا، و سمانه صادقی‌مهر. ۱۴۰۱. «مطالعه نقش‌مایه اژدها بر کاشی‌های زرین‌فام با تاکید بر نمادشناسی و پیشینه تاریخی». نشریه علمی پژوهشکده هنر و معماری و شهرسازی نظر. ش. ۱۰۶: ۹۹-۱۰۶.

۱۵. میرجعفری، حسین. ۱۳۹۳. تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموری و ترکمانان. چاپ دوازدهم. تهران: سمت، دانشگاه هنر اصفهان.

۱۶. نایب‌زاده، راضیه و صمد سامانیان. ۱۳۹۴. «اژدها در اسطوره و فرهنگ ایران و چین». فصلنامه ادبیات و اسطوره‌شناختی. ش. ۳۸: ۲۳۷-۲۷۱.

۱۷. -----. ۱۳۹۵. «نقش و مفهوم اژدها در بافته‌های ایران و چین با تاکید بر دوره صفوی ایران و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ چین». دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر. ش. ۱۱: ۶۹-۸۴.

18. Hayeri Demiril, Hasan. 2009. Türk ve İslam sanat müzesi (13. yüzyıl Emevi ve Osmanlı eserleri). İstanbul: Pasifik.

19. Glenny Hall, Küpeler. 2020. Osmanlı Saray nda Bir Hat ra: Algha Bey Box. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Cilt 26. Say 44.

20. Hagedorn, Annette. 2009. *Islamic Art*. Norbert Wolf (Ed.). Taschen.

21. O'Kane, Bernard. 2012. The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo. Mohamed Abbas & Iman

Abdulfattah (Contributors). The American University in Cairo Press.
22. Roxburg, David. 2005. Türkçe ve Bin Yıllık Eserler Koleksiyonu, 600-1600. Londra, Royal Academy of Royal Arts.

بررسی عوامل مؤثر در فرش‌اندوزی اروپاییان در دورهٔ صفوی (سده‌های دهم و یازدهم ه.ق)*

سهیلا بختیاری**
طاهر رضازاده***
داود شادلو****

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.248266.1049

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۵

چکیده

قرن‌های دهم و یازدهم هجری قمری، برای قالی‌بافی دورهٔ صفویه قرونی «طلایی» محسوب می‌شوند زیرا در این دوره، صفویان توانسته‌اند این هنر- صنعت را به جایگاه ارزشمندی برسانند و طی اقداماتی آن را به اروپاییان معرفی نمایند. در این دورهٔ تاریخی، قالی‌های بسیاری به‌دست اروپاییان به روش‌های متعددی جمع‌آوری شده‌اند که هم‌اینک در موزه‌های سراسر دنیا به نمایش گذاشته می‌شوند. آشنایی با نحوهٔ جمع‌آوری این قالی‌ها و چگونگی حضور آن‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌های اروپایی، از مسائل و دغدغه‌های مهم مطالعات فرش و البته مطالعات موزه است و می‌تواند به تکمیل دانسته‌های ما در این حوزه‌ها بینجامد. بر این اساس، این مقاله بر آن است تا ضمن پیگیری مهم‌ترین روش‌ها و استراتژی‌های اروپاییان در کسب و تصاحب قالی‌های ایرانی، عوامل مؤثر در دستیابی آنان به این قالی‌ها و اندوختن آنها را شناسایی و معرفی کند. درواقع، در این تحقیق می‌خواهیم بدانیم در شکل‌گیری فرایند جمع‌آوری قالی‌های دورهٔ صفوی به‌دست اروپاییان، چه عواملی دخیل بوده‌اند؟ بدین‌منظور و برای یافتن پاسخ این سؤال، در این مقاله، از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی استفاده کرده‌ایم. هم‌چنین داده‌های خود را به روش کتابخانه‌ای گردآوری کرده و برای تجزیه و تحلیل آن‌ها روش کیفی را به‌کار برده‌ایم. یافته‌ها و نتایج این پژوهش حاکی از آن است که سنت پیشکش و اهدای قالی‌های صفوی به سفرا و دربارهای اروپایی از یک طرف و صنعت صادرات قالی‌های این دوره از مهم‌ترین عوامل مؤثر در فرش‌اندوزی اروپاییان بوده‌اند. در این میان و ذیل عامل دوم، نقش روابط تجاری ایران و لهستان به‌طور ویژه مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. درنهایت، گفتنی است بخش قابل‌توجهی از اندوخته‌های مجموعه‌های فرش اروپایی، حاصل گسترش روابط سیاسی تجاری آنان با ایرانِ دورهٔ صفویه است.

کلیدواژه‌ها:
فرش ایرانی، قالی ایرانی، صفویان، اروپاییان، مجموعه‌های اروپایی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعهٔ نحوهٔ شکل‌گیری "مجموعهٔ فرش ایرانی" در اروپای قرن نوزدهم میلادی» در دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران به راهنمایی طاهر رضازاده و مشاوره داود شادلو است.

** کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران/ Soheila.bakhtiyari92@gmail.com

*** استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ tahirrizazadeh@gmail.com

**** استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران/ shadloudavood@ shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

عصر صفویه از حیث بافت قالی‌های ارزشمند و نفیس به «دوران طلایی قالی‌بافی» مشهور است و قالی‌های این عصر از همین دوره (سده‌های دهم و یازدهم ه.ق) به‌عنوان کالای هنری وارد کشورهای غربی شده‌اند. برخی از این قالی‌ها در همان دورهٔ صفویه توسط اروپاییان جمع‌آوری شده و با شکل‌گیری مجموعه‌های هنر شرقی و مخصوصاً هنر اسلامی در کشورهای اروپایی به این مکان‌ها راه یافته‌اند. یکی از مباحث مورد توجه در مطالعات فرش، چگونگی حضور قالی‌های دوران صفوی در مجموعه‌های اروپایی و عوامل مؤثر در این جابه‌جایی است. همان‌طور که کمیّت و کیفیت وجود قالی‌های ایرانی در مجموعه‌ها و موزه‌های اروپایی حائز اهمیت است، عوامل مؤثر در انتقال این قالی‌ها و نحوهٔ تصاحب آن‌ها به‌دست اروپاییان نیز موضوع درخور توجهی به‌حساب می‌آید.

براین‌اساس، این مقاله بر آن است تا ضمن پیگیری مهم‌ترین روش‌ها و استراتژی‌های اروپاییان در کسب و تصاحب قالی‌های ایرانی، عوامل مؤثر در دستیابی آنان به این قالی‌ها و اندوختن این آثار را شناسایی و معرفی کند. برای دستیابی به این هدف و به‌منظور تبیین اصولیِ این موضوع، مطالب این مقاله را ذیل دو بخش کلی تنظیم کرده‌ایم. در بخش اول، به نقش سنت پیشکش و اهدای قالی‌های ایرانی به سفرا و دربارهای اروپایی در شکل‌گیری مجموعه‌های غربی اشاره کرده‌ایم. در این‌جا، بحث این مقوله را از دو جنبه شکافته‌ایم؛ از یک‌سو، اهدای قالی به اروپاییان در خاک ایران را پیش کشیده‌ایم و از طرف دیگر، ارسال پیشکش‌های درباری به دربارهای اروپایی را مورد مطالعه قرار داده‌ایم. باتوجه به اطلاعات موجود، از اواسط قرن دهم ه.ق به بعد، این دو روش از مهم‌ترین راه‌های فرش‌اندوزی اروپاییان بوده‌اند. اما در بخش دوم، صنعت صادرات قالی ایرانی و تأثیر آن در فرایند کسب فرش اروپاییان را بررسی کرده‌ایم. صادرات قالی ایرانی در سدهٔ یازدهم ه.ق تا حدودی رو به افزایش گذاشته و حتی موجب شکل‌گیری بازارهای داغی هم‌چون بازار لهستان شده است. اغلب موزه‌ها و بسیاری از مجموعه‌های شناخته‌شدهٔ اروپایی، تعداد قابل‌توجهی از قالی‌های صفوی خود را بدین‌صورت به‌دست آورده‌اند. این قالی‌ها طی دوران متمادی و به شکل‌های گوناگونی توانسته‌اند به این مجموعه‌ها راه یابند.

۱ـ۱. روش انجام پژوهش

این مقاله با استفاده از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده و داده‌های خود را به روش کتابخانه‌ای گردآوری کرده است. جامعهٔ آماری پژوهش، برمبنای کتاب‌ها، مقالات، کاتالوگ‌ها و برخی اسناد مربوطه بوده است که برای تجزیه و تحلیل آن‌ها روش کیفی به‌کار رفته است.

۱ـ۲. بررسی پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های چندان زیادی در حیطهٔ فرش‌اندوزی اروپاییان در دورهٔ صفویه و نحوهٔ راهیابی قالی‌های این دوره به مجموعه‌های اروپایی انجام نشده است. با این حال، با جستجوهای انجام‌شده در برخی منابع، به اطلاعات درخور و مناسبی دست یافته‌ایم که ما را در پیشبرد اهدافمان یاری می‌رسانند. در این‌جا اشاره به مقاله‌ای از نازیلا دریائی (۱۳۹۰) با عنوان «قالی‌های ایرانی و اسامی غیر ایرانی» حائز اهمیت است. در این پژوهش، نویسنده سعی نموده به قالی‌های ایرانی واردشده به اروپا به‌عنوان کالای هنری در دورهٔ صفوی، نگاه متفاوت‌تری داشته باشد. در این مقاله، برخی از قالی‌های این دوره مانند سان‌گشکو، سالتینگ‌ها، پلونزی‌ها با جزییات مبسوط بررسی شده و به نحوهٔ نامگذاری آن‌ها با نام‌های غیرایرانی که مسئلهٔ اصلی این مقاله بوده، اشاره شده است. هم‌چنین، مقاله‌ای تحت عنوان «بازخوانی تحولات تجاری صنعت فرش در عصر صفوی» به نویسندگی عابد تقوی (۱۳۸۸) ازجمله تحقیقاتی است که به‌طور مشخص به راهبردها و عوامل تأثیرگذار در توسعهٔ تجارت خارجی قالی‌هایِ این عصر پرداخته است. درواقع، در این مقاله، نقش برخی از شهرها و مراکز بافندگی آن‌ها در توسعهٔ تجارت خارجی مورد بررسی قرار گرفته است.

در کنار مقالات داخلی، برخی از مقالات خارجی نیز وجود دارند که به قالی‌های این دوره در مجموعه‌های خارجی پرداخته‌اند. به‌طور مثال، میشل فرانسس (۲۰۰۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «قالی‌های صفوی در موزهٔ هنر اسلامی قطر» بسیاری از قالی‌های صفوی این موزه را معرفی کرده است. وی در ابتدا، درخصوص نحوهٔ شروع به‌کار این موزه صحبت می‌کند، سپس به قالی‌های موجود در این مکان می‌پردازد و تقریباً به‌طور دقیق به پیشینه و خاستگاه اغلب قالی‌ها اشاره می‌کند. دامنهٔ تحقیقات دربارهٔ قالی‌های عصر صفوی چه از حیث مسائل

زیبایی‌شناسی و چه به لحاظ بافت و تولید بسیار گسترده است. اما مطالب چندانی دربارهٔ نحوهٔ انتقال قالی‌های این دوره به اروپا در دست نیست.

۲. سنت پیشکش و اهدای قالی به اروپاییان

یکی از روش‌های تصاحب قالی‌های ایرانی در دوران صفوی توسط اروپاییان، بهره‌بردن از آیین پیشکش و هدیه بوده که مطابق آن به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم، هدایایی از قبیل قالی به اروپاییان اهدا می‌شده است. درواقع، شاهان صفوی با استفاده از این روش توانسته‌اند قالی‌های ایران را به اروپاییان معرفی نمایند و شاید ناخواسته به افزایش قالی‌های موجود در موزه‌ها و مجموعه‌های قالی اروپایی در سده‌های بعدی کمک نمایند. در این بخش، ما به کمک شواهد و اطلاعات موجود و در دو قسمت مجزا، نقش اهدای قالی در شکل‌گیری مجموعه‌های اروپایی را بررسی خواهیم کرد. در قسمت اول به حضور اروپاییان در خاک ایران و دریافت مستقیم قالی‌های پیشکشی از شاهان صفوی می‌پردازیم و نمونه‌هایی از این دست قالی‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در قسمت دومِ این بخش نیز سنت ارسال قالی‌های پیشکشی به دربارهای اروپایی را مطرح و موشکافی می‌کنیم.

۲ـ۱. پیشکش و اهدای قالی به اروپاییان در خاک ایران

استفاده از قالی‌ها در قالب هدیه به دیپلمات‌های اروپایی حاضر در ایران، یکی از مهم‌ترین منابع تأمین قالی در مجموعه‌های اروپایی است. صفویان طبق رسمی که داشتند، به سفرای اروپایی حاضر در ایران، پس از اتمام فعالیتشان و هنگام عازم‌شدن به سمت کشورهای خود، هدایایی می‌دادند که در بین آن‌ها، قالی‌ها نیز حضور داشتند. به‌طور مثال، آنتونی شِرلی[۱] که به‌عنوان نمایندهٔ وزیرمختار الیزابت اول انگلستان به ایران آمده بود و بعدها به‌عنوان سفیر توسط شاه‌عباس به اروپا عازم شد، از طرف شاه ایران هدایای قابل‌توجهی دریافت کرد. در میان این هدایا، شش قاطر وجود داشت که هریک دارای چهار تخته قالی، چهار عدل ابریشم و طلا، شش تخته فرش معمولی و بقیه قالی‌هایی با نخ‌های مخصوص قلاب‌دوزی مزیّن‌شده، بودند (Ferrier 1989, 128). قالی‌هایی که از نخ‌های ابریشم و رشته‌های طلا در بافت آن‌ها استفاده شده بوده، به احتمال بسیار زیاد، از نوعی بوده‌اند که بعدها به‌عنوان قالی‌های «لهستانی» یا «پلونزی» شناخته شدند (Bloom & Blair 2009, 367).

در سال ۱۶۷۳ م، شاهزاده فردریش فُن هُلشتاین گوتورپ[۲]، امیر منطقهٔ هُلشتاین، نمایندگان سیاسی، فرهنگی و اقتصادی خود را روانهٔ ایران کرد. آن‌ها هدایایِ گران‌بهایی به خدمت شاه‌صفی اول پیشکش داشتند؛ پس از چند سال اقامت در ایران، هنگام بازگشت به آلمان با خود نسخه‌ای از گلستان سعدی را به ارمغان بردند. این نمایندگان آلمانی علاوه بر این کتابِ نفیس، اقلام دیگری ازجمله منسوجات بسیار نفیس و یک تخته قالی شاه‌عباسی موسوم به قالی «پلونزی»[۳] را نیز با خود به اروپا بردند (میرزایی ۱۳۹۳، ۱۰۸-۱۰۹). این قالی، هم‌اکنون در موزهٔ ملی آلمان (مونیخ) نگهداری می‌شود. این قالی‌ها نمونه‌هایی از قالی‌های مشهور پلونزی هستند که در اوایل قرن یازدهم ه.ق در کارگاه‌های سلطنتی شاه‌عباس بافته می‌شده‌اند. قالی‌های پیشکشی پلونزی، نقش مؤثری در بده‌بستان‌های سیاسی این دوره ایفا کرده‌اند. برای نمونه، یکی از این نوع قالی‌های پلونزی که تاریخ بافت آن در شناسنامهٔ اثر متعلق به قرن یازدهم ه.ق است، از نمونه قالی‌هایی است که در سال ۱۹۲۲ از «کاخ شاهنشاهی هابسبورگ»[۴] به‌دست آمده است. البته این قالی پلونزی (به شماره موزه‌ای: T:8329؛ تصویر۱) برخلاف اکثر قالی‌های این گروه، فاقد رشته‌های فلزی است (Volker 2001, 214). قالی‌های پلونزی (با شماره‌های موزه‌ای: or : 299، T : 8331، or : 373؛ تصاویر۲-۴) بخشی از قالی‌های سلطنتی دوران صفوی هستند که در مجموعهٔ MAK، «موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین»[۵] نگهداری می‌شوند.

امروزه حدود پنجاه تخته از قالی‌های بزرگ‌پارچهٔ پلونزی شناخته شده‌اند که اندازه‌های متوسط و کوچک آن‌ها در حدود ۱۵۵ تخته است. معروف‌ترین آن‌ها به‌احتمال زیاد «قالی تاج‌گذاری قلعهٔ روزنبرگ»[۶] باشد که ناباورانه به‌خوبی در موزهٔ «کپنهاگ»[۷] حفظ و نگهداری می‌شود. دومین قالی بزرگ که در دستهٔ پلونزی‌ها قرار می‌گیرد در «موزهٔ تجارت وین»[۸] (به شماره موزه‌ای: or 304) نگهداری می‌شود که از ورشو و در سال ۱۸۹۲ به‌دست آمده است (تصویر۵) (Ibid 2001, 208-212).

تصویر۱: قالی پلونزی، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً کاشان، اندازه: ۱۴۳* ۲۱۱ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: T8329 (URL1)

تصویر۲: قالی پلونزی، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً کاشان، اندازه: ۴۳۹*۱۷۷ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: 373 or (Volker 2001, 211)

تصویر۳: قالی پلونزی، نیمهٔ دوم قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۲۱۰*۵۵۶ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزه هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: T8331 (Ibid, 209)

تصویر۴: قالی پلونزی، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۱۷۷*۴۳۹ سانتی‌متر. محل نگهداری: موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: 299 or (URL1).

تصویر۵: تکه قالی پلونزی، نیمهٔ دوم قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۶۷*۹۵ سانتی متر، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: 304 or (Volker 2oo1, 213)

قالی‌های بزرگ‌پارچه از این دست، در دورهٔ صفوی، درابتدا برای مفروش‌نمودن کاخ‌های سلطنتی و مکان‌های مهم سفارش داده می‌شدند. از دورهٔ شاه‌عباس اول، این قالی‌ها به‌عنوان هدیه و به دنبال آن برای مقاصد سیاسی به کشورهای خارجی فرستاده می‌شده‌اند (شیرازی و کشاورز ۱۳۹۰، ۷۴و۹۴). نمونهٔ دیگری از این موارد که می‌توان به آن اشاره نمود، هدیهٔ شاه‌تهماسب به سلطان عثمانی بوده است که در زمان حکومت خود در سال ۹۶۳ ه.ق، به «سلطان‌سلیمان» نامه‌ای نوشته و در آن پیشنهاد می‌دهد که برای مسجد «جامع سلیمانیه»، با معماری «سنان»[۹] قالی بفرستد. در این نامه، شاهِ ایران تأکید می‌کند که اندازه‌های لازم برای بافت قالی‌ها فراموش نشود (ادواردز ۱۳۶۸، ۵). این قالی‌ها در سال ۹۷۵ ه.ق همراه سفیری به دربار سلطان عثمانی رسیدند و به گزارشی که سفیر مجارستان اعلام می‌دارد قالی‌ها و قالیچه‌های ابریشمی و زربفت که برخی از آن‌ها بافت همدان و درگزین بودند، توسط چهل‌وچهار شتر حمل می‌شده‌اند (حشمتی رضوی ۱۳۸۹، ۱۸۳).

۲ـ۲. ارسال قالی‌های پیشکشی به کشورهای اروپایی

ارسال قالی به‌عنوان هدیه به دربارهای اروپایی، یکی دیگر از راه‌های تأمین قالی مجموعه‌های اروپایی است. درواقع در این دوران، شاهان صفوی برخلاف بخش قبلی، هنگام عزیمت سفیران ایرانی قالی‌هایی را به‌همراه ایشان به کشورهای اروپایی هدیه می‌داده‌اند. این کارِ شاهان صفوی می‌توانسته جنبهٔ تبلیغاتی نیز داشته باشد، به‌هرحال به هر قصدی که بوده باشد قالی‌های نفیسی به وسیلهٔ این سیاستِ رفتاری، وارد مجموعه‌های کشورهای اروپایی شده است. ازجمله قالی‌هایی که بدین‌صورت به‌عنوان پیشکش ارسال می‌شده‌اند می‌توان به قالی‌های ابریشمی رایج در زمان شاه‌تهماسب‌اول اشاره نمود. به‌عنوان مثال، شاه‌تهماسب‌اول، ۲۵ تخته فرش ابریشمی بزرگ‌پارچهٔ زربفت را که مزیّن به نقوش حیوانی و گل بوده است، به سلطان‌سلیم‌دوم عثمانی در زمان سلطنتش به او هدیه داد (تقوی ۱۳۸۸، ۶۳). یکی از این قالی‌ها عبارت است از «قالی شکارگاه[۱۰] وین»[۱۱] (به شماره موزه‌ای: T 8334؛ تصویر ۶) که در سال ۱۹۲۲ از خانهٔ سلطنتی هابسبورگ به مجموعهٔ MAK «موزه هنرهای کاربردی و هنر مدرن» وین انتقال یافته و در این مجموعه نگهداری می‌شود (URL1).

تصویر۶: قالی شکارگاهی، قرن دهم ه.ق، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۳۵۰*۷۴۴ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای کاربردی و هنر مدرن وین، مجموعهٔ MAK. شماره موزه‌ای: T 8334 (Volker 2001, 225)

قالی دیگری در مجموعهٔ هنرهای تزئینی بوستون[۱۲] وجود دارد که از مجموعهٔ «بارون موریس روتچیلد»[۱۳] به‌دست آمده است (Ettinghusen 1972, 256). این قالی (به شماره موزه‌ای: 66.293؛ تصویر۷) در قرن نوزدهم میلادی در تملّک خانوادهٔ «تورگیانی» از فلورانس بوده است؛ اما در دههٔ ۱۸۷۰ توسط یکی از افراد خانواده به نام «مارکِزی تورگیانی»[۱۴] به «اِستفانو باردینی»[۱۵] که او هم از اهالی فلورانس بوده است، فروخته می‌شود. این قالی، سپس بین سال‌های ۱۸۷۷-۱۸۹۲ توسط همین فرد به خانوادهٔ روتچیلد فروخته می‌شود و جزو میراث «بارون موریس روتچیلد» درمی‌آید و تا مدت‌ها در این خاندان نگهداری می‌شود تا این‌که به احتمال زیاد، بین سال‌های ۱۹۵۷-۱۹۶۶، توسط «روزنبرگ» و «اِستیبل»[۱۶] به وزارت امورخارجه فروخته می‌شود (URL3).

از قالی‌های ارسالی دیگری که ازطرف شاه ایران به سلطان عثمانی هدیه شده بودند، یک‌تخته نیز در استکهلم در مجموعهٔ «خاندان سلطنتی سوئد»[۱۷] وجود دارد که از قرن هفده در خانوادهٔ سلطنتی بوده و امروزه در کاخ سلطنتی استکهلم نگهداری می‌شود (تصویر۸). نمونه‌ای دیگر از این قالی‌ها، «قالی برانکی»[۱۸] (تصویر۹) است که به‌طور رسمی در مجموعهٔ برانکی قرار داشت؛ اما در حال حاضر جزء دارایی دولت در «ویلاویلامو»[۱۹] ورشو به‌شمار می‌آید (Sabahi 2011, 9). البته تمامی محققان، عالی‌ترین آن‌ها را همان «قالی شکار وین» می‌دانند (دیماند ۱۳۶۵، ۲۶۶). اتینگهاوزن در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران تعداد قالی‌های اهدایی به دربار «سلطان سلیم دوم» را بیست تخته قالی و تعداد بی‌شماری قالیچهٔ ابریشمی زربفت که مزیّن به نقوش حیوانی و نقوش گلدار بوده‌اند عنوان نموده است که سفیری از جانب شاهِ ایران به خدمت سلطان در «اِدِرنه»[۲۰] قدیم نمود (اتینگهاوزن و یارشاطر ۱۳۷۹، ۳۰۷). در سال ۱۵۶۷، شاه‌قُلی، سفیر ایران در ایرَوان، به دستور شاه صفوی برای عرض تبریک وارد این کشور شده و هدایایی برای دربار پادشاه عثمانی «سلطان سلیم دوم» به ارمغان برده بود که این هدایا شامل بیست تخته قالی ابریشمی بزرگ‌پارچه، که از طلا در آن‌ها استفاده شده بود، و تعدادی قالی‌های حیوانی بود. این

قالی‌های پشمی براساس گفته‌ها به اندازه‌ای سنگین بوده‌اند که هفت مرد به‌سختی می‌توانسته‌اند آن‌ها را جابه‌جا نمایند (Franses 2008, 40).

تصویر ۷: قالی شکارگاهی، قرن دهم ه.ق، محل بافت: نامشخص. اندازه: ۲۵۵*۴۸۰/۱ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای تزیینی بوستون، شماره موزه‌ای: 66.293 (URL3)

تصویر۸: قالی شکارگاهی (قرن ۱۷ م)، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۵۵*۵۵۵ سانتی‌متر، محل نگهداری: کاخ سلطنتی استکهلم، شماره موزه‌ای: نامشخص (Sabahi 2011, 9)

تصویر۹: قالی برانکی، محل بافت: نامشخص، اندازه: ۳۵۰*۳۷۰ سانتی‌متر، محل نگهداری: مجموعهٔ ویلاویلامو، ورشو، شماره موزه‌ای: نامشخص (Sabahi 2011, 9)

علاوه بر موارد فوق، نخستین قالی‌های ابریشمی شناخته‌شده را در آغاز سدهٔ یازدهم ه.ق به ونیز برده‌اند. یک ایلچی[۲۱] ایرانی در سال ۱۰۱۲ ه.ق، به ونیز رسیده و هدایای گران‌بهایِ بسیاری از جانب شاه‌عباس اول برای مارینو گِریمانی[۲۲] (دُجه یا فرمانروای ونیز در آن زمان) برده است. در میان این هدایا، یک تخته قالی ابریشمی زربفت، یک طاقهٔ مخمل که مزیّن به تِمثال مریم عَذرا و کودک بوده، یک نیم‌تنهٔ زربفت و ابریشم‌های دیگر نیز گزارش شده است. بعدها دو سفیر دیگر نیز در زمان‌های متفاوتی راهی ونیز شده‌اند: یکی در سال ۱۰۳۲ و دیگری در سال ۱۰۴۶ ه.ق. در میان هدایای سفیر ایران به حاکم ونیز در سال ۱۰۳۲ ه.ق، چهار تخته قالی ابریشمی نیز وجود داشته است. امروزه، چند تخته از این قالی‌ها در گنجینهٔ سَن مارکو[۲۳] در ونیز نگهداری می‌شوند (اتینگهاوزن و یارشاطر ۱۳۷۹، ۳۱۷).

نمونهٔ دیگری از هدایای شاهان صفوی به اروپاییان را می‌توان به سال ۱۶۰۲ مشاهده کرد که در آن زمان، شاه‌عباس سفیر خود «فتحی بِیگ» را به‌همراه هدایایی عازم ایتالیا می‌کند. یکی از هدایای ارسالی، قالی‌ای از جنس ابریشم، طلا و نقره بوده که به‌صورت برجسته بافته‌شده بوده است. نامه‌ای نیز به‌همراه قالی بوده که در آن چنین نوشته بودند: «گنجینهٔ مارک سِنت ارزش داشتن چنین فرش زیبایی را در خود دارد» (Banas 2011, 3). این قالی‌های مهم با نقوش اسلیمی که در مجموعهٔ لیختنشتاین[۲۴] در وین است و قالی متعلق به بانو رینی راجرز[۲۵] در نیویورک، متعلق به همین دوره هستند. هم‌چنین در موزهٔ رزیدنز[۲۶] مونیخ، چند نمونهٔ مهم از این قالی‌ها وجود دارند، یک‌تخته، مناظر شکار با رنگ‌های روشن و دیگری نقش علائم خانوادگی لهستان (واسا) را دارد (دیماند ۱۳۶۵، ۲۷۰؛ تصویر۱۰). این قالی، جزء اقلامی بوده است که صفر موراتوویچ برای پادشاه لهستان خریداری کرده بود.

یک ایلچی از جانب شاه‌صفی‌اول در سال ۱۰۴۹ ه.ق، هدایای ارزشمند و نفیسی را برای فِردریک[۲۷]، دوک هُلشتاین گوتورپ در آن زمان، به ارمغان برده است که این سوغات شامل پارچه‌های زری، مخمل‌ها و قالی‌های ابریشمی و زربفت بسیار گران‌بها بوده است. این‌ها بعداً به کاخ رزنبورگ[۲۸] در کپنهاگ انتقال یافته‌اند که دراصل متعلق به خانوادهٔ سلطنتی دانمارک است (اتینگهاوزن و یارشاطر ۱۳۷۹، ۳۱۸؛ تصویر۱۱). در منبعی دیگر، تعداد قالی‌های اهدایی به این دوک را شش یا هفت تخته قالی «پلونزی» عنوان نموده‌اند (حسن ۱۳۶۶، ۱۶۶).

شخصی به نام یان فان هاسلت[۲۹] که سال‌ها در دربارِ شاه‌عباس به نقاشی مشغول بوده، در معرفی هلندی‌ها در نزد شاه به‌عنوان یکی از قوی‌ترین ملل دنیا نقش به‌سزایی داشته است. شاه‌عباس، برای تحکیم روابط خود با هلندی‌ها، سفیر خود «موسی بِیگ» را در پنج فوریه ۱۶۲۵ به‌همراه هاسلت و عده‌ای دیگر با ناوگان هلندی از بندرعباس به سمتِ هلند عازم نمود. این سفیر که به دستور شاه‌عباس، عازم هلند شده بود، هدایایی را خدمتِ شاهزاده هنریک[۳۰] تقدیم نموده است که عبارت بودند از: شش تخته قالی، هفت عدد ظرف فلزی، یک عدل ابریشم زرد و یک عدل ابریشم سرخ، پنج قطعه پارچهٔ اطلس، ده قطعه پارچهٔ ابریشمی رنگین و دوازده قطعه گلیم نخی که گفته‌شده توسط ۶۵ نفر حمل می‌شده‌اند (فلور ۱۳۵۶، ۴۰-۴۱).

تصویر۱۰: قالی شکارگاهی، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً کاشان، اندازه: ۳۸۲*۱۵۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ رزیدنز، مونیخ، شماره موزه‌ای: نامشخص (Ferrero 1972, 31)

تصویر۱۱: قالی پلونزی موسوم به تاج‌گذاری، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً کاشان، اندازه: نامشخص، محل نگهداری: کاخ رزنبورگ، کپنهاگ، شماره موزه‌ای: نامشخص (URL4)

۳. صادرات قالی به کشورهای اروپایی در دورهٔ صفویه

یکی دیگر از عوامل مؤثر در فرش‌اندوزی اروپاییان در دورهٔ صفوی، گسترش روابط تجاری صفویان با اروپاییان است. طی این دوره، در پی افزایش و تقویت روابط سیاسی بین ایران و اروپا، روابط تجاری نیز قوت گرفت و به‌موجب آن در بین اروپاییان، اقلامی مانند قالی علاقه‌مندان بسیاری پیدا نمودند. برای به‌دست‌دادن تصویر واضحی از چگونگی تأثیر صادرات قالی در کسب فرش اروپاییان این دوره، در این بخش، ابتدا به مطالعهٔ نقش بازرگانان و تجار اروپایی شاغل در ایران در توسعهٔ صادرات قالی‌های ایرانی می‌پردازیم و سپس نقش ویژهٔ بازار لهستان در رونق و جذابیت جمع‌آوری قالی‌های ایرانی دورهٔ صفوی را تشریح می‌کنیم.

۳ـ۱. نقش بازرگانان و تاجرانِ اروپایی در توسعهٔ فرش‌اندوزی اروپاییان

در نیمه‌های قرن دهم ه.ق، رفته‌رفته قالی‌های کارگاه‌های صفوی در اروپا به‌عنوان کالایی باشکوه و گران‌بها شناخته می‌شد.[۳۱] اشراف‌زادگان و درباریان اروپایی و به‌دنبال آن‌ها برخی از خانواده‌های متمول و ثروتمند، در پیِ خرید و سفارش قالی‌ها برآمده بودند. یکی از راه‌هایی که در دوران صفویه می‌توانست به انباشت قالی‌ها در کشورهای اروپایی کمک نماید، وجود کشتی‌های پرتغالی و هلندی در بندرهای جنوبی ایران بود. همان‌طور که در برخی از منابع ذکر شده است، قالی‌ها و درمجموع، کالاهای موردنظر اروپاییان توسط کاروان‌هایی وارد بندر مدیترانه می‌شدند و پس از آن توسط کشتی‌های بازرگانی، پس از طی مسیرهای طولانی، به بنادر اروپا می‌رسیدند. بسیاری از دریانوردان اروپایی نیز، هنگام بازگشت نزد خانوادهٔ خود، اغلب سوغاتی‌هایی را با خود می‌برده‌اند که قالی از مهم‌ترین آن‌ها بوده است. یکی از قالی‌های مهم و زیبایی که متعلق به این دوره است، قالی «شکارگاهی شاه‌سلیمان»[۳۲] است (به شمارهٔ موزه‌ای ca16) که از اواخر قرن هفده تا اواخر قرن نوزدهم به تصرف «فرانچسکو مورسینی»[۳۳] یکی از بزرگترین کاپیتان‌های دریایی درآمده است. او در سال ۱۶۸۷، آن را از ترک‌های عثمانی به‌دست آورده بود. سال بعد، زمانی که به‌عنوان دوک ونیز انتخاب شد، این قالی را معرفی کرد. قالی «شکارگاهی شاه‌سلیمان» سال‌ها در تملک این خانواده باقی ماند و بر دیوار کاخی در ونیز آویزان بود تا این‌که درنهایت در مجموعه‌ای خصوصی در رُم قرار گرفت. در سال ۲۰۰۸ موزهٔ هنراسلامی این قالی را خریداری نمود (Franses 2008, 15؛ تصویر۱۲).

تصویر۱۲: قالی شکارگاهی شاه سلیمان، قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً تبریز، اندازه: ۵،۸۴*۲،۶۰ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزه هنر اسلامی قطر، شماره موزه‌ای: ca 16 (Franses 2008, 15)

شاه‌عباس، که در اواخر حکومت خود برای تشویق اروپایی‌ها به تجارت با ایران، حقوق گمرکی را بسیار کاهش داده بود، علاقهٔ ایشان را به ایران جلب می‌نمود و این کار منجر به‌سهولت رفت‌وآمد کشتی‌ها، بازرگانان و تاجران اروپایی در ایران می‌گردید و به رونق تجارت در ایرانِ دورهٔ صفویه می‌انجامید. اغلب سیاحان، مورخان و جهانگردان دورهٔ صفویه، متفق‌القول اذعان نموده‌اند که شاه‌عباس به امر تجارت و ایجاد ارتباط گسترده با خارجی‌ها اشتیاق بسیار زیادی داشته است و پیوسته به این امر معتقد بوده که راه ثروتمندی کشور و دولت، تنها با بازرگانی میسر می‌شود (معمری ۱۳۸۰، ۶۷و۹۷). شاردِن در این‌باره چنین می‌نویسد: «در مشرق‌زمین اعاظم، بزرگان حتی شاه نیز به تجارت می‌پردازند. این رجال و ملوک به‌مانند بازرگانان، عَمّال و مستخدمانی دارند که دارای همان منشیان تجّار هستند. اغلب ایشان صاحب کشتی‌های مخصوص تجاری و مخازن (انبار) بازرگانی مخصوصی هستند. فِی‌المثل شاهنشاه ایران، ابریشم، منسوجات زربفت و پشم‌بافت و دیگر پارچه‌های نفیس، قالی و فرش و جواهر می‌فروشد و از این کالاها برای فروش به ممالک همسایه صادر می‌کند» (شاردن ۱۳۴۵، ۳۶۴).

از اتفاقات مهم دیگری که در دورهٔ شاه‌عباس به وقوع پیوست، ایجاد «کمپانی هند شرقی هلند»[۳۴] بود که در سال ۱۶۰۲ م/۱۰۲۲ ه.ق با ادغام شرکت‌های تجاری کوچکی که در خارج از هلند و در شرق فعالیت می‌کردند و با مداخلهٔ دولت هلند تأسیس شد.[۳۵] آن‌ها در سال ۱۶۲۳ در بندرعباس دفتری تأسیس کردند که زیرنظرِ سورات هند و با نظر مستقیم دفتر کمپانی در جاوه، اداره می‌شد (رجایی ۱۳۸۶، ۴۳). ایران با این کمپانی واردات و صادرات بسیاری را در دورهٔ صفویه انجام می‌داده است. دولت ایران متعهد بود طبق قرارداد، هرساله صد لنگه ابریشم به این کمپانی بفروشد (هر لنگه ۴۰۸ پوند هلندی وزن داشته باشد). قالی‌های پشمی و قالیچه‌های زربفت، پشم بز، عنبر، آنقوزه، طلا و نقره، مسکوکات، پسته، بادام، شراب شیراز، روناس و انواع نیل نیز در بین اقلام صادراتی بیان شده است. درمقابل این صادرات، وارداتی نیز انجام می‌شده است که این عبارت بودند از: انواع پارچه‌های حریر، عاج، روی، فلفل، هِل، عطر و ادویه که در ایران طرفداران بسیاری داشته و هلندی‌ها فروشندهٔ عمدهٔ آن بوده‌اند (بیانی بی‌تا، ۱۲۸-۱۲۹). براساس اطلاعات به‌دست‌آمده، قالی‌های صادراتی دربین سال‌های ۱۰۶۲-۱۰۷۷ه.ق، توسط «کمپانی هند شرقی» به ۵۲۲ تخته قالی پشمی و ۳۲ تخته قالی ابریشمی می‌رسیده است که تمامی این‌ها به اروپا صادر می‌شده‌اند (تقوی ۱۳۸۸، ۶۱). میزان فراوانی صادرات قالی‌های ایرانی به اروپا، به‌ویژه توسط «کمپانی هند شرقی هلند» را می‌توان از کثرت فرش‌های نقش‌بسته بر نقاشی‌های «عصر طلایی نقاشی هلند» در آثار نقاشانی چون رامبرانت، فرمیر، یان بری و دیگران مشاهده نمود.

شاهان صفوی با بهره‌مندی از هنر ویژه‌ای که در آن عصر، دوران طلایی خود را طی می‌نمود، توانستند اروپاییان بی‌شماری را که در کِسوت بازرگان، تاجر و حتی دیپلمات وارد ایران می‌شدند جذب این هنر نمایند و از این طریق به صادرات این هنر- صنعت هرچند به مقدار

اندکی کمک نمایند. وجود کمپانی «هند شرقی هلند» ازجمله مواردی بود که توانست حجم قابل توجهی از قالی‌های دوران صفوی را وارد کشورهای اروپایی نماید.

۲.۳. بازار قالی‌های صفوی در لهستان

همان‌طور که در مطالب فوق به آن اشاره شد، بسیاری از قالی‌ها به‌موجب رونق صادرات توانستند در کشورهای اروپایی جای بگیرند؛ اما این قالی‌ها در این برهه از تاریخ به‌طور ویژه مورد استقبال لهستان و البته نجیب‌زادگان آن قرار گرفتند. یکی از ملت‌هایی که در دوران صفویه در ایران رفت‌وآمد بسیاری می‌نمودند، مردم لهستان بودند. این مردمان به درکی از فرهنگ شرق رسیده بودند که رفته‌رفته خواهان هنر ایرانی و به‌ویژه قالی‌های پلونزی[۳۶] گردیدند. اروپاییان به‌خصوص لهستانی‌ها، این قالی‌ها را برای چیزی بیش از ارتباط با کشورهای شرقی می‌خواستند (Banas 2011, 8). به‌هرحال، این قالی‌ها در دوران صفویه بسیار خوش درخشیدند و لهستانی‌هایی که علاقه‌مند به برقراری ارتباط با ایران دورهٔ صفویه بودند و می‌خواستند خود را از اروپای غربی جدا نمایند، برای کسب کالاهای ایرانی و ترکی، به شرق روی آوردند.

ارزشمندی قالی‌های ایرانی موسوم به پلونزی به‌اندازه‌ای بوده که خودِ بزرگان لهستانی نیز به‌عنوان هدیه در بین خود، از آن‌ها برای رسیدن به مقاصد خاصی سود می‌بردند. به‌عنوان مثال، دربارهٔ «ژان سوبسکی سوم»[۳۷] پادشاه لهستان طی سال‌های ۱۶۷۴-۱۶۹۶، آورده شده است: «به‌مناسبت روز تولد او [...] یک تخته فرش ابریشمی بافته‌شده با طلا و نقره توسط نجیب‌زاده‌ای از کراکوف [...] چهار تخته فرش کوچک ایرانی توسط سفیر فرانسه [...] دو تخته فرش ابریشمی توسط استاد شکارچی سلطنتی [...] دو تخته فرش ایرانی بسیار غنی توسط شاهزاده پُتُکی[۳۸]»، هدیه شده است (Ibid, 2-3). ظاهراً پلونزی‌ها به‌طور خاص با لهستان معامله می‌شده‌اند تا تقاضای حاکمان، اشراف و نجیب زادگان آن‌جا را برآورده سازند. برخی از گزارش‌ها حاکی از آن است که خریداری قالی‌های پلونزی تنها به‌سبب علاقهٔ صِرف به هنر ایرانی و کالاهای آن نبوده است؛ بلکه یک‌سری اهداف سیاسی درپسِ آن نهفته بوده که بزرگان لهستان را به اندوختن این دست از کالاهای ایرانی ترغیب می‌کرده است. حدود ۲۳۰ نمونه و در برخی از منابع ۲۰۰ تخته از قالی‌های پلونزی در مجموعه‌های غربی وجود دارد که بسیاری از آن‌ها هم‌اکنون نیز ناشناخته هستند و در مجموعه‌های شخصی نگهداری می‌شوند (دریائی ۱۳۹۰، ۵۱).

از مهم‌ترین عواملی که منجر به ورود قالی‌های ایرانی در دورهٔ صفویه به لهستان و سایر کشورهای اروپایی گردید، وجود تجار ارمنی مقیم ایران بود.[۳۹] درواقع، روابط بازرگانی با اروپاییان به‌خصوص لهستان توسط ارامنه برقرار می‌شد که با هم‌کیشان خود در ترکیه و ایران بازرگانانی موفق بودند. یک جهانگرد فرانسوی به نام «ژان پیتون دو تورنتور»[۴۰] در سال ۱۷۱۷ نوشته است که به‌دلیل فعالیت‌های بیش از حد ارامنه است که بیش‌تر کالاهای شرق در غرب شناخته شده‌اند و کالاهای غرب نیز زینت‌بخش شرق شده‌اند. حضور بازرگانان ارمنی در بازارهای لهستان سابقه داشت و این امر، ورود کالا را به بازارهای لهستان هموارتر می‌نمود (مایدا ۱۳۹۲، ۳۷). تجار ارمنی که محل اقامت آن‌ها در «لِئوپول»[۴۱] بود از ایران و ترکیه می‌آمدند و دائم در این مکان مستقر می‌شده‌اند. پادشاهان لهستان از طریق ایشان با ایران روابط تجاری داشتند و آن‌ها به این تجّار سفارش خرید قالی از اصفهان، کاشان و نواحی دیگری را که در تولید این قبیل کالاها نامی بودند، می‌داده‌اند. یکی از این سفارش‌دهندگان پادشاهان لهستانی بوده‌اند: افرادی مانند «سیگسموند سوم»[۴۲] در ابتدای قرن هفدهم و «آگوست سوم»[۴۳] در قرن هجدهم. در صورت‌های تجاری «لِئوپول» در قرن هفدهم، کالاهای تجاری که از ایران وارد می‌شده به‌مراتب بیش‌تر از کالاهای وارداتی از کشورهای اروپایی چون ایتالیا و فِلاندر بوده است (حبیب‌اللهی بی‌تا، ۵۹و۶۰).

طی نیمهٔ دوم قرن هفدهم، گرایش اشراف و نجیب‌زادگانِ لهستانی به پوشاک شرقی و برخی دیگر از اقلام آن‌ها باعث شده بود که بخش عظیمی از کل واردات لهستان را کالاهای شرقی تشکیل دهد. به‌عنوان مثال، حدود ۴۰ درصد واردات را پارچه‌های ابریشمی تشکیل می‌داد که توسط گمرک «کامینتس پودولکسی»[۴۴] وارد کشور می‌شد. در منابع چنین بیان شده است که فقط در این ایستگاه گمرکی، وارداتِ سالانهٔ منسوجات ابریشمی از ترکیه که دروازه‌ای برای دادوستد بوده، بالغ بر ۶۶۲۰ قطعه به ارزش ۶۷۲.۱۰ زلوتی بود. در طی همان قرن، واردات قالی‌های ایرانی و قالی‌های ارزان‌تر ترکی به ۱۵۱جفت برآورد شده است (مایدا ۱۳۹۲، ۳۷).

در فهرست‌های اموال سلطنتی مانند دارایی «شاه اِستِفان باتوری»[۴۵]، که یکی از حامیان تجار ارمنی بود، از قالی‌های ایرانی بسیار یاد شده است. در این فهرست به دارایی‌های شاه «سیگسموند واسا»، «شاهیان کاژیمیش»[۴۶] و پادشاهان بزرگ دیگر نیز اشاره شده است. برخی از اسناد گمرکی شهر کِراکوف، نشان‌دهندهٔ واردات قالی در حجم انبوهی به این شهر بوده است (ماسلنیتیستا ۱۳۷۴، ۳۸). یکی از خریداران

اقلام ایرانی همان «اِستِفان باتوری» بود که ۳۴ قطعه از منسوجات ایرانی را در سال ۱۵۸۴ خریداری نمود (مایدا ۱۳۹۲، ۱۰). با توجه به موجودی‌هایِ بزرگان لهستان و فاکتورهای تجار ارمنی که در آرشیو ملی نگهداری می‌شود، بیش از همه، حساب «صفر موراتوویچ»[۴۷] به چشم می‌خورد. این شخص ارمنی، به‌دستور سیگسموند واسای سوم (۱۵۸۷-۱۶۳۲) پادشاه لهستان، در سال ۱۶۰۱ م/ ۱۰۱۰ ه.ق عازم ایران می‌شود. او ازطریق ورشو، لووف[۴۸]، جلفا، اَرزروم، تبریز و قزوین برای رسیدن به کاشان و سپس اصفهان عازم می‌گردد. موراتوویچ، خود اشاره نموده است که هدف اولیهٔ من تجارت است: «من تاجرم، من اینجا آمده‌ام فقط برای خرید برخی کالاهای ارزشمند و زیبا از تولیدات ایرانیان برای پادشاه لهستان و...»(Banas 2011, 3). او تأکید می‌کند که مأموریت سیاسی جزء اهداف او نیست: «کسی که اینجا فرستاده‌شده نباید هدیه دریافت کند، من یک فرستادهٔ دیپلمات نیستم، به همین دلیل نمی‌توانم هدیه‌ای قبول کنم» (Ibid ,4). سیگسموند واسای سوم به تاجر ارمنی خود دستور می‌دهد چندین تخته قالی برای او خریداری نماید و البته شخصاً به نحوهٔ بافت آن‌ها نیز نظارت نماید که این می‌تواند حاکی از اهمیت این قالی‌ها نزد پادشاه لهستان باشد (Ibid).

قالی‌هایی که پادشاه لهستان سفارش می‌دهد در دورهٔ صفویه بافته شده‌اند که به‌اشتباه به قالی‌های «لهستانی» نام‌گذاری شده‌اند.[۴۹] بیش‌تر این قالی‌ها در نواحی مختلف ایران بافته می‌شده‌اند ازجمله در کاشان که صفر موراتوویچ نیز برای اجرای دستور پادشاه لهستان در آن‌جا حضور یافته بود[۵۰] (سامی ۱۳۴۹، ۵۱).

کالاهایی که به سفارش صفر موراتوویچ جمع‌آوری‌شده بودند، در سال ۱۶۰۲ یعنی یک سال پس از سفارش آن‌ها، به دربار شاه لهستان رسیده‌اند. اقلامی که سفارش شده بودند عبارت بودند از: دوتخته فرش به ارزش ۴۱ کراون، مجموعاً ۸۲ کراون، و پنج کراون برای اجرای نشان سلطنتی روی فرش‌ها[۵۱] به اضافهٔ دوتخته فرش دیگر به ارزش ۳۹ کراون که مجموعاً ۷۸ کراون می‌شدند. این قالی‌ها به مدت طولانی در کاخ سلطنتی ماندند تا این‌که در سال ۱۶۴۲ با ازدواج آنا کاتارینا کونستانتسیا واسا[۵۲]، دختر سیگسموند واسای سوم با فیلیپ ویلهِلم فون دِر فالتِس ویتلِسباخ[۵۳]، یکی از اعضای شورایِ باواریا، تمامی قالی‌ها به‌عنوان جهیزیهٔ شاهزاده به او هدیه داده شدند (مایدا ۱۳۹۲، ۳۷). چهارتخته از این قالی‌ها که نقشِ عقاب سلطنتی لهستان در آن‌ها دیده می‌شود در موزهٔ «رزیدنز» شهر مونیخ نگهداری می‌شوند (سامی ۱۳۴۹، ۵۲؛ تصویر۱۳).

به‌طورکلی در مجموعهٔ شخصی بسیاری از اشراف لهستان و موزه‌های عمومی این کشور، اشیاء ایرانی فراوانی را می‌توان مشاهده کرد (حبیب‌اللهی بی‌تا، ۶۰). با توجه به علاقهٔ لهستانی‌ها به اقلام و کالاهای ایرانی، می‌توان از نحوهٔ انباشتِ کالاهای ایرانی در این کشور، تصوری نسبی داشت. بخش قابل‌توجهی از این آثار در کلیساها و دِیرها نگهداری می‌شدند. شاهان و بزرگان، غالباً کالاهای باارزش خود را به‌عنوان نذورات (به‌رسم شکرگزاری پیروزی لهستان در وین) یا در مناسبت‌های دیگر، به نهادهای مذهبی می‌بخشیدند[۵۴] (مایدا ۱۳۹۲، ۱۰).

به هر حال، لهستان به کمک تجار ارمنی و علاقه‌ای که به شرق به‌ویژه قالی‌های ایرانی پیدا کرده بود، توانست حجم انبوهی از این قالی‌ها را از آن خود نماید. این علاقه و داشتن اهداف سیاسی شاهان و

تصویر۱۳: قالی (؟) پلونزی، اوایل قرن یازدهم ه.ق، محل بافت: احتمالاً کاشان، اندازه: نامشخص، محل نگهداری: موزهٔ رزیدنز، مونیخ، شماره موزه‌ای: نامشخص (Ferrero 1972, 31)

نجیب زادگان لهستانی، موجب شد بسیاری از قالی‌های تولیدی کارگاه‌هایِ شاهی به این کشور فروخته شود. پادشاهان لهستانی از تاجران زبده‌ای چون موراتوویچ در راستای تحقق اهداف خود استفاده نمودند و توانستند قالی‌های باشکوهی از دورهٔ صفوی را به‌دست آورند.

۴. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

عوامل متعدد در تسهیل فرش‌اندوزی اروپاییان در دورهٔ صفوی نقش داشته‌اند. ما در این مقاله مهم‌ترین این موارد را ذیل دو عامل اهدای قالی به اروپاییان و صادرات قالی به کشورهای اروپایی مورد بررسی قرار دادیم. ضمن بررسی عامل اول مشخص شد که سنت پیشکش قالی در دورهٔ صفوی از دو بُعد اساسی در شکل‌گیری مجموعه‌های فرش صفوی در اروپا تأثیر گذاشته است. از یک‌سو، شاهد اهدای قالی به سفرا و فرستادگان سیاسی اروپایی حاضر در خاک ایران هستیم، از طرف دیگر با ارسال قالی‌های پیشکشی به دربارهای اروپایی مواجهیم. این هر دو مورد، نقش مؤثری در گرایش اروپاییان به جمع‌آوری هرچه بیش‌تر قالی‌های ایرانی دورهٔ صفوی داشته‌اند و مجموعهٔ هنردوستان اروپایی را متوجه ارزش مجموعه‌دارانه و موزه‌ورانهٔ قالی‌های این دوره کرده‌اند. بیش‌ترین قالی‌هایی که اروپاییان توانسته‌اند بدین‌شیوه به آن‌ها دست یابند، قالی‌هایی از جنس ابریشم و رشته‌های طلا بوده است که از مرغوبیت بالایی برخوردار بوده‌اند.

در بخش بعدی مقاله، نقش صادرات قالی صفوی را در غنی‌ترشدن مجموعه‌های قالی اروپایی به بحث گذاشتیم. بازگشایی برخی از بندرها برای ورود کشتی‌ها و تأسیس کمپانی‌های تجاری، مخصوصاً کمپانی هند شرقی هلند، در زمرهٔ اتفاقاتی هستند که به صادرات قالی و البته گسترش خروج قالی‌ها در این برهه از تاریخ کمک نموده‌اند. در این میان، نقش بازار داغ لهستان برای قالی‌های شرقی حائز اهمیت ویژه‌ای است. چراکه لهستان در این دوره از تاریخ، تنها کشوری بوده که به حجمِ انبوهی از قالی‌های صفوی دست یافت و توانست با خریداری قالی‌های این دوره، فرایند تشکیل مجموعه‌های اروپایی قالی صفوی را تسهیل و تسریع کند. شیفتگی به قالی‌های ایران، به‌ویژه آن‌هایی که در کارگاه‌های سلطنتی تولید می‌شدند، اروپاییان این دوره، به‌ویژه لهستانی‌ها را ترغیب نموده بود که مستقیماً به خرید قالی‌ها اقدام نمایند.

درنهایت، می‌توان گفت که در این دوره، سنت‌های درباری مهمی چون اهدا و پیشکش قالی به سفرای اروپایی یا ارسال این پیشکش‌ها به دربارهای آنان، موجبات راه‌یابی قالی‌های ایرانی صفوی به مجموعه‌های اروپایی را فراهم کرده است. در ادامه، با آشنایی هرچه بیش‌تر اروپاییان با قالی‌های ایرانی، زمینهٔ بزرگ‌تری در قالب صادرات قالی‌ها برای تصاحب این اقلام نفیس ایجاد شد و راه دست‌یابی اروپایی‌ها به قالی‌ها را بیش از پیش هموار نمود. درست است که حجم صادرات قالی‌های این دوره قابل‌توجه نبوده است اما همین حجم اندک نیز در توسعهٔ فرش‌اندوزی اروپایی‌ها نقش مهمی بازی کرده است. قطعاً این‌ها فرصتی ایجاد کرده‌اند تا نسل‌های بعدی اروپایی، ضمن آشنایی با قالی‌های این دوره، آگاهانه‌تر اقدام به جمع‌آوری این قالی‌ها کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Anthony Shirley
2. Friedrich von Holstein Gottorp
3. Polynesia
4. Imperial House Habsburg
5. Vienna museum Of Applied Arts Contemporary Art
6. The Coronation carpet at Rosenborg Castle
7. Copenhagen
8. Vienna Trade Museum
9. Sinan

۱۰. عصر احیای نقش شکارگاه را می‌توان به دورهٔ صفوی منسوب کرد چراکه در این دوره، نقش شکار علاوه بر نگاره‌ها در زمینه‌های دیگر نیز بروز پیدا نمود. یکی از مواردی که نقش شکارگاهی را پذیرا شد، قالی‌بافی این عصر می‌باشد که تحت حمایت دربار، قالی‌های شکارگاهی رواج یافتند. این دسته از قالی‌ها را می‌توان مختص کاخ‌ها و اماکن شاهی مانند چهل ستون و عالی‌قاپو دانست. قدیمی‌ترین قالی شکارگاهی دورهٔ صفوی نیز در موزهٔ پولدی پتزولی میلان نگهداری می‌شود (شیرازی و کشاورز ۱۳۹۰، ۷۶و۷۹). قالی‌های شکارگاهی دارای کاربردی غیرمذهبی بوده‌اند (شادلو و شیرازی ۱۳۹۶، ۵۵).

11. Vienna Hunting Carpet

12. Boston Decorative Arts Museum

13. Baron Maurice Rothschild

14. Marchese Torrigiani

15. Stefano Bardini

16. Stiebel

17. The Swedish Royal Family

18. Barnicki Carpet

19. Villa Willamove

۲۰. اختلاف‌نظری بین اتینگهاوزن و دیماند در محل این قالی‌ها وجود دارد. به گفتهٔ اتینگهاوزن، این قالی‌ها به ادرنه (Edirne) برده شده درحالی‌که دیماند اذعان می‌دارد هدیه را سفیر ایران در زمان به تخت‌نشستن سلطان‌سلیم‌ثانی در سال ۱۵۶۶ م/ ۹۷۴ ه.ق با خود به قسطنطنیه برده است. امروزه، از این قالی‌ها فقط چهار تختهٔ بزرگ ابریشمی باقی مانده است که مربوط به قرن دهم ه.ق هستند (دیماند ۱۳۶۵، ۲۶۵-۲۶۶).

۲۱. در زبان فارسی کلمهٔ ایلچی همان سفیرکبیر، نمایندهٔ سیاسی و به پیک ساده نیز اطلاق می‌گردد (بازماندگان خمیری ۱۳۹۰، ۲).

22. Marino Grimani

23. San Marco

24. Liechtenstein Collection

25. Renee Rogers

26. Residence Museum

27. Fredric

۲۸. این قالی‌ها موسوم به «قالی‌های تاج‌گذاری» (Crowing Carpets) هستند که در ده اکتبر ۲۰۰۹ توسط خانوادهٔ سلطنتی به مدت هشت روز در «کاخ رزنبورگ» (Resenburg Palace) برای مشاهدهٔ عموم به نمایش درآمدند (URL2, Andersen 2009). البته، با توجه به اطلاعیه‌ای که از طرف «کاخ رزنبورگ» در سال ۲۰۱۹ اعلام شد، عموم مردم می‌توانستند در طول عید پاک به بازدید قالی‌های تاج‌گذاری بروند. در این مقطع زمانی، قالی‌ها از انبار خارج شده و در تالار بزرگ این کاخ به نمایش گذاشته شده بودند. این هفت قالیِ تاج‌گذاری، متعلق به قرن هفدهم م/ یازدهم ه.ق بوده‌اند که همگی در زمان تاج‌گذاریِ پادشاهان دانمارک مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. مهم‌ترینِ این قالی‌ها، جلوی تخت پادشاهی، درست در جایی که پادشاه تَدهین شده بود جایگاه خود را تثبیت نموده است. در اطلاعیهٔ این مجموعه در سال ۲۰۱۹، ذکر شده است که این آخرین سالی خواهد بود که قالی‌ها در طول تعطیلات به نمایش عمومی درمی‌آیند (URL4).

29. Ian Van Hasslett

30. Henrik Prince

۳۱. بسیاری از دست‌بافته‌ها اعم از قالی، دارای سابقه‌ای طولانی و کهن در سرزمین ایران هستند اما با این وجود، با ورود به دورهٔ صفوی و تغییرات در برخی از زیرساخت‌ها و نگرش‌ها، قالی از صناعتی روستایی به یک هنر ملی تبدیل شد و هم‌تراز با سایر رشته‌های هنری این دوره به جهان معرفی گردید. این هنر- صنعت با برخورداری از چنین ظرفیتی، در بین اروپاییان محبوبیت قابل‌توجهی پیدا نمود (خواجه‌احمدعطاری و همکاران ۱۳۹۴، ۱۶) .

32. Shah Suleiman Hunting Carpet

33. Francesco Morosini (1618-1694)

34. East India Company Of The Netherlands

۳۵. مرکز اصلی مؤسسات این کمپانی در آسیا، شهر باتاویا بود که همان جاکارتای امروزی در اندونزی می‌باشد. این کمپانی به مدت دو قرن در رقابت با کمپانی هند شرقی انگلیس و دیگر دولت‌های اروپایی، هم‌چنان به فعالیت خود ادامه داد و چند کشور آسیایی را نیز مستعمرهٔ خود کرد. اما پس از تلاش‌های بسیار از رقابت جا ماند و در اواخر قرن هجدهم به‌طور کلی منحل گردید (کاوانی ۱۳۸۲، ۵۶).

۳۶. در معنای لغوی، پلونز به‌معنای رقص لهستانی است. قالی‌های پلونزی یا لهستانی به گروه بزرگی از قالی‌ها اطلاق می‌گردد که دارای گل‌های برجسته‌ای در قسمت وسیعی از زمینه‌ای زربفت هستند. قالی‌های مزبور دارای رنگ‌بندی و ترکیب خاصی هستند و در دورهٔ صفوی بافته شده‌اند. بیش‌ترین عناصری که در این قالی‌ها به کار رفته، گل و بوته، گل نیلوفر، شاخ و برگ و پیچک‌های تاک‌مانند است (چهاردولی ۱۳۹۳، ۶۶).

37. John III Sobieski

38. Poto Cki

۳۹. ارمنیان مقیم ایران که در دورهٔ شاه‌عباس در بخش جلفای اصفهان مستقر گردیدند، در بخش تجارت و آمیزش با فرهنگ ایرانی بسیار فعال بودند. به‌طوری‌که حتی در زمان سکونت در ایران با حفظ ویژگی‌های قالی‌ها در این دوره و حفظ فرهنگ قالی‌بافی در ارمنستان، به بافت قالی‌هایی نیز دست یافتند که به قالی‌های «ارمنی باف» معروف گردیدند (سلطانی‌نژاد، فرهمند بروجنی و ژوله ۱۳۹۳، ۴۹).

40. Jean Python Du Torrent

41. Leopol

42. Zigmond III

43. Aguest III

44. Communite' Podolexia

45. King Stephen Battori

46. King Jan Kazimish

47. Sefer Moratovich

48. Lvov

۴۹. یکی از دلایل انتساب این قالی‌ها به لهستان این بود که در نمایشگاه بین‌المللی پاریس در سال ۱۸۷۸ در میان اموال «چارتوریسکی» که یک شاهزادهٔ لهستانی بود، یک‌تخته از این قالی‌ها با همان علامت تکراری دیده شد. همگان گمان کردند که این همان علامت خانوادهٔ سلطنتی لهستان است و بدین ترتیب به لهستانی معروف شدند و تا سال ۱۹۱۲ هم‌چنان تصور این‌که این قالی‌ها منشاء لهستانی دارند به قوت خود باقی مانده بود. تا این‌که در همان سال، تعدادی از قالی‌های لهستانی در نمایشگاه بین‌المللی مونیخ به نمایش درآمدند که ایرانی‌بودن آن‌ها توسط «پرنس روپوشت» مسلم شده بود. کارشناسانی مانند ویلهلم فون بُده و مارتین نیز به ایرانی‌بودن این قالی اذعان نموده‌اند (چهاردولی ۱۳۹۳، ٦٦و٨٦).

۵۰. هم‌چنین علاوه بر قالی‌های «پلونزی» دستور داشته است تا یک شمشیر و یک خرگاه نیز برای پادشاه لهستان خریداری نماید (سامی ۱۳۴۹، ۵۱).

۵۱. در برخی از قالی‌های بافته‌شده به‌سفارش «صفر موراتوویچ»، نشانِ سلطنتی لهستان نیز بافته شده است که می‌توان نفوذ اروپاییان در دخل و تصرف در نقوش قالی‌های ایران را از همین‌جا پیگیری نمود.

52. Anna Katarina Constantia Vasa

53. Philippe Wilhelm Von Der Foles Wittsbach

۵۴. ورود قالی و پارچه‌های ابریشم ایرانی به اتحادیهٔ لهستان فقط از طریق تجارت نبوده است؛ بلکه توسط هیأت‌های سیاسی و مبلغان مذهبی نیز صورت می‌گرفته است (ماسلنیتیستا ۱۳۷۴، ۳۸).

منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، و احسان یارشاطر. ۱۳۷۹. اوج‌های درخشان هنر ایران. تهران: نشر آگه.
۲. ادواردز، سیسیل. ۱۳٦۸. قالی ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگسرا.
۳. بازماندگان خمیری، احمد. ۱۳۹۰. «آداب تشریفات سفارت در ایران دورهٔ صفویه». پژوهش‌نامهٔ فرهنگی هرمزگان. ش. ۱-۲: ۱-۲۲.
٤. بیانی، خان‌بابا. بی‌تا. «روابط ایران و هلند در زمان صفویه (مستند به اسناد آرشیوی)». بررسی‌های تاریخی. ش. ۲: ۱۰۷-۱۳۹.
۵. تقوی، عابد. ۱۳۸۸. «بازخوانی تحولات تجاری صنعت فرش در عصر صفوی». فصلنامهٔ علمی پژوهشی گلجام. ش. ۱۲: ۵۵-۸۸.
۶. چهاردولی، زهره. ۱۳۹۳. «آسیب‌شناسی فیزیکی قالی‌های پلونزی موجود در موزهٔ متروپولیتن نیویورک». دوفصلنامهٔ تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی. ش. ۳: ۶۵-۷۶.
۷. حبیب‌اللهی، محمد. بی‌تا. «روابط ایران و لهستان در طی قرون». مجلهٔ وحید. ش. ۲٦۲-۲٦۳: ۵۴-۶۹.
۸. حسن، زکی‌محمد. ۱۳٦٦. تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام. ترجمهٔ محمدعلی خلیلی. تهران: انتشارات اقبال.
۹. حشمتی‌رضوی، فضل‌الله. ۱۳۸۹. تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرشبافی ایران). تهران: نشر سمت.
۱۰. خواجه احمد عطاری، علیرضا، محمدتقی آشوری، بیژن اربابی، و مهدی کشاورز افشار. ۱۳۹۴. «گفتمان باغ در فرش صفوی». دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی گلجام. ش. ۲۴: ۵-۲۰.
۱۱. دریائی، نازیلا . ۱۳۹۰. «قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی». نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی. ش. ۴۵: ۴۵-۵۲.

۱۲. دیماند، اس. ام. ۱۳٦۵. راهنمای صنایع اسلامی. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. رجائی، غلامعلی. ۱۳۸٦. «مناسبات ایران و هلند از دورهٔ صفویه تا زندیه». فصلنامهٔ تاریخ روابط خارجی. ش. ۳۰: ۴۱-٦۲.
۱٤. سامی، علی. ۱۳۴۹. «بافندگی و بافته‌های ایرانی از دوران کهن». بررسی‌های تاریخی. ش. ۴: ۴۱-۷۲.
۱۵. سلطانی‌نژاد، آرزو، حمید فرهمند بروجنی، و تورج ژوله. ۱۳۹۳. «تجلّی نمادها در قالی ارمنی‌باف ایران». فصلنامهٔ علمی پژوهشی نگره. ش. ۳۰: ۴۷-٦۱.
۱۶. شادلو، داوود، و علی‌اصغر شیرازی. ۱۳۹۶. «رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آنها». دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی گلجام. ش. ۳۲: ۴۳-۶۶.
۱۷. شاردن، ژان. ۱۳۴۵. سیاحت‌نامهٔ شاردن. ترجمهٔ محمد عباسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۸. شیرازی، علی‌اصغر، و حسام کشاورز. ۱۳۹۰. «تحلیل نقشه فرش‌های شکارگاهی محمدحسن مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دورهٔ صفوی». دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی گلجام. ش. ۲۰: ۷۳-۹٦.
۱۹. فلور، ویلم. ۱۳۵٦. اولین سفرای ایران و هلند، «شرح سفر موسی بیگ» سفیر شاه عباس به هلند و سفرنامهٔ «یان اسمیت» سفیر هلند در ایران. به کوشش داریوش مجلسی و حسین ترابیان. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
۲۰. کاوانی، رجبعلی. ۱۳۸۲. «راهنمای آرشیوهای کمپانی هند شرقی هلند». کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. ش. ۷۵-۷٦: ۵٦-۵۹.
۲۱. ماسلنیتیستا، س. ۱۳۷۴. هنر ایران (گزیده‌ای از مجموعهٔ موزهٔ هنرهای شرق). ترجمهٔ ناصر پورپیرار. تهران: نشر کارنگ.
۲۲. مایدا، تادئوش. ۱۳۹۲. شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهستان. جلد دوم. ترجمهٔ داود طبائی و مهدی مقیسه. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۲۳. معمری، عباس. ۱۳۸۰. «تأثیر تجارت ابریشم بر روابط ایران و اروپا در دورهٔ صفویه از شاه‌عباس‌اول تا شاه‌عباس‌دوم». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
۲٤. میرزایی، سونیا. ۱۳۹۳. «روابط فرهنگی ایران و آلمان از عصر صفوی تا پایان دورهٔ قاجار، بازخوانی مدارک منتشر شده و رهیافتی به اسناد جدید». مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ. ش. ۲: ۱۰۳-۱۲۹.

25. Banas, Paulina. 2011. "Iranian Textiles And Politics Of Identity In Eastern Europe". *A Journal Of Crossdiscliplinary Inquiry*.

26. Bloom, M. Jonathan. & Sheila Blair. 2009. *The Grove Encyclopedia Of Islamic Art And Architecture*. Oxford University Press.

27. Sabahi, Taher. 2011. "Royal Hunts A Comparison With The Medalion Rug In The Pezzoli Museum". *Persian Garden- Hand- Knotted Carpet Textiles And Handicrafts Weekly*. Issue : 1st.

28. Ethinghausen, Richard. 1972. *Islamic Art In The Metropolitan Museum Of Art*. New York : Kevorkian Foundation.

29. Ferrero, Mercedes Viale. 1972. *Rare Carpets From East And West*. London : Orbis Books.

30. Ferrier, R.W. 1989. *The Art Of Persia*. London : University Press New Haven.

31. Franses, Michael. 2008. "Safavid Carpets In The Museum Of Islamic Art QATAR". *HALI- International Magazine of Antique Carpet and Textile Arts*. No. 155 : 72-89.

32. Volker, Angela. 2001. *Die Orientalischen Knupttepp Iche In MAK*. Museum Fur Angewandte Hunst. Wien.

منابع اینترنتی

URL1 : http://www.museumwnf.org
URL2 : http://www.Britannica.com
URL3 : http://collections.mfa.org
URL4 : http://kangeinessamling.dk/en

گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب‌شده بر درهای ورودی ابنیهٔ قاجاری کاشان

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248696.1082

محمدجابر جاری‌پور قهرود*
فرزانه فرخ‌فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۴

چکیده

زمودگری ازجمله هنرهای صناعی برجسته در تاریخ فلزکاری ایران به شمار می‌آید که ساخت هر نوع الصاقات فلزی روی در و پنجره‌های سنتی و قدیمی را شامل می‌شود. یکی از مراکز زمودگری عصر قاجار، شهر کاشان بوده که آثار آن روی سطح درهای چوبی در بافت قدیم شهر با تنوعی از یراق‌آلات فلزی نمایان است. با توجه به کیفیت ممتاز آثار زمودگری عصر قاجار در شهر کاشان و فقدان مطالعات کافی در جهت شناسایی و مطالعهٔ شاخصه‌های‌کیفی آن‌ها، این پژوهش قصد دارد تا به گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب‌شده بر درهای ورودی ابنیهٔ تاریخی کاشان در عصر قاجار بپردازد. بازگشت به گسترش صنعت گردشگری و ضرورت احیای بافت‌های تاریخی و مرمت بناهای گذشته که میراثی از فرهنگ خانهٔ ایرانی است، ضروری است تا با شناسایی این آثار گامی هرچند کوچک در جهت حفظ و احیای هنرهای صناعی کم‌تر شناخته‌شده هم‌چون زمودگری برداشته شود. ماهیت پژوهش حاضر کاربردی، روش تحقیق آن توصیفی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی است. آن‌چه در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته، شامل آثار زمودگری متعلق به درهای ابنیهٔ قاجاری کاشان نظیر منازل مسکونی، تیمچه‌ها و سراها، مساجد و حمام‌ها است. نتایج کلی نشان می‌دهد که در دورهٔ قاجار، از میان یراق‌آلاتی که روی درهای ابنیهٔ کاشان نصب شده‌اند، کوبه و پولک زیر کوبه از لحاظ ساختار فلزی تنوع بیش‌تری نسبت به سایر یراق‌ها دارند. در این میان، ابنیه‌ای که دارای یراق فولادی هستند شامل بناهای مسکونی، کاروانسراها، سراها، تیمچه‌ها و حمام‌ها می‌باشند. اماکن دیگر با کاربرد مذهبی مانند مساجد، هم‌چنان که دارای میخ‌ها و گل‌میخ‌های فولادی هستند، کوبه و پولک زیر کوبهٔ ساخته‌شده از فلز برنج یا برنز را نیز دارا هستند. بیش‌ترین تنوع از لحاظ فرمی مربوط به پولک زیر کوبه‌ها و پولک زیر گل‌میخ‌ها است اما در این بین، گوناگونی فرم کلی کوبه‌های مردانه و زنانه نیز مشهود است.

کلیدواژه‌ها:

هنر قاجار، ابنیهٔ کاشان، زمودگری، در ورودی، گونه‌شناسی.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد گروه هنر اسلامی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران/ jaripour1375@gmail.com
** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول)/ farrokhfar@neyshabur.ac.ir

۱. مقدمه

هنرهای صناعی ایران، به‌خصوص هنر فلزکاری که مورد گفتگوی این تحقیق است، تجلی‌گاه سنت، آداب و رسوم قوم ایرانی است. گرچه در اسناد و گزارش‌های تاریخی ایران، به هنر فلزکاری، توجه زیادی نشده و چهرهٔ بسیاری از هنرمندان به‌خصوص فلزکاران را غبار فراموشی گرفته، اما شاهکارهای به‌جامانده، گواهی پرمعنی از اندیشمندی و سخت‌کوشی آنان در آفرینش هنرهای ارزندهٔ ایرانی است. هنر زمودگری که به بخشی از تولیدات فلزکاران تعلق دارد، ساخت انواع یراق‌آلات درها و پنجره‌ها را تشکیل می‌دهد و پیشه‌ای است که در اغلب شهرهای هنرخیز ایران هم‌چون کاشان، برای در و پنجره‌های سنتی و قدیمی به‌کار می‌رفته است. در این پژوهش کوشش‌شده تا انواع کوبه‌ها و گل‌میخ‌های نصب‌شده روی درهای ورودی ابنیهٔ تاریخی کاشان در عصر قاجار از لحاظ جنس فلز، ابعاد فیزیکی، نقش‌ها و تزیینات به‌کار رفته، مورد بررسی قرار گیرند. با درنظرگرفتن موارد فوق، ماهیت و هدف از این جستار، گونه‌شناسی و پی‌بردن به ویژگی‌های کاربردی و بصری کوبه‌ها و گل‌میخ‌های فلزی است که در ابنیهٔ تاریخی شهر کاشان وجود دارند. پرسش تحقیق عبارت است از: تزیینات و یراق‌آلاتی که روی درهای ابنیهٔ قاجاری کاشان قرار دارند، کدام شاخصه‌های کاربردی و بصری را بازگو می‌کنند؟ به نظر می‌رسد در دورهٔ قاجار، به‌رغم انزوایی که در هنرهای صناعی کاشان پدیدار شد و موجب افول ابتکار و رونق اقتصادی در صنعت گردید، با این وجود ذوق هنری و صنعتی هم‌چنان در هنر فلزکاری وجود داشته و در آثار زمودگری به‌کار رفته بر درهای ابنیهٔ تاریخی شهر کاشان به‌چشم می‌خورد.

۱-۱. روش تحقیق

ماهیت پژوهش حاضر، کاربردی و از نظر روش، توصیفی- تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی و روش تجزیه و تحلیل تحقیق، کمّی و کیفی است. جامعهٔ آماری تحقیق، شامل کوبه‌ها و گل‌میخ‌های درهای ابنیهٔ تاریخی عصر قاجار در شهر کاشان است که در بافت قدیم شهر قرار دارند. برای ثبت تصاویر موردنیاز، نویسندگان در چندین مرحله اقدام به عکس‌برداری نموده‌اند. گردآوری اطلاعات از طریق خوانش منابع اسنادی، مصاحبهٔ شفاهی و ثبت تصاویر از طریق دوربین و رسم تصاویر خطی از طریق نرم‌افزارهای اُتوکَد (Auto cad) و کُورل (Corel) صورت گرفته است. با توجه به شرایط جوّی و اجتماعی، تعدادی از این آثار به مرور زمان از بین رفته و یا مورد سرقت قرار گرفته‌اند. با این وجود سعی بر آن بود تا آثاری مورد مطالعه قرار گیرند که کامل و از حیث کیفیت زمودگری ممتاز باشند. بدین‌ترتیب، مجموعه نمونه‌های مستند و معتبر، محدود بوده و شامل ۲۷ در از بناهای مختلف عصر قاجار کاشان می‌شود که تماماً در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در میان تنوع منابعی که در مورد هنرهای فلزکاری به نگارش درآمده‌اند، کم‌تر آثاری را می‌توان یافت که به کوبه‌های ایرانی و گل‌میخ روی درها اشاره کرده و آن‌ها را از لحاظ ویژگی‌های فرمی، ساختاری و تزیینی مورد بررسی قرار داده باشند. با این‌حال می‌توان به تلاش قابل تقدیر بهداد و مجابی (۱۴۰۰) اشاره کرد که در مقاله‌ای تحت عنوان «تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه‌ی تاریخی بافت سنتی شهر یزد» به بررسی فرم و تزیینات کوبه‌ها و تزیینات آن‌ها در مناطقی از شهر یزد که دارای بافت سنتی هستند، پرداخته‌اند. نواده ماه‌پیکر (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مطالعه نقش و عملکرد کوبه در شهرهای اصفهان و تبریز از قاجار تا پهلوی»، کوبه‌ها را از لحاظ فرم، جنس، و عملکردهای آن در سطح شهرهای اصفهان و تبریز از دورهٔ قاجار تا پهلوی مورد قیاس قرار داده است. عطارزاده و هوشیار (۱۳۹۶) در کتاب مجموعه هنر در تمدن اسلامی، به صنعت فلزکاری سرزمین‌های اسلامی اشاره کرده‌اند. مطهریان (۱۳۹۵) در کتاب آشنایی با هنر زمودگری، به یراق‌آلات فلزی به‌کار رفته بر درها و پنجره‌های ایران اشاره کرده و در چند فصل کوتاه به توضیح آن‌ها پرداخته است. توحیدی (۱۳۹۴) در کتابی تحت عنوان فن و هنر فلزکاری در ایران، به فلزکاری دوران تاریخی ایران و دوره‌های بعد از ورود اسلام می‌پردازد. مروتی شریف‌آبادی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه خود با عنوان «شناخت صنایع‌دستی به‌کار رفته در معماری سنتی دوره‌ی قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)»، به هنرهایی که در عهد قاجار در یک خانه با معماری‌سنتی به‌کار رفته، اشاره کرده و اعتقاد دارد صنایع‌دستی در یک بنا به حفظ اعتقادات دینی و مذهبی کمک می‌کند و خود عاملی بر سازگاری با محیط پیرامون است. غلامی رکن‌آبادی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نمادشناسی تصویری مار بر کوبه درها در هنر اسلامی»، به بررسی نقوش مار روی کوبهٔ درها پرداخته و نقش کوبه را در تکرار نقش

نمادین مادر الهه و مار بیان کرده است. شیرین‌بیان (۱۳۸۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه عناصر تشکیل‌دهنده طراحی‌داخلی خانه‌های تاریخی کاشان» به‌طور خلاصه و جزئی به زمودگری و یراق روی درها پرداخته است. حقیقت (۱۴۰۰) در کتاب تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی از مانی تا کمال‌الملک، به‌شرح هنرهای سرزمین ایران از دوران باستان تا عصر قاجار می‌پردازد و جزییاتی از هنر فلزکاری دوره‌های مختلف را ارائه می‌دهد. با مروری بر این منابع، مبرهن است که پژوهش حاضر از این جهت که ویژگی‌های‌کاربردی و بصری آثار زمودگری را روی بخشی از آثار کم‌تر مطالعه‌شدهٔ ابنیهٔ قاجاری در شهر کاشان مورد بررسی قرار می‌دهد، دارای نوآوری است.

۲. هنر زمودگری در کاشان عصر قاجار

هنر زمودگری یکی از شاخه‌های هنر فلزکاری است و «به بخشی از تولیدات آهنگران که به‌عنوان یراق‌آلات در و پنجره مورد استفاده قرار می‌گیرد "زُمود" اطلاق می‌شود؛ به‌عبارت دیگر "زمودگری" پیشه‌ای است که در آن الصاقات فلزی در و پنجره‌های سنتی و قدیمی ساخته می‌شود» (کیان ۱۳۸۰، ۱۰۸). این ساختن، حکایت از آن دارد که چلنگر و زمودگر، همواره در کنار هم به ساخت مشغول بوده‌اند. به‌عبارتی دیگر، «ساخت محصولات فلزی در هنر گذشته برعهده چلنگر بوده است که بستر اصلی یا همان فلز را آماده پذیرش نقش و نوشتار می‌نموده است و زمودگر با مهارت‌های خاص نوشتار و نقوش را بر روی فلز ایجاد می‌کرده است» (مهرنگار ۱۳۹۰، ۶۸). زمانی که چلنگر، آهن گداخته‌شده را از داخل کوره بیرون می‌آورد، برای شکل‌دهی به آن، از ضربات چکش بهره می‌برد. قطعهٔ تولیدشده، زمخت و فاقد زیبایی است، قطعه به دست زُمودگر سپرده می‌شود و او با فن و هنری که دارد، قطعه را شکل‌دهی می‌کند. «تفاوت چلنگر و زمودگر در تعریف کلامی، آن است که هردو در قالب یک رشته هستند با این تفاوت که زمودگر بخش هنری کار را برعهده داشته است»(همان، ۶۸)؛ با این‌وصف، گاهی تمام این مراحل در یک کارگاه و توسط یک شخص انجام می‌شده است. به این ترتیب که آهنگر علاوه بر شکل‌دهی کلی یراق، با مهارت به‌همراه ابزار مخصوص و دست‌ساز خود، آن‌ها را فرم‌دهی نهایی و تزیین می‌کرده است.

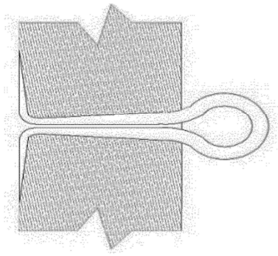
کاشان در عصر قاجار یکی از پویاترین شهرها و از مهم‌ترین مراکز فرهنگی- هنری ایران محسوب می‌شده که در ساخت ابنیهٔ اعیانی و کاربرد هنرهای تزیینی و صناعی شهرت جهانی دارد. از آن‌جایی که معماری و فرهنگ عصر قاجار وابسته به یکدیگر بوده، در ابنیهٔ کاشان هم با تفکیک کوبه‌های زنانه و مردانه مواجه هستیم که باعث می‌شده حریم خانواده حفظ شود. در آن دوره به علت نبود انواع ورق‌ها و پروفیل‌های فلزی، از متریال ساده نظیر چوب استفاده می‌شد و برای تقویت و تزیین، یراق فلزی به کار می‌رفت. آثار زمودگری موجود در درها و پنجره‌های چوبی ابنیهٔ کاشان شامل: انواع پولکی، اَبرویی[۱]، چِفت و زنجیر[۲]، کوبه‌ها، دستگیره‌ها، روکلیدی[۳]، پُشت‌بَند و شب‌بند، رِکاب یا پاشنه[۴]، انواع میخ‌ها و گل‌میخ‌ها، میخ زیر کوبه یا سِندان[۵] و رِزِه است. با توجه به فقدان منابع کتابخانه‌ای جهت درک میزان کاربرد این هنر در ابنیهٔ قاجاری کاشان، نیازمند مطالعات میدانی بودیم که در بخش بعد به آن پرداخته شده است.

۳. گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب‌شده بر درهای ابنیهٔ کاشان در عصر قاجار

گردآوری اطلاعات و شناسایی جامعهٔ آماری با جستجو در بافت تاریخی شهر کاشان و با مصاحبه، مشاهده، عکسبرداری و برداشت از آثار، صورت گرفته است. مکان‌هایی که مورد بازدید قرار گرفتند شامل بازار کاشان، محلهٔ گذر سوریجان (سُرخی‌جون)، محلهٔ سلطان میراحمد (امیر احمد)، کوشک صفی، سِرِه‌فِره، محلهٔ گریچه، محلهٔ پامنار، محلهٔ در باغ، گذر باباولی و گذر محتشم است. ابنیهٔ متعدد مسکونی و عمومی نظیر سراها، کاروان‌سراها، تیمچه‌ها، مساجد و حمام‌های مختلفی بازدید شدند که درمجموع تعداد ۶۵ درِ منزل شخصی، ۲ درِ مسجد، ۵ در کاروانسرا، ۶ درِ تیمچه و ۲ درِ سرای قاجاری در شهر کاشان شناسایی‌گردیدند که متأسفانه به علت عدم رسیدگی به بعضی از این آثار، تعدادی از آن‌ها در معرض نابودی قرار دارند. در پژوهش حاضر، سعی بر آن بوده تا ممتازترین نمونه‌ها و آثار بدیع زمودگری مورد بررسی قرار گیرند، بدین‌ترتیب درهایی که یراق روی آن‌ها سرقت شده یا بافت چوبی در به‌قدری از بین رفته که قادر به خوانش بصری نیست، از جامعهٔ آماری تحقیق حذف شدند و درنهایت تعداد ۲۷ نمونه، گزینش و مورد بررسی قرار گرفتند (جدول۳). درواقع آن‌چه دلیل انتخاب این آثار بوده، سلامت فیزیکی در و یراق سالم روی آن است. در ادامه با استناد به تعاریفی که از هنر زمودگری ارائه شد، قصد داریم تا به بررسی کوبه‌ها، گل‌میخ‌ها، پولک زیرِ کوبه‌ها و پولک زیر گل‌میخ‌ها روی ۲۷ در منتخب این پژوهش بپردازیم.

۳-۱. کوبه

یکی از یراق‌آلات مهم بر درهای ابنیهٔ مسکونی، کوبه است و کاربرد آن خبرکردن اعضای داخل بنا از حضور فردی منتظر پشت در است. به عبارتی، «کوبه وسیله‌ای فلزی است که بر در خانه روی صفحه‌ای فلزی به‌نام پولک نصب می‌شود و با کوبیدن آن بر سندانی که زیر آن تعبیه شده است می‌توان صاحب‌خانه را از وجود خود در پشت درب آگاه کرد» (کیان ۱۳۸۱، ۶۳). کوبه توسط «رِزِه» یا در گویش عامیانه کاشان «شُوله» به در متصل می‌شود. «رِزِه» در واقع حلقه‌ای است که دو پایهٔ میخ‌مانند دارد و زمانی که داخل مقطع چوب در یا پنجره فرو می‌رود، قسمتی از پایه‌های میخ‌مانند آن را برای جلوگیری از خارج‌شدن، از پشت خم می‌کنند (تصویر۱). کوبه‌هایی که روی درها نصب می‌شوند، در اکثر موارد دو نوع هستند: کوبهٔ مردانه و کوبهٔ زنانه (تصویر۲ الف و ب). چنین نقل شده است که در «اکثر قریب به‌اتفاق درب‌های ورودی فضاهای مسکونی دوره قاجار کوبه‌ای برای مردان با صدای بم و کوبه‌ای به صورت حلقه با صدای زیر برای زنان تعبیه می‌گردید که یکی از راه‌حل‌های ایجاد حریم و اعلام آمادگی میزبان در جهت رعایت دستورات شرع مقدس می‌باشد» (معماریان ۱۳۸۹، ۳۹۴). به این ترتیب که با برخورد کوبهٔ مردانه با سندانی که زیر آن نصب شده است (تصویر۲ ج)، صدای بَم ایجاد می‌شود که نشان‌دهندهٔ این است که شخص پشت در، مرد است و اگر کوبهٔ زنانه به‌صدا درآید، از آن‌جا که صدای زیر را داراست، مشخص می‌کند که مخاطب پشت در، خانم است. جدا از کوبهٔ مردانه و کوبهٔ زنانه، کوبه‌هایی نیز وجود دارند که مخصوص ابنیه‌ای بوده‌اند که از اشخاص غریب در شهر، میزبانی می‌کرده‌اند. این مدل از کوبه‌ها را غریب‌کوب می‌گویند (تصویر۲ د). این نوع کوبه، صدای خاصی ندارد ولی از لحاظ فرم کاملاً با دو کوبهٔ دیگر متفاوت است. در گذشته اگر شخصی دیرهنگام به شهری وارد می‌شد و مکانی برای اسکان پیدا نمی‌کرد، می‌توانست به‌خانه‌هایی رجوع کند که این نوع کوبه را روی در خود دارند. از آن‌جا که این نوع کوبه در کاشان مشاهد نشد، از تعریف و بررسی اضافهٔ آن خودداری می‌شود.



تصویر۱: نمای شماتیک شُوله (رزه) زمانی که داخل چوب فرو می‌رود (نگارندگان)

الف) کوبهٔ مردانه

ب) کوبهٔ زنانه

ج) سندان زیر کوبه

د) کوبهٔ غریب‌کوب

تصویر۲: تنوعی از کوبه‌ها و سندان زیر کوبه (نگارندگان)

الف) کوبه‌های مردانه

کوبه‌های مردانه در کاشان از لحاظ شکل، همانند مکعب مستطیل توپُری هستند که روی سطح خود دارای خطوط متقاطع شعاعی و موازی است. بر بدنهٔ این کوبه‌ها و سطح رویی، توسط سُمبه‌کوب نقاطی به صورت گودی به‌وجود آمده است. سنگینی این‌نوع کوبه باعث می‌شود تا با برخورد با سندان زیر خود صدای بَمی ایجاد کند. «به‌مرور زمان باتوجه به‌گسترش خانه‌های یک مجموعه و استفاده ساکنین خانه‌ها از زیرزمین‌ها در تابستان، نیاز به‌درکوبی با صدای بم‌تر به‌وجود آمد. درنتیجه بر روی لت چوبی دیگر، متقارن با نوع حلقه‌ای، یک کوبه چکشی دیگر نصب شد» (مهرنگار ۱۳۹۰، ۷۱). فرم کوبه‌های مردانه به چند دستهٔ کلی تقسیم می‌شود:

۱) این دسته از کوبه‌ها دارای مقطعی مستطیل‌شکل بدون هیچ‌گونه فرورفتگی و برجستگی بوده و تزییناتی ساده را دارا هستند. این نوع کوبه‌ها بیش‌تر روی در خانه‌هایی از قشر ضعیف جامعه متصل هستند (تصویر۳ الف).

۲) نوع دیگر کوبه‌هایی هستند که مانند دستهٔ اول دارای تزیینات ساده نظیر خطوط و اشکال هندسی ساده هستند. این‌نوع کوبه‌ها دارای فرورفتگی‌ها و برجستگی‌های خیلی کم و جزئی هستند و متعلق به خانه‌های قشر متوسط جامعه هستند (تصویر۳ ب).

۳) این‌نوع کوبه‌ها در میانهٔ مقطع خود دارای فرورفتگی قابل لمسی هستند. این فرورفتگی گاهی حالتی محدب به صورت نیم‌دایره بـه سـمت بالا (تصویر۳ ج) و گاهی به صورت تخت (تصویر۳ د) دارد. این گروه از کوبه‌ها متعلق به ابنیهٔ قشر متوسط جامعه هستند.
۴) هنگامی که این‌گروه از کوبه‌ها از نیمرخ نگریسته شوند، از لحاظ فرمی مانند چکمه به‌نظر می‌رسند. این نوع کوبه‌ها نسبت بـه سـه دسـتهٔ قبلی سنگین‌تر هستند و دلیل آن حجیم‌ترشدن فرم در قسمت پایین کوبه است (تصویر۳ هـ).
۵) گروهی دیگر از کوبه‌ها مشاهده شدند که دارای کم‌ترین فراوانی بودند. این گروه از کوبه‌ها روی در خانه‌هایی دیده شدند که دارای فضایی گسترده و از لحاظ اقتصادی جزء قشر ثروتمند جامعه بوده‌اند. از نمای نیم‌رخ، پایین‌ترین قسمت کوبه شبیه یک گل اسـت و در مقطـع کوبـه، آثار سوهان‌کاری به‌وفور دیده‌می‌شود (تصویر۳ ی).

الف) خانهٔ بی‌نام ب) خانهٔ بروجردی‌ها ج) حمام سلطان میراحمد د) سرای هنر هـ) خانهٔ بروجردی‌ها ی) خانهٔ طباطبایی‌ها

تصویر۳: انواع کوبه‌های مردانه بر درهای ابنیهٔ کاشان (نگارندگان)

ب) کوبه‌های زنانه

کوبه‌های زنانه در مقایسه با کوبه‌های مردانه سبک‌تر هستند و دارای زیبایی‌های بصری بیش‌تری نسبت بـه کوبـه‌های مردانـه هسـتند. در کاشان به کوبهٔ زنانه «حلقه» نیز می‌گویند. با برخورد حلقه با سندان زیر خود، صدای زیر و دلنوازی ایجاد می‌شود که بازگوکنندهٔ لطافت روحی و جسمی خانم‌ها است. در درهای ابنیه عمومی مانند مساجد از کوبهٔ زنانه به‌عنوان حلقه‌ای برای بستن درها استفاده شده اسـت. نمونـه‌های منتخب کوبه‌های زنانه به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:
۱) این دسته از کوبه‌ها که شبیه حلقه هستند به صورت بسیار ساده وجود دارند. این نوع کوبه از تزیینـات خاصـی برخـوردار نیسـت و بـیش‌تـر شبیه به‌حلقه‌ای گرد هستند که جهت بستن در استفاده می‌شود و اگر دارای تزیینات باشد شامل خطوط ساده است (تصویر۴ الف).
۲) مورد دیگر که در اکثر درها دیده شد، کوبه‌ای است که شبیه به قلب اسـت. ایـن نـوع کوبـه بیش‌تـرین تعـداد را در جامعـهٔ آمـاری بـه خـود اختصاص داده است (تصویر۴ ب).
۳) از دیگر کوبه‌هایی که مشاهده شد، کوبه‌ای بود که از لحاظ شکلی شبیه به اشـک اسـت. درواقـع ایـن نـوع کوبـه نسـبت بـه دسـتهٔ قبلـی، کشیدگی بیش‌تری دارد و گاهی در قسمت بالای خود از یک سری اضافات شبه‌جانوری و نمادین نظیر دو مرغ برخوردار است (تصویر۴ ج).
۴) نوع دیگری از کوبه‌های زنانه مشاهده شد که در پایین‌ترین قسمت خود، دنباله‌ای شبیه به نوک پیکان دارند. این نـوع کوبـه نسـبت بـه دو مدل قبلی، زیبایی بیش‌تری دارند و از لحاظ اندازه بزرگ‌تر و کشیده‌تر هستند (تصویر۴ د).
۵) آخرین گروه، کوبه‌هایی هستند که در میان کوبه‌های زنانه در کاشـان بسـیار خـاص و نمونـه هسـتند. از ایـن مـدل کوبـه‌ها کم‌تـر از تعـداد انگشتان یک دست دیده شد. این کوبه با توجه به سرهای اژدهامانندی که در دو جانب خود دارد به کوبهٔ اژدری[۶] نیز معروف است. این نوع از کوبه از لحاظ تکنیک ساخت و نقش، دارای ارزش و اهمیت بالایی‌است (تصویر۴ هـ).

الف) خانهٔ بی‌نام ب) خانهٔ بی‌نام ج)خانهٔ بروجردی‌ها د) خانهٔ بی‌نام هـ)خانهٔ طباطبایی‌ها

تصویر۴: انواع کوبه‌های زنانه بر درهای ابنیهٔ کاشان (نگارندگان)

۳-۲. گل‌میخ

گل‌میخ نوعی میخ است که کلاهکی قارچی‌شکل و توخالی دارد. مطهریان می‌نویسد: «به تدریج و با گذشت زمان برای تزیین درهای چوبی به جای استفاده از روکش‌های فلزی از الصاقات حجمی به شکل گل‌میخ بر روی درها گسترش پیدا کرد. گل‌میخ‌ها که به شکل گل‌های چندپر یا "روزت" ساخته می‌شد برای تزیین در ردیف‌های مرتب با فواصل منظم بر روی درها و دروازه‌ها به کار گرفته می‌شد که علاوه بر نقوش زیبا، استحکام و مقاومت بیشتری به درها می‌بخشید» (مطهریان ۱۳۹۵، ۱۵). از لحاظ کاربردی و اندازه، گل‌میخ‌های ابنیهٔ قاجاری کاشان متغیر هستند. گل‌میخ روی در چندین وظیفه دارد:

۱) اتصال و یکپارچه‌ساختن لنگهٔ در: درواقع، گل‌میخی که روی لنگه‌های در ورودی است وظیفه دارد تا تخته‌های هر لنگه در را به پشت‌بند چوبی‌ای که پشت در جهت یکپارچگی لنگهٔ در استفاده می‌شود، اتصال دهد تا باعث استحکام و یکپارچگی شود. نحوهٔ اتصال تخته در و پشت‌بندهای آن به صورت شماتیک در (تصویر۵ الف)، نشان داده شده است. زمانی که گل‌میخ به در کوبیده می‌شود مقداری از پایهٔ آن از قسمت پشت‌بند بیرون می‌ماند که آن را به سمت طرفین و موافق جهت طولی پشت‌بند می‌کوبند تا گل‌میخ تثبیت شود (تصویر۵ ب).

الف) اتصال تخته در و پشت‌بند آن با گل‌میخ ب) خم‌کردن پایه گل‌میخ از نمای پشت در ج) اتصال دماغه با لنگه در توسط گل‌میخ دماغه

تصویر۵: نمایی از اتصالات و یکپارچه‌ساختن لنگه در (نگارندگان)

۲) اتصال دماغه به لنگهٔ در: «دماغه، چوب نازکی است که بر روی درز میان لنگه‌ها کوبیده شده و به وسیله گل‌میخ به یک لنگه پیوسته است» (همان، ۳۳). برای این منظور از گل‌میخی استفاده می‌شود که نسبت به گل‌میخ‌های لنگهٔ در کوچک‌تر است. لازم است گل‌میخ دماغه مقداری زاویه‌دار به در کوبیده شود؛ زیرا ممکن است از لنگه در بیرون بزند و مانع از این شود تا لنگهٔ دیگر در به خوبی بسته شده و کارایی خود را از دست بدهد. مقدار اضافی پایهٔ گل‌میخ روی لنگه در کوبیده می‌شود. در (تصویر۵ ج)، نحوهٔ اتصال دماغهٔ در با لنگه در توسط گل‌میخ دماغه به صورت شماتیک نشان داده شده است. درهای ابنیه کاشان به نسبت ارتفاع دماغه، دارای تعدادی گل‌میخ دماغه هستند. از این حیث، ابنیهٔ مسکونی دارای ۳ عدد گل‌میخ دماغه و ابنیه عمومی که دری با ارتفاع زیاد دارند، ٤ عدد گل‌میخ دماغه دارند.

۳) اتصال پاشنهٔ فلزی به در: از این گل‌میخ برای تثبیت پاشنه‌هایی که باعث باز و بسته‌شدن در می‌شود استفاده می‌شود (تصویر٦).

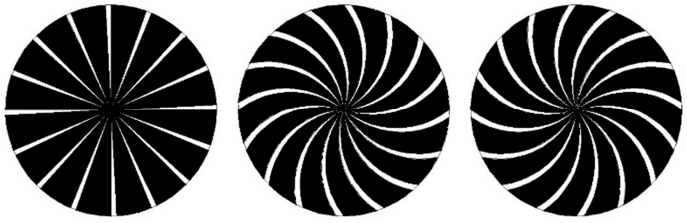
الف) خانهٔ خواجه تاج‌الدین

ب) خانهٔ عامری‌ها

ج) خانهٔ طباطبایی‌ها

تصویر۶: اتصال پاشنه فلزی به در (نگارندگان)

برای زیبایی بصری گل‌میخ‌ها، روی سطح کلاهک آن‌ها شیارها و خطوطی ایجاد شده است؛ این خطوط به دو صورت مستقیم و پیچشی دیده می‌شوند. گروهی که دارای خطوط مارپیچی است از لحاظ جهت پیچش خط‌ها به دو دستهٔ چپ‌گرد و راست‌گرد تقسیم می‌شود که در یک خمش نرمال به سمت مرکز کلاهک کشیده می‌شود (تصویر۷). به‌عبارتی، «تجمع خطوط و سطوح از مرکز و گستردگی آن در اطراف تداعی گلی شکفته و باز را می‌کند» (مهرنگار ۱۳۹۰، ۷۸).



تصویر۷: خطوط مستقیم و مارپیچ چپ‌گرد و راست‌گرد روی سطح کلاهک گل‌میخ (نگارندگان)

در نمونه‌های مورد بررسی، گل‌میخ‌ها از لحاظ تعداد خطوطی که روی کلاهک خود دارند نیز متفاوت هستند به‌نحوی که آن‌چه در این میان مشهود است، هرچه تعداد خطوط روی گل‌میخ بیش‌تر می‌شود، به زیبایی آن نیز افزوده می‌شود. گل‌میخ‌ها را از لحاظ برجستگی و فرم کلاهک می‌توان به پنج دسته تقسیم نمود که تعداد چهار دسته از آن‌ها کلاهک‌دار و یک دسته، کلاهک‌دار به همراه حاشیه و لبه‌ای دور کلاهک است. در ادامه به پنج دسته گل‌میخ مشاهده شده بر درها، اشاره می‌شود:

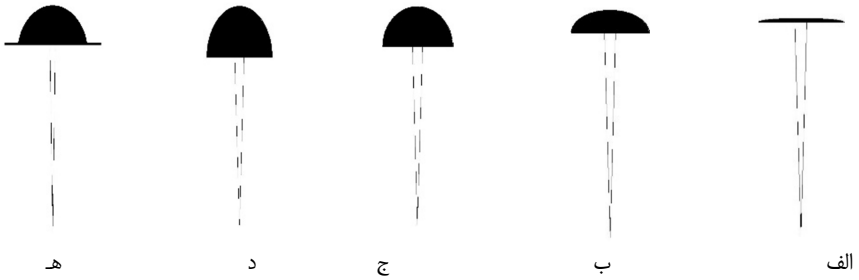
۱) گل‌میخ با کلاهک کاملاً تخت: این نوع گل‌میخ از لحاظی شبیه به یک میخ ساده با سَر بزرگ و تخت است و بیش‌تر روی در خانه‌هایی قرار دارد که شرایط مناسبی از لحاظ اقتصادی نداشته‌اند؛ در مواردی از این گل‌میخ برای اتصال پاشنه فلزی به در استفاده شده است (تصویر۸ الف).

۲) گل‌میخ با کلاهک نیمه‌محدب: این نوع از گل‌میخ‌ها نسبت به دستهٔ اول دارای برآمدگی بیش‌تری در قسمت کلاهک هستند ولی هم‌چنان از سادگی در فرم برخوردارند (تصویر۸ ب).

۳) گل‌میخ با کلاهک محدب: این نوع از گل‌میخ در جامعهٔ آماری بیش‌ترین تعداد را دارا می‌باشد. حالت محدب آن باعث شده است تا روی در، نمود بیش‌تری داشته باشد (تصویر۸ ج).

۴) گل‌میخ با کلاهک کاملاً محدب: از نمونه‌های برجسته است که از لحاظ جنبه بصری و تکنیک ساخت، سرآمد سه دستهٔ پیشین است. این نوع گل‌میخ به علت کلاهک کاملاً محدبی که دارد، به‌طور کامل روی در جلوه‌گری می‌کند. این نوع از گل‌میخ‌ها روی در خانه‌های متمولان و توانگران و هم‌چنین تعدادی از کاروان‌سراها و تیمچه‌های بازار کاشان مشاهده می‌شود (تصویر ۸ د).

۵) گل‌میخ با کلاهک لبه‌دار: در تعداد کمی از درها نوعی گل‌میخ دیده می‌شود که لبه‌های کلاهک در پایین‌ترین قسمت آن، به صورت کنگره‌ای به بیرون گسترش داده شده‌اند. درهایی که دارای چنین گل‌میخی هستند، نیازی به پولک زیر گل‌میخ نداشته‌اند.



تصویر۸: انواع گل‌میخ با کلاهک (نگارندگان)

۳-۳. پولک‌های روی در

پولک، نوعی یراق فلزی است که روی درها قرا می‌گیرد و از بیش‌ترین مقدار تنوع بهره می‌برد. این تنوع باعث شده تا هر در به نسبت درهای دیگر، زیبایی‌های منحصر به‌خود را دارا باشد. «پولک یا پلاک صفحه آهنی معمولا مدوری است با سوراخی در وسط که به صورت زیرکار برای اجزای زمودها مورد استفاده قرار می‌گیرد» (کیان ۱۳۸۰، ۱۱۳). اگر بخواهیم پولک‌هایی که روی درهای ورودی آثار منتخب قرار دارند را از یکدیگر تفکیک کنیم، به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱) پولکی که زیر کوبه قرار دارد. ۲) پولک‌هایی که زیر گل‌میخ‌ها نصب شده‌اند. ۳) پولکی که روی دماغهٔ در قرار دارد. در جامعهٔ آماری مورد بررسی، مشخص شد تعدادی از آثار به‌سرقت رفته‌اند که از نفیس‌ترین آن‌ها کوبه‌های حلقه‌ای است که بر درِ مسجد آقابزرگ کاشان نصب بوده‌اند (تصویر۹ الف)؛ گاهی زیبایی و تزییناتی نظیر قلم‌گیری و قلمزنی آثار، زیر لایه‌ای از رنگ مدفون شده است (تصویر۹ ب)؛ در این میان، گاهی این تولیدات مورد بی‌مهری قرار گرفته و اجزای درها از بازار عتیقه‌فروش‌ها سر درآورده‌اند (تصویر۹ ج).

الف) کوبه برنزی در مسجد آقابزرگ

ب) مدفون‌شدن تزیینات پولک با لایهٔ رنگ

ج) یراق فلزی درها در بازار کاشان

تصویر۹) پولک‌های روی در (نگارندگان)

الف) پولک‌های زیر کوبه و فرم آن‌ها

در میان پولک‌هایی که روی در ورودی قرار دارند، پولک زیر کوبه بزرگ‌ترین اندازه را داراست. این بزرگی اندازه، موجب شده تا بستر مناسبی برای خلق و ایجاد تکنیک‌های تزیینی نظیر قلمزنی، قلم‌گیری، شبکه‌بری و برجسته‌سازی فراهم شود. در کاشان به پولک زیر کوبه‌ها، سینی کوبه و صفحهٔ کوبه نیز می‌گویند. در منازل مسکونی، هر در دارای دو پولک زیر کوبه در ارتفاع ۹۰ الی ۱۱۰ سانتی‌متری است که قرارگیری آن به صورت قرینه می‌باشد؛ به‌نحوی که یکی روی لنگهٔ سمت راست و دیگری روی لنگهٔ سمت چپ در نصب شده است. به گفتهٔ «حاجی‌مشکی» که یکی از قدیمی‌ها و از افراد باتجربه در زمینهٔ اجناس عتیقه است، «در گذشته روی در خانهٔ متمولان پولک‌هایی از جنس

مس هم وجود داشته است، اما در حال حاضر خیلی از این پولک‌ها به‌سرقت رفته است» (حاجی‌مشکی ۱۴۰۱). با این حال، پس از بررسی‌های صورت‌گرفته، دو نوع پولک مسی در بازار کاشان دیده شد. نمونهٔ اول (تصویر ۱۰ الف) از لحاظ فیزیکی وضعیت مطلوبی ندارد و دچار فرسایش و پارگی شده است اما نقوش حاشیه و مرکز آن، با نقوش روی پولک دیگر (تصویر۹ ب) یکسان است. نمونهٔ دیگر که به صورت جُفت است، تزیینات قلمزنی دارد، ولی نکته‌ای که باید اشاره کرد این است که کوبه‌های کنونیِ روی این پولک‌ها، به دورهٔ پهلوی تعلق دارند (تصویر ۱۰ ب). نمونه فاخری از پولک‌های فولادی، روی در خانهٔ عامری‌ها نصب است که دارای فرم دایره‌ای و در حاشیهٔ خود کنگره‌های ریز نیم‌دایره‌ای است. روی متن این پولک توسط تکنیک قلم‌گیری نقوش گیاهی گل پنج‌پر روی ساقه ایجاد شده است (تصویر ۱۰ ج و تصویر ۱۰ د).

الف) پولک مسی با تزیینات قلمزنی و مشبک، بازار کاشان

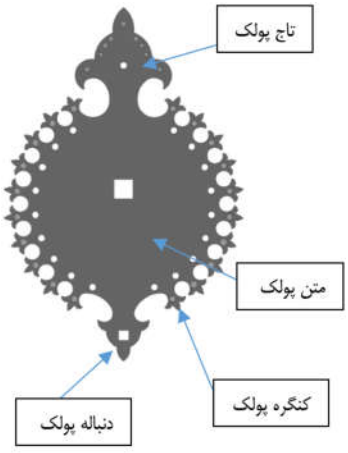
ب) پولک مسی با تزیینات قلمزنی، بازار کاشان

ج) پولک فولادی و کوبه‌مردانه با تزیینات قلم‌گیری، خانهٔ عامری‌ها

د) پولک فولادی و کوبهٔ زنانه با تزیینات قلم‌گیری، خانهٔ عامری‌ها

تصویر ۱۰: پولک زیرکوبه‌ها (نگارندگان)

فرم کلی پولک زیر کوبه‌ها، به صورت دایره و بیضی‌شکل «و برخی اوقات به شکل شمسه، ترنج و ... است» (مطهریان ۱۳۹۵، ۶۳)؛ در بیش‌تر موارد دارای تاجی در قسمت بالا و گاهی دنباله‌ای در قسمت پایین متن پولک است که زیبایی خاصی به پولک زیر کوبه می‌دهد (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: نمای شماتیک از پولک کوبه‌ای که دارای تاج و دنباله است (نگارندگان)

حاشیهٔ پولک در اغلب موارد دارای کُنگِره[۷] است و بیش‌تر تزیینات در قسمت حاشیه انجام شده‌اند. این کنگره‌ها در حالت‌کلی به سه دسته تقسیم‌بندی می‌شوند: دستهٔ اول دارای کنگره‌های نیم‌دایره‌ای هستند به‌این صورت که لبه‌های بیرونی متن پولک به‌طور زنجیروار و پیوسته از نیم‌دایره‌هایی تشکیل‌شده که در مرکز خود نقطه‌ای برجسته دارند (جدول ۱، ردیف‌های ۱-۹)، به‌نظر می‌رسد این‌نوع کنگره‌ها دربرگیرندهٔ نماد تداوم و تکامل هستند و نقطه‌ای که در مرکز آن‌ها قرار دارد حاوی پیام گسترش و بسط از مرکز به بیرون است؛ اما این کنگره‌های نیم‌دایره‌ای می‌توانند بازگوکنندهٔ زمان نیز باشند زیرا دایره نماد زمان نیز هست، جایی که یک دایره قبل از آن‌که کامل شود و به پایان برسد، در همان‌لحظه دایره‌ای دیگر در حال شکل‌گیری است و این چرخه به طور مداوم و پیوسته ادامه دارد. «دایره به عنوان یک شکل فراگیر، مانند یک مدار بسته، نماد حیات است، حمایتی مطمئن در محدوده خود» (شوالیه و گربران ۱۳۸۲، ۱۷۴)؛ این نیم‌دایره‌ها، نشان‌دهنده روح و ذهن است، نیمهٔ کامل، نیمه‌ای الهی که در حال تغییر از وجود انسان است. شکلی که هنوز کامل نشده و یک قسمت از آن قابل مشاهده و قسمتی دیگر نامرئی است. با این تفاسیر گاهی کنگره‌های نیم‌دایره‌ای‌شکل بازگوکننده گلبرگ‌های نمادین گل نیلوفر آبی (لوتوس) نیز هست. گروه دوم، پولک‌هایی هستند که دارای کنگره‌ای مثلثی و تیز در قسمت حاشیهٔ متن پولک هستند (جدول ۱، ردیف‌های ۱۰-۱۵). این نوع کنگره، نمایانگر نماد خورشید است که در منطقه کاشان، برای اولین‌بار به صورت نقاشی روی آثار سفالین یافت شده است (تصویر ۱۲).

گاهی با ایجاد شیارهایی ریز و پیوسته بر کناره‌های این نوع کنگره، جزییات بیش‌تری از تابش خورشید بیان می‌شود (جدول۱، ردیف۱۴). در نمونه‌ای دیگر نوعی پولک دیده شد که به آن «پولک گردن غازی» می‌گویند. این نام‌گذاری به دلیل باریک‌بودن و درازی قسمت میانیِ بین متن و تاج پولک است. از آن‌جا که این قسمت از عرض باریک می‌شود، برای جلوگیری از شکستن و لهیدگی، این قسمت را قطورتر می‌سازند (جدول۱، ردیف‌های ۷و۱۵). در نمونه‌های مورد بررسی، نوعی پولک با کنگرهٔ مثلثی دیده شد که برخلاف سایر پولک‌ها، دارای متنی با فرم تخم‌مرغی است (جدول۱، ردیف۱۲).

تصویر۱۲: ظرف سفالی از سیلک کاشان، ۱۰۰۰ ق.م (عنبری‌یزدی ۱۳۹۲، ۱۷)

جدول۱: فرم پولک‌ها با کنگره‌های متنوع (نگارندگان)

کنگره‌های نیم‌دایره‌ای

۱						خانه حاج علی درودگر
۲						خانه تقوایی
۳						خانه بی‌نام
۴						خانه بی‌نام

۵						خانه بی‌نام
۶						خانه بی‌نام
۷						خانه بی‌نام
۸						هتل اطلسی
۹						خانه طباطبایی‌ها

کنگره‌های مثلثی

۱۰						مسجد آقا بزرگ

۱۱						کارگاه سنتی تلفیق زرین
۱۲						خانه بی‌نام
۱۳						حمام سلطان میراحمد
۱۴						خانه بروجردی‌ها
۱۵						بقعه خواجه تاج‌الدین

ب) پولک گل‌میخ

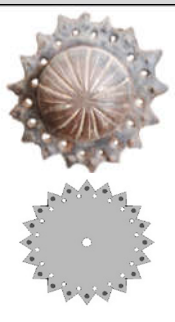
روی هر لنگه در، به تعداد گل‌میخ‌ها، پولک گل‌میخ وجود دارد. پولکی که زیر گل‌میخ درهای کوچک و مسکونی قرار دارد اگر روی در نباشد، در عملکرد در اختلالی ایجاد نمی‌کند، اما حضور آن روی در، باعث زیبایی و بیش‌تر به‌چشم‌آمدن گل‌میخ می‌شود. فرم کلی پولک گل‌میخ به صورت کاملاً دایره، سوراخی در مرکز و تزییناتی در حاشیه است. بر درهایی که از لحاظ وزنی، سنگین و از ابعاد بالایی برخوردار هستند نظیر

درهای کاروانسراها و تیمچه‌ها، برای یکپارچه‌سازی چوب‌های در، جلوگیری از تاب‌برداشتن و افزایش مقاومت آن، زیر گل‌میخ‌ها یک تسمهٔ فلزی قرار می‌دهند، به‌نحوی که این تسمه به صورت یکپارچه زیر تمام گل‌میخ‌های آن ردیف قرار می‌گیرد (تصویر۱۳).

تصویر ۱۳: تسمهٔ فلزی زیر گل‌میخ (نگارندگان)

با این تفاسیر این‌گونه می‌توان اذعان داشت که پولک زیر گل‌میخ در برگیرندهٔ حالات نمادین خورشید، نیلوفر آبی و تداعی‌کننده گل لاله نیز هست؛ در جدول (۲) منتخبی از فرم‌ها و تنوع پولک گل‌میخ‌ها نشان داده شده است. نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که به علت قرارگیری گل‌میخ‌ها روی پولک در تصاویر اصلی از پولک‌ها، در ترسیم خطی از نمایش‌دادن گل‌میخ‌ها خودداری شده تا جزییات اثر بهتر نشان داده شود. در جامعهٔ آماری، هشت نوع پولک زیر گل‌میخ مشاهده شد. گروه اول دارای کنگره‌های کوچک نیم‌دایره‌ای است که در قسمت حاشیه توسط تکنیک شبکه‌بری و ایجاد اشکال منفی و مثبت، باعث به‌وجودآمدن حاشیه‌ای به شکل سَربند لاله‌ای به‌طور پیوسته شده است (نمونهٔ ۱). گروه دوم دارای کنگره‌های صنوبری است (نمونهٔ ۲). در گروه سوم، پولک‌های با کنگره‌های تیز و مثلثی جای دارند. این کنگره با یک انحنای ملایم از رأس مثلث به سمت داخل کشیده می‌شود (نمونهٔ ۳). گروه چهارم پولک‌هایی هستند که دارای کنگره‌های مثلثی هستند (نمونهٔ ۴). گروه پنجم دارای کنگره‌هایی شبیه به سَربند لاله‌ای است (نمونهٔ ۵). گروه ششم، دارای کنگره‌هایی به صورت نیم‌دایره و یا نیم‌بیضی است. این گروه، تداعی‌کنندهٔ نماد نیلوفر آبی نیز هست (نمونهٔ ۶). گروه بعدی شامل پولک‌هایی است که از لحاظ ظاهری به‌گروه چهارم شبیه است اما در قسمت کنگره، دارای سمبه‌نشان و برجستگی است (نمونهٔ ۷)؛ در گروه آخر، پولک‌هایی قرار دارند که کنگرهٔ آن‌ها و سوراخی که زیر کنگره‌ها و در قسمت حاشیه وجود دارد، شکلی مانند سَربند لاله‌ای دارد (نمونهٔ ۸). از میان گروه‌های بالا، نمونه‌های منتخب ۴ و ۷ از بیش‌ترین فراوانی برخوردار هستند.

جدول۲: فرم و تنوع پولک گل‌میخ‌ها (نگارندگان)

نمونه منتخب ۱	نمونه منتخب ۲	نمونه منتخب ۳	نمونه منتخب ۴
خانه طباطبایی‌ها	خانه بی‌نام	کاروانسرای بخشی	خانه بی‌نام
نمونه منتخب ۵	**نمونه منتخب ۶**	**نمونه منتخب ۷**	**نمونه منتخب ۸**
			
هتل سوریجان	خانه بی‌نام	کتابخانه ضرابی	خانه بروجردی‌ها

۴. تحلیل یافته‌ها

مروری بر یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که هر در، بازگوکننده چهار فاکتور مهم در ساخت یراق فلزی است: ۱) مهارت و ذوق هنری زمودگر که زیبایی آثار تا حدود زیادی به این امر وابسته است. ۲) موقعیت مکانی بنا که به نسبت موقعیتی که در سطح محله و بافت شهری دارد، جایگاه متفاوتی را داراست؛ کاروانسراها، تیمچه‌ها و سراها به دلیل جایگاه اقتصادی آن‌ها در بازار، دارای یراق‌هایی بزرگ‌تر و دارای استحکام بیش‌تری نسبت به بناهای مسکونی هستند. مساجد از آن‌جا که به امور مذهبی و دینی تعلق دارند، در محله‌های اصلی شهر قرار دارند و یراق باارزشی روی آن‌ها نصب شده است. ۳) اعتبار مالک بنا از لحاظ موقعیت اجتماعی، فاکتور بعدی است. اماکن عمومی مانند بازار که شامل کاروانسراها، تیمچه‌ها و سراها هستند، با قشری از تاجران ارتباط دارند که از لحاظ اقتصادی در بین اقشار جامعه، شناخته‌شده بودند؛ این اشخاص با توجه به جایگاه خویش، در تلاش برای امنیت و آسودگی تجارت بوده و از باکیفیت‌ترین یراق‌ها برای استحکام درها استفاده کرده‌اند. مساجد در بیش‌تر موارد، وقف شخصی بلندپایه یا فردی نیکوکار هستند و برای استفادهٔ عمومی ساخته شده‌اند. در این صورت، شخص واقف یا سازنده از یراق باکیفیتی استفاده می‌کند. میزان و اعتبار مالک بنا از لحاظ موقعیت اجتماعی، با خانه‌های مسکونی و شخصی نیز ارتباط می‌یابد. صاحب ملک می‌تواند یک تاجر فرش باشد و از یراق باکیفیتی استفاده کند یا یک کارگر ساده که یراق نصب‌شده بر در خانه‌اش به ساده‌ترین شکل ممکن باشد. ۴) نوع کاربری بنا، آخرین فاکتور دارای اهمیت است. کاروانسراها، تیمچه‌ها و سراها محل خرید و فروش هستند و کاروان‌های مختلف برای معامله وارد بازار می‌شوند. حجم زیاد کاروان‌ها باعث می‌شود درها عریض‌تر و دارای ارتفاع بیش‌تری باشند. همین امر سبب می‌شود درها به انواع یراق‌های فولادی مسلح شوند تا علاوه بر استحکام آن، بر امنیت آن در برابر سارقان بیفزایند. منازل مسکونی نسبت به اماکن تجاری، دارای درهای کوچک‌تر و یراق‌آلاتی با تزیینات بیش‌تر هستند. کوبه‌هایی که روی در خانه‌ها جهت اطلاع‌رسانی اهالی خانه نصب شده است، در اماکن عمومی مانند کاروانسراها و ... وجود ندارد. در مساجد، کوبه‌ها به صورت حلقه و جهت بستن در استفاده می‌شوند و جنس آن‌ها بیش‌تر از برنز است.

یراق‌هایی که در جامعهٔ آماری دیده شدند با شیوه‌های مختلفی مانند قلم‌گیری، قلمزنی، شبکه‌بری، برجسته‌سازی و سوهان‌کاری تزیین شده‌اند. قلم‌گیری، روشی برای ایجاد نقوش روی سطوح فلزی است. زمانی که طرح اولیه به صورت خطی روی یراق پیاده شد، استادکار با استفاده از قلم قلم‌گیر از سطح فلز براده‌برداری می‌کند. با این کار، جای خطوط به صورت عمقی خالی می‌شود و نقش ایجاد می‌شود (تصویر۱۰ ج و د). قلمزنی یکی دیگر از شیوه‌های تزیین است که بیش‌تر برای فلزاتی نرم مانند مس استفاده می‌شود. به این طریق که ابتدا جهت جلوگیری از ایجاد صدای ناهنجار ضربات چکش و قلم، فلز را بر لایه‌ای از قیر می‌چسبانند، سپس طرح را روی آن پیاده می‌کنند و با استفاده از قلم قلمزنی که دارای اشکال متفاوتی است، سطح فلز را نقش‌اندازی می‌کنند و در پایان با گرمادادن به قیر و فلز، آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌سازند (تصویر۱۰ ب). یکی دیگر از شیوه‌های تزیین، شبکه‌بری است. این عمل در پولک زیر کوبه‌ها صورت می‌گیرد و نحوه کار به این صورت است که طرح‌ها توسط قلم تیزبر یا اره، بریده شده و شبکه‌ای از اشکال گوناگون به‌وجود می‌آید (تصویر۹ ب). برجسته‌سازی و سوهان‌کاری، در بیش‌تر نمونه‌های مورد بررسی دیده شد. برجسته‌سازی عملی است که سطح آثار توسط ابزار مخصوصی به نام «سمبه» برجسته می‌شود و عمل سوهان‌کاری، شکل‌دهی به یراق‌ها توسط ابزار سوهان است.

در معماری قاجار کاشان با درهایی مواجه می‌شویم که در کنار استفاده از مواد و مصالح بومی ساده در ساخت آن‌ها، همواره دارای قاموسی ارزشمند هستند. درهای ورودی خانه‌های مسکونی اصولا از دو لنگه تشکیل شده‌اند که نخست لنگهٔ سمت راست و سپس لنگهٔ دیگر باز می‌شود. درِ مکان‌های عمومی نظیر سراها و تیمچه‌ها، مساجد و ابنیه مذهبی، بیش‌تر شامل تزییناتی نظیر منبت‌کاری و فلزکاری روی سطح در است و در مواردی این آثار با نقوش هندسی تزیین شده‌اند. ابنیه عمومی مانند مساجد، بیش‌تر ساعات روز به روی عموم باز بوده‌اند و در این درها، کوبه‌ها نقش دستگیره را برای بستن در ایفا می‌کرده‌اند و هردو دستگیره، متقارن و شبیه به یکدیگر بوده‌اند. به‌طور کلی، بین درهای ابنیه مسکونی و ابنیه عمومی تفاوت‌هایی وجود دارد که از مهم‌ترین آن‌ها ابعاد درها، تزیینات و کیفیت ساخت یراق روی درها و هم‌چنین نوع چوب به‌کار رفته در ساخت آن است. اکثر درهای کاشان از چوب‌های بومی منطقه نظیر گردو، توت و چنار ساخته شده‌اند و گاهی هر لنگهٔ در به صورت « تخته یکپارچه»[۱۰] تهیه شده است. در جدول (۳)، تصاویر درهای منتخب به همراه موقعیت مکانی، نوع کاربری بنا، نوع فلز ساخت یراق، فرم و تعداد و نوع یراق فلزی مورد استفاده نشان داده شده است.

جدول ۳: گونه‌شناسی آثار زمودگری کاشان عصر قاجار (نگارندگان)

توضیحات	نمونه منتخب ۱	نمونه منتخب ۲	نمونه منتخب ۳	نمونه منتخب ۴
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	بازار کاشان، سرای غفارپور؛ سرا	بازار کاشان، سرای گمرک؛ سَرا	بازار کاشان، کاروانسرای نو؛ کاروانسرا	بازار کاشان، تیمچه نو؛ تیمچه
جنس فلز یراق‌آلات	فولادی	فولادی	فولادی	فولادی
فرم گل‌میخ	محدب و نیمه‌محدب	محدب و نیمه‌محدب	محدب و نیمه‌محدب	نیمه‌محدب و تخت
تعداد گل‌میخ	۵۶ عدد	۶۰ عدد	۵۶ عدد	۵۸ عدد
فرم و کنگره پولک	تسمه‌ای	کنگره مثلثی با انحنای ملایم	تسمه‌ای	ندارد
پولک گل‌میخ	۶ عدد تسمه‌ای	۵۰ عدد	۶ عدد تسمه‌ای	ندارد
پولک زیر کوبه	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
کوبه مردانه	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
کوبه زنانه	ندارد	حلقه‌ای	ندارد	ندارد

توضیحات	نمونه منتخب ۵	نمونه منتخب ۶	نمونه منتخب ۷	نمونه منتخب ۸
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	بازار کاشان، کاروانسرای قمی‌ها؛	بازار کاشان، کاروانسرای نراقی‌ها؛	بازار کاشان، کاروانسرای آب‌انبار؛	بازار کاشان، تیمچه زرکش‌ها؛
جنس فلز یراق‌آلات	کاروانسرا	کاروانسرا	کاروانسرا	تیمچه
فرم گل‌میخ	فولادی	فولادی	فولادی	فولادی
تعداد گل‌میخ	تخت	محدب	محدب	تخت
فرم و کنگره پولک	۳۳عدد	۴۸عدد	۶۰عدد	۲۴عدد
پولک گل‌میخ	تسمه‌ای	تسمه‌ای	تسمه‌ای	ندارد
پولک زیر کوبه	۶ عدد تسمه‌ای	۶ عدد تسمه‌ای	۸ عدد تسمه‌ای	ندارد
کوبه مردانه	دایره‌ای بدون کنگره	ندارد	ندارد	ندارد
کوبه زنانه	۲ عدد حلقه‌ای	ندارد	ندارد	ندارد
	ندارد	ندارد	حلقه‌ای	ندارد

توضیحات	نمونه منتخب ۹	نمونه منتخب ۱۰	نمونه منتخب ۱۱	نمونه منتخب ۱۲
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	بازار کاشان، کاروانسرای بخشی؛	بازار کاشان، تیمچه امین‌الدوله؛	بازار کاشان، تیمچه امین‌الدوله؛	بازار کاشان، مسجد تبریزی‌ها؛
جنس فلز یراق‌آلات	کاروانسرا	در شمالی، تیمچه	در جنوبی، تیمچه	مسجد
فرم گل‌میخ	فولادی	فولادی	فولادی	گل‌میخ‌ها فولادی، کوبه برنزی
تعداد گل‌میخ	کاملاً محدب	کاملاً محدب	کاملاً محدب	محدب
فرم و کنگره پولک	۶۶عدد	۶۰عدد	۵۲عدد	۳عدد
پولک گل‌میخ	کنگره مثلثی با انحنای ملایم	کنگره‌های مثلثی	کنگره‌های مثلثی	کنگره‌های مثلثی
پولک زیر کوبه	۵۶عدد	۶۰عدد	۴۷عدد	۱عدد
کوبه مردانه	به صورت مدور و کنگره لاله‌ای	ندارد	ندارد	به صورت ترنج کشیده
کوبه زنانه	ندارد	ندارد	ندارد	کوبه‌های مردانه و زنانه مشابه بوده‌اند و یکی از آن‌ها سرقت شده است.
	به صورت حلقه	قلبی‌شکل	ندارد	

توضیحات	نمونه منتخب ۱۳	نمونه منتخب ۱۴	نمونه منتخب ۱۵	نمونه منتخب ۱۶
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	گذر پانخل، محله در باغ، خانه حاج علی درودگر؛ مسکونی	گذر پانخل، محله در باغ، کتابخانه ضرابی، امروزه کتابخانه	گذر باباولی، خانه مختاری؛ مسکونی	محله مسجد آقابزرگ، خانهٔ تقوایی؛ مسکونی
جنس فلز یراق‌آلات	فولادی	فولادی	فولادی	فولادی
فرم گل‌میخ	محدب	محدب	نیمه‌محدب	محدب
تعداد گل‌میخ	۲۸عدد	۲۱عدد	۲۴عدد	۲۴عدد
فرم و کنگره پولک	ندارد	کنگره مثلثی با انحنای ملایم	ندارد	ندارد
پولک گل‌میخ	ندارد	۱۴عدد	ندارد	ندارد
پولک زیر کوبه	تاج‌دار، کنگره‌های نیم‌دایره	تاج‌دار، کنگره‌های مثلثی	مفقود یا سرقت‌شده	تاج‌دار، کنگره‌های نیم‌دایره
کوبه مردانه	دارای فرورفتگی در میانه	مفقود یا سرقت‌شده	مفقود یا سرقت‌شده	دارای برجستگی در میانه
کوبه زنانه	قلبی‌شکل	مفقود یا سرقت‌شده	مفقود یا سرقت‌شده	قلبی‌شکل

توضیحات	نمونه منتخب ۱۷	نمونه منتخب ۱۸	نمونه منتخب ۱۹	نمونه منتخب ۲۰
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	محله مسجد آقابزرگ، خانه ناشناس۱؛ مسکونی	محله مسجد آقابزرگ، خانه درویش؛ مسکونی	محله کوشک صفی، خانه قوام؛ مسکونی	خیابان فاضل نراقی، خانه ناشناس۲؛ مسکونی
جنس فلز یراق‌آلات	فولادی	فولادی	فولادی	فولادی
فرم گل‌میخ	محدب	محدب	محدب	نیمه‌محدب
تعداد گل‌میخ	۲۵عدد	۲۴عدد	۲۴عدد	۲۶عدد
فرم و کنگره پولک	ندارد	دایره، کنگره صنوبری	ندارد	ندارد
پولک گل‌میخ	ندارد	۲۴عدد	–	–
پولک زیرکوبه	تاج‌دار، کنگره‌های نیم‌دایره	تاج‌دار، کنگره صنوبری	سرقت‌شده	دایره‌ای، دارای تزیینات قلم‌گیری
کوبه مردانه	فرمی شبیه به چکمه	سرقت‌شده	سرقت‌شده	چکمه‌ای
کوبه زنانه	قلبی‌شکل	قلبی‌شکل	سرقت‌شده	قلبی‌شکل

توضیحات	نمونه منتخب ۲۱	نمونه منتخب ۲۲	نمونه منتخب ۲۳	نمونه منتخب ۲۴
تصویر نمونه				
مکان و کاربری بنا	گذر باباولی، خانه احتشام؛ مسکونی	گذر باباولی، خانه کریمی؛ مسکونی	محله سِرفِره، ناشناس۳؛ مسکونی	محله سلطان میراحمد، خانه بروجردی؛ مسکونی
جنس فلز یراق‌آلات	فولادی	فولادی	فولادی	فولادی
فرم گل‌میخ	محدب	محدب و تخت	محدب	محدب
تعداد گل‌میخ	۲۳عدد	۲۰عدد	۲۶عدد	۱۹عدد
فرم و کنگره پولک	مدور، کنگره نیم‌دایره‌ای	ندارد	ندارد	مدور، کنگره صنوبری
پولک گل‌میخ	۲۳عدد	–	–	۱۹عدد
پولک زیرکوبه	تاج‌دار، کنگره نیم‌دایره	سرقت‌شده	تاج‌دار، کنگره‌های نیم‌دایره	تاج‌دار، کنگره‌های مثلثی
کوبه مردانه	سرقت‌شده	سرقت‌شده	دارای برجستگی در میانه	دارای برجستگی در میانه
کوبه زنانه	سرقت‌شده	سرقت‌شده	قلبی‌شکل	

			قلبی‌شکل
توضیحات	**نمونه منتخب ۲۵**	**نمونه منتخب ۲۶**	**نمونه منتخب ۲۷**
تصویر نمونه			
مکان و کاربری بنا	خیابان علوی، محله سلطان میراحمد، خانه باکوچی؛ مسکونی	خیابان علوی، محله سلطان میراحمد، خانه طباطبایی‌ها، ضلع شمالی؛ مسکونی	خیابان علوی، محله سلطان میراحمد، خانه طباطبایی‌ها، ضلع شرقی؛ مسکونی
جنس فلز یراق‌آلات	فولادی	فولادی	فولادی
فرم گل‌میخ	محدب	محدب	محدب
تعداد گل‌میخ	۲۶عدد	۲۶عدد	۲۴عدد
فرم و کنگره پولک	مدور، کنگره مثلثی	مدور، کنگره نیم‌دایره‌ای و مثلثی	مدور، کنگره نیم‌دایره‌ای
پولک گل‌میخ	۱۹عدد	۲۳عدد	۲۴عدد
پولک زیرکوبه	تاج‌دار، کنگره مثلثی	تاج‌دار، دنباله‌دار، کنگره دایره	تاج‌دار، دنباله‌دار، کنگره دایره
کوبه مردانه	سرقت‌شده	فاخر، دارای نیمرخ گل‌مانند	فاخر، دارای نیمرخ گل‌مانند
کوبه زنانه	قلبی‌شکل	فاخر، کوبه اژدری	فاخر، کوبه اژدری

۵. نتیجه‌گیری

در آثار زمودگری ابنیه قاجاری کاشان، کم‌تر اثری را می‌توان یافت که مشابه آثار دیگر باشد. این گوناگونی در طرح، نشان از نبوغ و دانش استادکار در زمینهٔ ساخت دارد. شیوه‌های قلم‌گیری، قلمزنی، شبکه‌بری، برجسته‌سازی، سوهان‌کاری و اسیدکاری از فنون تزیینی روی آثار زمودگری هستند. آن‌چه مشاهده شد، درواقع باقی‌مانده‌های این هنر-صنعت روی درهای بافت قدیم شهر است زیرا بسیاری از آثار فاخر، سرقت یا مفقود شده‌اند و در چندین مورد نیز یراق‌آلات، الحاقی هستند؛ به‌این صورت که یک در به‌طور کامل از بین‌رفته و یراق آن را روی درِ دیگری سوار کرده‌اند. در این بررسی مشخص شد کوبه‌های روی درِ ابنیهٔ مسکونی و کاروانسراها از جنس فولاد (نمونه‌های ۱-۱۰ در جدول۳) و در مقابل، حلقه و کوبهٔ اماکن مذهبی (نمونه ۱۱ در جدول۳) از جنس برنز است. حضور نقوش نمادین خورشید، گل نیلوفر آبی، غنچه‌های گل لاله، نقوش اسلیمی و جانوری روی آثار، بازگوکنندهٔ این مورد است که بسیاری از نقوش از هنرهای تجسمی وارد شده و الهام‌گرفته از فرهنگ و هنر آن روزگار است. نوع یراق روی درها از لحاظ بزرگی و کوچکی، پرکاری و سادگی، و جنس فلز آن بازگوکننده هویت آن بنا است. درِ کاروانسراها، تیمچه‌ها و سراها به علت رفت‌وآمد افراد بیش‌تر و سهولت ورود قافله‌ها و کاروانیان، نسبت به درِ سایر بناها عریض‌تر، قطورتر و رفیع‌تر بوده و از مقاومت بیش‌تری برخوردار است. درِ ابنیه مسکونی به سه طبقهٔ قشر ضعیف، متوسط و ثروتمند تقسیم می‌شود و تعداد گل‌میخ‌های کل ردیف‌های روی در، همواره عددی زوج است. اما باید درنظر داشت که در جامعهٔ آماری تحقیق، گل‌میخ بعضی از درها به سرقت رفته یا به نحوی دیگر از میان رفته و این عدد زوج به فرد تغییر کرده است (نمونه‌های منتخب ۵، ۱۱، ۱۳، ۱۶، ۲۰و ۲۳ در جدول ۳).

پی‌نوشت‌ها

۱. پولکی که بر پیشانی چهارچوب به صورت افقی نصب می‌شود، ابرویی نام دارد. ابرویی درواقع مانند یک ترنج کشیده است که در دو سمت سرترنج آن، سوراخی جهت نصب شولهٔ چفت و زنجیر قرار دارد.

۲. چفت‌ها برای بستن و قفل‌نمودن استفاده می‌شوند. در مکان‌هایی که نسبت فاصلهٔ چهارچوب و لنگه‌های در زیاد است، از چفت و زنجیر استفاده می‌کنند.

۳. روکلیدی نوعی پولک است که دارای سوراخی شبیه به فرم کلید در است و نشان‌دهندهٔ مکان بازکردن در توسط کلید است.

۴. رکاب یا پاشنه، قطعه‌ای فولادی است که زیر لنگهٔ در نصب می‌شود و در، روی آن‌ها باز و بسته می‌شود (مطهریان ۱۳۹۵، ۵۷).

۵. سندان، میخی است که زیرکوبه قرار دارد.

۶. در آثار فلزی و سایر هنرها، نقشی وجود دارد که مانند نیمرخ اژدهایی است که دهان خود را باز کرده است و به دهان‌اژدری معروف است.

۷. در بیرونی‌ترین قسمت یک شیء دندانه‌هایی وجود دارد که کُنگره خوانده می‌شوند. این دندانه‌ها اشکال گوناگونی دارند.

۸. هر لنگه از یک در را لته می‌گویند.

۹. به دری با ابعاد کوچک که داخل یک لنگه در بزرگ‌تر واقع شده و برای عبور فرد است، نفررو می‌گویند.
۱۰. تختهٔ یکپارچه، چوبی است که هیچ‌گونه فاصله و شکافی ندارد و مقطعی برش‌خورده از تنهٔ درخت قطور (گاه تا یک مترمربع) است.

منابع

۱. بهداد، حمید، و سید علی مجابی. ۱۴۰۰. «تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه‌ی تاریخی بافت سنتی شهر یزد». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. ش. ۳: ۵۱-۶۴.
۲. تامسن، منصور. ۱۳۹۴. کارگاه طراحی نقوش سنتی (۱). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۳. توحیدی، فائق. ۱۳۹۴. فن و هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات سمت.
۴. حاج‌مشکی [مشکی، حاج علی]. ۱۴۰۱. «هنر زمودگری در کاشان». مصاحبه شفاهی توسط محمدجابر جاری‌پور در محل بازار سنتی کاشان، گالری حاج مشکی.
۵. حقیقت، عبدالرفیع. ۱۳۸۴. تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی از کهن‌ترین زمان تاریخی تا پایان دوره قاجاریه از مانی تا کمال‌الملک. سمنان: انتشارات کومش.
۶. شوالیه، ژان، و آلن گربران. ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیهون.
۷. شیرین‌بیان، محبوبه. ۱۳۸۸. «مطالعه عناصر تشکیل‌دهنده طراحی داخلی خانه‌های تاریخی کاشان». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.
۸. عطارزاده، عبدالکریم، و مهران هوشیار. ۱۳۹۶. مجموعه هنر در تمدن اسلامی. تهران: انتشارات سمت.
۹. عنبری یزدی، فائزه. ۱۳۹۲. هندسه نقوش (۱). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۱۰. غلامی رکن‌آبادی، زهره. ۱۳۹۰. «نمادشناسی تصویری مار بر کوبه درها در هنر اسلامی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
۱۱. کیان، مریم. ۱۳۸۰. «هنر زمودگری، نمونه‌هایی از کاشان». مجله معمار. ش. ۱۵: ۱۰۸-۱۱۴.
۱۲. کیان، مریم. ۱۳۸۱. «چلنگری در هنرهای سنتی». نشریه کتاب ماه هنر. ش. ۴۵-۴۶: ۶۲-۶۶.
۱۳. مروتی شریف‌آبادی، صفیه. ۱۳۹۲. «شناخت صنایع‌دستی به‌کار رفته در معماری‌سنتی دوره‌ی قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر.
۱۴. مطهریان، سیماسادات. ۱۳۹۵. آشنایی با هنر زمودگری. تهران: انتشارات ذهن فرزام.
۱۵. معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۹. سیری در مبانی نظری معماری. تهران: سروش دانش.
۱۶. مهرنگار، منصور. ۱۳۹۰. «بررسی جلوه‌های نمادین (نوشتار و نقش) بر پهنه در خانه‌های یزد». نشریه کتاب ماه هنر. ش. ۱۵۹: ۶۴-۸۱.
۱۷. نواده ماه‌پیکر، فرشته. ۱۳۹۷. «مطالعه نقش و عملکرد کوبه در شهرهای اصفهان و تبریز از قاجار تا پهلوی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. پردیس خودگردان فارابی، دانشگاه هنر.

بازخوانی قالی «مام‌وطن» از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246794.1046

سیدمحمدرضا طبسی *
ایمان زکریایی کرمانی **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۱۴

چکیده

بازنمایی ایران در شمایل یک زن، در آثار مکتوب یا تصویری اواخر قاجار و نیز عصر سلطنت پهلوی، امری مرسوم بوده است. قالی تصویری «مام‌وطن» نیز از این دست آثار است. هدف از این تحقیق، شناخت معانی موجود در عناصر تصویری متن مورد مطالعه، به‌ویژه «مام‌وطن»، با رجوع به پیش‌متن‌ها و تحولات تاریخی- اجتماعی است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و مطالعات اسنادی به تحلیل یک نمونه از این نوع قالی می‌پردازد و در جهت پاسخگویی به این پرسش بوده که هریک از عناصر تصویری بازنموده‌شده در متن و ترکیب آن‌ها با یکدیگر چه معنایی در یک نظام نشانه‌شناسانه می‌یابند؟ برای پاسخ به این سوال از چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس و ون‌لیوون جهت شناخت ابعاد و کارکرد اجتماعی نشانه‌های تصویری قالی مذکور استفاده شده است. اهم یافته‌های پژوهش از سویی دلالت به برساختگی تصویر مورد مطالعه در توجیه قدرت‌گیری پهلوی اول دارد و از سوی دیگر نیز مشخص‌کنندهٔ ماهیت ایدئولوژیک و سوگیرانهٔ متن است. نتایج این تحقیق، هم‌چنین آشکارکنندهٔ مفصل‌بندی گفتمان مسلط سیاسی در متن قالی به‌واسطهٔ حضور عنصر تصویری «مام‌وطن» است و نیز بیانگر سطح معنایی نوستالژیک متن در تقدیس گذشته و بازتعریف آن در زمان حال می‌باشد. ایجاد مشروعیت برای شکل‌گیری قدرت در نظام سیاسی مردانه از طریق بازپراکنش دانش ضعف زنانه- مادرانهٔ وطن در جامعه، با متنیت‌یافتن در سه قالب پوستر، پرده‌های قلمکار و قالی تصویری نیز از دیگر یافته‌های این پژوهش است. هم‌چنین روشن شد که متن از پیش‌متن‌های اروپایی تأثیر پذیرفته است و نیز مشخص گردید که با توجه به الهام‌پذیری قسمتی از پیکرهٔ مطالعاتی از نقش‌برجسته‌های باستانی، روش مورد استفاده دارای محدودیت‌هایی در توصیف متن می‌باشد.

کلیدواژه‌ها:
قالی ایران، تحلیل تصویر، نشانه‌شناسی اجتماعی، مشروعیت، قدرت.

* دانشجوی دکتری، گروه پژوهش‌هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ m_rezatabasi@yahoo.com
** استادیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ i.zakariaee@aui.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از ویژه‌ترین قالی‌های تصویری بافته‌شده در دورهٔ پهلوی اول، قالی رضاشاه و «مام‌وطن» است. این ویژگی مربوط به تجمیع انواعی از نقوش قالی‌های تصویری، اعم از نقشهٔ ایران و مادر وطن، چهرهٔ پادشاهان باستانی و تاریخی، بناهای باستانی، نشان تاج، شیر و خورشید و اشعار مرتبط با متن است که هرکدام از نمونه عناصر تصویری یادشده، در قالی‌های دیگر به‌تنهایی یا به‌صورت ترکیبی محدود استفاده شده‌اند. شاید تنها در این قالی باشد که عناصر تصویری ذکرشده، همگی در یک قاب با حضور عنصر تصویری پهلوی اول گرد هم آمده‌اند. هدف از این تحقیق، شناخت معانی موجود در عناصر تصویری پیکرهٔ مطالعاتی با توجه به پیش‌متن‌ها و سیر دگرگونی‌های تاریخی- اجتماعی بر پایهٔ مطالعات اسنادی است. سوال اصلی پژوهش آن است که: «هریک از عناصر تصویری بازنموده‌شده در متن و ترکیب آن‌ها با یکدیگر چه معنایی در یک نظام نشانه‌شناسانه می‌یابند؟» و سوال فرعی عبارت است از: «این عناصر چه ارتباطی با عنصر تصویری "مام‌وطن"دارند؟» اهمیت این تحقیق به لزوم درک نشانه‌شناسانهٔ یک قالی تصویری خاص با عناصر متنی درهم آمیخته بازمی‌گردد که تاکنون کم‌تر مورد توجه بوده است. روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر جهت شناخت ابعاد و کاربردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری قالی مذکور، در این پژوهش به‌کار گرفته شده است و نگارندگان برای درک معنای عناصر متن به عوامل تأثیرگذار خارج از متن هم‌چون بافت سیاسی، درمانی و اجتماعی می‌پردازند. گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و ابزار جمع‌آوری داده‌ها، اسکنر، رایانه و برگهٔ شناسه می‌باشد؛ از میان جامعهٔ آماری مشتمل بر قالی‌های «مام‌وطن» که در روند پژوهش دو نمونه از آن‌ها شناسایی شد، یک نمونه به‌صورت انتخابی مصداق سخن قرار گرفته است. از دلایل انتخاب نمونهٔ مورد مطالعه می توان به ویژگی‌هایی چون تلفیق برخی عناصر تصویری موجود در قالی‌های عصر پهلوی و قاجار در این قالی اشاره کرد که این موضوع منجر به تبدیل آن به یک متن چندشیوه و منحصر به‌فرد شده است. هم‌چنین برتری نمونهٔ موردنظر نسبت به دیگر نمونهٔ شناسایی‌شده از لحاظ پرداختن به جزییات عناصر تصویری و «وجه‌نمایی»[۱] قابل توجه آن، از دیگر دلایل این انتخاب است. قابل اشاره است که این نمونه در خارج از کشور نگهداری می‌شود و دسترسی به بیش از چهار بخش از جزییات این قالی ممکن نشد؛ با این وجود، تصاویری مرتبط با نمونهٔ مطالعاتی به منظور تحلیل بیش‌تر در راستای هدف نیز اضافه گردید. روش تجزیه و تحلیل کیفی بوده که در تشریح ترکیب‌بندی متن و نیز در جهت تبیین و تفسیر دلالت‌های معنایی به کار رفته است. روش به‌کاررفته در تحلیل تصویر، موجب تبیین فرانقش‌های بازنمایی، تعاملی و ترکیبی عناصر تصویری متن مورد مطالعه می‌گردد و بر اثر آن، معانی صریح و ضمنی این عناصر در قالی «مام‌وطن» آشکار می‌شوند.

۱-۱. مبانی نظری پژوهش

تحقیق پیش رو، از نظر هدف در مجموعه پژوهش‌های بنیادین نظری قرار گرفته و از منظر ماهیت، توصیفی- تحلیلی است که بر مبنای چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی شکل می‌گیرد. در این پژوهش، انتخاب روش نشانه‌شناسی اجتماعی از آن‌روست که با اعمال روش مذکور، پژوهشگر می‌تواند با تمرکز بر شناسایی عناصر بازنموده‌شده درفرانقش بازنمودی، تعامل و روابط بین آن‌ها در فرانقش تعاملی و نیز تشریح ترکیب‌بندی عناصر تصویری در فرانقش ترکیبی، به پاسخی درخصوص حل بهتر مسئلهٔ پژوهش دست یابد.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ پژوهش حاضر را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: بخش اول، پیشینه در موضوع سرزمین مادری یا «مام‌وطن» است. بخش دوم در موضوع قالی‌های تصویری و پرده‌های قلمکار می‌باشد و بخش سوم مربوط به رویکرد و روش است. گفتنی است پژوهشی مستقل در ارتباط با جلوه‌های بصری «مام میهن» در صنایع‌دستی و نیز در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی صورت نپذیرفته و تحقیق حاضر از این منظر دارای تازگی است.

بخش اول)

امین[۲] (۲۰۰۱) در مقالهٔ «فروش و نجات "مام‌وطن": جنسیت و مطبوعات در دههٔ ۱۹۴۰»، برای نشان‌دادن ابعاد فرهنگی و اقتصادی گفتمان سیاسی مسلط که منجر به برجستگی جنسیت در آثار گرافیکی مطبوعاتی شده است، موضوع «مام‌وطن» را در مطبوعات ایران پس از جنگ جهانی دوم مورد توجه قرار می‌دهد و به شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با گفتمان رایج از «مام‌وطن» در زمان پادشاهی رضاشاه

می‌پردازد. در این پژوهش، پیوند نمودهای تصویری و متنی مطبوعاتی که آسیب‌پذیری ملی را در ایران، زنانه جلوه می‌دهد نیز قابل مشاهده است.

گراسبی و گراسبی[۳] (۲۰۰۵) در بخش چهارم کتاب ناسیونالیسم: مقدمه‌ای بسیار کوتاه، به تبیین مفاهیم سرزمین مادری، سرزمین پدری و وطن می‌پردازند. این پژوهش با پرداختن به ریشه‌های زبانی واژگان و اصطلاحات مذکور و تأکید بر آن‌که نسب از طریق مادر ردیابی می‌شود، با رجوع به سخنان افلاطون در بازگویی سخنان آسپاسیا[۴] در منکسنوس[۵] بیان می‌دارد: توصیف زمین به‌عنوان مادر یا پدر به منزلهٔ به‌رسمیت‌شناختن قدرت مولد آن‌ها است و این موضوع به مقوله‌هایی چون منبع حیات‌بودن زمین در تغذیهٔ جسمی و دلبستگی به اصل و نسب به‌عنوان شکلی از خویشاوندی برای یک ملت بازمی‌گردد.

سیسا[۶] (۲۰۱۶) در تألیف سرزمین مادری و پیشرفت: معماری مجارستان و طراحی ۱۹۰۰ –۱۸۰۰ م، شعار میهن و پیشرفت[۷] و برنامه‌هایی را که با توجه به این شعار در مجارستان انجام گرفت و هنر را متأثر ساخت، معرفی می‌کند. در این پژوهش، تغییرات معماری، صنایع‌دستی مرتبط با هنر معماری و تمامی اشکال طراحی در هنرهای کاربردی ازجمله تاپستری[۸]، با معرفی نمونه‌هایی، در سه فصل مجزا، مورد بحث قرار گرفته‌اند. این شعار که موردعلاقهٔ اصلاح‌طلبان مجارستانی بود، یادآور تحولاتی است که البته با تأخیر در ایران رخ داد و صنایع‌دستی را ازجمله در طراحی و تولید قالی‌های تصویری، تحت‌تأثیر خود قرار داد.

بخش دوم)

حجازی (۱۳۳۸) در کتاب میهن ما ضمن تشریح فعالیت‌های اداره کل هنرهای زیبای کشور به تصویر قالی با پرتره نیم‌رخ پهلوی اول در لباس رسمی اشاره می‌کند که توسط جمشید امینی بافته شده‌است.

تناولی (۱۹۹۴) در کتاب پادشاهان، قهرمانان و عاشقان: قالی‌های تصویری از عشایر و روستاهای ایران، توضیحی دربارهٔ قالی‌ای دارد که از روی عکس پهلوی اول در زمان سردار سپهی او بافته شده است. در این تألیف، قالی مذکور در طبقهٔ قالی‌هایی با تصاویر پادشاهان جای دارد. به‌نظر می‌آید این پژوهش، ترجمهٔ کتاب قالیچه‌های تصویری ایران به نویسندگی تناولی (۱۳۶۸) است که با افزوده‌هایی در عنوان جدید خود همراه شده است.

نجم‌آبادی (۲۰۰۵) در کتاب زنان سبیلو و مردان بی‌ریش، جنسیت و اضطراب‌های جنسی در مدرنیته ایرانی، با رجوع به پردهٔ قلمکار رضاشاه و «مام‌وطن» بیان می‌دارد ترکیب شیرِ شمشیر در دست و خورشید، در تناظر با تصویر رضاشاه و «مام‌وطن» است و همان‌طور که شیر نر با شمشیر برکشیده در دست راست، از خورشید با جنس زن دفاع می‌کند، رضاشاه با شمشیر آهخته در دست راست، در نقش نگاهبان «مام‌وطن» رسم شده است.

شولز[۹] (۲۰۱۴) در پژوهش «پرتره‌ها، عکس‌ها و سیاست در رسانه فرش: ایران، اتحاد جماهیر شوروی و فراتر از آن»، قالی‌های تصویری دارای پرتره‌های سیاستمدارانی هم‌چون ناصرالدین‌شاه، رضاشاه، لنین[۱۰] و استالین[۱۱] را بررسی می‌کند و به کارکرد سیاسی این قالی‌ها می‌پردازد. وی این دست‌بافته‌ها را در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی دارای رابطه‌ای تجربی و خلاقانه با رسانه‌های مختلف می‌داند و نحوهٔ جانمایی قالی‌ها در ایجاد معنای ضمنی آن را مؤثر فرض می‌کند. این پژوهش، هم‌چنین تأثیرپذیری قالی‌های تصویری از هنر جدید عکاسی، تصاویر سنتی و یا تازه نقش‌شده از سلسلهٔ ساسانی را مدنظر قرار می‌دهد.

بخش سوم)

کپل[۱۲] (۲۰۱۳) در کتاب فتوژورنالیسم: رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، ضمن معرفی عکاسی خبری و نوع مطالعات صورت‌گرفته روی این ژانر خاص از عکاسی و تفسیر گفتمانی ارزش‌های خبری در تصاویر، با روش نشانه‌شناسی اجتماعی، طیف وسیعی از عکس‌های خبری ورزشی تا تصاویر خبری از خاورمیانه را تفسیر نموده است و به پیوندهای موجود در بین متن و تصویر می‌پردازد.

وانگ[۱۳] (۲۰۱۹) در کتاب ارتباط چند وجهی، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به متن و تصویر در رسانه‌های چاپی و دیجیتال، به تحلیل بصری رسانه‌ها در قالب نشانه‌شناسی اجتماعی می‌پردازد و فرایند ساخت معنا را به منظور تحلیل درک مفهوم بصری از سوی مخاطب مورد کنکاش قرار می‌دهد. محوریت موضوعی این کتاب بر تحلیل نشانه‌شناختی رسانه‌های مختلفی چون تصاویر، مجلات و تمبرها در جغرافیای

شرق دور با تمرکز بر هنگ‌کنگ می‌باشد؛ این کار با تمرکزی مناسب بر انواع روش‌های تجزیه و تحلیل گفتمان و نیز چگونگی بروز و ظهور گفتمان مشروعیت‌ساز انجام پذیرفته است.

۲. مفاهیم نظری

کرس و ون‌لیوون[۱۴] (۲۰۰۶) در پژوهشی با عنوان خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری، گرامری را در حیطهٔ خوانش تصاویر بر پایهٔ زبان‌شناسی انتقادی عرضه می‌کنند. روش آن‌ها تحت‌تأثیر دستور نقش‌گرای هالیدی است که در بخش‌بندی نظام معنایی زبان، فرانقش‌های اندیشگانی، بین‌فردی و فرانقش متنی را معرفی می‌کند (هالیدی ۱۳۹۳، ۷۲-۹۴). آنها این فرانقش‌ها را به سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و ترکیبی در مطالعهٔ تصویر تبدیل می‌کنند.

۲-۱. فرانقش بازنمودی

فرانقش بازنمودی، متناظر فرانقش اندیشگانی است. این فرانقش، قابلیت نظام‌های نشانه‌شناختی برای بازنمود اشیاء و ارتباط بین آن‌ها در جهانی فراتر از نظام بازنمودی - در نظام‌های نشانه‌شناختی یک فرهنگ - دانسته می‌شود (Kress & Van Leeuwen 2006, 47). در نشانه‌شناسی اجتماعی، برای عناصر تصویرشده از واژهٔ مشارکت‌کنندگان استفاده می‌گردد. در این نگاه، تولید و ارائه تصویر، یک عمل اجتماعی است. معنای بازنمودی به‌واسطهٔ عناصری که به تصویر کشیده شده‌اند یعنی مشارکت‌کنندگان در تصویر مانند انسان‌ها، اماکن و چیزها انتقال داده می‌شود. مشارکت‌کنندگان نیز در ذیل عنوان «شرکت‌کنندگان تعاملی» و «شرکت‌کنندگان بازنموده‌شده» تقسیم‌بندی می‌شوند. گروه اول، در برقراری ارتباط سهم دارند؛ یعنی کسانی که صحبت می‌کنند، می‌شنوند یا می‌نگارند، چیزی را می‌خوانند، تصاویری را می‌سازند یا به آن‌ها توجه یا نگاه می‌کنند. گروه دوم، موضوع ارتباط را شکل می‌دهند؛ یعنی افراد، مکان‌ها، مباحث انتزاعی یا اشیایی هستند که در گفتار، نوشتار و تصویر بازنموده می‌گردند (Ibid, 48). ساختار نحوی در فرانقش بازنمودی دارای دو الگوی روایتی و مفهومی است. در الگوی روایتی، کنش وجود دارد. عنوانِ عامل کنش یا کنشگر، برای اشاره به عاملی به‌کار می‌رود که در ارتباط با یک مفعول، موجب تغییر می‌گردد. در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کنش‌گر منحصر به شرکت‌کنندهٔ فعال در فرایند کنشی می‌باشد. در این فرایند، بردارها یا از کنشگر منشعب می‌گردند یا با او ترکیب می‌شوند (Ibid, 74). طبق نظر کرس و ون‌لیوون، الگوهای مفهومی، شرکت‌کنندگان را با توجه به دسته‌بندی، ساختار، معنی یا از نظرجوهرهٔ ثابت و پایدارشان بازنمود می‌کنند. درحالی‌که الگوهای روایی به ارائه کنش‌ها، رویدادها، فرایندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند. در الگوی مفهومی، ساختار بازنمودی، خود را در تقسیم‌بندی سه‌گانه شامل طبقه‌بندی، تحلیلی و نمادین بازمی‌یابد (Ibid, 59). در طبقه‌بندی، تصویرگر آن‌چه را به تصویر می‌کشد در رده‌های مختلفی جای می‌دهد. بلاغت تصویر یعنی استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی (نمادین و تحلیلی) در این حوزه اتفاق می‌افتد و ممکن است پایگاه گفتمانی تفسیرکنندگان، تفسیرهای متفاوتی از کارکردهای نمادین تصویر را فراهم سازد.

۲-۲. فرانقش تعاملی (بین‌فردی)

در روند تعامل، کنش‌های انسان در پاسخ یا در انتظار کنش‌های دیگران انجام می‌شود. اهمیت تعامل در آن است که تنها از این راه، رخدادها و نهادهای اجتماعی معنا می‌یابند، واقعیت اجتماعی ساخته می‌شود و هویت شخصی شکل می‌گیرد (ادگار ۱۳۸۷، ۹۴). در نگرش نشانه‌شناسی اجتماعی، فرایند ساخت معنی دارای دو بُعد درونی و بیرونی (ظاهری) است. در بُعد بیرونی فرایند، کنشی اجتماعی وجود دارد که به میانجی‌گری آن، معنا پیوسته‌وار در یک روند تحول‌آفرین، تولید می‌گردد. در این فرایند دگرساز، بین معنا، محیط فرهنگی موجود و محرک‌های اجتماعی بیرونی، کنش و واکنش برقرار می‌شود. از این‌رو، معنی تولیدشده را می‌توان یک واکنش ذاتی دائمی و در تعامل پیوسته با جهان دانست (Kress 2010, 93-94). کرس و ون‌لیوون برای بررسی این فرانقش، سه مولفهٔ تماس؛ قاب، تصویر، فاصلهٔ اجتماعی و زاویهٔ دید را پیشنهاد می‌نمایند.

۱) تماس

تماس به حضور فیزیکی دلالت می‌کند. این موضوع، خود می‌تواند امری تعاملی مستقیم و بی‌واسطه یا واسطه‌ای باشد. هاپر به نقل از پارک[۱۵] و بورگس[۱۶] می‌نویسد که تماس را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی برهمکنش اجتماعی و مقدمهٔ مراحل بعدی تلقی کرد. این بیان نشان می‌دهد که تماس اجتماعی، تماسی است که میان اشخاص و یا گروه رخ داده است. تماس، پیش‌شرط ورود به برهمکنش اجتماعی است (هاپر ۱۳۹۲، ۲۶۵). کرس و ون لیوون با تمرکز بر گرامر تصویر، تماس را به مفهوم دیدگانی و چشمی تقلیل می‌دهند و بر نقش نگاهِ خیره تأکید می‌ورزند. با این تقسیم‌بندی، تماس (چشمی) به دو شاخهٔ نگاهِ تقاضا و نگاهِ عرضه تقسیم می‌گردد. نگاه تقاضا، نگاهی است که به سمت بیننده هدایت می‌شود و نگاه عرضه به سمت بیننده هدایت نمی‌گردد (Kress & Van Leeuwen 2006, 148).

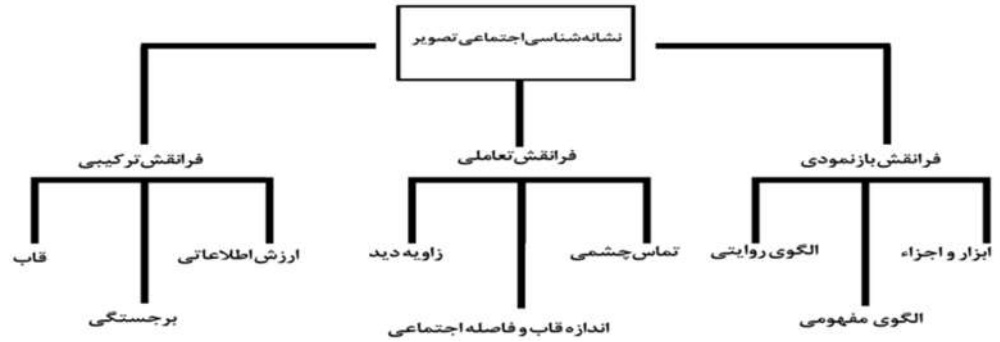
۲) اندازهٔ قاب تصویر و فاصلهٔ اجتماعی

معنای تعاملی که به‌واسطهٔ ارتباط میان عناصر موجود در تصویر و بینندگان ایجاد می‌شود، دارای بُعد خاصی با نام قاب تصویر است. نوع نمایی که براساس آن تصویری ارائه می‌گردد، منجر به ایجاد معانی خاص و متفاوتی می‌شود. این نماها شامل نمای بسته، متوسط و باز هستند.

اصطلاح فاصلهٔ اجتماعی در جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی، برای اشاره به درجهٔ تفاهم مبتنی بر همدلی (صمیمیت) به‌کار برده می‌شود که یک طرفِ رابطهٔ اجتماعی نسبت به طرف دیگر احساس می‌کند و برحسب نقطهٔ کامل تفاهم، قابل اندازه‌گیری است. احساسات هریک از طرفین، هرقدر از این نقطه دورتر باشند، فاصلهٔ اجتماعی افزون‌تر می‌گردد. گاهی اصطلاحی که به معنی بالا به‌کار می‌رود با صفت افقی توصیف می‌شود. اصطلاح فاصلهٔ اجتماعی عمودی نیز برای اشاره به درجات فرمانروایی- فرمانبرداری در رابطهٔ اجتماعی همراه با درجهٔ اختلاف در حیثیت، قدرت و اختیار، مورد استفاده قرار می‌گیرد (اتو دالکه ۱۳۹۲، ۶۰۹). فاصلهٔ اجتماعی افقی به‌معنای داشتن تعامل، بدون حس خودبرتربینی با دیگرانی است که به لحاظ فرهنگی متمایز هستند (Cavan 1971, 94). اما در فاصلهٔ اجتماعی عمودی، تفاوت‌های فرهنگی پررنگ بوده و مبنای تفاوت خود و دیگران محسوب می‌گردند (Bogardus 1928, 78). کرس و ون لیوون، فاصلهٔ اجتماعی را به سه شاخهٔ صمیمانه/ شخصی، اجتماعی و غیرشخصی تقسیم‌بندی می‌کنند که متناظر نماهای یادشده است(Kress & Van Leeuwen 2006, 148). هم‌چنین زاویهٔ دید و تأثیر آن بر جهت‌گیری‌های شخصی در تصویر در معنای تعاملی، موردتوجه نشانه‌شناسی اجتماعی می‌باشد. تاونزند اظهار می‌دارد که پرسپکتیو، صرفاً بازآفرینی واقعیت به شمار نمی‌رود بلکه خودش یکی از شیوه‌های قراردادی دیدن است که باید آن را از راه تجربه فراگرفت (تاونزند ۱۳۹۳، ۲۵۵). این تعریف یعنی شیوه‌های قراردادی دیدن در نشانه‌شناسی اجتماعی، این‌گونه تعریف می‌شود: زاویهٔ مستقیم از روبه‌رو، معرف رابطه با پدیدهٔ درون تصویر؛ زاویهٔ مورب به معنای عدم رابطه با پدیده؛ زاویه از بالا به پایین به معنی تسلط بیننده بر پدیده و زاویهٔ هم‌سطح چشم، بیانگر برابری بیننده با پدیده است و سرانجام زاویهٔ از پایین به بالا که تسلط شرکت‌کنندهٔ بازنمودشده بر بیننده را نشان می‌دهد (Kress & Van Leeuwen 2006, 148).

۲-۳. فرانقش ترکیبی

از نظر کرس و ون‌لیوون، ترکیب‌بندی می‌تواند معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه مرتبط سازد: ۱- ارزش اطلاعاتی یا محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر؛ ۲- برجستگی یا وجوه ظاهرشدن عناصر درون تصویر جهت توجه بینندگان؛ ۳- قاب‌بندی یا حضور یا غیاب ابزارهای قاب‌بندی ارتباط‌دهنده و یا جداکنندهٔ عناصر درون تصویر. از دیدگاه آن‌ها، این سه اصل ترکیب‌بندی تنها بر تصاویر اعمال نمی‌شوند بلکه می‌توان آن‌ها را در متون ترکیبی، یعنی متونی که متن را در کنار تصویر دارند و هم‌چنین در مورد دیگر عناصر گرافیکی به‌کار برد. بنابراین، هر متنی که معانی آن با بیش از یک شیوهٔ نشانه‌شناختی محقق شود، متن چندشیوه به حساب می‌آید (Ibid). در متون چندشیوه، اولین فرض در نشانه‌شناسی اجتماعی آن است که معنی‌سازی همواره چندوجهی است؛ ژست، حالت، نگاه، حرکت و... در معنی‌سازی توانایی مشارکت برابری دارند (Wong 2019, 2). خلاصهٔ چارچوب نظری این پژوهش را می‌توان در نمودار (۱) مشاهده نمود.



نمودار۱: خلاصه چارچوب نظری پژوهش (نگارندگان)

۳. معرفی پیکرهٔ مطالعاتی: قالی «مام‌وطن»

قالی مشهور به «مام‌وطن» (تصویر۱) در اندازهٔ ۱۱۶×۲۷۲ سانتی‌متر است که کارشناسان امر، در شناسنامهٔ اثر، بافت آن را به مشهد نسبت داده‌اند و زمان تقریبی بافت این اثر به سال ۱۳۰۹ ه.ش برمی‌گردد. این قالی، دارای طرحی محرابی‌شکل است. دورتادور قالی چند رج از رنگ لاکی به صورت ساده‌بافی دیده می‌شود و حاشیه‌های کوچک در زمینهٔ رنگ نیلی با نقوش گل و برگ‌های ختایی ساده با رنگ‌های صورتی، شمشادی و مینایی بافته شده است. رنگ‌های دیگری که در حاشیه‌های این قالی به‌کار رفته است، رنگ‌های نخودی، شمشادی، نیلی، نارنجی، پسته‌ای و شتری است که اغلب بر رنگ زمینهٔ سرمه‌ای قرار گرفته‌اند. این رنگ‌ها در نقوش گل و برگ ختایی که در اندازه‌های متنوع بافته شده‌اند، به چشم می‌آیند.در زمینهٔ رنگ لاکی که بخش اصلی مبحث این پژوهش است، نقوشی برگرفته از عناصر انسانی، گیاهی و اسطوره‌ای جای دارند.

تصویر۱: قالی مام وطن (URL1)

تصویر۲: قالی مام وطن (URL2)

لچک‌های بیرون از طرح محرابی نیز مزین به گل‌های ختایی در زمینهٔ سرمه‌ای هستند. در دو طرف این قالی، دو ستون کنگره‌دار دیده می‌شود. فرم محراب یا طاق در این قالی با خطوط و قوس‌های منحنی شکل گرفته است که با توجه به نقوش ختایی، تداعی‌کنندهٔ بازشدن درگاهی به سوی یک باغ است. چنان‌چه اشاره شد، در روند پژوهش تنها یک قالی دیگر با مضمون «مام‌وطن» رؤیت گردید (تصویر۲). این قالی، بافت ساروق است و با اندازهٔ ۷۸×۵۵ سانتی‌متر، فاقد تاریخ مشخص بافت است که در حال حاضر در خارج از کشور نگهداری می‌شود (URL2). این قالی دارای ابعادی کوچک‌تر از نمونهٔ مورد مطالعه بوده و به‌نظر می رسد به این علت، فاقد اشعار می‌باشد. هم‌چنین طراح و یا بافنده، با بافت قرینهٔ برخی از عناصر تصویری موجود در متن و قراردادن رضاشاه و «مام‌وطن» در قسمت ترنج میانی، سعی نموده‌اند در یک قطع عمودی کوچک، به ترکیب تازه‌ای دست یابند. تنها کلمه‌ای که در متن دیده می‌شود، واژهٔ دریائی(؟) است که به‌صورت قرینه در دو سوی متن دیده می‌شود و بایستی امضای طراح یا بافنده باشد. این قالی، دارای کناره‌ای لاکی‌رنگ، حاشیه‌ای با نقوش دندانه‌ای و یک ساده‌بافی سفیدرنگ می‌باشد که با یک ساده‌بافی دیگر به رنگ سرخ، وارد عناصر تصویری متن می‌گردد. حاشیهٔ دندانه‌دار در این قالی و نیز پیکرهٔ مطالعاتی موردبحث، یادآور عکس‌ها، کارت پستال‌ها، کارت‌های شکلات و سیگار و یا تمبرهای چاپیِ هم‌زمان با بافت این آثار است که دارای بُرش دالبری در لبه‌ها می‌باشند.

قالی‌های مذکور، متأثر از پوستری به روش کلاژ از «حبیب‌الله چهره‌نگار» در زمان سردار سپهی رضاشاه مقارن با جنگ جهانی اول بوده‌اند که به‌عنوان یکی از اولین پوسترهای تبلیغاتی ایران شناسایی شده است (صانع ۱۳۶۹، ۲۵-۲۶). این پوستر به‌صورت رنگی و سیاه‌وسفید به ترتیب در (تصاویر۳و۴) نمایان شده است. پوستر یادشده روی طراحی پرده‌های قلمکار اجرا شده است. کریم‌زاده تبریزی، بدون اشاره به پوستر موردبحث، به توصیف سه نمونه از این پرده‌ها که در پیش و پس از به سلطنت رسیدن رضاشاه خلق شده‌اند، با ذکر تغییرات آثار می‌پردازد (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۴۸-۳۵۲). به‌نظر می‌آید قطع پرده‌های قلمکار و نوع طراحی و کاربری آن‌ها نیز بر روی طراحی، ترکیب‌بندی و اندازهٔ قالی «مام‌وطن» تأثیر گذاشته باشد. نمونهٔ مورد مطالعه در خارج از کشور قرار دارد و دسترسی به بیش از چهار تصویر از جزئیات این قالی ممکن نشد.

تصویر۳: کلاژ سیاه‌وسفید «مام‌وطن» (صانع ۱۳۸۰، ۷۱)

تصویر۴: کلاژ رنگین «مام‌وطن» (URL3)

۴. معنای بازنمودی: الگوی بصری، چیدمان، اشیاء، اجزای همراه

قالی «مام‌وطن» دارای سه پلان است؛ بالاترین پلان، دارای سه نشانهٔ تاج (نماد پادشاه)، شیر و خورشید (نماد نظام پادشاهی دوران اسلامی) و فروهر (نماد ایرانیت قبل از اسلام) است. پلان دوم شامل نشانه‌های ایران باستان است که البته باید حضور نادرشاه را در این‌جا استثناء دانست. پلان سوم به زمان اکنون تعلق دارد. در خوانش عمودی، مشارکت‌کنندگان در متن به ترتیب عبارتند از: تاج؛ نشان شیر و خورشید بر روی زمینه‌ای که شیر، شمشیر را بر دست چپ خود دارد؛ نشان فروهر؛ تصویر سه کنشگر پادشاه شامل نادر، شاپور و داریوش؛ تصویری از طاق‌کسری و در ذیل آن، قبر سیروس که در دو سویش گیاهانی دیده می‌شود؛ فرشتهٔ بالدار (سیروس)؛ نقشهٔ ایران که «مام‌وطن» بر آن لمیده است؛ «مام‌وطن» تاجی در آغوش خود نگه داشته و رضاشاه که شمشیری آهخته در دست راست خود دارد، همانند ستونی او را نگه داشته است؛ در دو سوی پایینی فرش نیز نقش نیم‌تنهٔ دو مرد با دستاری بر سر دیده می‌شود (تصویر۵).

در لابلای تصاویر نیز ابیاتی از زبان هریک از کنشگران اصلی دیده می‌شود (جدول۱). با توجه به این‌که برخی از ابیات مذکور قابل خواندن نبودند، برای حصول این منظور به نگاشته‌های مرتبط در مقالهٔ «آثاری از هنرمندان ایران مربوط به شاهنشاهی پهلوی» رجوع شده است (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۴۸-۳۵۲).

تصویر۵: پلان‌بندی قالی «مام‌وطن»

جدول۱: نظام کلامی متن مورد مطالعه (نگارندگان)

کنشگر بیان‌کنندهٔ ابیات	لحن سروده	ابیات	
سیروس خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی- امری	ای آنکه بمرز و بوم جمشید باید که به نور عدل چون مهر تاآنکه به قرن‌ها بزرگان	امروز تویی امیر و سرور این مرز شود ز تو منور نام تو کنند زیب دفتر
نادر خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی- امری	اکنون که نموده تکیه بر تو باید که ز راه مهربانی بر دشمن آب و خاک ایران	این مادر بی‌پناه مضطر گیریش چو جان خویش دربر چو برق زنی ز تیغ آذر
شاپور خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی- امری	این مام‌وطن که با غم و درد بر پیکرش از چهارسو خصم باید که چون من دهی نجاتش	افتاده کنون تو را برابر یکباره شده است حمله‌آور از دست اجانب ستمگر
داریوش خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی- امری	اینک که تو را سپرده یزدان تابنده لوای شیر و خورشید باید که چو من به ضرب شمشیر	این کشور و این نظام لشکر بر فرق تو گشته سایه‌گستر تسخیر کنی جهان سراسر
رضاشاه خطاب به تمام پادشاهان و «مام‌وطن»	وصفی، خطابی	اول به امید پاک یزدان زان بعد به عزم راسخ خویش بر پای ستاده، تیغ در دست	کو هست مرا پناه و یاور با همت ملت هنرور در خدمت این خجسته مادر
«مام‌وطن» خطاب به رضاشاه	خطابی، وصفی امری - خواهشی	امروز که ای یگانه فرزند چشم من و زادگان خواهم که کشی به تیغ خونریز	بر سینه تو نهاده‌ام سر بر توست پس از خدای داور از دشمن بدسگال کیفر

الگوی نحوی در این قالی از دو نوع روایتی و مفهومی است. الگوی روایتی متن با ترکیبی از تصاویر و اشعار ممکن می‌گردد. تأکید نحو روایتی بیش‌تر بر نگاه کنشگران می‌باشد. در این‌جا نگاه، یک کنش فرض شده است. محتوای اشعار نیز بر نحو روایتی تأکید می‌کنند. در مفهوم اشعار این متن، از رضاشاه مواردی چون عدل و داد؛ مهربانی با «مام‌وطن» و او را دربرگرفتن و مراقبت‌نمودن از او؛ جنگ با دشمنان و اجانب ستمگر؛ نجات‌دادن «مام‌وطن»؛ جهانگشایی و کیفر دشمن بدسگال، خواسته شده است. این خواستن با نوع نگاه و نیز حرکت دست، مؤکد شده است. در سیر نگاه‌ها، الگوی روایی یک‌سویه می‌باشد؛ اما این الگوی یک‌سویه با شعری که در پاسخ آمده است از لحاظ مضمونی نقض می‌شود و تبدیل به الگوی روایی دوسویه می‌گردد. نشان شیر و خورشید و فروهر معمولاً در قالی‌های تصویری، الگوی بصریِ مفهومی از نوع نمادین دارند. اما در این‌جا استثنائی وجود دارد و آن نوع نگاه خورشید بوده که هم‌چون نگاه دیگر کنشگران است؛ نحو روایی این کنشگرِ غیرانسانی را می‌توان با برداری از نگاه وی به «مام‌وطن» ترسیم نمود (تصویر۶).

تصویر۶: بردارهای نگاه از سوی کنشگران به سوی «مام‌وطن» و رضاشاه

از این‌رو می‌توان در این مورد خاص از نحو روایی- مفهومی صحبت کرد. در پلان دوم این متن، بدن سه پادشاه به‌صورت نیم‌تنه نقش شده‌است و قسمت پایین را نقشی از طاق‌کسری پر کرده است. این موضوع، قرابت معماری و قدرت را در ذهن ایجاد می‌کند و هم‌چنین ترکیبی فراواقع و خیالی را از حضور روح و روان سیال و آسمانی این کنشگران در ذهن بیننده متبادر می‌نماید. این اثر معماری، هم‌چنین نشانه‌ای از شکوه تاریخی و مقاومت ایرانیان در برابر تهاجم است. در ذیل طاق‌کسری، تصویری بقعه‌مانند بافته شده که روی قسمتی از آن، «قبر سیروس» نوشته شده است. در این‌جا، آرامگاه کوروش به شکل یکی از بقعه‌های مورد احترام محلی درآمده است. بقعه‌ای که سروی به یادبود، کنار آن کاشته شده‌است. این تصویر شباهت چندانی به آن‌چه از آرامگاه کوروش در پیش‌متن دیده می‌شود، ندارد. در پای قبر سیروس نیز

گیاهی به‌چشم می‌خورد که نوع آن مشخص نشد اما با توجه به این‌که سر گیاه در میانهٔ عبارت «یکی از نقوش استخر» قرار گرفته است؛ شاید دلالتی بر نقشی خاص بر سنگ‌نگاره‌ها مانند نقش نیلوفر آبی داشته باشد. نقش سرو نیز ممکن است مصداق عبارت مذکور باشد اما این احتمال وجود دارد که این عبارت، نوشته‌ای اشتباه باشد. با مراجعه به پوستر اصلی مشاهده می‌شود برای طراحی این قالی، قسمت‌هایی از کلاژ در سمت راست حذف شده و در پایین‌ترین قسمت که احتمالاً تصویری از اندک بازمانده‌های شهر استخر، پایتخت ساسانیان بوده است، عبارت «قسمتی از استخر» دیده می‌شود. این نوشته در پوستر، در پای نقش فرشتهٔ بالدار یا همان کوروش قرار دارد که با وجود حذف این قسمت در قالی، نوشتهٔ مربوط به استخر با جابجایی در متن و تغییراتی برجای مانده است. جزییات موارد ذکرشده، در جدول (۲) ارائه شده‌اند.

جدول۲: بازنمایی قبر سیروس، نقوش گیاهی و عبارت پیرامونی آن (نگارندگان)

نمونه۱: قبر بقعه‌مانند سیروس و نقش سرو در مجاورت آن	نمونه۲: عبارت «یکی از نقوش استخر» در پای طاق‌کسری و نقوش گیاهی ذیل آن	نمونه۳: یکی از قسمت‌های حذف‌شده از پیش‌متن با عبارت «قسمتی از استخر» در سمت چپ (صانع ۱۳۸۰، ۷۱)

لازم است این احتمال نیز درنظر گرفته شود که با توجه به بافت روستایی این قالی، ممکن است کلیهٔ تغییرات انجام‌گرفته در متن قالی نسبت به پیش‌متن، ناشی از عدم توانایی بافنده در پیاده‌سازی تمام موارد ثبت‌شده در پیش‌متن باشد. در کنار قبر سیروس، نیم‌تنهٔ فرشتهٔ بالدار (سیروس) نقش شده که نیمهٔ پایینی آن با قسمت خراسان نقشهٔ ایران پر شده است. در قسمت چپ قالی، ابتدا پرچم در اهتزاز شیر و خورشید دیده می‌شود که مجاور آن رضاشاه ایستاده و مادر وطن در هیئت نقشهٔ ایران با تاجی در بغل به او تکیه زده است. در بحث پلان سوم، آن‌چه در ابتدا به چشم می‌آید، نوع بازنمایی «مام‌وطن» است. به‌نظر می‌آید این نوع از طراحی یعنی شکل انسانی‌دادن به نقشهٔ یک کشور، ریشه در آثار گرافیکی ملی‌گرایانه در اروپای آن زمان دارد (تصاویر۷ و۸). در تصویر (۷) نقشه‌ای با طرح کشورهای اروپایی در هیئت بدن انسانی و فیگورهایی مطابق با محدوده مرزهای آن‌ها از فردریک رز[۱۷] را شاهد هستیم که در سال ۱۸۹۹ اجرا شده است. تصویر (۸)، کارت پستالی با نقش یک سرباز فرانسوی مجروح و مداواشده است که در کنار یک زن ایستاده است. این زن، نمایندهٔ کشور فرانسه و درعین‌حال، نمادی از پیروزی است. نوشته‌ای در بخش پایین کارت پستال وجود دارد: «شما این دختر زیبا را می‌بینید، او خانم ویکتوری است و به شما آلمانی کثیف تعلق ندارد.»

تصویر۷: نقشه با طرح کشورهای اروپایی در هیئت بدن انسانی (URL4)

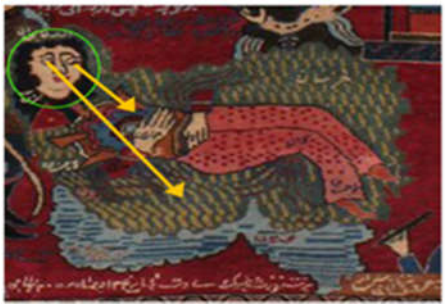
تصویر۸: کارت پستال با تصویر سرباز (URL5)

رضاشاه در متن قالی (تصویر۱)، با شنل، چکمه‌های براق و واکس‌خورده و کلاه سمور جقه‌دار خود، بازنمایی شده است که نشان از امروزین‌بودن پوشش وی دارد. او شمشیری آهخته در دست راست خود دارد که همراه دیگر اجزاء اشاره‌شده، از الزامات ظاهری فردی نظامی به‌شمار می‌آمده است. در این‌جا، شمشیر نشانهٔ قدرت است. در کنار رضاشاه، در سمت چپ قالی، پرچم افراشتهٔ سه رنگ شیر و خورشید دیده می‌شود که شمشیر، این‌بار در دست راست شیر قرار دارد. در پایین‌ترین قسمت این قالی، در دو سوی راست و چپ تصویر، دو فرد با دستاری بر سر دیده می‌شوند. برای بازنمایی فرد مشارکت‌کننده در تصویر که در کنارهٔ ستون سمت راست قرار دارد، می‌توان نحو روایتی قائل شد. از آن‌رو که وی قلمی در دست راست خود دارد و آن را رو به بالا نگاه داشته است؛ این حرکت، دال بر جلب توجه، آمادگی و انجام عملی است و این احتمال را تقویت می‌کند که این فرد در طراحی قالی نقش داشته است. امکان بازنمایی شمایل طراح با توجه به اهمیت طراحان در آن زمان و نیز رقابت قابل توجه بین شرکت‌ها برای محفوظ نگاه‌داشتن خدمات طراحان، امری محتمل می‌نماید (وین ۱۳۹۷،۱۵۱). در سمت قرینهٔ این کنشگر و در پای ستون روبرو، چهرهٔ فرد دیگری بازنمایی شده است. با توجه به ناخوانابودن نوشته‌های روی پایهٔ ستون، احتمال می‌رود این چهره، بازنمایی تصویر صاحب کارخانه یا کارگاه بافت قالی و یا تصویر سفارش‌دهندهٔ اثر باشد. در پایین ستونِ سمت راست، بیتی وجود دارد که مصرع اول آن ناخواناست و مصرع دوم چنین خوانده می‌شود: «عارف مغروق زبان خداست»(؟). پس از این بیت، جمله‌ای در قسمت میانی بافته شده که در آن کلمات «فابریک» و «به تاریخ ۱۳ دی‌ماه» (؟) شناسایی می‌شوند. این جمله، بایستی معرف کارخانه و زمان بافت یا حامی و سفارش‌دهندهٔ اثر باشد. کلمات درج‌شده روی سه ردیف پایهٔ ستون سمت چپ نیز خوانده نشد. احتمالاً این چهره‌ها و نوشته‌ها به‌نوعی جانشین نوشته‌های ذیل پوستر چاپ‌شدهٔ «مام‌وطن» شده باشند. در سمت راست پایین پوستر (تصاویر۳ و۴) دو بیت شعر دیده می‌شود و به نظر می‌آید در سمت چپ آن، تصویر حبیب‌الله چهره‌نگار نقش شده و در ذیل آن توضیحاتی دربارهٔ محل چاپ پوستر داده شده است. اگر کنشگرِ بازنمایی‌شده در ذیل ستون سمت چپ قالی، به تنهایی و بدون درنظرگرفتن نقش فرضی آن مدنظر قرار گیرد، در ساختار نحو مفهومی و در ذیل شاخهٔ طبقه‌بندی قرار خواهد گرفت و در صورتی که نقش و کارکرد فرد در بافته‌شدن قالی درنظر گرفته شود، می‌توان نحو روایتی غیرمستقیم را برای این عنصر تصویری قائل شد. آن‌چه در این فرانقش قابل توجه می باشد، غیاب مضامین مذهبی رایج و هم‌چنین بازنمایی عناصر تصویری است که وجهی ملی‌گرایانه یافته‌اند. بازنمایی برخی عناصر ناهمزمان در متن مورد بررسی، موجب بروز تناقض در همنشینی عناصر تصویری پیکرهٔ مطالعاتی شده است. البته این تناقض را می‌توان به دلیل استفاده از تکنیک کولاژ نیز دانست. در تصویر مورد بحث، تمرکز زمان بازنمایی بر رخدادی کنونی است که وجود خود را از حضور رضاشاه، پرچم قانونی آن زمان ایران، "مام‌وطن" و بیماری وی به دست می‌آورد. اکنون مورد نظر اثر، در کلیت متن با عناصر تصویری از گذشته‌ای آرمانی‌شده درهم آمیخته است. این عناصر، نشانه‌هایی شمایلی از تمدنی شکوهمند در تاریخ ایران‌زمین هستند و از نشانه‌های معماری تا صور پادشاهانی که نشان اقتدار در تاریخ ایران هستند را دربرمی‌گیرند. این گذشته در بازنمایی فروهر نیز تبدیل به گذشتهٔ مذهبی مطلوب پیش از حضور اعراب مسلمان در ایران می‌شود. این نگاه به تاریخ ایران، نوعی بازنمایی نوستالژیک است (نمودار۲).

نمودار۲: نوستالژی در معنای فرانقش بازنمایی (نگارندگان)

۵. معنای تعاملی: تماس، فاصلهٔ اجتماعی، رمزگان بدن و نگرش

تماس) تمامی کنشگران در این متن، نگاه تقاضا دارند. این نگاه تقاضا یا به سوی پهلوی اول و «مام‌وطن» است و یا هم‌چون شیر، نگاه تقاضا به سوی بیننده است. «مام‌وطن» است که چشم‌های خود را به تاجی که در بغل دارد و یا به‌طور کلی، تنانگی خویش (سرزمین ایران) دوخته است (تصویر۹). نگاه تقاضا در بردارهای مختلف، دالی بر ایجاد مفهوم چشم‌انتظاری و دل‌نگرانی است. در تصویر (۵)، مردمک چشم‌های


تصویر۹: نگاه «مام‌وطن» به تاج و تنانگی خویش

خورشید، فروهر، نادر، شاپور، داریوش، فرشته بالدار یا همان سیروس، به سوی «ماموطن» و یا رضاشاه دوخته شده است. چشم رضاشاه نیز به سوی «ماموطن» است.

فاصلهٔ اجتماعی) در بحث فاصلهٔ اجتماعی، طراح قالی چند موضوع را به‌صورت توأمان مدنظر داشته است. اهمیت، قدمت، حمایت، هم‌شأنی و حُسن مجاورت ازجمله دلایل نوع فاصلهٔ اجتماعی اعمال‌شده در این متن می‌باشند. با توجه به پیشینهٔ فرهنگی ایران و متون کهن ادبی، ازجمله شاهنامه فردوسی که در آن نظام پادشاهی در ایران، نوعی نظام حکومتی هم‌تراز، هم‌زمان و تقریباً همراه با آفرینش انسان فرض شده است و از این‌رو امری الهی و دهش ایزدی پنداشته می‌شد (فردوسی۱۳۷۶، ۱۵؛ اعتمادمقدم ۱۳۶۳، ۲). در این متن نیز تاج، مفهومی قدیم، ازلی و آسمانی یافته است که با نشان شیر و خورشید – که آن هم در سلسلهٔ قاجار، به‌جامانده از اعصار گذشته دانسته می‌شد – در یک ستون قرار گرفته است (شهیدی ۱۳۵۰، ۱۸۷–۱۸۸). بنا به تصویب مجلس مؤسسان، پهلوی اول در تاریخ ۲۱ آذرماه ۱۳۰۴ به سلطنت ایران انتخاب شد و در ۲۵ آذرماه همین سال، جلوس و در ۴ اردیبهشت‌ماه ۱۳۰۵ با تشریفات خاص شاهنشاهان باستانی ایران، در محل تالار موزهٔ کاخ گلستان تاجگذاری کرد. تاجی که وی بر سر نهاد تاج کیانی نبود که به مدت یک قرن برای تاجگذاری پادشاهان ایران به‌کار می‌رفت. وی دستور ساخت تاجی را داد که به تاج پهلوی معروف شد (بیانی ۱۳۴۸، ۱۲۷)(تصاویر۱۰ و۱۱).

با توجه به درنظرگرفتن این موضوع، می‌توان تغییر تاج را علاوه بر تغییر در سلطنت، مقدمه‌ای بر موج تغییرات دیگر در ایران دانست و شاید در زمان طراحی و بافت این قالی، طراح به انتخاب تاج جدید آگاهی داشته که تاج در این‌جا به درشتی نقش شده است (تصویر۱۲). در ذیل نشان شیر و خورشید، نشان فروهر آمده که دست‌هایش حالتی دعاگونه به خود گرفته است. مجاورت عناصر یادشده با یکدیگر می‌تواند به قرارگیری این عناصر در یک محور گفتمانی اشاره داشته باشد (تصویر۱۳).

تصویر۱۰: تاج کیانی
(بیانی ۱۳۴۸، ۷۶)

تصویر۱۱: تاج پهلوی (همان، ۱۲۸)

تصویر۱۲: تاج بافته‌شده روی قالی

تصویر۱۳: محور قرارگیری عناصر بالاترین پلان

در سمت راستِ میانهٔ قالی، سه پادشاه نامی ایران، نادر، شاپور و داریوش در کنار یکدیگر، بی‌فاصله و هم‌نشین یکدیگر قرار گرفته‌اند که هرکدام نماد یک جریان از نظام قدرت در گفتمان سلسلهٔ پهلوی هستند. به‌نظر می‌رسد این سه شخصیت بازنمایی‌شده دارای کارکردی مشترک در تاریخ ایران بوده‌اند که با توجه به مضمون ابیات، آن را می‌توان حفظ و اعتلای سرزمین ایران دانست. دلیل بازنمایی داریوش و شاپور می‌تواند آن باشد که هرکدام، از قدرتمندترین شاهان در سلسله‌های هخامنشی و ساسانیان می‌باشند و نیز آن‌که به‌جاماندن آثار شمایلی سترگ از ایشان، بازنمایی نزدیک به واقعیت از آن‌ها را ممکن می‌سازد. این موضوع نیز قابل اشاره است که در قسمت پایین طرف راست در پیش‌متن‌های مذکور، در بیتی به جای «ایرانیان» از عبارت «ملت داریوش» استفاده شده است. این عبارت، از دیگر دلایلی است که حضور داریوش را در متن قالی توجیه‌پذیر می‌نماید (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۵۰). دلیل حضور نادر را در بین پادشاهان باستانی ایران می‌توان در کارت پستال ذیل که تقریباً همزمان با پوستر «ماموطن» طراحی‌شده یافت (تصویر۱۴). در این کارت پستال، در برابر رضاشاه کتیبهٔ «پس از یکصد و نود و چهار سال» مشاهده می شود. بیتی از حافظ نیز آویخته از عصای پیر زال وطن است: «گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر / تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم». عدد ذکرشده در کادر بالای متن، دال بر فاصلهٔ زمانی میان ظهور نادر تا پهلوی اول است. گرچه در این‌جا به نادرشاه اشارهٔ آشکاری نشده است. اما ذکر این فاصلهٔ زمانی، سردار سپه را جانشین و خلف برحق نادرشاه نشان می‌دهد و تلویحاً اشاره می‌کند همان‌گونه که نادرقلی افشار به تخت سلطنت رسید و ایران را از شر دشمنان نجات داد - چنان‌که پادشاهان قدرتمند هخامنشی و ساسانی چنین می‌کردند – سردار سپه نیز بایستی به سلطنت برسد و منجی ایران شود. عدد یادشده هم‌چنین بر عدم به‌رسمیت‌شناختن سلسلهٔ قاجار و بر نبود لیاقت و کفایت پادشاهان این سلسله در زمامداری امور مملکتی اشاره دارد. این فشردگی اندک در

فاصلهٔ اجتماعی و نیز حضور توأمان شخصیت پادشاهان باستانی و نادرشاه و پهلوی اول در متن قالی تصویری، علاوه بر نوع تاجگذاری رضاشاه که وی در آن شمشیر جهانگشای نادری را بر کمر بست و جقهٔ نادری را نیز در تاج پهلوی به‌کار برد و بر تخت نادری نشست (جنتی عطایی ۱۳۴۶، ۸۲)، نسب‌نامه‌ای می‌باشد که بنا به گفتهٔ نویسنده آن، صحتش موردتأیید انجمن عالی مورخان بوده است. در این نسب‌نامه که عنوان «شجره و شاخه اساسی و اصلی سلسله نسب شاهنشاهان پهلوی» را دارد، این خاندان، نسب خود را به پادشاهان ساسانی و نهایتاً هخامنشی می‌رسانند که در این بین، نام دو پادشاهی که در متن قالی حضور دارند یعنی شاپور اول و داریوش هخامنشی با نسبت مستقیم و کوروش یا همان سیروس با نسبت غیرمستقیم به‌چشم می‌خورد (قدیمی۱۳۴۰، ۳۱۹-۳۲۰). البته به نظر می‌رسد برخلاف ادعای نویسنده، نسب‌نامهٔ مذکور هم‌چون بسیاری از نسب‌نامه‌های دیگر حکومتی در تاریخ ایران، فاقد پشتوانهٔ علمی بوده و با هدف ایجاد دانشی برساخته جهت اقناع افکار عمومی نگاشته شده است.

مقولهٔ فاصلهٔ اجتماعی در این قالی در بین کنشگران هم‌کارکرد، بیانگر وحدت موضوع، تراکم انتظار کنشگران برای بهبود حال «مام‌وطن» و درخواست ایشان در این‌باره از رضاشاه و نیز الزام حضور کنشگران در یک پردهٔ نمایشی و تبلیغاتی است. نمایشی که عوامل کارگردانی و اجرایی خود را در گوشه‌های پرده در قسمت پایین معرفی کرده است.

تصویر۱۴: کارت پستال پیرزال وطن، ۱۳۰۲ ه.ش (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵، ۳۷۰)

رمزگان بدن) در این بحث، اولین موردی که جلب توجه می‌کند صورت انسانی شیر با سبیل‌هایی برکشیده در دوطرف صورت است (جدول۳). در پلان اول (نمونه۱)، شیر شمشیری در دست چپ خود دارد و در پلان سوم (نمونه ۲)، نقش شیر روی پرچم است که در این‌جا پرچم به دست راست داده شده است؛ در این‌جا نوعی عدم هماهنگی در بازنمایی شیر و شمشیر دیده می‌شود.

این ناهماهنگی در بازنمایی، در برخی قالی‌های دیگر نیز وجود دارد که شاید دالی بر موضوع تفاوت بازنمایی رسمی و غیررسمیِ نشان مذکور روی قالی‌های عصر پهلوی باشد (تصاویر۱۵و۱۶). برای هماهنگ‌کردن نقش شیر و خورشید روی پرچم در سال ۱۳۳۷، ابلاغیه‌ای خطاب به وزارتخانه‌ها و کلیهٔ موسسات دولتی و بانک‌ها تنظیم گردید که طبق آن، شمشیر بایستی به‌صورت عمودی در دست راست شیر قرار گیرد (بختورتاش ۱۳۸۴، ۴۴۰).

جدول۳: ناهماهنگی در تصویرسازی شیر و شمشیر در قالی «مام‌میهن» (نگارندگان)

نمونه۱: شیر و خورشید در پلان اول با شمشیر در دست چپ

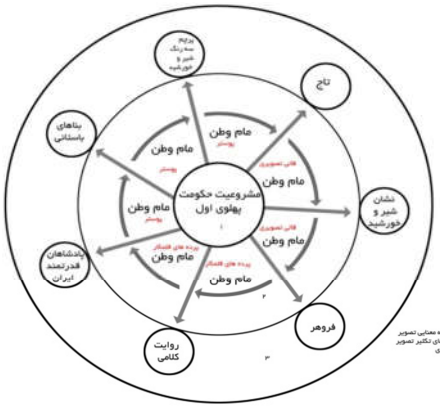
نمونه۲: شیر و خورشید روی پرچم با شمشیر در دست راست

تصویر۱۵: خورشید سرخ، شمشیر در دست راست، بافت شیراز ۱۳۱۴، ه.ش (URL6)

تصویر۱۶: شمشیر در دست چپ شیر و خورشید، بافت شیراز (URL7)

در قالی «مام‌وطن» صورت خورشید نیز شکل انسانی داشته و با توجه به طرح ابروان، دارای جنسیت زنانه تشخیص داده می‌شود. فروهر، چهرهٔ نیم‌رخی برگرفته از نقش‌برجسته‌های به‌جامانده از ایران باستان دارد که دست‌هایش را به حالت دعایی حرکت داده است. سه شخصیت نادر، شاپور و داریوش نیز به‌صورت نیم‌تنه، ایستاده با تاج و سرپوش‌هایی که در قالی‌ها و آثار هنری دیگر با آن وصف و نقش شده‌اند، به سوی رضاشاه و «مام‌وطن» نظاره می‌کنند. این نظاره‌گری از بالا به پایین، می‌تواند به تسلط تاریخی ایشان بر سرزمین ایران و جایگاه برتر آن‌ها اشاره داشته باشد و دالی بر اعمال قدرت تاریخی بر این سرزمین باشد. در این ردیف، داریوش با دست راست به کنش‌پذیران اعم از رضاشاه و «مام‌وطن» اشاره دارد و در دست چپ وی عصایی قرارگرفته که نمایانگر قدرت پادشاهی است. این کنش‌ها که با ترکیب بُردار نگاه‌ها از چشمان همراه می‌شوند، علاوه بر نگرانی درخصوص وضعیت «مام‌وطن»، می‌تواند به قدرت نظارت از سوی ایشان برای ارزیابی چگونگی عمل رضاشاه در ادارهٔ کشور اشاره داشته باشد. عمدهٔ این حس چشم‌انتظاری و نگرانی، از نگاه خیره‌ای که برای اشخاص نقش‌شده پدید آمده و مهارت قالیباف در واضح‌درآوردن چشم‌ها و صورت‌ها، متأثر شده است. شخصیت دیگری که ایستاده، رضاشاه است که به‌نظر قدرتمند، برازنده و آمادهٔ نبرد به‌عنوان یک منجی می‌باشد. «مام‌وطن» اما دراز کشیده است و تکیه بر رضاشاه دارد که نشان بیماری و وابستگی او به رضاشاه و چشمِ نگران او به سرزمین‌ایران، بیانگر وضعیت اضطراری ایران در محیط نابسامان پس از جنگ جهانی اول است. در این‌جا، تکیه‌گاه‌بودن رضاشاه برای وی، می‌تواند پاسخ مثبتی به خواست پادشاهانی تلقی شود که مراقبت از «مام‌وطن» را از شاه خواسته بودند. در این‌جا، غیر از «مام‌وطن» که جنس زن تصویر شده است، کنشگران اصلی مردان هستند که یا با نگاه خیره و یا با اشارهٔ دست و یا گفتار چیزی را می‌خواهند. زن، بیش‌تر منفعل تصویر شده است. اما چهرهٔ زیبای زن و موهای مشکی، او را جوان نشان می‌دهد. با رجوع به پیش‌متن کارت پستال (تصویر۱۴)، می‌توان حدس زد که چون سرانجام، پهلوی اول او را دربرگرفته است، در این‌جا جوان و زیبا دیده می‌شود. زیبایی «مام‌وطن» می‌تواند نوعی مجاز ظرف و مظروف و دالی بر زیبایی سرزمین ایران و نژاده‌بودن ایرانیان و دلیلی بر حبّ وطن باشد که در آن سال‌ها تحت لوای ملی‌گرایی تبلیغ می شد. دردست‌داشتن تاج، به تاج‌بخشی مادر وطن و انتظاری که او از رضاشاه در ازای آن دارد، اشاره می‌کند.

بیماردانستن کشور ایران، تا پیش از ظهور پهلوی اول، توسط مطبوعات آن زمان امری معمول بود (توکلی طرقی ۱۳۹۵، ۱۰۷). بهداشت نیز در ایران آن روز وضعیت مطلوبی نداشت و اغلب مردم، بیمار مانده و به‌طور پیوسته احساس بیماری داشتند (فلور ۱۳۹۳، ۱۸-۳۰). به‌نظر می‌رسد در این‌جا نوعی استفاده از علاقهٔ حال و محل در بیان بیماری وطن نیز نقش داشته است. پس از برتخت‌نشستن پهلوی اول، در برخی سخنرانی‌های سازمان «پرورش افکار» نیز به موضوع «مام‌وطن» بیمار، پیش از تغییر سلطنت اشاره شده است (سازمان پرورش افکار ۱۳۲۹،۱۲-۱۳). هم‌چنین پهلوی دوم نیز به خصیصهٔ بیماربودن ایران تا پیش از ظهور رضاشاه اشاره دارد (پهلوی ۱۳۵۶، ۶۸). باور به بیماری «مام‌وطن»، زمینه‌ای برای مفصل‌بندی گفتمان مشروعیت‌ساز در تغییر سلطنت به نفع پهلوی اول و اعمال قدرت از سوی وی در ایران می‌باشد. این گفتمان در نمودار(۳) نشان داده شده و دارای اجزایی است که پیرامون هستهٔ معنایی مشروعیت حکومت پهلوی اول حلقه زده‌اند.



نمودار۳: اجزای گفتمان مشروعیت‌ساز حکومت پهلوی اول در متن قالی: ۱) دال مرکزی گفتمان و هسته معنایی تصویر (حلقه درونی)؛ ۲) زمینهٔ مفصل‌بندی و قاب‌های تکثیر تصویر (حلقه میانی)؛ ۳) اجزاء و گزاره‌های مفصل‌بندی (حلقه پیرامونی) (نگارندگان)

پوششِ سر بازنمایی‌شدهٔ مشارکت‌کنندگان در دو قسمت پایینی قالی نشان می‌دهد قالی موردبحث پیش از فرمان متحدالشکل‌کردن لباس و استفادهٔ اجباری از کلاه پهلوی بافته شده است.

نگرش) در اینجا می‌توان زاویهٔ دید را با توجه به محورهای عمودی موجود در متن، بیش‌تر از بالا به پایین دانست که اعمال قدرت و برتری دانسته می‌شود. این کارکرد در افعال متعدی و امری موجود در ابیات متن نیز قابل مشاهده است. اما آن‌چه در این‌جا، تا اندازه‌ای می‌تواند نقض دستور خوانش تصویر نشانه‌شناسی اجتماعی تلقی گردد، وجود زاویه دید نیم‌رخ کنشگران می‌باشد که الزاماً موجب بیگانه‌سازی نگشته است. این موضوع، سه دلیل دارد: یکی نوع نگاه خیرهٔ کنشگران به «مام‌وطن» یا رضاشاه است؛ دیگری هم‌کنشی بین کنشگران اصلی و پس از آن، سخنانی است که از زبان آن‌ها به‌شکل ابیاتی در متن قالی نگاشته شده است. البته می‌توان این موضوع را نیز درنظر داشت که زاویهٔ نیم‌رخ کنشگران در متن مورد بررسی، به ریشهٔ باستانی بازنمایی انسان در ایران و میان‌رودان بازمی‌گردد و نمی‌توان درخصوص این نوع ویژه از بازنمایی که پیش‌متن‌هایی در نقش‌برجسته‌ها دارد الزاماً با قراردادهای تصویری امروزین در نشانه‌شناسی اجتماعی به بحث پرداخت. نوع زاویه دیدها در متن قالی به‌گونه‌ای طراحی شده که به کنش‌پذیران «مام‌وطن» و رضاشاه برسد و در زاویه دیدهای روبرو هم‌چون زاویه نگاه شیر به سمت بیرون از متن، توجه و همدلی بیننده را برانگیزد.

۶. معنای ترکیبی: ارزش اطلاعات، برجسته‌سازی و قاب

ارزش اطلاعات) قرارگیری عناصر مشارکت‌کننده در این متن، با توجه به قطع قالی بیش‌تر عمودی است. این موضوع احتمالاً با کارکرد پرده‌های قلمکاری که در بالا به آن‌ها اشاره شد، مرتبط است. ساختار عمودی در پلان اول، در جهت ایجاد مفهوم معنوی- ملی‌گرایانه یاری رسانده است. در این متن با ارزش‌گذاری نشانه‌ها، پادشاه یا مفهوم ازلی‌بودن پادشاهی با نشان تاج به‌عنوان بالاترین ارزش، نشان شیر و خورشید به معنای نظام پادشاهی در رتبهٔ بعدی و نشان فروهر به معنای نمادی معنوی- ایرانی است که صراحتاً به پیش از اسلام اشاره دارد. پس از این عناصر، در سمت راست، سه پادشاه ایرانی قرار گرفته‌اند. ابتدا نادر که نزدیک‌ترین شاه کشورگشای ایرانی به سلطنت پهلوی است، پس از آن شاپور ساسانی که با توجه به کشفیات باستان‌شناسی در زمان قاجار و تهیه گراورهایی از مجسمهٔ وی، به تکرار در قالی‌های تصویری نقش شده است و نهایتاً داریوش که نسبتاً کشف تازه‌تری در حیطهٔ باستان‌شناسی ایران به‌شمار می‌رفت و نیز به تناسب، کم‌تر در قالی‌های تصویری آن دوره نقش شده است. در این خط افقی، در سمت راست، شناخته‌شده‌ترین اطلاعات و در سمت چپ، تازه‌ترین اطلاعات قرار گرفته است (تصویر۱۷). نام‌های هریک نیز بر لباس ایشان نقش شده است. نیم‌تنهٔ ایشان روی طاق‌کسری قرار دارد. وجود یک مکان از دوران ساسانی و وجود یک ردیف از شاهان ایران، دو تن از دورهٔ پیش از اسلام و یک تن پس از اسلام، روی ساختمان این طاق، از فرض وحدت رویه در بین شاهان بزرگ ایران و تکیه بر شکوه ایران باستان خبر می‌دهد. این نوع قرارگیری ایشان بر طاق‌کسری از منظر تجسمی جنبه‌ای فراواقعی می‌یابد که می‌تواند به جایگاه آسمانی و بلندپایهٔ آن‌ها اشاره داشته باشد. در قسمت بالا و سمت راست، اولین ابیات از زبان سیروس و پس از آن از زبان نادر است؛ در سمت چپ به تبعیت از ردیف شاهان، ابیات بعدی از شاپور و سپس از داریوش است. در ذیل آن، جواب رضاشاه در بالای پرچم درج شده و در بالای «مام‌وطن»، ابیاتی از زبان وی بیان شده است. در کلاژ اصلی، این ابیات هرکدام در مجاورت یا بالای شخصیت معرفی‌شده نگاشته شده‌اند. اما در این‌جا، سیروس شروع‌کننده است که به‌نظر می‌رسد بر اثر کمبود فضای خالی، ابیات وی به بالاترین قسمت هدایت شده است و نیز ابیات دیگر نیز جای خود را به این دلیل تغییر داده‌اند. این موضوع، علاوه بر آن‌که می‌تواند دالی بر اولویت تصویر بر کلام باشد، به نظم موجود در ترکیب قالی لطمه زده است. در ذیل طاق‌کسری، آرامگاه سیروس واقع شده و در کنار آن گیاهانی روییده است که علاوه بر توضیحات پیشین، امکان دارد نوعی از تک‌انتخاب‌ها و برداشت‌هایی از گیاهانی باشند که از تصویر ذیل بیستون در ترکیب کلاژ اصلی انتخاب شده‌اند. فرشتهٔ بالدار یا سیروس، برخلاف پیش‌متن پوستر، نیم‌تنه است که این موضوع بر نمونه‌ای از پرده‌های قلمکار یادشده نیز دیده می‌شود (تصویر۱۸). به‌نظر می‌رسد علاوه بر تأثیرگذاری احتمالی طراحی پردهٔ قلمکار بر طراحی این قالی، این تمهید، بیانگر تلاش طراح در یکسان‌سازی حضور سیروس با سه پادشاه تاریخی و باستانی دیگر است. در این یکسان‌سازی، به‌جای نقش بنایی که نیم‌تنهٔ سیروس روی آن قرار گیرد، این نیم‌تنه بر روی منطقهٔ خراسان در نقشهٔ ایران نهاده شده است تا به نوعی بر اهمیت باستانی و تاریخی خراسان تأکید کند که با توجه به بافت قالی در مشهد، این گمان چندان دور از ذهن نیست. از سوی

دیگر، طراح احتمالاً به دنبال ایجاد تناسب بین نقش‌های تاج - شاخ فرشتهٔ بالدار با طرح معماری طاق تیسفون بوده است که احتمالاً به‌دلیل عدم مهارت در بافت، به جزئی مستقل و بیرون‌زده از طرح اصلی تبدیل شده و به اصل ترکیب‌بندی در این قالی لطمه زده است (تصویر۱۹). اهتزاز پرچم بر بالای سر رضاشاه، ترجمان تصویری معنای بیت دوم از زبان داریوش است. اگر فرد دستار بر سر در سمت راست پایین قالی طراح فرض شود، وجود این کنشگر در سمت راست در قامت یک آغازکننده و آفرینشگر توجیه می‌گردد (تصویر۲۰).

برجسته‌سازی) برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه کلامی و تصویری جای داد. در گروه کلامی، چهار مورد قابل توجه است. اول، تعداد بیش‌تر ابیات بافته‌شده در نیمهٔ بالایی قالی؛ دوم، ضخامت حروف در بخش جواب رضاشاه؛ سوم، در عبارت «اعلیحضرت اقدس شهریاری رضاشاه پهلوی» که در دو رنگ مختلف بافته شده و متمایز از معرفی دیگر کنشگران است و مورد چهارم، وجود تنوع رنگ در بافت اشعار «مام‌وطن» می‌باشد. در گروه تصویری، اندازهٔ بزرگ و تقریباً برابر مشارکت‌کنندگان در تصویر تا طاق‌کسری، موجب برجسته‌سازی در عناصر تصویری نیمهٔ بالای قالی شده است. ایجاد مدالیتهٔ بالا در طاق‌کسری و ایجاد سایه‌روشن درون طاق و نیز کاربرد رنگ‌های مختلف در ردیف‌های متعدد بنا، ازجمله وجوه برجسته‌ساز یک مکان ویژه در متن است. اندازهٔ «مام‌وطن»، جنسیت و نوع بازنمایی آن نیز در این بحث قابل توجه است. هم‌چنین این متن، فقدان شکل بحر خزر را نیز دارد که در کلاژ اولیه هم صرفاً به نامی از آن در نقشه بسنده شده است. با توجه به آن‌که پیش‌متن اولیهٔ این اثر در شیراز تهیه شده است که نزدیک به نواحی جنوبی کشور می‌باشد و پوستر نیز در هند به طبع رسیده است، دور از ذهن نیست که حضور پررنگ عناصر باستانی فارس و غیاب نقش دریای خزر قابل توجیه باشد. این غیاب سهل‌انگارانه و شاید اشتباه و یا نداشتن آگاهی نسبت به مرز دریای خزر، به طراحی این قالی نیز سرایت کرده است و طراح با وجود حذف پاره‌ای از تصاویر پوستر اولیه و ایجاد تغییراتی در آن برای نقشهٔ قالی، به دنبال تصحیح این موضوع برنیامده است. از دیگر عوامل برجسته‌ساز، رضاشاه و «مام‌وطن» در متن آن است که هر دو دارای دو وضعیت کنشگری و کنش‌پذیری هستند. اهتزاز پرچم شیر و خورشید در کنار رضاشاه به برجستگی شاه پهلوی در متن می‌افزاید.

تصویر۱۷: از شناخته‌شده‌ترین تا جدیدترین اطلاعات در چینش پادشاهان

تصویر۱۸: پردهٔ قلمکار «مام‌وطن» در اولین سال سلطنت رضاشاه پهلوی (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۵۵ : ۳۵۵)

تصویر۱۹: قرارگیری نیم‌تنه سیروس بر نقشه خراسان

تصویر۲۰: احتمالاً طراح قالی

قاب) عناصر تصویری این اثر، در یک قاب بزرگ محرابی قرار گرفته‌اند که دارای دو ستون با سرستون‌های گلدانی است. در این اثر، شاید نتوان به قطعیت دربارهٔ ابزارهای قاب‌بندی در لابلای عناصر تصویری صحبت کرد زیرا به‌دنبال برانگیختن یک کنش خاص از سوی یک کنش‌پذیر هستند. به عبارت دیگر، همگی یک گروه را تشکیل می‌دهند. نوع بسته‌شدن قاب، محرابی بوده که با خود، حامل مفاهیم قدسی در معماری اسلامی است. اما این قاب با وجود عناصری تصویری پر می‌شود که عناصری تاریخی و باستانی از ایران هستند. از این‌رو، انتخاب این قاب، دلالت بر انتخاب ملی‌گرایی و گرایش به معنویت باستانی و مشروعیت‌ساز دارد؛ نهایتاً آن‌که به‌نظر می‌آید این نوع خاص از ترکیب‌بندی که عنصری پیشینی و آسمانی در سمت راست بالای قاب و عنصر زمینی در سمت چپ قاب باشد و نوشته‌هایی نیز در گوشه‌هایی از متن آورده شود، پیش‌متنی در آثار چاپی خارجی همزمان داشته باشد. تصویر (۲۱) کارت پستالی با تصویر دو سرباز فرانسوی خوابیده، متعلق به سال ۱۹۱۵ است که مریم مقدس مراقب آن‌هاست. تصویر بازنمایی‌شده، بر این ایده تأکید می‌کند که فرانسه در سمت درست و طرف خدا قرار دارد.

۷. نتیجه‌گیری

تصویر۲۱: کارت پستال با شعار «برای خدا، برای ملت»
(URL8)

به‌طور کلی، می‌توان گفت در این اثر نوعی از سازمان‌دادن نشانه‌ها برای ایجاد متنی برساخته صورت گرفته است. این متن، بنا به ماهیت ایدئولوژیک خود، سوگیرانه می‌باشد. عناصر تصویری بازنمایی‌شده در این قالی، بیانگر نوعی از صورت‌بندی سیاسی- اجتماعی و وابسته به گفتمان مسلط است. اجزاء این گفتمان از طریق مفهوم «مام‌وطن» با یکدیگر مفصل‌بندی شده‌اند. از سوی دیگر، چاپ پوستر «مام‌وطن» و پس از آن، تولید پرده‌های قلمکار و بافت قالی آن، نشان می‌دهد گفتمان مسلط با دسترسی به منابع قدرت، سعی در شکل‌دهی به یک حقیقت برساخته دارد؛ حقیقت مذکور، در سطح بیان روایت متناقض‌نمای گذشته در آینده بوده که هم در تصویر و هم در کلام، ارائه شده است. از این‌رو، نوستالژیک بوده و معنای آن وابسته به فقدان است. این فقدان با توجه به متن ابیات می‌تواند فقدان عدل، سلامتی، چاره،آرامش، شادی و توانایی در مکافات‌دادن دشمن باشد. در این متن، گواهی بر امر مطلوب، در گذشتهٔ تاریخی است که در متن موردبحث، نشانه‌های شمایلی چون نادر، داریوش، شاپور و سیروس و نیز نشانه‌های نمایه‌ای و نمادین هم‌چون قبر سیروس، فروهر و بیستون دارد. امر گذشته در این متن، یک تجربهٔ اصیل معرفی می‌شود که تحقق آن به آینده موکول می‌گردد. این تجربهٔ اصیل، در مکانی اتفاق افتاده است که جنسیتی زنانه دارد و برای تکرار آن تجربهٔ اصیل، بایستی مکان مذکور احیاء شود و برای این احیاء، زن بایستی مداوا گردد و این مداوا لازم است از سوی شخص خاصی صورت پذیرد که قدرت شنیدن آواهای برآمده از پادشاهان ایران باستان و «مام‌وطن» و پاسخ درخور به آن را دارد. در این‌جا، دال مرکزی، گفتمان مسلط مشروعیت‌بخشی به قدرت‌گیری حکومت پهلوی است که این مشروعیت را به‌واسطهٔ عزم رسیدگی به حال نامناسب «مام‌وطن»، عمل به توصیه‌های پادشاهان افتخارآفرین و رفع فقدان‌ها بازمی‌یابد. به عبارت دیگر، پهلوی در ساختار درهم‌تنیدهٔ یک نظام قدرت مردانه -چنان‌که در متن، غیر از «مام‌وطن» و خورشید، تنها مردان بازنمایی شده‌اند- مشروعیتِ قدرت خود را از ضعف زنانهٔ وطن می‌گیرد. دانستگی این ضعف نیز بر پایهٔ دانشی است که از قدرت ایران در گذشته وجود دارد. این دانش با عناصر تصویری بازنموده‌شده و روایت کلامی در متن، هم‌آمیخته شده است و ارجاعاتی برون‌متنی چون وضعیت نامناسب ایران در سلسلهٔ قاجار نیز دارد. یکی از کارکردهای طراحی و تولید پوستر «مام‌وطن»، تولید آثار پرده قلمکار و قالی ملهم از آن، بازتولید مشروعیت قدرت با پراکندگی دانش مذکور و کسب تأیید آن توسط جامعه است. دیگر یافته‌های پژوهش در این متن چندشیوه، بر هماهنگی شعر و تصویر و تأثیر ابیات بر ایجاد کنش روایی دلالت دارد؛ ایجاد معنای نگرانی و چشم‌انتظاری با توجه به مقولهٔ تماس قابل دریافت است؛ وجود تغییراتی در طراحی قالی در مقایسه با پیش‌متن پوستر نیز مشاهده گردید که دلیل آن بافت روستایی قالی یا تغییر عامدانه، تشخیص داده شد. درهم‌آمیزی بدن‌های نیم‌تنه و تلفیق آن با عناصر معماری که با هدف ایجاد فضایی فراواقع و ملی‌گرایانه انجام پذیرفته است؛ هم‌چنین تفاوت در بازنمایی رسمی و غیررسمی نشان شیر و خورشید در این متن و امکان تقسیم مقولهٔ برجسته سازی به دو گروه کلام و تصویر، از دیگر نتایج این پژوهش می‌باشد. هم‌چنین مشخص شد انفعال «مام‌وطن» و نوع بازنمایی وی، وابسته به گفتمانی است که وطن را بیمار می‌دانست. نوع ترکیب‌بندی با توجه به اندازهٔ قالی نیز بیش‌تر در محور عمودی و نوع جانمایی برخی عناصر تصویری، تحت‌تأثیر آثار چاپی اروپایی تشخیص داده شد. فرض تأثیرپذیری بازنمایی «مام‌وطن» در هیئت نقشه، از پیش‌متن‌های اروپایی نیز مطرح گردید. این احتمال نیز ارائه شد که مکان پدیدآمدن پیش‌متن و نیز مکان بافت قالی بر انتخاب عناصر بازنموده‌شده و چگونگی بازنمایی آن‌ها در بحث برجستگی تأثیر داشته باشد. هم‌چنین اعمال روش نشانه‌شناسی اجتماعی در متن، نشان داد که می‌توان استثنائاتی در قاعده‌های معرفی‌شده در روش یافت که از آن جمله، وجود نمای نیم‌رخ برخی کنشگران است که با تمهید بزرگ جلوه‌دادن چشم‌ها و نیز ترکیب آن با متن ابیات ،از بی‌اعتنایی به توجه، تغییر کارکرد یافته است. هم‌چنین مطرح شد که استفاده از قاب محرابی با توجه به عناصر بازنموده‌شده به‌ویژه فروهر، نوعی مشروعیت‌بخشی را مدنظر داشته و نیز غیاب عناصر غیرایرانی، بیانگر فضایی ملی‌گرایانه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Modality
2. Amin
3. Grosby& Grosby
4. Aspasia
5. Menexenus
6. Sisa
7. Haza é s haladás
8. Tapestry
9. Schulz
۱۰. بنیانگذار اتحاد جماهیر شوروی (Vladimir Lenin)
۱۱. نخست‌وزیر شوروی (Caple Joseph Stalin)
12. Caple
13. Wong
14. Kress & Van Leeuwen
15. Park
16. Burgess
17. Rose

منابع

۱. اتو دالکه، هلموت. ۱۳۹۲. «فاصله اجتماعی». در فرهنگ علوم اجتماعی. ویراستاران جولیوس گولد و ویلیام ل. کولب. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات مازیار.
۲. ادگار، اندرو. ۱۳۸۷. تعامل در مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.
۳. اعتمادمقدم، علیقلی. ۱۳۴۶. پادشاهی و پادشاهان از دیده ایرانیان بر بنیاد شاهنامه فردوسی. تهران: انتشارات اداره فرهنگ عامه.
۴. بیانی، مهدی. ۱۳۴۸. پانصد سال تاریخ جواهرات سلطنتی ایران. تهران: اداره بررسی‌های تاریخی بانک مرکزی ایران.
۵. بختورتاش، نصرت‌الله. ۱۳۸۴. تاریخ پرچم ایران: درفش ایران از باستان تا امروز. تهران: انتشارات بهجت.
۶. پهلوی، محمدرضا. ۱۳۵۶. به سوی تمدن بزرگ. تهران: کتابخانه پهلوی.
۷. تاونزند، دبنی. ۱۳۹۳. فرهنگنامه تاریخی زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۸. تناولی، پرویز. ۱۳۶۸. قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: سروش.
۹. توکلی طرقی، محمد. ۱۳۹۵ه.ش/۲۰۱۶ م. تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ. تورنتو: نشر کتاب ایران نامگ.
۱۰. جنتی عطایی. ۱۳۴۶. «آیین تاجگذاری رضاشاه کبیر شاهنشاه ایران». در تاجگذاری شاهنشاهان ایران (تلفیق مطالب توسط عباس پرویز). تهران: انتشارات شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
۱۱. حجازی، محمد. ۱۳۳۸. میهن ما. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ.
۱۲. صانع، منصور. ۱۳۶۹. پیدایش عکاسی در شیراز. تهران: انتشارات سروش.
۱۳. -----. ۱۳۸۰. به یاد شیراز: عکس‌های شیراز قدیم. تهران: انتشارات صانع.
۱۴. شهیدی، یحیی. ۱۳۵۰. «نشان های دوره قاجار». بررسی‌های تاریخی. ش.۳۴: ۱۸۳-۲۴۰.
۱۵. فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۷۶. شاهنامه فردوسی. ج.۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری موسسه انتشارات امیرکبیر.
۱۶. قدیمی، ذبیح‌الله. ۱۳۴۰. سالنامه آریان. بی‌جا: چاپ سپهر.
۱۷. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۵۵. «آثاری از هنرمندان ایرانی مربوط به شاهنشاهی پهلوی». بررسی‌های تاریخی. ش. ۶۷: ۳۴۳-۳۸۲.
۱۸. وین، آنتونی. ۱۳۹۷. سه شتران روانه اسمیرانا: تاریخچه کمپانی قالی شرق؛ دوران جنگ و صلح در ترکیه، ایران، هند، افغانستان و نپال

۱۹۶۸-۱۹۰۷. ترجمهٔ یدالله آقاعباسی و زهرا آقاعباسی. تهران: انتشارات متن.
۱۹. هاپر، رکس دی. ۱۳۹۲. «تماس اجتماعی». در فرهنگ علوم اجتماعی. ویراستاران جولیوس گولد و ویلیام ل. کولب. ترجمهٔ محمدجواد زاهدی. تهران: انتشارات مازیار.
۲۰. هالیدی، مایکل، و رقیه حسن. ۱۳۹۱. زبان، بافت و متن: ابعاد زبان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی. ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: انتشارات سیاهرود.
21. Amin, C. M. 2001. "Selling and saving "mother Iran": gender and the Iranian press in the 1940s". *International Journal of Middle East Studies*. 33(3): 335-361.
22. Bogardus, Emory. 1928. "Occupational Distance". *Sociology and Social Reserch*, No.13: 73-81.
23. Wong, M. 2019. *Multimodal Communication A social semiotic approach to text and image in print and digital media*. Pok Fu Lam, Hong Kong: Springer Nature Switzerland AG.
24. Caple, H. 2013. *Photojournalism: A social semiotic approach*. Springer.
25. Cavan, ruth shonle. 1971. "A Dating-Marriage scale of Religious Social Distance". *Jornal for the Scientific Study of Religion*, 10 (2): 93-100.
26. Dadi, I. 2010. *Modernism and the art of Muslim South Asia*. University of North Carolina Press.
27. Grosby, S., & S. E. Grosby. 2005. *Nationalism: A very short introduction*. Vol. 134. Oxford University Press.
28. Kress, G. 2010. *Multimodality a Social Semiotic Approach ToContemporary*. NewYork: Routlege.
29. Kress, G. & T. Van Leeuwen. 2006. *Reading Images The Grammer of Visual Design*. 2 Ed. London & NewYork: Routlege.
30. Najmabadi, A. 2005. *Women with mustaches and men without beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. University of California Press.
31. Schulz, V. S. 2014. "Portraits, photographs, and politics in the rug medium: Iran, the Soviet Union and Beyond". *Konsthistorisk tidskrift | Journal of Art History*. 83(3): 244-265.
32. Sisa, J. 2016. *Motherland and Progress: Hungarian Architecture and Design 1800-1900*. Birkhäuser.
33. Tanavoli, P. 1994. *Kings, Heroes, and Lovers: Pictorial Rugs from the Tribes and Villages of Iran*. Interlink Publishing Group Incorporated.

منابع اینترنتی

URL1: https:// galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-mashad-pictorial-rug-22901?from=s&rp=20 (Access Date: 2021/8/1)
URL2: https://safari-rugs.com/products/51449-sarouk-persian-rug (Access Date: 2021/12/1)
URL3: https:// atighajat.blogsky.com/1399/11/23/post-1077 (Access Date: 2021/12/11)
URL4: https://digitalcommons.buffalostate.edu/french_all/61 (Access Date: 2021/11/11)
URL5: https://www.lets-get-lost.com/blog/2011/06/satirical-maps-of-the-world (Access Date: 2021/4/11)
URL6: https://galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-pictorial-shiraz-25029?from=s&rp=3 (Access Date: 2021/12/1)
URL7: https://galerieshabab.com/rugs/vintage-shiraz-pictoral-rug-13302?from=s&rp=16 (Access Date: 2021/11/1)
URL8: https://digitalcommons.buffalostate.edu/french_all/21 (Access Date: 2021/10/15)

گل و بلبل؛ استحالهٔ گیاه مقدس در هنر ایران*

محمد سواری**
علیرضا شیخی***

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243628.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴

چکیده

از زیباترین تقابل‌های عاشقانه و عارفانه نزد هنرمندان و ادیبان ایرانی، تقابل گل و بلبل است که به مثابه عاشق بر گرد معشوقی چون گل می‌نشیند. این تجسم نزد نگارگران صفوی قوت گرفت و در دوران زند و قاجار به اوج خود رسید. نقاشی گل و بلبل، کم‌کم گسترش یافت و از تک‌بوته‌ها به گلشن‌هایی با گل‌های متفاوت تبدیل شد. هدف این پژوهش، بررسی تداوم نقش و ترکیب گیاه مقدس در دورهٔ ایران باستان تا تطور آن به ختایی و پس از آن گلشن در دورهٔ اسلامی است. این پژوهش در پی پاسخ به این سوالات است: تطور گیاه مقدس از دورهٔ پیش از اسلام به ختایی در دورهٔ اسلامی و استحالهٔ آن به گلشن چگونه است؟ چگونه می‌توان اعتقاد به منشأ انسانی گیاهان را در گل و بلبل تبیین نمود و کدام ویژگی‌های بلبل در ادبیات ایران، در تقابل گل و بلبل پرکاربردتر بوده است؟ بنابراین به بررسی اهمیت گیاه مقدس در دورهٔ ایران باستان و استحالهٔ ادبی آن به طوبی در اسلام پرداخته شده است تا بتوان ضمن بررسی اولین الگوهای گل و مرغ، هویت مرغ را در این تقابل تبیین نمود؛ سپس با رجوع به منابع ادبی، جایگاه بلبل را شناخته و علت کاربرد فراوان آن را کنکاش نمود. روش انجام تحقیق حاضر، توصیفی- تحلیلی است و در گردآوری منابع از روش کتابخانه‌ای استفاده کرده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد در بررسی پیشینهٔ گلشن‌ها با سه الگو مواجه می‌شویم: گلشن‌هایی با مقطع رویش نامشخص و متراکم، گلشن‌هایی با مقطع رویش نامشخص و مدور (حلزونی) و الگوهایی با مقطع رویش مشخص که هر سه الگو، با اندکی تغییرات به سنن تصویری دوره‌های پیش از اسلام می‌رسند.

کلیدواژه‌ها:
هوم، طوبی، ختایی، گلشن، بلبل.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان «سبک‌شناسی گل و مرغ از دوره تیموری تا دوره معاصر» به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ savari.muhammad.ms@gmail.com

*** دانشیار گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

در دورهٔ صفوی، تعلق شاهان شیعی به بهشت مثالی، توجه آنان به نقاشی گل‌ها و بوته‌ها را بیش‌تر کرد. دیوارنگاره‌ها، مزین به نقش درختچه‌ها و گل‌هایی شدند که در میان آن‌ها، پرندگان خوش‌الحان به پرواز درمی‌آمدند و تا اواخر دورهٔ قاجار، جزء موضوعات اصلی نقاشان در مرقعات یا بر جلدهای لاکی بودند. بنیان تصویری این گلشن‌ها را می‌توان در نقش درخت مقدس و تا دورهٔ پیش از اسلام دنبال کرد. درخت در کهن‌ترین تصویر خود، رمز آفرینش کیهان است و زمین را به آسمان پیوند می‌دهد. درخت کیهانی، وسیلهٔ دیدار خدایان و گفتگو با آن‌هاست. مقدّس‌ترین درخت در میان اقوام و ملل گوناگون، درخت زندگی است که بنابر باور آنان، همراه با درخت دوسوگرای «معرفت خوب و بد» در بهشت روییده است (دوبوکور ۱۳۹۴، ۹-۱۸). درخت زندگی از طریق رمزی نباتی متجلی می‌شود و عالم نباتات، مجلّای قداست می‌گردد (الیاده ۱۳۹۴، ۳۰۵-۳۰۹). در هنر و ادبیات ایران پیش از اسلام نیز این اعتقاد به درخت مقدس و باور به منشأ انسانی گیاهان یا بالعکس وجود داشت.

ایرانیان قدیم، زبانی برای گل‌ها داشتند که زبان مینوی و مقدس بود (کربن ۱۳۸۳، ۸۰-۸۱). درخت زندگی با امشاسبندانی که وجه مونث داشتند و ایزدانی که حیات و باروری را بر روی زمین می‌گستراندند، مرتبط بود. درخت ویسپوبیش (درخت بس‌تخمه) و سین‌مرغ که در ادبیات ایران باستان نقش محوری و رمز آفرینش را داشت، با تغییراتی در دورهٔ اسلامی با عنوان «سدرة المنتهی یا طوبی» با عقاید مذهبی ایرانیان مسلمان پیوند خورد و نقش انتزاعی آن بر تزیینات مساجد بسته شد تا بار دیگر بر وجه مقدس و مذهبی آن تأکید شود. در دورهٔ اسلامی با تکیه بر نقش گل‌ها، بر بندهای ادوار پیش از اسلام، نقش «ختایی» تدوین شد که در دورهٔ صفوی تا قاجار شکلی واقع‌گرا به خود گرفت و ترکیب «گلشن» را ایجاد کرد. کوماراسوامی این استحاله را چنین تعبیر می‌کند: «هنر آسیایی به معنای ریاضی "ذهنی" است، یعنی همچون "طبیعت" است؛ نه در ظاهر بلکه در عمل» (کوماراسوامی ۱۳۹۱، ۲۳). هدف این پژوهش، بررسی سیر تطور گیاه مقدس به‌عنوان الگوی ابتدایی گل و مرغ در ایران و تأکید بر جایگاه بلبل با تکیه بر روایات ادبی پیش از اسلام در باب منشأ انسانی نباتات در نقش گل و مرغ است و به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: تطور گیاه مقدس از دورهٔ پیش از اسلام به ختایی در دورهٔ اسلامی و استحالهٔ آن به گلشن چگونه است؟ چگونه می‌توان اعتقاد به منشأ انسانی گیاهان را در گل و بلبل تبیین کرد و کدام ویژگی‌های بلبل در ادبیات ایران در تقابل گل و بلبل پرکاربردتر بوده است؟

۱-۱. روش پژوهش

این مقاله بر آن است تا ضمن بررسی گیاه‌باوری و اهمیت درخت مقدس در ایران، به نسبت هیسپوبیش و سین‌مرغ در فرهنگ ادبی ایران باستان در تقابل با گل و مرغ در ادبیات تغزلی ایران بپردازد. رویکرد پژوهش، کیفی است و از نظر هدف، بنیادی بوده و ماهیت تحلیلی-تاریخی دارد. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش، اسنادی و کتابخانه‌ای است.

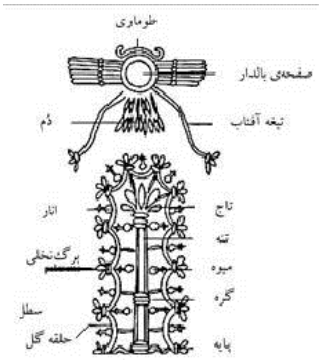
۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

مهدخت پورخالقی چترودی (۱۳۸۰) در مقالهٔ «درخت زندگی و ارزش‌های نمادین آن در باورها» به نمادشناسی درخت مقدس پرداخته است. جهانگیر شهدادی (۱۳۸۴) در کتاب گل و مرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی گل و مرغ، به بررسی نسبت گل‌ها و پرندگان از حیث ترکیب و فرم آن‌ها پرداخته است. بهار مختاریان (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بلبل سرگشته (پژوهشی در نماد شناسی گل و مرغ)»، به مطالعهٔ تطبیقی داستان پریان بلبل سرگشته در فرهنگ‌های مختلف و نسبت آن با گل و مرغ ایرانی می‌پردازد. زهره سلطان‌مرادی و صدرالدین طاهری (۱۳۹۲) در مقالهٔ «گیاه زندگی در ایران، میانرودان و مصر» به بررسی ادبی و صوری گیاه زندگی در ایران باستان پرداخته‌اند. هادی صفایی‌پور، غلامحسین معماریان و محمدرضا بمانیان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی ریشه‌های معنایی درخت طوبی در منابع شیعی با تأکید بر معماری عصر صفوی» به بررسی درخت سدرةالمنتهی، طوبی و شجرهٔ طیبه در روایات اسلامی می‌پردازند. در پژوهش‌های مذکور، تطور نقش درخت مقدس از دورهٔ پیش از اسلام تا دورهٔ میانی اسلامی به‌طور منسجم تبیین نشده است. در پژوهش حاضر به بررسی درخت مقدس از دورهٔ پیش از اسلام در شرق و غرب فلات ایران پرداخته شده و استحالهٔ آن در دورهٔ اسلامی و سپس انتزاع آن به گل و بلبل موردتوجه قرار گرفته است. نقطهٔ عطف تحقیق، تطور گیاه مقدس به گلشن و جایگاه بلبل در نقش گل و مرغ است.

۲. اهمیت گیاه مقدس در بین‌النهرین و ماوراءالنهر

درخت را باید سیمای نمادین نیرویی ایزدی یا اساطیری و تجسم زنانهٔ طبیعت با نام‌ها و نشانه‌های گوناگونی چون اینانا در سومر و ایشتار[۱] در آشور (تصویر۱) دانست (سلطان‌مرادی و طاهری ۱۳۹۲، ۷). داستان اینانا[۲] خدای‌بانوی مادر و درخت هولوپو یکی از کهن‌ترین متن‌های سومری است که می‌توان آن را نخستین متن یافت‌شده تا امروز، دربارهٔ گیاه زندگی برشمرد. اینانا از این درخت چشمداشت پادشاهی و آرامش و زناشویی دارد. «چندگاه خواهد انجامید تا من سریری درخشان داشته باشم برای نشستن و بستری درخشان برای آرمیدن؟» (Wolkstein & Kramer 1983, 19). گیاه زندگی در اسطورهٔ گیلگمش مربوط به میانه هزارهٔ سوم ق.م به زبان سومری است (George 2003, 3). گیلگمش پادشاه نیرومند اوروک پس از مرگ دوستش انکیدو، در پی دستیابی به گیاه زندگی به راه می‌افتد. در نقش گلدان نقرهٔ دوره هخامنشی (تصویر۲) عقاب و درخت را می‌بینیم که با داستانی در لوح‌های مکشوف در شوش مربوط به اتنه از دورهٔ آشوری میانه (۱۳۰۰ ق.م) روایت تصویری مشابهی دارد؛ حکایت عقاب و ماری که در یک درخت لانه کرده‌اند، با نقش‌مایه محوری یک پادشاه بی‌فرزند که به دنبال یک گیاه جادویی است تا وارثی پیدا کند. لوحه دوم به تقابل مار و عقاب و نجات عقاب توسط اتنه اشاره دارد (مک کال۱۳۹۷، ۸۶-۸۹).

درخت سه‌تنه[۳]، درخت مقدس نزد مانویان است (تصویر۳). دیوارنگاره‌های بزقلیق گروهی از نیوشایان را نشان داده که در برابر درخت به نیایش ایستاده‌اند. بخش پایینی تنه، آوندی‌شکل و پوشیده است و بخشی از آن در پشت اورنگی از نوع صندلی دسته‌دار پنهان شده است. این درخت محتملاً «درخت زندگی» است که عموماً نماد سرزمین نور است. بنا به کتاب مانوی کوان (غولان)، سرزمین نور شامل نواحی خاور، باختر و شمال است و از سوی جنوب با سرزمین تاریکی هم‌مرز است. سه تنهٔ درخت ممکن است نمایانگر سه بخش سرزمین نور باشد و آن‌گاه مرز پایینی باید به منزلهٔ نوعی برج و بارو یا دیوار باشد. پیوند میان کتاب کوان با نوشته‌های یهودی خنوخ و کتاب یهودی غولان مکشوف در مران، راهی برای تفسیر این نگاره می‌گشاید. در آن‌جا درخت سه‌تنه معرف نوح و سه فرزند اوست که از توفان می‌گریزند. این تفسیر باعث می‌شود که درخت یادشده را درخت زندگی بپنداریم. اورنگ و درخت، نشانه و نماد انسان‌هایی‌اند که دیناوران بر آن‌ها نماز می‌برند. درحقیقت، از مانی و عیسی غالباً با صفت «شجرة الحیات» یاد می‌شود. در نوشته‌های مانی از اسقف هیپو نقل شده است: «آنگاه تخمه‌ای که از ماده جدا می‌شود، از هوای محیط می‌گذرد و به زمین می‌افتد، دانه‌ها، سبزه‌ها و تمام ریشه‌های گیاهان و میوه‌ها از آن می‌روید، گیاهان بی‌شماری که جهان را می‌پوشاند بخشی از این جوهر الهی را در خود دارد»(Moon 1955, 44).



تصویر۱: عناصر درخت آشوری
(Parpola 1993, 162)

تصویر۲: عقاب و درخت زندگی، گلدان نقره، دورهٔ هخامنشی، محفوظ در موزه متروپلیتن (URL1)

تصویر۳: درخت سه تنه، مانویان، دیوارنگاره بزقلیق
(کلیم کایت ۱۳۹۶، ۱۸۳)

۳. هوم، پیوند مهر و آناهیتا (گیاه مقدس در ایران)

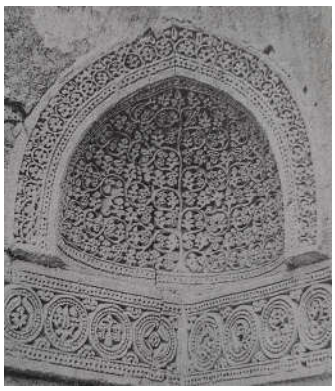
در فرهنگ و باور ایرانیان، علاوه بر درخت مقدّس هفت‌شاخهٔ آیین زرتشت، به درخت شگفت‌انگیز و حیات‌بخش هرویسپ تخمک و درخت هوم (سوم) نیز باید اشاره کرد. درختی که در اوج قداست بر قلّه کوه البرز می‌روید (پورخالقی چترودی ۱۳۹۰، ۹۸). هوم که آن را معادل داروش (داردوست) شمرده‌اند و احتمالاً از اصطلاح سلتی کهن به معنی «مردان فرزانه» مشتق شده، نماد دوام و پایداری در همهٔ شئون زندگی و نماد معرفت و فرزانگی است.

در آیین زردشت، به هنگام نیایش دینی و خواندن اوستا و زمزمه و ضیافت آتش، شاخه‌های باریک و ترکه‌مانندی از این درخت را در دست می‌گیرند. این شاخه‌ها را در اوستا برسمن و در پهلوی برسم می‌گویند. این درخت، فرخنده و همایون شمرده شده و با نام خود هما، مرغ افسانه‌ای فرخنده‌فال و حامل سعادت را به یاد می‌آورد. در ریگ‌ودا نیز گیاه سوم (هوم) را عقاب به ایندرا می‌رساند (یارشاطر ۱۳۹۹، ۱۳). اهورامزدا فرموشی، ۹۹.۹۹۹ نفر از پارسایان را به نگهبانی درخت هوم گماشته است (تفضلی ۱۳۹۸، ۷۰) نخستین نگهبانان این درخت ویونگهونت، آبتین، تشتر و پوروسشب پهلوانان کهن بودند. در اساطیر و افسانه‌های بابلی نیز نشانی از گیاهی معجزه‌بخش که گیاه جاودانگی و زایندگی خوانده می‌شود و نگهبان آن شمش، خداوندگار خورشید است، دیده می‌شود. در دینکرد آمده است: «دو مرغ شاخه هوم را که امشاسپندان، فروهر زرتشت را در آن جا داده بودند از کوه اسنوند برداشتند و آن را بر آشیانه خود نهادند که بر بالای درخت با آن پیوند خورد و همیشه سبز بود» (اوشیدری ۱۳۸۳، دینکرد ۷، بخش ۲، بند ۲۲-۲۹). هوم در اوستا، با صفت آناهیتا یا به صفت پاکی و بی‌آلایشی متّصف است و آناهیت به معنی رود قوی پاک و آب بوده است (پورداوود ۱۳۹۴الف، ج.۲: ۱۵۵). در آبان‌یشت، کرده ۱ فقره ۹ آمده است: «اردوی‌سور ناهید برسم در دست با یک گوشواره چهارگوشه زرین جلوه‌گر است» (همان، ۲۱۲)(تصویر۴). پیوند نمادین درخت هوم و خدای مهر و خورشید را از گفتگوی میان زرتشت و درخت هوم می‌توان دریافت. در یسنای ۹، معروف به هوم‌یشت، فقرات ۳ تا ۵، زرتشت از هوم می‌پرسد: نخستین کسی که تو را از میان آدمیان آماده ساخت، کیست و چه پاداشی یافت؟ هوم در پاسخ گفت: این ویونگهونت است و پاداش او، پسری است به نام بیم خشئت صاحب رمه و گله خوب. کسی که نگاه او چون نگریستن خورشید بود (همو ۱۳۹۴ب، ۱۳۹-۱۴۰).

۴. طوبی، درخت مقدس در اسلام

واژهٔ طوبی در قرآن تنها یک‌بار و در آیه ۲۹ سوره رعد آمده است: «الّذِینَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصّالِحاتِ طُوبی لَهُمْ وَ حُسْنُ مَآبٍ»: «طوبی درختی است در بهشت که ریشه‌اش در منزل رسول خدا و در خانه هر یک از مؤمنین شاخه‌ای از آن وجود دارد» (طباطبایی۱۳۷۰، ۴۸۹). ابن‌عباس، از قول پیامبر نقل می‌کند: در شب معراج هنگامی که داخل بهشت شدم، درختی را دیدم که هر برگی از آن، دنیا و آن‌چه در دنیاست را می‌پوشانید و در هر برگ آن هم زیورآلات و هیچ قصر و خانه‌ای در بهشت نبود، مگر این که شاخه‌ای از این درخت، در آن قصر یا خانه موجود بود و زیور و غذای صاحب آن قصر یا خانه، از این درخت تأمین می‌شد. پس گفتم: «ای جبرئیل، این درخت چیست؟» گفت: «این درخت طوبی است و خوشا به حال تو و بسیاری از امت تو!» گفتم: «انتهای این درخت کجاست؟»گفت: «اصل این درخت در وجود پسر عمویت علی بن ابی طالب است» (مجلسی ۱۳۶۲، ج.۸: ۱۵۰). در تفسیر نمونه آمده که طوبی درختی است که اصلش در خانه پیامبر(ص) یا علی(ع) است و شاخه‌های آن همه جا و بر سر همهٔ مؤمنان و بر فراز همهٔ خانه‌هایشان گسترده است که در واقع ممکن است تجسمی از آن مقام، رهبری و پیشوایی آنان و پیوندهای ناگسستنی میان این پیشوایان بزرگ و پیروانشان باشد که ثمره آن‌همه نعمت گوناگون است» (مکارم شیرازی ۱۳۷۸، ۲۱۰). نقش درخت طوبی در آرایه معماری بناهای اسلامی خصوصاً صدر اسلام دیده می‌شود، در امامزاده کرار علاوه بر نقوش ختایی، نقش طوبی (تصویر۵) گچ بری شده است. «عارفان و صوفیان نیز قادر بودند کل عالم وجود را مانند یک درخت مجسم کنند و مثل ابن عربی از شجره کَون یا درخت وجود سخن بگویند» (شیمل ۱۳۹۷، ۸۹). چنان‌چه سیدارتا در زیر درخت بیداری (بودی) به دریافت رمز رسید و بودا گشت. چنان‌چه در تصاویری که از عرفا در قرون اسلامی کشیده می‌شد، آن‌ها را بر زیر درختی تصویر کردند و این ترکیب، الگویی در نگارگری ایرانی شد که می‌تواند این درخت، درخت طوبی (یا متأثر از شجرهٔ اهل بیت) باشد. در سرلوحهٔ کتاب تاریخ جهانگشای جوینی (تصویر۶)، علاءالدین صاحب‌دیوان بر زیر درختی با گل‌های ختایی (نیلوفر و عناب) نشسته است.

تصویر۴: الهه باروری (آناهیتا) با برسم در دست، ۱۳۰۰ پ.م (Gray 1982, 73)



تصویر۵: درخت طوبی در گچبری سکنج شمالی امامزاده کرار، ۵۲۸ ه.ق (پوپ و اکرمن ۱۳۹۴، ۳۱۱)

تصویر۶: سرلوحهٔ کتاب تاریخ جهانگشای جوینی، ۶۸۹ ه.ق، کتابخانه ملی پاریس (آژند ۱۳۸۸، ۲۰)

۵. ختایی و گلشن

نقش‌مایهٔ ختایی (تصویر۷) نمایشی از «گل‌ها و غنچه‌های تجریدیافته، نقوش پیچاپیچ گل و بته را دارد. طرح ختایی آمیزه‌ای از گل‌ها و برگ‌های تزیینی گسترده، در هم تنیده و بالاگستر همراه با پرندگان در لابلای شاخ و برگها است» (آژند ۱۳۸۸، ۱۹). ختایی چنان که از نام آن پیداست به طایفه‌ای از مغولان در قرن چهارم ه.ق نسبت داده می‌شود، سرزمین‌هایی که پیش‌تر تحت‌تأثیر مانویان بودند و با حمله به ایران، نقش‌مایه‌های مشترک چینی و ایرانی را بیش از پیش ترکیب کردند (تصویر۸). علی اکبر خطایی در خطای‌نامه به سال ۹۱۰ ه.ق بیان می‌کند که در چین سه چیز هست که بهتر از این در بهشت نباشد؛ نخست عناب که در غایت بزرگی و شیرینی است و دو گل نیلوفر و خشخاش که صد برگ و صد گل دارد (خطایی ۱۳۷۲، ۱۶۲). آثار دورهٔ تیموری را می‌توان متأثر از همان الگوهایی خواند که در خطای‌نامه ذکر شده بودند (تصویر۸). گل‌های ختایی از گل نیلوفر، عناب، خشخاش، اناری، پروانه‌ای، پنج‌پر(رُزت و فرفره‌ای)، غنچه و شکوفه شکل می‌گیرند. گلشن در لغت به معنای گلزار، گلستان و باغ است. در تزیینات معماری مساجد و فرش‌ها به‌وفور از نقوش ختایی بهره برده شده است. این نقوش که فرم تجریدیافته گل‌ها بودند، تجلی بهشت مثالی نزد مسلمانان محسوب می‌شدند. حکام و شاهان مسلمان خصوصاً از دورهٔ صفوی فرش‌هایی با نقوش تکامل‌یافتهٔ ختایی (شاه‌عباسی) و دیواره‌های کاخ‌ها (تصویر۹) را مزین به نقش گل‌ها و بوته‌ها می‌کردند. این شیوه، نزدیک‌ترین الگوی نقاشی دیواری گل و مرغ در خلق بهشت مثالی و صورت زمینی آن و نشان از تعلق به باغ عدن بود. درواقع، گلشن ترکیبی از درختچه‌ها و گل‌هایی بلندقامت است. درختچه‌ها و گل‌ها همراه مرغان در حال پرواز و حیوانات بومی ایران در دیوارنگاره‌های بزرگ و نامتقارن در فضا نقش شده‌اند. می‌توان الگوی این دیوارنگاره‌هارا در مرقعات گورکانی و هندوایرانی یافت (جدول۱، تصویر دوم از ردیف دوم). همین الگوها در اوایل دورهٔ صفوی به هند و در اواخر دورهٔ صفوی از هند به ایران بازگشت. در قاب‌های مستطیل و مربع، یک درختچه (غالباً درخت شکوفه) در محور تقارن عمودی و گل‌بوته‌ها در کنار آن قرار می‌گیرند و مرغان بر ساقه یا فضای مابین گل‌بوته‌ها و نقش مرکزی، آوازه‌خوانی می‌کنند. گاهی در چینش گل‌ها از الگوهای مدور و حلزونی استفاده می‌شود که بلبلان بر روی بندهای آن نشسته‌اند. گلشن در نقاشی دیواری دورهٔ صفوی مرسوم شد ولی در دوره قاجار نه‌تنها بر دیواره کاخ‌ها بلکه در حاشیه مرقعات نقش بست. در مرقع گلشن محفوظ در کاخ گلستان (تصویر۱۰) بندهای گل‌ها بیش‌تر ختایی هستند و با شیوهٔ حل‌کاری، بلبلانی را به‌صورت واقع‌گرا نشسته بر بند گل‌ها می‌بینیم. الگوی این گلشن‌ها به سه صورت بود: آن‌ها که از پیچشی مدور بهره می‌بردند و مقطع آن به زمین متصل نبود. در الگوی دوم، ترکیب از نقطهٔ ثقل به صورت (+) شروع می‌شد. تراکم، درهم تنیدگی و تنوع گل‌ها بسیار بود و ترکیب شلوغی را ایجاد می‌کرد. الگوی سوم، ترکیبی بود که مقطع آن روی زمین مشخص و گل‌ها از بالای سر شاه‌گلی -غالباً گل سوسن (زنبق)- آغاز می‌شد. در ترکیب گلشن‌ها، تنوعی از گل‌هایی چون سوسن (زنبق) که معمولاً در مرکز و به‌صورت تک‌بوته است، گل سرخ (سوری) که معمولاً در نقاط طلایی کادر قرار می‌گیرد، در کنار بوتهٔ سوسن که بنفش رنگ است و بوته‌های نرگس گاه سفید یا زرد به‌کار رفته است. در پایین ساقهٔ گل مرکزی، گل بنفشه یا شقایق روییده یا بر محور گل اصلی تنه، شکوفه می‌پیچید. در بالا و مرکز ترکیب، از گل بداق و نسترن، لاله (سوسن ابیض) در کنار گل سرخ استفاده شده و در ترکیب از مرکز به سمت خارج کادر، گل‌های کوکب، فندق و غنچه‌ها قابل ملاحظه هستند (جدول۲). الگوی سوم خصوصاً در قاب‌آیینه‌ها نسبت به دو الگوی قبلی پرکاربردتر بود.

تصویر۷: قرینه ختایی با بلبل، کاشی دورهٔ ایلخانی، قرن ۸ ه.ق، محفوظ در موزه دالاس (URL2)

تصویر۸: ترکیب قرینه ختایی با بلبل، قلم‌گیری، دورهٔ تیموری، محفوظ در مجموعه دیز، موزه برلین (URL3)

تصویر۹: نقش ختایی و بلبل، دیوارنگاره کاخ هشت‌بهشت، دورهٔ صفوی (نگارندگان)

تصویر۱۰: جزییات نشستن بلبلان بر گل‌های ختایی، حل‌کاری، مرقع گلشن، دورهٔ قاجار، محفوظ در کاخ گلستان (نگارندگان)

جدول۱: سیر تطور گیاه مقدس و استحالهٔ آن به ختایی و گلشن (نگارندگان)

نمونه					
توضیح	لوحه با گل‌های نیلوفر، سوسن و نخل، دورهٔ هخامنشی، محفوظ در موزه متروپلیتن (URL3)	کاسه با گل‌های شیپوری، رزت و سوسن، دورهٔ اشکانی، محفوظ در موزه ارمیتاژ (پوپ و اکرمن ۱۳۹۴، ۱۳۷)	بشقاب با گل‌های سوسن، نیلوفر و رز، دورهٔ ساسانی، موزه ارمیتاژ (URL4)	گچ‌بری با لاله و برگ مو، ری، سدهٔ ششم ه.ق (پوپ و اکرمن ۱۳۹۴، ۵۱۶)	نگاره با بند گل‌های رزت و سوسن، خوچو، هنر مانویان، محفوظ در موزه برلین (کلیم کایت ۱۳۹۶، ۱۸۶)
نمونه					
توضیح	سیاه‌قلم، گل‌های نیلوفر، خشخاش و عناب، دورهٔ تیموری، مجموعه دیز، موزه برلین (URL5)	رقعه، گل‌های صدپر، شکوفه و سوسن، عمل بهرام سفره‌کش، دورهٔ صفوی (Falk, 1985 : 171)	قاب لاکی، گل‌های سوسن، گل سرخ، بنفشه، کوکب و شکوفه، دورهٔ زند، رقم علی‌اشرف (خلیلی ۱۳۸۶، ۷۰)	قاب لاکی، گل‌های لاله، گل سرخ، شیپوری و کوکب، رقم محمدباقر، محفوظ در مجموعه سودآور (URL6)	نقاشی روی مقوا، گل‌های سوسن، گل سرخ، لاله، کوکب و نسترن، شیپوری، دورهٔ معاصر، رضا فتاحی (نگارندگان)

جدول۲: الگوهای گلشن در آثار لاکی قاجار (نگارندگان)

الگوی مقطع رویش نامشخص و مدور

جلد کتاب، دورهٔ قاجار، رقم محمدزمان، سال ۱۲۱۷ه.ق، محفوظ در موزه متروپلیتن (URL7)

الگوی مقطع رویش نامشخص و متراکم

جلد کتاب، دورهٔ قاجار، رقم محمدجواد، سال ۱۲۵۹ه.ق، محفوظ در گالری فریر (URL8)

الگوی مقطع رویش مشخص

قاب آیینه، دورهٔ قاجار، رقم نجفعلی، تاریخ نامعلوم، محفوظ در موزه هاروارد (URL9)

۶. ویسپوبیش و سین‌مرغ؛ الگوی اولیهٔ گل و بلبل

در افسانه بابلی هزارهٔ سوم پیش از میلاد نیز آتنا در پی گیاه جاودانگی با سوارشدن بر پشت عقابی به خدمت ایشتر الههٔ باروری و باران می‌رود. حلقه بالدار خورشید با دم عقاب به عنوان خدای دولتشهر آشور، بر سنگی در آن تمدن کنده شده است. در تمدن آشور، جدا از دو بال متقارن، دُم پرنده‌ای نیز به این حلقه اضافه می‌شود تا به نماد دولتشهر آشوری (آشور یا مردوخ) تبدیل گردد. پس از آن، این نقش در تمدن هخامنشیان دیده می‌شود. در کامل‌ترین نشانه‌های «هورهر» یا «هورفر» شکل نیم‌تنه آدمی، بخش بالایی نماد را می‌سازد (شهدادی ۱۳۸۴، ۱۱۶). در این دوران، شکل اهورامزدا با کالبد انسانی مانند نقش‌برجسته میترا و آناهیتا نشان داده شده است. درخت زندگی که در تصاویر و نقوش، میان دو راهب و کاهن و یا دو جانور افسانه‌ای مثل شیر و بز قرار دارد، رمز نیروی مقدّس و ریشه در بین‌النّهرین و ایران دارد. برای چیدن میوه‌های این درخت، باید با هیولاهای نگهبان آن جنگید. در بین‌النهرین، درخت زندگی ترکیبی از رستنی‌های گوناگون است (نک. جدول۱) که به علّت طول عمر، زیبایی و سودمندی، مقدّس شمرده می‌شوند. مانند درخت سدر که چوبش گران‌بهاست؛ نخل که خرما می‌دهد؛ تاک‌بن با بار خوشه‌های انگور و درخت انار که رمز باروری است و میوه‌اش آبستن صدها دانه (دوبوکور ۱۳۹۴، ۱۳). در ردیف اول جدول (۱) لوحهٔ مربوط به دورهٔ هخامنشی، مطابق شرح دوبوکور از گیاه مقدس است، حال آن‌که فرم چکیده‌شده نیلوفر، نخل و سوسن و ترکیب آن‌ها، الگوی درفش کاویانی است که در فرش پازیریک (تصویر۱۱) نیز به کار رفته است. در دوره اشکانی (ردیف اول جدول۱) محل رستن گیاهان مشخص و گل‌ها خاصیت هنر یونانی‌مآبانه دارند و به‌عنوان نمونه، از یک بوته، چند گل بر روی کاسه‌ای نقره نقش شده است. در آثار دورهٔ ساسانی و مانویان در شرق ایران، چرخش‌های حلزونی و مدور مرسوم می‌گردد، گل‌ها در انتهای فرم حلزونی و بر یک بند حضور دارند، در آثار ساسانی، غالباً پرنده‌ای در مرکز یا پرندگانی در امتداد بندها در حرکتند. همین الگو، به هنر اوایل دورهٔ اسلامی منتقل و بنیان‌های ختایی بر بندهای تاک یا پیچکی شکل می‌گیرد (نک. جدول۱). این نقوش تزیینی از دو ساقهٔ قوی گیاهی که از بین دو دسته برگ متقابل جستن می‌کند و این روش تقابل و تقارن (تصویر۱۴) میراث هنر ساسانی در دورهٔ اسلامی است (زمانی ۱۳۹۶، ۵۵). با بررسی هویت گیاه مقدس و نگهبانان آن، شناسایی بنیاد تصویری کلی مرغ را می‌توان دریافت. در اوستا به نام‌های متفاوت چند مرغ افسانه‌ای ازجمله سئن برمی‌خوریم.

واژهٔ سیمرغ در پهلوی «سین‌مورو» و در اوستا به‌صورت «مرغوسئن» یا «سائنامرغای» آمده است که جزء نخستین آن به معنای مرغ و جزء دوم آن با اندکی دگرگونی در پهلوی به‌صورت سین و در فارسی دری «سی» خوانده شده است. سیمرغ، مرغی است فراخ‌بال که بر درختی درمان‌بخش به نام ویسپوبیش یا هرویسپ تخمک که دربردارندهٔ تخمهٔ همه گیاهان است، آشیان دارد (تصاویر۱۲و۱۳). سیمرغ در روایات اسلامی عنقا و در متون ادبی سیرنگ نامیده می‌شود. در نزد سهروردی به‌صورت نمادین، پرنده‌ای بالدار به شکل بال‌های جبرییل و در نزد غزالی و عطار به صورت سیمرغ است (شایگان ۱۳۷۱، ۲۷۶).

در بندهشن آمده است: «چهارم نبرد را گیاه کرد. آنگاه که خشک بشد، امرداد امشاسپند که گیاه از آن اوست، آن گیاه را خرد نرم کرد. با آبی که تیشتر بستد، بیامیخت. بیشتر آن آب را به همه زمین ببارانید [...] از آن همه تخم گیاهان درخت بس‌تخمه فراز آفریده شد. نزدیک بدان درخت، درخت گوکرن (هوم سپید درمان‌بخش پاکیزه در چشمه آردویسور) آفریده شد برای بازداشتن پیری بددم. یاوری بسیار جهان از او بود» (فرنبغ دادگی ۱۳۶۹، ۶۵). در بندهشن، درخت گوگرن و سیمرغ بالاترین ارزش را دارند. «هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود و چینامروش مرغ نیز آن نزدیکی می‌نشیند و آن تخم‌هایی را که از درخت بسیارتخمه دورکننده غم فرو ریزد او برچیند، پراگند تا تیشتر آب را با همه آن تخم‌ها بستاند و با آن باران به جهان بارد» (تفضلی ۱۳۹۸، ۷۱). در اوستا، پیروزی نیز خود را هفتمین بار به هیئت مرغ وارغن به زرتشت می‌نمایاند. اهورامزدا در جواب زرتشت می‌گوید در صورت دچارشدن به سحر دشمنان، پری از ورثرغنه برگیرد. کسی که استخوان یا پری از این مرغ دلیر داشته باشد هیچ مرد دلیری او را نتواند براندازد یا از جای خود براند، آن پر او را همواره نزد کسان گرامی و بزرگ و او را از فر برخوردار سازد (کرتیس ۱۳۹۸، ۱۱). در یسنای نهم (هوم یشت)، فقرات ۳-۱۵، فر به گونهٔ مرغ وارغن آشکار می‌شود: «جمشید پس از آنکه به سخن نادرست پرداخت فر از او آشکارا به پیکر مرغی به در رفت» (پورداوود ۱۳۹۴ب، ۱۳۹-۱۴۲). سهروردی در کتاب عقل سرخ به درخت طوبی و سیمرغ می‌پردازد: پس پیر را گفتم درخت طوبی چه‌چیز است و کجا باشد؟ گفت: درخت طوبی عظیم است؛ هرکسی که بهشتی بود چون به بهشت رود، آن درخت را در بهشت بیند. گفتم: آن را هیچ میوه بود؟ گفت: هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر درخت باشد. گفتم: میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلق دارد؟ گفت: سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیان خود به در آید و پر بر زمین بازگستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین (سهروردی ۱۳۸۴، ۵۸-۵۹).

۷. اعتقاد به منشأ انسانی نباتات یا بالعکس در ایران و بازتاب آن در گل و بلبل

در بین اسطوره‌هایی که منشأ انسان را از گیاه می‌دانند، داستان خلقت مشی و مشیانه دارای نمود و برجستگی خاصی است و شاید مثالی تام در معرفی نمونه‌ای کامل از خلقت انسان از گیاه باشد. اما در تاریخ دورهٔ اسلامی، نخستین جفت بشر را مهلی و مهلیانه، ماری و ماریانه، متریه و متریانه، مهلا و مهلینه، مهریه و مهریانیه، مشی و ماشان، مشی و میشان، میشه و میشانه و بالاخره مرد و مردانه نیز نام نهاده‌اند (رضایی ۱۳۸۳، ۶۱).

روایتی در دست است که نشان می‌دهد رویش گیاه، منشأ انسانی دارد. در اسطورهٔ زرتشتی و بنا به روایت بُندَهِش، «در هنگام مرگ از صُلبِ کیومرث نطفه‌ای خارج شد و در جوفِ خاک

تصویر۱۱: جزییات فرش پازیریک، دورهٔ هخامنشی، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ (پوپ و اکرمن، ج.۱۵: ۲۶۸)

تصویر۱۲: منافع اعضاء سیمرغ، دورهٔ خوارزمشاهیان یا اتابکان مغول، تبریز، قرن ۷ ه.ق، محفوظ در موزه دالاس (URL10)

تصویر۱۳: سیمرغ و نیلوفر، کاشی دورهٔ ایلخانی، قرن ۷ ه.ق، محفوظ در موزه متروپلیتن (URL11)

تصویر۱۴: تقارن مرغ و گل، کاشی سلجوقی، قرن ۵ ه.ق، محفوظ در موزه دالاس (URL12)

محفوظ ماند. پس از چهل سال از آن نطفه، گیاهی به شکل دو ساقه ریباسِ به هم پیچیده از زمین بروید» (اوشیدری ۱۳۸۳، ۴۱۵). یا در متون مانوی در باب آفرینش نباتات آمده است: «نریسه ایزد دوازده دوشیزه روشنی را فرا می‌خواند و آنها خویشتن را برهنه بر دیوان نر و ماده می‌نمایانند و آنان با دیدن چنین [دوشیزگان] زیبایی منی‌شان فرو می‌ریزد و بدین گونه پاره‌های نوری که فرو بلیعده و در بند داشتند آزاد می‌کنند. نطفه پاشیده شد. زمین خشک به پنج درخت هستی می‌بخشد پس کیهان پدیده آمده است» (هالروید ۱۳۹۶، ۱۷۲). رویش گیاه از اشک چشم و عرق چهره، روایت شیعیان است از پیامبر(ص) در شب معراج، هنگامی که از بالا به زمین نگاه فرمودند، دشت کربلا را مشاهده کردند که از خون شهدا گلگون شده است. دیدن این منظره باعث شد که دو قطره اشک از دو چشم مبارک آن حضرت سرازیر شود؛ اشکی که از چشم چپ آن جناب افتاد، تبدیل به گل لاله شد (ملیکوف ۱۳۴۸، ۲۵۶-۲۵۷). رویش گیاه از خون، روایت اساطیری مرگ سیاوش است که از زمینی که خون او بر آن ریخته شده بود، «پر سیاوشان» می‌روید؛ گیاهی که هرچه آن را ببرند، دوباره می‌روید و جان تازه می‌گیرد. «گیاهی که از خون سیاوش روییده است، نهال مرموز زندگی است. آیتِ امیدبخشِ نیازِ روحِ بشر است که در کشمکش جاودانی خود آرزومند آن است که لااقل رمقی از عدالت و حق و آزادگی و پاکیزگی در جهان برجای ماند» (اسلامی ندوشن ۱۳۶۹، ۲۲۴).

مطالعات نشان می‌دهند گل و بلبل ریشه در این اعتقاد دیرینه دارند. گل سرخ (سوری) در فارسی باستان، به‌صورت وردا و در فارسی میانه و پهلوی ساسانی، ورده و ورت آمده است (جوادی و سراجی ۱۳۹۹، ۳۹). در کتاب بندهش از گل نسترن با احترام یاد شده است (فرنبغ دادگی ۱۳۶۹، ۸۷). گل سرخ پس از اسلام با مفاهیم مشابه رخ نموده و در کالبد ادبیات، هنر و عرفان جلوه کرده است. حسن بن منذر می‌گوید: وقتی پیامبر(ص) را به معراج بردند، زمین از دوری حضرت اندوهناک شد و درخت آصف را رویانید و چون حضرت به زمین بازگشت زمین خوشحال شد و گل سرخ را رویانید. پیغمبر فرمود: گل سفید در شب معراج از عرق من خلق شد و گل سرخ از عرق جبرییل و گل زرد از عرق بُراق. هم‌چنین از امام حسن(ع) نقل شده که پیامبر دو دست خود را پر از گل کرد و به من داد، فرمود: این گل‌های دنیا و آخرت است (طبرسی ۱۳۶۵، ۴۴-۴۵). نوعی تقدس بر معنای گل سرخ یا محمدی در فرهنگ اسلامی حاکم است که متکی بر اصل شمایل‌گریزی هنر این دوران، گل سرخ به عنوان نمادی از حضرت رسول(ص) رخ نموده است. از روزبهان بقلی (۵۲۲ ه.ق) نقل شده است که جبرییل جمیل فرشتگان بسان گل سرخ بود (شایگان ۱۳۷۱، ۳۵۵). یا جمال، صفت خداست و پیامبر از همهٔ زیبایی عشاق برخوردار؛ چون گل دیدی، به سرعت آن را ببوسیدی و بر چشم نهادی و گفتی: الورد الاحمر من بهاءالله (همان، ۳۵۳).

بلبل، عندلیب و هزاردستان نیز پرنده معروف به خوشخوانی و تعشّق به گُل (سرخ، گُل سُوری) است. در مُعجم الحَیَوان فقط یک نوع لوسکینیا و هفت زیرگونهٔ آن را با نام‌های علمی‌اش ذکر کرده و می‌گوید: «همه اینها در مصر و شام و عراق یافت می‌شوند و برای اینها، ظاهراً به میل خود، نام‌های هَزار، عندلیب، سهره ، مُزقَه و کنیه ابوهرون را برگزیده است» (دمیری ۱۳۶۴، ج.۱: ۲۲۰-۲۲۱). در نقاشی‌های گل و بلبل، غالباً گونهٔ بومی مناطق ایران، بلبل خرما قابل ملاحظه است که بر روی گونه‌اش گوشواره‌ای سفید دارد و نظر نگارگران نامدار صفوی در اصفهان چون رضا عباسی، شاگردش معین مصور و محمدقاسم را جلب کرده است (جدول۳).

جدول۳: بلبل خرما در نقاشی گل و بلبل دوره صفوی (نگارندگان)

رقم رضا عباسی، سنه ۱۰۲۸ ه.ق، محفوظ در مجموعه فریر (خزایی ۱۳۶۸، ۲۶۱)

رقم معین مصور، سنه ۱۰۸۲ ه.ق، محفوظ در موزه دالاس (URL13)

احتمالاً اثر محمدیوسف، قرن ۱۱ ه.ق، محفوظ در مجموعه ساتبی (Sotheby 1997, 53)

در داستان پریان «بلبل سرگشته»، پدر، پسر را با همدستی نامادری می‌کشد (مهندی ۱۳۸۶، ۳۴۳). نامادری پسر را می‌پزد. خواهر قهرمان، موضوع را دانسته و از دستپخت نامادری نمی‌خورد؛ درعوض، استخوان‌های برادر را زیر درخت گُل دفن می‌کند. پس از مدتی، از میان درخت گُل، بلبلی بیرون می‌آید و چنین می‌خواند: «منم منم بلبل سرگشته، از کوه کمر برگشته، پدر نامرد مرا کشته، زن‌پدر نابکار مرا خورده، خواهر دلسوز مرا با آب و گلاب شسته و پای درخت گُل چال کرده» (مختاریان ۱۳۸۹، ۱۱۵). یکی از پرکاربردترین ترکیبات در ادبیات ایران استفاده از گل و بلبل در اشعار است که رویکردی عاشقانه دارد. در جدول (۴) به این تقابل اشاره شده است.

جدول۴: تقابل گل و بلبل در ادبیات تغزلی ایران (نگارندگان)

نمونه	گل	نمونه	بلبل
صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت ناز کم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت (حافظ ۱۳۸۵، ۸۱)	ناز	بلبل از غیرت به خون من گواهی می‌دهد ورنه هر برگی در این گلشن هواخواه من است (صائب ۱۳۶۴-۱۳۷۰، ج.۲: ۵۴۸)	غیرت
فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش (حافظ ۱۳۸۵، ۲۷۷)	عشوه	دیگر ز شاخ سرو سهی بلبل صبور گلبانگ زد که چشم بد از روی گل به دور (حافظ ۱۳۸۵، ۲۵۴)	چشم بد
هرگلی را به شاخ گلبن بَر زندبافیست با هزار شَغَب (فرخی ۱۳۸۰، ۱۳)	نقاب گشودن	بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت وَندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت گفتمش در عین وصل، این ناله و فریاد چیست گفت ما را جلوه معشوق در این کار داشت (حافظ ۱۳۸۵، ۷۷)	وصل
ای گل، به شُکر آن که تویی پادشاه حسن با بلبلان بیدل شیدا مکن غرور (حافظ ۱۳۸۵، ۲۵۴)	تکبر	این تطاول که کشید از غم هجران بلبل تا سراپرده گل نعره زنان خواهد شد (حافظ ۱۳۸۵، ۱۶۴)	هجران
گلی که از عرق شرم ز دیده بان دارد خط امان ز شبیخون بلبلان دارد (صائب ۱۳۷۰، ج.۴: ۱۷۹۹)	پاکدامن	می خواه و گل افشان کن از دهر چه میجویی این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می‌گویی (حافظ ۱۳۸۵، ۴۵۹)	جور دهر

۸. جایگاه بلبل در ادبیات ایران

در ادب فارسی، منشأ تعبیرهای گوناگون درباره خوانندگی بلبل را مانند فرخی سیستانی، «زندوافِ، زندخوان» (زَند=تفسیر پهلوی اوستا) دانسته‌اند: «زندوافِخوان چون عاشق هجرآزمای/ دوش بر گلبن همی تا روز ناله زار کرد» (فرخی ۱۳۸۰، ۴۲۷). زندواف را بلبل و هم در معنی زرتشت یا امام نیز معنی کرده‌اند (مولایی ۱۳۸۰، ۷۷). فردوسی پنداشته است که گلبانگ به زبان پهلوی (به زَند؛ فهلویّات) است و بلبل به این زبان داستان رستم و اسفندیار را برای فردوسی حکایت می‌کند: «که داند که بلبل چه گوید همی/ به زیر گل اندر چه موید همی/ نگه کن سحرگاه تا بشنوی/ زبلبل سخن گفتن پهلوی» (خالقی مطلق ۱۳۸۶، ۲۹۲) و در آغاز داستان از عنوان هزاردستان-کسی که هزار داستان می‌داند- بهره می‌برد. در هفت پیکر نظامی آمده است: بانگ دُراج برحوالی کشت/ کرده تقطیع بیت‌های بهشت/ زندواف از بهشت نامه زند/ در شب آورد و خواند بیتی چند/ عندلیب از نوای تیزآهنگ/ گشته باریک چون بریشم چنگ (مولایی ۱۳۸۰، ۸۳). از بررسی اقوال‌الغریون چنین مستفاد می‌شود که «خواننده زند» بوده است و به گفته هِنینگ، زندواف واژه‌ای سغدی به معنای سرودگوی یا مرغ آوازخوان (بلبل) است (Henning 1939, 104-105).

پس از مسئله تعشق بلبل به گل و روایات ادبی پیش از اسلام، موضوع تصوّف بلبل یا عشق عارفانهٔ او در ادب فارسی به میان می‌آید. در اشعار حافظ، برخلاف نظر خود او که «گل یار حُسن گشته و بلبل قرین عشق/ آن را تفضّلی نه و این را تبدلی» (حافظ ۱۳۸۵، ۴۶۵)، بلبل، تبدّل می‌کند و معتقد به توحید و مقامات عرفانی می‌شود و گل سرخ آتشین رنگ را دیگر نه معشوقی صوری، بلکه جلوه‌ای از خداوند می‌داند که هم‌چون آتشی بر حضرت موسی(ع) ظاهر شد.«بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی/ می‌خواند دوش درس مقامات معنوی/ یعنی بیا که آتش موسی نمود گُل/ تا از درخت نکته توحید بشنوی» (همان، ۴۸۶). شاعر معاصر حافظ، محمد شیرین مغربی معروف به شمس مغربی، روح آدمی را به بلبل و تن آدمی و جهان را به قفس تنگی تشبیه کرده است: «ای بلبل جان، چونی اندر قفس تنها / تا چند در این تنها مانی تو تن تنها / ای بلبل خوش الحان، زان گلشن و زان بستان/ چون بود که افتادی ناگاه به گلخنها [...] بشکن قفس تن را، بس کن تن و تن

گویان/ از مزبله و گلخن بخرام به گلشن‌ها» (شمس مغربی ۱۳۵۸، ۷۳) و نیز چنین سروده است: «پیش از ظهور این قفس تنگ کائنات / ما عندلیب گلشن دلدار بوده‌ایم» (همان، ۱۶۹).

در کتاب شرح راز منطق‌الطیر عطار در باب عاشقی بلبل چنین آمده است: از کمال عشق نه نیست و نه هست و از وجود خویش محو مطلق شده و معنی‌ای در هر هزار آواز و زیر هر معنی جهانی راز دارد و در اسرار معانیِ نعره‌زن شده است. «با این که بلبل در ستایش خود می‌گوید که "برمن ختم شد اسرار عشق" مع ذلک هدهد که مظهر مرشدی کامل و عارفی ربّانی است، سرزنش می‌کند که "در گذر از گل، که گل هر نوبهار/ بر تو می‌خندد (تو را استهزاء می‌کند) نه در تو، شرم دار"» (ثروتیان ۱۳۸۴، ۲۰۶). نقاشی گل و بلبل در دورهٔ قاجار بسیار مورد توجه بود و تقابل گل و بلبل نیز تعبیری تازه پیدا کرد. حکایتی عامیانه گواه آن است که ناصرالدین شاه متأثر از بیت «بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت / و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت» سرودهٔ حافظ قرار گرفت و جویای علت این نالهٔ زار از وصال شیرازی شاعر و مدیحه‌سرای وقت شد. وصال[۴] برای کشف معنای حقیقی این ابیات، به اعداد ابجد حروف الفبا که روح حروف و کلمات است، رجوع می‌کند و غزلی بر همان وزن و قافیه می‌سراید و درمی‌یابد که عدد ابجد «بلبلی برگ گلی»، با ابجد حروفِ حضرات علی، حسن و حسین(ع) مطابقت دارد چراکه بلبلی به ابجد ۷۴ می‌شود، برگ ۲۲۲، گلی۶۰ و جمع آن‌ها ۳۵۶ می‌شود. هم‌چنین علی هم به ابجد ۱۱۰، حسن ۱۱۷، حسین ۱۲۸ و جمع آن‌ها ۳۵۶ می‌شود. به عبارتی حافظ خواسته است در آن زمان که شیعه در خفا بوده، این حقیقت را به استعاره بیان کند. ناصرالدین شاه در دیوان خود در باب شهادت حضرت علی‌اصغر(ع) ابیاتی دارد که تا امروز توسط مداحان استفاده می‌شود. وی در باب نسبت گل و بلبل چنین می‌سراید: خود تو بلبل، گل؛ علی‌اصغرت/ زودتر بشتاب سوی داورت (گل‌محمدی ۱۳۹۰، ۱۲۵-۱۲۷).

۹. نتیجه‌گیری

نقاشی گل و بلبل، حاصل آگاهی و ضمیر ناخودآگاه هنرمندان ایرانی طی سده‌های طولانی بود و در دورهٔ صفوی، تجسمی از بهشت مثالی بوده و در نگاه مذهبی شاهان صفوی ریشه داشت. آن‌چه که هنرمندان را به کشیدن گل‌ها بر مرقعات و دیوارهٔ کاخ‌ها سوق می‌داد، خاطرات جمعی از داستان‌های پریان گیاهان مقدس، الگوها و سنن تصویری بود که بنیان آن در هنر ایران باستان شکل گرفته بود. درخت و گیاهان مقدس نزد مردمان فلات ایران از بین‌النهرین تا ماوراءالنهر جنبهٔ مقدس و مذهبی داشت. باور این مردمان چنین بود که گیاهان قابلیت باروری زمین را دارند یا توسط الهه‌های این گیاهان، زمین را بارور می‌کنند. در روایات ایران باستان گاه گیاه منشأ تولد انسان‌هاست یا بالعکس و انسان‌های مقدس موجب رویش گیاهان می‌شوند. جملگی روایات، هنرمندان را بر این می‌داشت که در آثار خود بر اهمیت این گیاه مقدس تأکید ورزند. در بررسی تطور نقش گیاه مقدس، لوحه‌های هخامنشی با نقش فرش پازیریک قابل تطبیق بوده و الگوی تصویری درفش کاویانی است. این الگوی تصویری نشان می‌دهد که هنرمندان ضمن چکیده‌نگاری نقوش که ترکیبی از سه نقش نیلوفر، نخل و سوسن است، مطابق مذهب خویش، ترکیبی ملی را ایجاد کرده‌اند. این ترکیب‌بندی با الگوی متراکم بدون مقطع رویش، در گلشن‌های دورهٔ قاجار مطابقت دارد و هردو از فرم (+) و (x) پیروی می‌کنند. این الگوی گلشن، بیش‌تر در جلد کتاب‌های مذهبی چون قرآن مرسوم بود. در کاسهٔ اشکانی، محل رویش گل‌ها مشخص است و جنبهٔ واقعگرایانه و شیوهٔ اجرای یونانی‌مآب دارد. همین الگو در گلشن‌هایی با مقطع رویش مشخص قابل تطبیق است که غالباً در قاب آینه‌ها به کار می‌رفته و در دورهٔ معاصر بیش‌تر مرسوم است. در آثار ساسانی و مانوی، تلفیقی از دو الگوی هخامنشی (وجه مذهبی) و الگوی هلنی آثار اشکانی (واقع گرایی) را با دو اصل تجرید و تقارن، ترکیب کرده و بن‌مایه‌های اصلی نقوش حلزونی که در انتهای آن‌ها گل‌ها و بر بندها پرندگان قرار دارند را ایجاد نمودند که به دورهٔ اسلامی منتقل شد. این الگو در دورهٔ اسلامی با کاربرد در اماکن مذهبی (باتوجه به پیشینهٔ مذهبی گل و گیاه و درخت مقدس نزد ایرانیان)، تجسمی از درخت طوبی، درخت مقدس مسلمانان شد. در سده‌های اول، نقوش متأثر از آثار دورهٔ ساسانی بودند ولی با ورود ترکان به ایران، سنت‌های تصویری شرق خصوصاً چین متداول شد و گل‌ها به سنت‌های تصویری ختاییان در آسیای میانه (متأثر از هنر مانویان) نزدیک‌تر شدند، اما هم‌چنان الگوی حلزونی و اصل تجرید و تقارن خویش را حفظ کردند. در بررسی گلشن‌ها با مقطع نامشخص و مدور، می‌توان آن را با الگوی ختایی تطبیق داد. الگوی ختایی و مرغان تا پایان دورهٔ تیموری، اصلی‌ترین الگوی هم‌نشینی گل و پرنده بود، اما در دورهٔ صفوی رویکردی واقع‌گرایانه جای آن را گرفت و تشخیص مرغ ممکن شد. الگوی گل و مرغ که برگرفته از درخت هیسپوبیش و سیمرغ بود، در دورهٔ صفوی به گل و بلبل تغییر ماهیت داد. بلبل را می‌توان بیش از هر پرندهٔ دیگر، هم‌نشین گل نزد نقاشان دانست. از دلایل این امر، می‌تواند بومی‌بودن این پرندهٔ خوش‌الحان در باغ

ایرانی باشد، اما علت و منشأ اصلی آن را می‌توان در ادبیات ایران یافت. در اشعار ادیبان، بلبل در تقابل با گل بیش‌تر از هر پرنده‌ای به‌کار رفته است. داستان پریان بلبل سرگشته، تأکیدی بر هزاردستان (که هزار داستان می‌داند) و هم‌چنین زندواف‌بودن (راوی اوستابودن و مقدس‌بودن) بلبل دارد و به شاعران این امکان را داد تا فارغ از جنبهٔ عاشق و معشوق که وجهی مادی و دنیوی از تصویر گل و بلبل در طبیعت داشت، به آن جنبه‌ای عرفانی دهند. در دورهٔ قاجار با استعاره‌های مذهبی از این تقابل یاد کنند تا نه‌تنها از لحاظ صوری بلکه در ادبیات، شاهد استحالهٔ معنایی آن باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Ishtar
2. Inanna

۳. در متون مانوی این درخت اسطوره‌ای با سه شاخه توصیف شده که نمادی از سه دورهٔ کیهانی در اساطیر مانوی است.

۴. روایت مذکور در دیوان وصال شیرازی که به اهتمام محمد عباسی در نشر فخر رازی چاپ شده است، یافت نشد. اگرچه وصال بر این وزن و قافیه غزلی، در استقبال از شعر حافظ گفته است: ... عالم ما ایمن است از انقلاب نفخ صور / مرغ این گلشن بسی زین نغمه در منقار داشت (۱۳۶۸، ۶۳۲). این غزل در دیوان فارسی رضا طالبانی نیز با اشاره به حافظ آمده است: «شاه والا وقت طالع روی در ادبار داشت [...] صاحبا در حالتی کین بنده غم بسیار داشت» (طالبانی بی‌تا)، اما در اکثر روایات شفاهی ذاکران اهل بیت، این شعر به وصال شیرازی نسبت داده می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم. ۱۳۷۵. ترجمهٔ آیت‌الله مشکینی. قم: موسسه الهادی.

۲. آژند، یعقوب. ۱۳۸۸. «اصل ختایی در کتاب آرایی ایران»، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، ش. ۱۰: ۱۶-۲۹.

۳. الیاده، میرچا. ۱۳۹۴. رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

۴. اسلامی ندوشن، محمدعلی. ۱۳۶۹. زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه. تهران: دستان.

۵. اوشیدری، جهانگیر. ۱۳۸۳. دانشنامه مزدیسنا. تهران: مرکز.

۶. پوپ،آرتور آپهام، و فیلیس اکرمن. ۱۳۹۴. سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران. زیرنظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۷. پورخالقی چترودی، مهدخت. ۱۳۷۷. «نمادهای هم پیوند با درخت». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش. ۱۲۲-۱۲۳: ۸۹-۱۲۶.

۸. -----. ۱۳۸۰. «درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها». مطالعات ایرانی. ش. ۱: ۸۹-۱۲۶.

۹. پورداوود، ابراهیم. ۱۳۹۴الف. اوستا (یشت‌ها). ج. ۱و۲. ویراست فرید مرادی. تهران: نگاه.

۱۰. -----. ۱۳۹۴ب. اوستا (یسنا). ج.۳. ویراست فرید مرادی. تهران: نگاه.

۱۱. تفضلی، احمد. ۱۳۹۸. مینوی خرد، تهران: توس.

۱۲. ثروتیان، بهروز. ۱۳۸۴. شرح راز منطق الطیر عطار. تهران: امیرکبیر.

۱۳. جوادی، شهره، و نیلوفر سراجی. ۱۳۹۹. «نمادشناسی گلسرخ با تاکید بر فرهنگ و هنر ایران». هنر و تمدن شرق. ش. ۲۹: ۳۷-۴۶.

۱۴. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. ۱۳۸۵. دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: مهراد.

۱۵. خالقی‌مطلق، جلال. ۱۳۸۶. شاهنامه فردوسی. دفتر پنجم. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۶. خزایی، محمد. ۱۳۶۸. کیمیای نقش. تهران: حوزه هنری.

۱۷. خطایی، علی‌اکبر. ۱۳۷۲. خطایی‌نامه. به کوشش ایرج افشار. تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیایی.

۱۸. خلیلی، ناصر دیوید. ۱۳۸۶. کارهای لاکی. به اهتمام جولیان رابی. ترجمهٔ سودابه رفیعی سخایی. مجموعه هنر اسلامی. تهران: کارنگ.

۱۹. دمیری، کمال‌الدین محمد. ۱۳۶۴. حیاه‌الحیوان‌الکبری. قم: ناصرخسرو، رضی.
۲۰. دوبوکور، مونیک. ۱۳۹۴. رمزهای زنده جان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
۲۱. زمانی، عباس. ۱۳۹۶. تاثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران: اساطیر.
۲۲. رضایی، مهدی. ۱۳۸۳. «اساطیر پیدایش انسان». کتاب ماه هنر. ش. ۷۵-۷۶: ۵۹-۷۲.
۲۳. سهروردی، شهاب‌الدین. ۱۳۸۴. رساله عقل سرخ. تهران: سبکباران.
۲۴. سلطانمرادی، زهره، و صدرالدین طاهری. ۱۳۹۲. «گیاه زندگی در ایران، میانرودان و مصر». نشریه هنرهای زیبا. ش.۲: ۱-۱۵.
۲۵. شایگان، داریوش. ۱۳۷۱. هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: آگاه.
۲۶. شمس مغربی، محمد شیرین. ۱۳۵۸. دیوان شمس مغربی. به اهتمام ابوطالب میرعابدینی. تهران: امیرکبیر.
۲۷. شهدادی،جهانگیر. ۱۳۸۴. گل و مرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی. تهران: کتاب خورشید.
۲۸. شیمل، آنه ماری.۱۳۹۷. رمزگشایی آیات الهی. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: نشر فرهنگی اسلامی.
۲۹. صائب، محمدعلی. ۱۳۶۴-۱۳۷۰. دیوان صائب تبریزی. ج. ۱-۴. به اهتمام محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. صفایی‌پور، هادی، غلامحسین معماریان، و محمدرضا بمانیان. ۱۳۹۵. «بررسی ریشه‌های معنایی درخت طوبی در منابع شیعی با تاکید بر معماری عصر صفوی». فصلنامه شیعه‌شناسی. ۱۴ (۵۳): ۱۷۱-۱۹۰.
۳۱. طالبانی، رضا. (بی‌تا). دیوان شیخ رضا طالبانی. نسخه خطی کتابخانه مجلس به شماره ثبتی ۸۶۴۱۴.
۳۲. طباطبایی، سید محمدحسین. ۱۳۷۰. تفسیر المیزان. ج.۱۱. ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی. چاپ چهارم. قم:بنیاد علمی علامه طباطبایی.
۳۳. طبرسی، حسین بن فاضل. ۱۳۶۵. مکارم‌الاخلاق. تهران: فراهانی.
۳٤. فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. ۱۳۸۰. دیوان حکیم فرخی سیستانی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
۳۵. فرنبغ دادگی. ۱۳۶۹. بندهش. به کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.
۳۶. کربن، هانری. ۱۳۸۳. ارض ملکوت (کالبد انسان در روز رستاخیز، از ایران مزدایی تا ایران شیعی). ترجمهٔ سید ضیاءالدین. تهران: طهوری.
۳۷. کرتیس، وستا سرخوش. ۱۳۹۸. اسطوره‌های ایرانی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
۳۸. کلیم کایت، هانس یوآخیم. ۱۳۹۶. هنر مانوی. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. تهران: هیرمند.
۳۹. کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۹۱. استحاله در طبیعت در هنر. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
۴۰. گل‌محمدی، حسن. ۱۳۹۰. دیوان کامل اشعار ناصرالدین‌شاه قاجار "ناصر". تهران: علم.
٤۱. مجلسی، علامه محمدتقی. ۱۳۶۲. بحارالانوار، ج. ۸، چاپ دوم، بیروت: مؤسسه الوفاء.
۴۲. منشی‌زاده، داوود. ۱۳۹۸. گیلگمش. تهران: سمرقند.
۴۳. مختاریان، بهار. ۱۳۸۹. «بلبل سرگشته (پژوهشی در نمادشناسی گل و مرغ)». نامه فرهنگستان. ش. ۴۴: ۱۱۰-۱۲۶.
٤٤. مکارم شیرازی، ناصر. ۱۳۷۸. تفسیر نمونه. ج.۱۰. تهران: دارالکتاب الاسلامیه.
۴۵. ملیکوف، ایران. ۱۳۴۸. «لاله داغدار». ترجمهٔ احمد احمدی بیرجندی. مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. ۵ (۲): ۲۵۰-۲۶۰.
٤٦. مک کال، هنریتا. ۱۳۹۷. اسطوره‌های بین‌النهرینی. تهران: مرکز.
۴۷. مولایی، چنگیز. ۱۳۸۰. «زندواف». نامه فرهنگستان. ش.۲: ۷۷-۸۳.
٤۸. مهندی، فضل‌الله. ۱۳۸۶. افسانه‌های کهن ایران. گردآوری محمد قاسم‌زاده. تهران: هیرمند.
٤۹. وصال شیرازی، محمد شفیع. ۱۳۶۸. کلیات دیوان وصال شیرازی. به اهتمام محمد عباسی. تهران: فخر رازی.
۵۰. هالروید، استوارت. ۱۳۹۶. ادبیات گنوسی. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. تهران: هیرمند.
۵۱. یارشاطر، احسان. ۱۳۹۹. اساطیر هند و ایرانی (ایندرا). تهران: شفیعی.

52. Moon, Anthony A. 1955. "The De Natura Boni of Saint Augustine : A Translation with an Introduction and Commentary". A Dissertation in Catholic. *University of America Patristic Studies*. Vol. LXXXVIII
53. Falk, Toby (ed). 1985. *Treasures of Islam*. Geneve.
54. George, A. 2003. *The Babylonian Gilgamesh epic*: *Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Oxford University Press.
55. Gray, John. 1982. *Near Eastern Mythology*. London : Hamlyn.
56. Parpola, Simo. 1993. "The Assyrian Tree of Life : Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy". *Journal of Near Eastern Studies*. No. 52 : 161-208. University of Chicago. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/545436?origin=JSTOR-pdf
57. Henning, W. B. 1939. "Sogdian Loan-Words in Persian". *BSOAS*. pp : 93-106.
58. Sothebys Perview. 1997. *Oriental manuscripts and Miniatures*. London, 23 April.
59. Wolkstein, D. & S. Noah Kramer. 1983. *Inanna Queen of Heaven and Earth*: *Her Stories and Hymns from Sumer*. NY : Harper & Row.

منابع اینترنتی

URL1 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325275
URL2 : https://collections.dma.org/artwork/5341581
URL3 : http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN73601389X&PHYSID=PHYS_0001
URL4 : https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmsasanian.html
URL5 : http :www.metmuseum.org
URL6 : https://asia.si.edu/object/S2014.17.91
URL7 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448442
URL8 : https://asia.si.edu/object/S2014.17.15
URL9 : https://hvrd.art/o/351891
URL10 : https://collections.dma.org/artwork/5341238
URL11 : https://www.metmuseum.org/toah/hd/khan7/hd_khan7.htm
URL12 : https://collections.dma.org/artwork/5341575
URL13 : https://collections.dma.org/artwork/5342911

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246448.1026

بازشناسی طرح‌ها و نقوش بادگیرها و بازشوها در معماری بومی بستک

حامد محمدی مزرعه*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۱۴

چکیده

این پژوهش با رویکرد نوآورانه، اقدام به بازشناسی طرح‌ها و نقوش به‌کاررفته در بادگیرها و بازشوهای بافت قدیم شهرستان بستک نموده است تا نشان دهد معماران و کاربران بناهای بومی، چگونه توانسته‌اند با بهره‌گیری و ترکیب هندسه‌های مختلف به الگوهایی زیبا به‌عنوان میراثی از گذشتگانمان در گسترهٔ بافت سنتی دست یابند. هدف پژوهش حاضر، شناخت، تحلیل و بررسی میزان فراوانی فرم‌های تزیینی به‌کاررفته در عناصر تهویهٔ طبیعی (بادگیرها و بازشوها) در بناهای بومی شهرستان بستک است. روش انجام پژوهش، توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی (مشاهده و مصاحبه) است که با نمونه‌گیری غیرتصادفی (هدفمند) از ۹۷ بنای سنتی با قدمت بیش از هفتاد سال و مصاحبه با کاربران این ابنیه به انجام رسیده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نوع فرم‌های تزیینی به‌کاررفته در بین عناصر تهویهٔ طبیعی، به سلیقه، انتخاب و شرایط مالی صاحب‌خانه بستگی داشته است. این‌گونه تزییناتِ طبیعت‌گرا (شامل نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی)، در بادگیرها عموماً در فواصل بین بالاترین قسمت دهانهٔ ورودی بادگیر، ساقه و تاج مورد استفاده قرار می‌گرفتند و در بازشوها، به‌صورت مشبکی با نقوش مختلف (هندسی و گیاهی) و در بالای پنجره‌ها و درب‌ها اجرا می‌شدند. کاربرد این تزیینات روی دهانهٔ پنجره‌ها به‌عنوان نماد معماری بومی در بین بناهای سنتی مورد استفاده قرار می‌گرفت و امروزه طراحان معمار و شهرساز می‌توانند با شناخت کامل این الگوهای جلوه‌گر زیبایی در معماری بناها و زیبایی‌بخش بافت شهری، به‌همراه تکنولوژی‌های جدید، آن‌ها را در طراحی‌ها و ایده‌پردازی‌های خود مورد استفاده قرار دهند.

کلیدواژه‌ها:
بادگیر، پنجرهٔ مشبکی، تزیینات، فرم‌های تزیینی، بستک.

* کارشناس ارشد، گروه مهندسی معماری و ساختمان، واحد بندرعباس، دانشگاه فنی و حرفه‌ای، هرمزگان، ایران/ hmm.mohammadi@gmail.com

۱. مقدمه

حضور هندسه در آثار فاخر معماری ایرانی، بالاخص در کالبد بناها و مساجد ایرانی به‌وضوح قابل مشاهده می‌باشد (مهدوی نژاد ۱۳۸۱، ۲۴). از دیدگاه فنی و تکنیکی، حضور هندسه در آثار معماری ایرانی را می‌توان تعامل میان اقلیم، دانش مهندسی[۱]، هندسه و زیبایی‌های هنری برشمرد (مهدوی‌نژاد و جوانرودی ۱۳۹۰، ۷۰). با توجه به مطالعات صورت‌گرفته درخصوص حفظ و ترویج ارزش‌های متبلور معماری بومی، می‌توان دریافت که معماری بومی، نتیجهٔ قرن‌ها تجربه، تفکر و منبع مستمر دانش نیاکان ما برای پاسخ‌دادن به شرایط زیست انسانی بوده است (Mirmoghtadaee 2016, 37; Kamarudin 2015, 701). معماری بومی ایران متشکل از عناصر باارزشی است که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به نقوش به‌کاررفته در بادگیرها و بازشوها اشاره کرد؛ در شهرستان بستک، بهره‌گیری از عناصر تهویهٔ طبیعی ازجمله بادگیر و پنجره‌های مشبکی به‌همراه نقوش تزیینی به‌کاررفته در آن‌ها، توانسته است موجب زیبایی‌بخشی به بناها و بافت شهری گردد. تاکنون مطالعات اندکی درخصوص معرفی نقوش عناصر معماری بومی بستک انجام شده است. این پژوهش، به‌منظور تدوین راهکارهای تحقق مسکن پایدار، با رویکردی نوآورانه اقدام به بازشناسی طرح‌ها و نقوش به‌کاررفته در بادگیرها و بازشوهای بافت قدیم بستک نموده است تا بتوان به این پرسش پاسخ داد که از کدام الگوهای هندسی و به چه میزان در بادگیرها و بازشوهای بافت قدیم بستک بهره گرفته شده است؟

۱-۱. روش‌شناسی پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و گردآوری داده‌های آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی (مشاهده، مصاحبه) طی سفرهای صورت‌گرفته در فواصل سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۹ در بافت قدیم بستک و نمونه‌گیری غیرتصادفی (هدفمند) از ۹۷ بنای سنتی با قدمت بیش از هفتاد سال و مصاحبه با کاربران این ابنیه به انجام رسیده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی صورت گرفته است. با بررسی بناهای سنتی منتخب، به ۱۴۳ بادگیر و ۲۷۱ پنجرهٔ مشبکی دست یافته شد که تعدادی از آن‌ها تخریب‌شده یا در حال تخریب هستند. در این پژوهش با همکاری پیرغلامان و مردم محلی بافت قدیم بستک و بهره‌گیری از تصاویر آرشیوی، به معرفی تنوع تزیینات هندسی به‌کاررفته در این دو عنصر معماری بومی پرداخته شده است.

۱-۲. محدودهٔ مطالعه

بستک، یکی از شهرستان‌های شمال غربی استان هرمزگان با قدمتی تاریخی و سیاسی است که در زمان گذشته، مرکز حکومت جهانگیریه بوده است. شهر بستک در منطقه‌ای کوهستانی قرار دارد که از شمال و غرب به استان فارس و از شرق و جنوب به بندر خمیر و بندر لنگه متصل است (تصویر۱). متوسط دمای سالیانهٔ این منطقه، حدود ۲۹/۷ درجهٔ سانتی‌گراد است که با متوسط بیشینه و کمینهٔ دمای روزانه به‌ترتیب ۳۶/۵ و ۲۲/۸ درجهٔ سانتی‌گراد، نیازمند معماری همساز با شرایط اقلیمی است. این منطقه با اختلاف دمای فصلی بسیار زیادی روبه‌روست؛ گرم‌ترین دوره، از نیمهٔ اول تیرماه تا نیمهٔ دوم شهریورماه است. از نیمهٔ اول دی‌ماه تا فروردین‌ماه، این منطقه از آب‌وهوایی مناسب برخوردار است (جدول۱).

تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی بستک در نقشه ایران و جهان (نگارنده)

جدول ۱: آنالیز دمایی ماه‌های مختلف سال در شهرستان بستک (نگارنده)

month	Total rain fall(mm)	Temperature (0^c)		Relative humidity(%)	Average wind speed (meters per second)
		min	max		
Jan	2/8	15/5	26/7	51/6	2/16
Feb	7/6	16/1	31/5	49/34	2/62
Mar	16/3	20/4	33/3	58/6	3/11
Apr	0	23	34/8	59/3	3/68
May	0	28/4	38/1	61/4	3/45
Jun	0	28/7	44/4	70/2	5/08
Jul	0/3	33/8	40/7	78/6	4/18
Aug	0	30/7	40/9	79/1	4/19
Sep	0	28/3	39/6	87	2/93
Oct	0/7	19/7	39/9	87/4	3/71
Nov	0	14/8	36/2	89/1	4/21
Dec	14/3	14/9	32/8	92/4	3/45

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

شیدا مراحمی، نفیسه یاری بروجنی و مهدی سعدوندی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «گونه‌شناسی بادگیرهای بندر لافت براساس تزیینات نما» به بررسی تاریخچه و اجزاء و نوع تزیینات به‌کاررفته در بادگیرهای سنتی بندر لافت پرداخته‌اند. محمد مسعود و حمیدرضا بیک‌زاده شهرکی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نگاهداشت و بازآفرینی موتیف‌های آرایه‌های فضای شهری»، از طریق بحث نظری و بررسی نمونه‌های میدانی، به‌دنبال بازشناسی مفاهیم، کیفیت‌ها، موتیف‌ها و مصادیق آرایه‌های معماری شهری بوده‌اند.

پژوهش‌های متعددی درخصوص شناسایی انواع بادگیرها در برخی مناطق ایران ازجمله کاشان، لافت، یزد، کرمان، نائین، طبس و اردکان صورت گرفته است (نک. Bahadori 2006, 20). پژوهش‌هایی اندک و عموماً دارای بیانی ادبیات‌گرایانه، به شیوهٔ معماری بستک به‌عنوان یکی از شاخصه‌های اصیل معماری بومی ایران پرداخته‌اند. اما درخصوص نوع فرم‌های تزیینی به‌کاررفته در بادگیرها و پنجره‌های مشبکی شهرستان بستک، پژوهشی صورت نگرفته است؛ مهاجرت تجار به دبی و تشکیل بافت جدیدی به نام «بُستَکیه» تأثیر نامطلوبی در حفظ و گسترش ساختارهای معماری بومی (بادگیر و پنجره‌های مشبکی) داشته است (سعیدی‌نیا و ملکی ۱۳۹۱، ۲۷ـ۴۲). در این مقاله سعی بر آن است که به‌منظور حفظ و احیای این‌گونه از فرم‌های تزیینی، با بررسی تنوع تزیینات به‌کاررفته در عناصر تهویهٔ طبیعی (بادگیر و پنجرهٔ مشبکی) شهرستان بستک (شامل آثار موجود و آثار تخریب‌شده که عموماً براساس تصاویر آرشیوی بررسی شده‌اند)، در جهت آشنایی کاربران بناهای بافت قدیم بستک، معماران و مهندسان با این تزیینات، گامی برداشته شود.

۲. تهویهٔ طبیعی و راحتی حرارتی

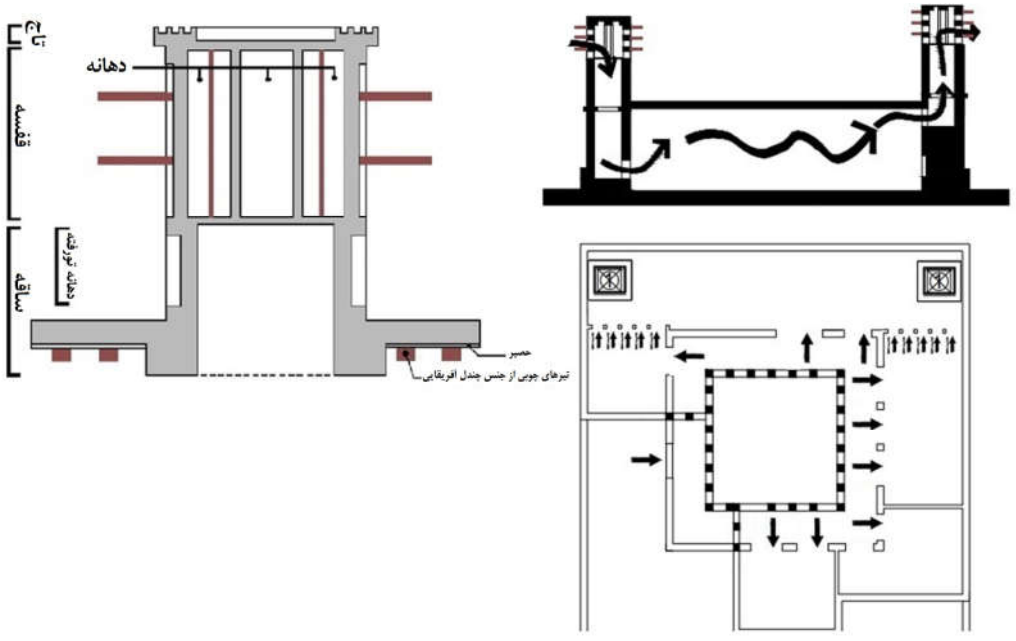
معماری بومی، با مردم، همزاد و با محیط، همساز است (آلسوپ ۱۳۷۱، ۲۶) و با استفاده از فرم‌های متناسب با اکولوژی و توسعهٔ کم‌تراکم، کم‌ترین آسیب را به محیط‌زیست وارد می‌کند (Towers 1995, 18). ازجمله این فرم‌ها می‌توان به بادگیرها و پنجره‌های مشبکی اشاره کرد (Mazraeh & Pazhouhanfar 2020, 2) که بر عملکرد تهویهٔ طبیعی در معماری بومی تأثیرگذارند (Allard & Ghiaus 2005, 5; Mazraeh & Pazhouhanfar 2018, 13). هم‌چنین می‌توان از یک نمونهٔ عربی به نام «مشربیه» نام برد که متشکل از پنجره‌هایی سوراخ‌شده است و در حین ارائهٔ نور ناچیز به فضای اندرونی، عملکرد تهویهٔ طبیعی را نیز انجام می‌دهد (Kenzari & Elsheshtawy 2003, 20)؛ نمونهٔ کامل‌تر مشربیه را می‌توان در عناصر تهویهٔ مطبوع بستک مشاهده کرد که در دهانهٔ دیواره‌های بناهای بومی (پنجره‌های مشبکی) و روی سقف بناها (بادگیرها) اجرا می‌شدند؛ تاکنون به تحلیل تزیینات هندسی این عناصر پایدار در معماری ایرانی، به‌ویژه در شهرستان بستک پرداخته نشده است.

۳.عناصر تهویهٔ طبیعی در بستک

شهرستان بستک با دارابودن خانه‌های سنتی، دارای معماری خیره‌کننده‌ای است اما به‌دلیل گستردگی فضا، در پژوهش حاضر با انتخاب محدوده‌ای از بافت سنتی این منطقه، به معرفی گونه‌های مهم و مختلف تزیینات هندسی در بین عناصر تهویهٔ طبیعی (بادگیرها و پنجره‌های مشبکی) پرداخته شده است. به‌رغم وضعیت آب‌وهوایی بسیار ناخوشایند، معماری بومی منطقه با آب‌وهوای آن منطقه سازگار است. از طرف دیگر، عملکرد بی‌نظیر بادگیرها و پنجره‌های مشبکی به‌کاررفته در بناهای سنتی منطقه، نقطه‌عطفی در معماری بومی محسوب می‌شود که بدون بهره‌گیری از سیستم‌های مکانیکی توانسته است جوابگوی مناسبی برای آسایش کاربران بناها باشد (نعمت‌گرگانی، ۱۳۸۱، ۳۱۷).

۳-۱. بادگیرها

بادگیرها مهم‌ترین عناصر تهویهٔ طبیعی هستند که در معماری بومی مناطق گرم و مرطوب و گرم و خشک ایران، بر روی سقف بناها ساخته می‌شدند (Mazraeh & Pazhouhanfar 2018, 9). بادگیرها به‌عنوان یک کانال عمودی در اکثر شهرها دیده می‌شوند. تأثیرپذیری معماری بادگیرها در خنک‌سازی ساختمان‌ها در گذشته دارای اهمیت ویژه‌ای بوده است (Ibid 2020, 4)، به‌طوری که می‌توان طراحی و ساخت آن‌ها را نشانهٔ بلوغ فکری معماران قدیم ایرانی دانست. ایرانیان باستان این سیستم نوآورانه را با استفاده از فرم‌های تزیینی، شناخت اقلیم (جهت وزش باد) و جهت‌شناسی (توجه به محدوده‌های سایه‌اندازی) طراحی می‌کردند تا بتوانند در فضایی مسقف با شرایط دمایی و نوری مناسبی زندگی کنند (Behbood, Taleghani, & Heidari 2010, 85). بادگیرها در شهرستان بستک با اجزای مختلفی ازجمله تاج، قفسه (تک‌دهانه‌ای و دو تا چهاردهانه‌ای) به‌همراه چوب‌های تقویتی ضربدری و ساقه که گاه دارای دهانه‌های تورفته هستند، به اجرا درمی‌آمدند (تصویر۲).



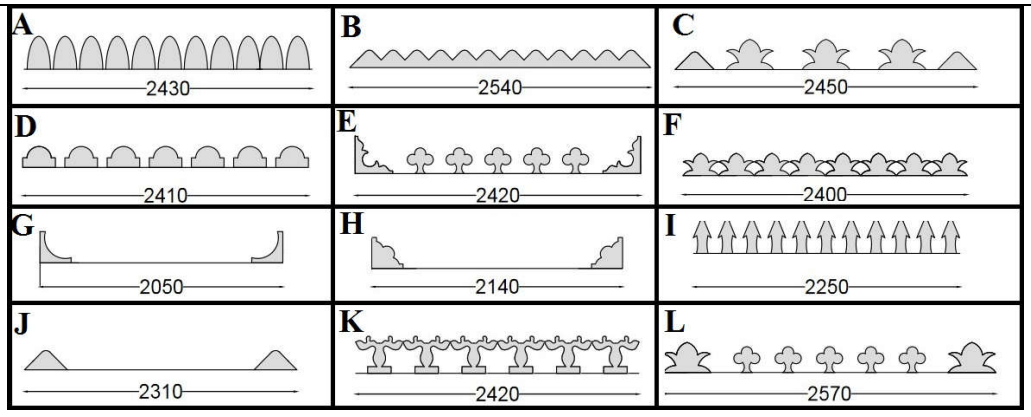
تصویر ۲: ساختار بادگیر در بناهای بومی شهرستان بستک (نگارنده)

۳-۲. اجزای تشکیل‌دهندهٔ بادگیرها

۳-۲-۱. تزیینات تاج

با توجه به بررسی‌های میدانی صورت‌گرفته در رابطه با بادگیرهای سنتی بستک، به ۱۲ روش اجرای تزیینات تاج بادگیر دست یافته شد(تصویر۳)؛ از بین این روش‌ها، بیش‌ترین نوع بهره‌گیری مربوط به تاج نوع G با ۲۱ عدد (به‌عبارتی ۱۴/۶۸٪) است؛ که بعد از آن تاج‌های F، H، K و L با درصدهای ۶/۹۹، ۵/۵۹ ، ۴/۸۹ و ۴/۱۹ بیش‌ترین نوع بهره‌گیری را دارند. درمجموع با بررسی ۹۴ بنای سنتی به ۱۴۳ بادگیر دست یافته شد که از این تعداد، ۶۹ بادگیر (به‌عبارتی ۴۸/۲۵٪) بدون تزیینات تاج بوده و ۷۴ بادگیر (به‌عبارتی ۵۱/۷۵٪) دارای تزیینات تاج هستند (جدول۲) و تنوع نقش در فرم‌های A, B, D, G, H, I و هم‌چنین E, F, L از نوع گیاهی و در فرم K از نوع نقش حیوانی است.

جدول ۲: نوع و میزان تزیینات به‌کاررفته در تاج بادگیرها (نگارنده)



درصد	تعداد	نوع	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف
			درصد	تعداد		درصد	تعداد		درصد	تعداد	
۵۱/۷۵	۷۴	بادگیر دارای تزیینات	۲/۸	۴	C	۲/۸	۴	B	۲/۱	۳	A
۴۸/۲۵	۶۹	بادگیر بدون تزیینات	۶/۹۹	۱۰	F	۲/۸	۴	E	۱/۴	۲	D
۱۰۰	۱۴۳	جمع کل	۰/۷	۱	I	۵/۵۹	۸	H	۱۴/۶۸	۲۱	G
			۴/۱۹	۶	L	۴/۸۹	۷	K	۲/۸	۴	J

۳-۲-۲. تزیینات قفسهٔ بادگیرها

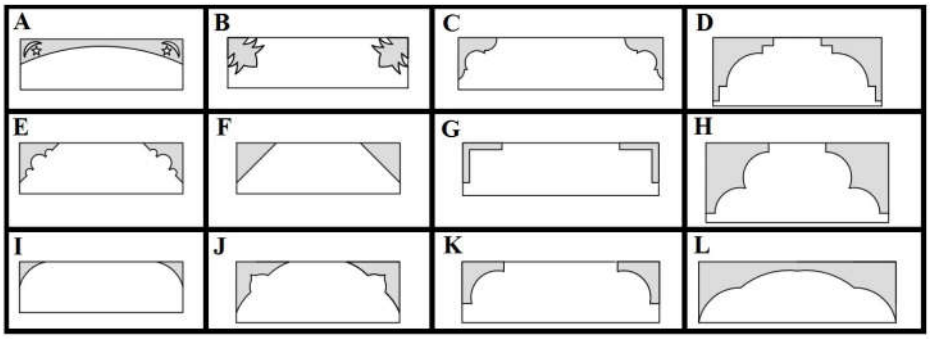
۱) تک‌دهانه‌ای

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از جدول (۳) روشن می‌شود که از بین ۶۱ بادگیر تک‌دهانه‌ای منتخب پژوهش، از ۱۲ روش اجرای تزیینات استفاده شده است؛ از بین این روش‌ها بیش‌ترین نوع بهره‌گیری مربوط به بادگیر تک‌دهانه‌ای از نوع G با ۱۳ عدد (به‌عبارتی ۲۱/۳۱٪) است؛ بعد از آن، بادگیرهای تک‌دهانه‌ای F، I و D با درصدهای ۱۸/۰۳، ۸/۲ و ۴/۹۲ بیش‌ترین نوع بهره‌گیری را دارند و از بین فرم‌های مختلف مورداستفاده، فرم B از نوع گیاهی و مابقی فرم‌ها از نوع نقوش هندسی می‌باشند.

۲) چنددهانه‌ای

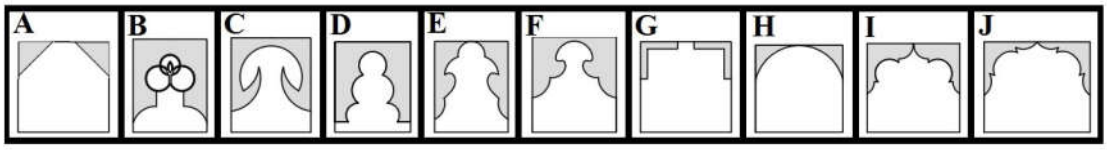
با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از جدول (۴) مشخص می‌شود که از بین ۸۲ بادگیر چنددهانه‌ای منتخب تحقیق، از ۱۰ روش اجرای تزیینات استفاده شده است که از بین آن‌ها بیش‌ترین نوع بهره‌گیری مربوط به بادگیر چنددهانه‌ای از نوع A با ۱۶ عدد (به‌عبارتی ۱۹/۵۱٪) است؛ بعد از آن، بادگیرهای چنددهانه‌ای G، E و F با درصدهای ۱۴/۶۳، ۱۰/۹۷ و ۹/۷۶ بیش‌ترین نوع بهره‌گیری را دارند و همهٔ فرم‌های مورداستفاده، از نوع نقوش هندسی می‌باشند.

جدول ۳: نوع و میزان تزیینات به‌کاررفته در قفسهٔ بادگیرهای تک‌دهانه‌ای (نگارنده)



ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		نوع	تعداد	درصد
	تعداد	درصد		تعداد	درصد		تعداد	درصد			
A	۲	۲۸/۳	B	۲	۳/۲۸	C	۱	۱/۶۴	بادگیر تک‌دهانه‌ای دارای تزیینات	۴۸	۷۸/۶۹
D	۳	۴/۹۲	E	۲	۳/۲۸	F	۱۱	۱۸/۰۳	بادگیر تک‌دهانه‌ای بدون تزیینات	۱۳	۲۱/۳۱
G	۱۳	۲۱/۳۱	H	۱	۱/۶۴	I	۵	۸/۲	جمع کل	۶۱	۱۰۰
J	۱	۱/۶۴	K	۶	۹/۸۴	L	۱	۱/۶۴			

جدول ۴: نوع و میزان تزیینات به‌کاررفته در تاج بادگیرهای دو، سه و چهار دهانه (نگارنده)

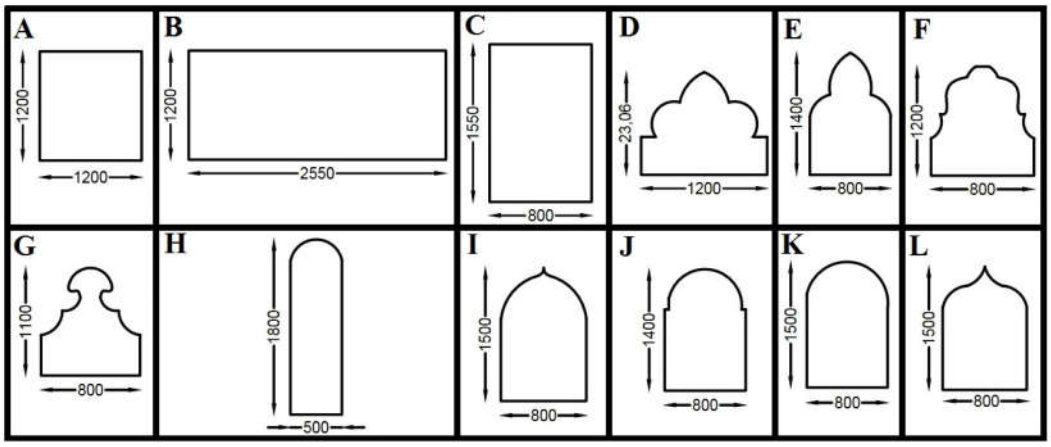


ردیف	میزان بهره گیری		ردیف	میزان بهره گیری		ردیف	میزان بهره گیری		نوع	تعداد	درصد
	تعداد	درصد		تعداد	درصد		تعداد	درصد			
A	۱۶	۱۹/۵۱	B	۲	۲/۴۴	C	۴	۴/۸۸	بادگیر چنددهانه‌ای دارای تزیینات	۶۹	۸۴/۱۵
D	۳	۳/۶۶	E	۹	۱۰/۹۷	F	۸	۹/۷۶	بادگیر چنددهانه‌ای بدون تزیینات	۱۳	۱۵/۸۵
G	۱۲	۱۴/۶۳	H	۶	۷/۳۲	I	۳	۳/۶۶	جمع کل	۸۲	۱۰۰
J	۶	۷/۳۲									

۳-۲-۳. تزیینات در ساقهٔ بادگیرها

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از جدول(۵) مشخص می‌شود که از ۱۲ روش اجرای تزیینات در ساقهٔ بادگیرها استفاده شده است (تصویر۶). از بین این روش‌ها بیش‌ترین نوع بهره‌گیری مربوط به فرم‌های تزیینی نوع A با ۲۱ عدد (به‌عبارتی ۱۴/۶۹٪) است؛ بعد از آن، فرم‌های تزیینی K، E، B و C با درصدهای ۷/۶۹، ۷/۶۹، ۶/۲۹ و ۶/۲۹ بیش‌ترین نوع بهره‌گیری را دارند و همهٔ فرم‌های به‌کاررفته، نقوش هندسی می‌باشند.

جدول ۵: نوع و میزان تزیینات به‌کاررفته در ساقهٔ بادگیرها (نگارنده)



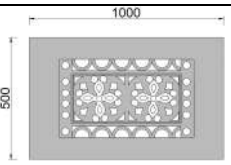
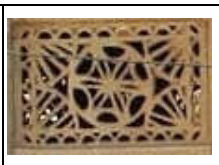
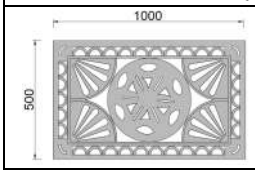
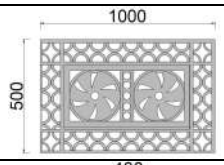
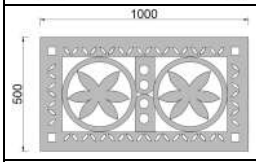
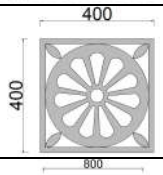
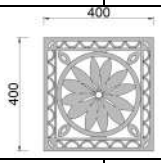
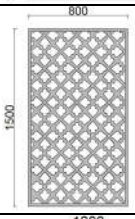
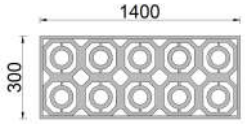
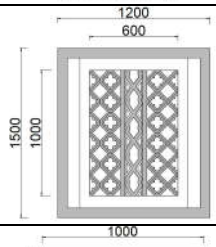
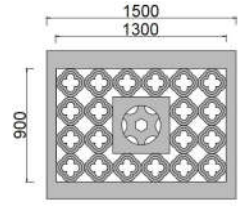
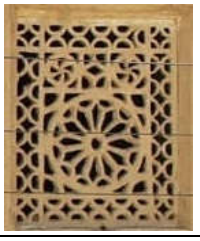
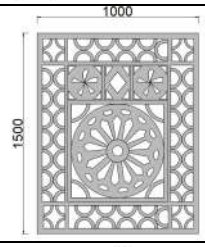
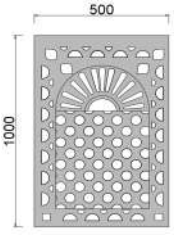
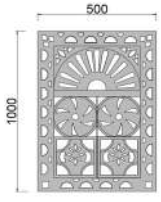
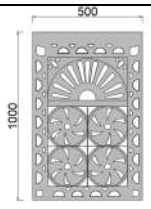
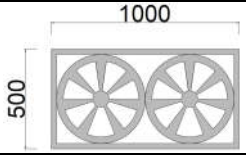
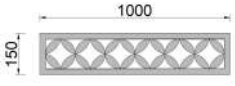
ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		ردیف	میزان بهره‌گیری		نوع	تعداد	درصد
	تعداد	درصد		تعداد	درصد		تعداد	درصد			
A	۲۱	۱۴/۶۹	B	۹	۶/۲۹	C	۹	۶/۲۹	بادگیر دارای تزیینات ساقه	۹۴	۶۵/۷۳
D	۸	۵/۵۹	E	۱۱	۷/۶۹	F	۲	۱/۴	بادگیر بدون تزیینات ساقه	۴۹	۳۴/۲۷
G	۵	۳/۵	H	۳	۲/۱	I	۴	۲/۸	جمع کل	۱۴۳	۱۰۰
J	۴	۲/۸	K	۱۱	۷/۶۹	L	۷	۴/۹			

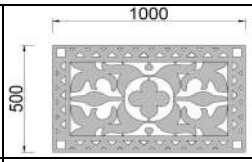
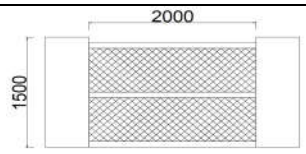
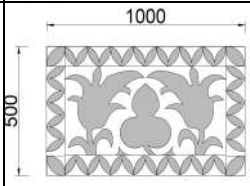
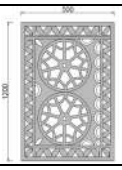
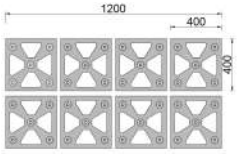
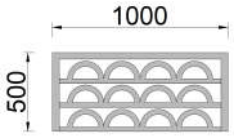
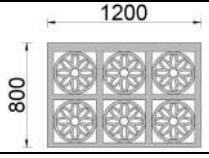
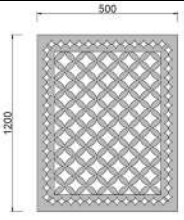
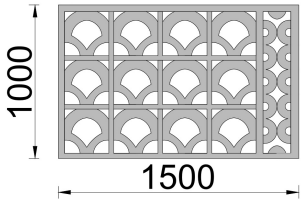
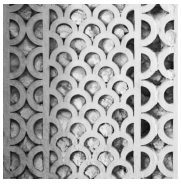
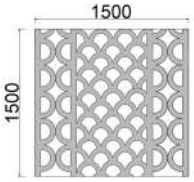
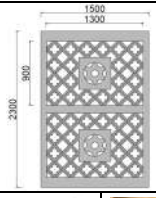
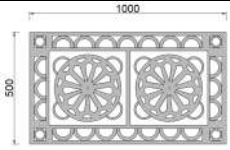
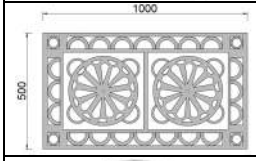
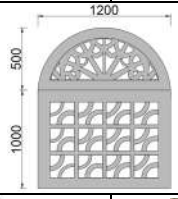
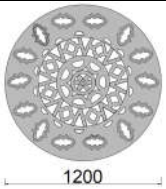
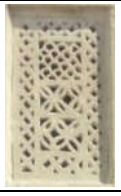
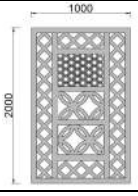
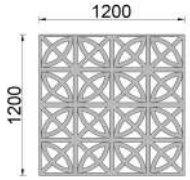
۳-۲. پنجره‌های مشبکی

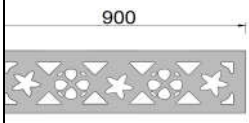
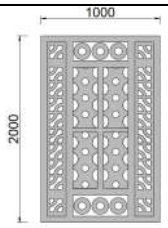
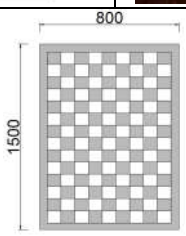
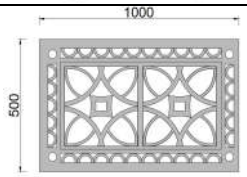
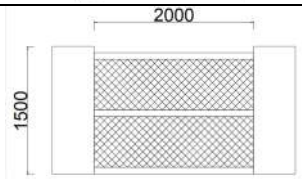
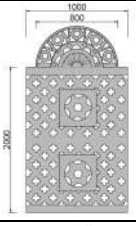
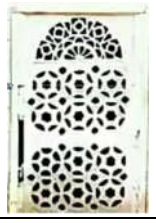
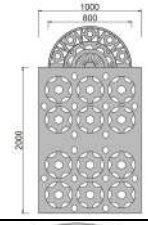
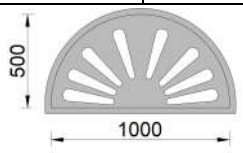
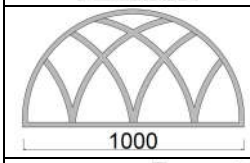
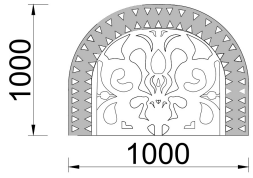
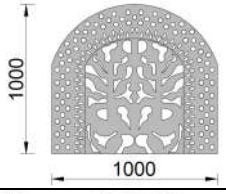
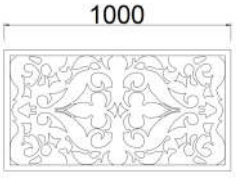
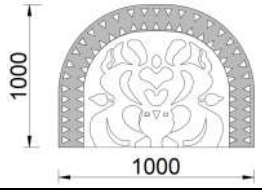
ارسی‌ها، شباک‌ها و روزن‌ها نحوهٔ ورود نور به فضا و اشکالی که از میان فرم‌های مختلف آن‌ها دیده شوند را مشخص می‌کنند. طرح و رنگ شیشه‌های ارسی، فرم‌های تزیینی شباک، روزن و نیز فرم‌های متنوع بازشوها در ورود شکل نور به فضا تأثیرگذارند (Makani, Khorram, & Ahmadipur 2012, 50; Mazraeh 2015, 8). پنجره‌های مشبکی، محفظه‌های کوچکی هستند که علاوه بر نوررسانی، کار تهویه را نیز انجام می‌دهند (نعمت گرگانی ۱۳۸۱، ۳۲۳) و در منطقه‌ای هم‌چون بستک در تعریف آن می‌توان گفت که پنجره‌های مشبکی، عناصری جهت ورود نور و هوای تازه به فضای اتاق هستند که با شکست نور و افزایش جذب باد به کمک سوراخ‌های تعبیه‌شده در دهانهٔ خود، اقدام به تهویهٔ طبیعی و پردازش نور لازم به فضای اتاق می‌کنند.

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده در جدول (۶) مشخص می‌شود ۴۹ مدل پنجرهٔ مشبکی و یک مدل پنجرهٔ سه‌دری با پنجره‌های رنگی در بین ۹۷ بنای قدیمی منتخب پژوهش وجود دارد. با تصویربرداری و اندازه‌برداری آن‌ها برای ثبت و حفظ این میراث ماندگار می‌توان گفت درمجموع، مشبک‌های به‌کاررفته ۲۷۱ عدد پنجرهٔ مشبکی هستند که از بین آن‌ها، جنس مدل‌های شمارهٔ ۳، ۵، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۳۸، ۴۰، ۴۵، ۴۷، ۴۸ و ۴۹ از سنگ‌های تراش‌خورده و مدل‌های شمارهٔ ۳۳، ۴۲ و ۴۴ از جنس چوب هستند. مدل شمارهٔ ۵۰ نیز با ترکیبی از چوب و شیشه‌های رنگی، تنها نمونه از این نوع در بافت مورد مطالعه است. هم‌چنین از بین تمامی مدل‌های پنجره‌های مشبکی موجود، پنجره‌های مشبکی شماره‌های ۲۹، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۷ و ۴۹ به‌صورت کاملاً تخریب‌شده در میان جدارهای پنجره‌ها برجای مانده‌اند که هرآن‌چه از شکل و فرم آن‌ها به دست آمده، حاصل تفسیر و ترسیم پیرغلامان بومی منطقه است.

جدول ۶: انواع پنجره‌های مشبکی موجود در بافت سنتی شهرستان بستک (نگارنده)

ردیف	نمونه		ردیف	نمونه	
۱			۲۵		
۲			۲۶		
۳			۲۷		
۴			۲۸		
۵			۲۹		
۶			۳۰		
۷			۳۱		
۸			۳۲		

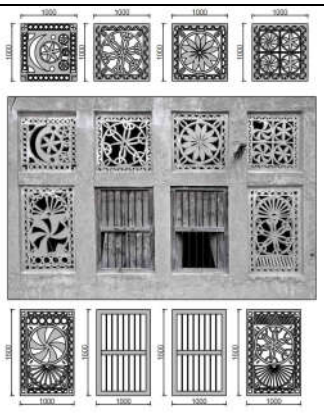
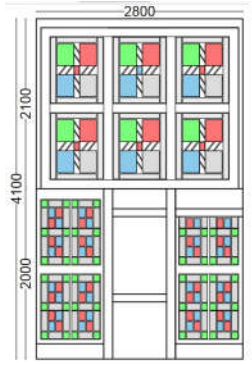
۹			۳۳		
۱۰			۳۴		
۱۱			۳۵		
۱۲			۳۶		
۱۳			۳۷		
۱۴			۳۸		
۱۵			۳۹		
۱۶			۴۰		
۱۷			۴۱		

۱۸			۴۲		
۱۹			۴۳		
۲۰			۴۴		
۲۱			۴۵		
۲۲			۴۶		
۲۳			۴۷		
۲۴			۴۸		

در بعضی از فضاها هم‌چون فضای شمارهٔ ۴۹ (جدول۷) نمونه‌ای از پنجره‌های مشبکی دیده می‌شود که با بهره‌گیری از پنجره‌های متعدد همراه با فرم‌های تزیینی زیبا به‌دنبال فضاهای پایداری بوده‌اند که معماران بستک در زمان‌های گذشته به این‌گونه فضاها، اتاق بابر می‌گفتند. نمونهٔ این اتاق را می‌توان فقط در شهرستان بستک و بندر لنگه مشاهده کرد که تعداد اندکی از آن‌ها ساخته شده و عموماً به‌صورت تخریب‌شده در بافت‌های شهری قابل مشاهده‌اند. این فضاها دارای زیباترین نمونه‌ها از پنجره‌های مشبکی هستند که به‌صورت یک الگوی واحد در کنار هم به اجرا درآمده است. هم‌چنین سه‌دری شمارهٔ ۵۰ که تنهاترین سه‌دری ساخته‌شده در بافت قدیم استان هرمزگان به شمار می‌آید، دارای قدمتی بیش از ۷۰ سال است و با توجه به گذشت زمان زیاد از ساخت آن، چندین بار رنگ‌بندی شیشه‌ها تغییر کرده و در حال

حاضر در بنایی که به‌صورت مخروبه و نیازمند مرمت برجای مانده، قرار گرفته است. با توجه به جدول (۸) و فرم‌های مختلفی که از آن‌ها بهره گرفته شده است، می‌توان دریافت که از نقوش هندسی و گیاهی در ۱۳ مدل، از نقوش هندسی در ۳۰ مدل و از نقوش گیاهی در ۷ مدل از پنجره‌های مشبکی استفاده شده است. نمونه‌ای از کاربرد نقوش حیوانی در پنجره‌های مشبکی مورد مطالعه مشاهده نگردید.

جدول ۷: نوع تزیینات هندسی بکاررفته در اتاقک بابر در سمت راست و سه‌دری در سمت چپ (نگارنده)

ردیف	نمونه		ردیف	نمونه	
۴۹			۵۰		

جدول ۸: میزان بهره‌گیری از فرم‌های مختلف نقوش در پنجره‌های مشبکی (نگارنده)

شمارهٔ پنجره	نوع فرم	شمارهٔ پنجره	نوع فرم	شمارهٔ پنجره	نوع فرم
۱	نقوش هندسی و گیاهی	۱۸	نقوش هندسی و گیاهی	۳۵	نقوش هندسی
۲	نقوش هندسی	۱۹	نقوش هندسی	۳۶	نقوش گیاهی
۳	نقوش هندسی	۲۰	نقوش هندسی و گیاهی	۳۷	نقوش هندسی
۴	نقوش هندسی	۲۱	نقوش هندسی	۳۸	نقوش هندسی
۵	نقوش هندسی و گیاهی	۲۲	نقوش هندسی	۳۹	نقوش هندسی
۶	نقوش هندسی و گیاهی	۲۳	نقوش هندسی	۴۰	نقوش هندسی و گیاهی
۷	نقوش هندسی و گیاهی	۲۴	نقوش گیاهی	۴۱	نقوش هندسی
۸	نقوش هندسی	۲۵	نقوش هندسی	۴۲	نقوش هندسی
۹	نقوش گیاهی	۲۶	نقوش هندسی	۴۳	نقوش هندسی
۱۰	نقوش گیاهی	۲۷	نقوش هندسی و گیاهی	۴۴	نقوش هندسی
۱۱	نقوش هندسی و گیاهی	۲۸	نقوش هندسی	۴۵	نقوش هندسی
۱۲	نقوش هندسی	۲۹	نقوش هندسی	۴۶	نقوش هندسی
۱۳	نقوش هندسی و گیاهی	۳۰	نقوش هندسی	۴۷	نقوش گیاهی
۱۴	نقوش هندسی	۳۱	نقوش هندسی	۴۸	نقوش گیاهی
۱۵	نقوش هندسی و گیاهی	۳۲	نقوش هندسی	۴۹	نقوش هندسی و گیاهی
۱۶	نقوش هندسی	۳۳	نقوش هندسی	۵۰	نقوش هندسی
۱۷	نقوش هندسی و گیاهی	۳۴	نقوش گیاهی		

۳-۲-۱. تعداد مشبک‌های بهره‌گیری‌شده

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده در جدول (۹) مشخص می‌شود از بین ۴۹ مدل پنجرهٔ سنتی و یک مدل سه‌دری با پنجره‌های رنگی، به تعداد ۲۷۱ عنصر تهویهٔ جداره‌ای دست یافته شد که از بین آن‌ها بیش‌ترین نوع بهره‌گیری مربوط به پنجرهٔ مشبکی شمارهٔ ۲۸ با تعداد ۲۹ (به‌عبارتی ۱۰/۷٪) است و بعد از آن پنجره‌های مشبکی شماره‌های ۳۵، ۱۲، ۳، ۳۳، ۲۲ با درصدهای ۹/۵۹، ۷/۷۵، ۵/۹، ۵/۹ و ۵/۱۷

قرار دارند که در زمرهٔ بیش‌ترین نوع بهره‌گیری از پنجره‌های مشبکی در بافت سنتی شهرستان بستک، برجای مانده یا به‌صورت نیمه‌تخریب‌شده باقی مانده‌اند؛ دلیل رواج این نوع، سهولت در اجرا بوده است و استادکاران بر نحوهٔ ساخت و نصب آن‌ها تسلط بیش‌تری داشته‌اند.

جدول ۹: میزان پنجره‌های مشبکی به‌کاررفته در بافت بومی شهرستان بستک (نگارنده)

شماره مشبک	میزان بهره‌گیری		شماره مشبک	میزان بهره‌گیری		شماره مشبک	میزان بهره‌گیری		شماره مشبک	میزان بهره‌گیری	
	تعداد	درصد		تعداد	درصد		تعداد	درصد		تعداد	درصد
۱	۳	۱/۱	**۱۴**	۲	۰/۷۴	**۲۷**	۱۲	۴/۴۳	**۴۰**	۱	۰/۳۷
۲	۵	۱/۸۴	**۱۵**	۴	۱/۴۸	**۲۸**	۲۹	۱۰/۷	**۴۱**	۸	۲/۹۵
۳	۱۶	۵/۹	**۱۶**	۱	۰/۳۷	**۲۹**	۲	۰/۷۴	**۴۲**	۱۱	۴/۰۶
۴	۱	۰/۳۷	**۱۷**	۲	۰/۷۴	**۳۰**	۲	۰/۷۴	**۴۳**	۱	۰/۳۷
۵	۱	۰/۳۷	**۱۸**	۱	۰/۳۷	**۳۱**	۲	۰/۷۴	**۴۴**	۱۲	۴/۴۳
۶	۳	۱/۱	**۱۹**	۲	۰/۷۴	**۳۲**	۱	۰/۳۷	**۴۵**	۲	۰/۷۴
۷	۲	۰/۷۴	**۲۰**	۲	۰/۷۴	**۳۳**	۱۶	۵/۹	**۴۶**	۱	۰/۳۷
۸	۱۲	۴/۴۳	**۲۱**	۲	۰/۷۴	**۳۴**	۲	۰/۷۴	**۴۷**	۲	۰/۷۴
۹	۶	۲/۲۱	**۲۲**	۱۴	۵/۱۷	**۳۵**	۲۶	۹/۵۹	**۴۸**	۲	۰/۷۴
۱۰	۶	۲/۲۱	**۲۳**	۲	۰/۷۴	**۳۶**	۲	۰/۷۴	**۴۹**	۱	۰/۳۷
۱۱	۳	۱/۱	**۲۴**	۶	۲/۲۱	**۳۷**	۱	۰/۳۷	**۵۰**	۱	۰/۳۷
۱۲	۲۱	۷/۷۵	**۲۵**	۴	۱/۴۸	**۳۸**	۱	۰/۳۷	جمع	تعداد پنجره مشبکی	
۱۳	۴	۱/۴۸	**۲۶**	۴	۱/۴۸	**۳۹**	۴	۱/۴۸	۵۰	۲۷۱	۱۰۰

از بین ۵۴ فرم هندسی در پنجره‌های مشبکی (۴۸ نوع در جدول(۶) و هفت نوع در جدول(۷)) می‌توان متوجه شد در میان تنوع تزیینات طبیعت‌گرا (شامل نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی)، بهره‌گیری از نقوش هندسی در پنجره‌های مشبکی مورد مطالعه در بافت تاریخی بستک، باعث زیبایی‌بخشی به بناها و بافت شهری شده است. گستردگی و تنوع نقوش هندسی، نشان از تبحر و نوآوری معماران و ساختمان‌سازان بومی این شهر دارد.

۴. تحلیل و نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از دو عنصر معماری بومی بستک، درخصوص پنجره‌های مشبکی می‌توان گفت که به دو صورت ساخته می‌شدند. دستهٔ اول به‌علت وجود معادن سنگ در اطراف شهرستان بستک با تراش سنگ ساخته می‌شدند؛ در رابطه با تراش پنجرهٔ مشبکی سنگی، استادکاران بنامی ازجمله استاد محمدصالح معمار و استاد عبدالله را می‌توان نام برد. این نوع پنجرهٔ مشبکی بیش‌تر مربوط به خانه‌های اقشار ثروتمند بستک بوده است. دستهٔ دوم پنجره‌های مشبکی با گچ ساخته می‌شدند و مناسب افراد محلی با شرایط مالی نسبتاً معمولی بودند. این پنجره‌ها علاوه بر تأمین نور به‌مقدار لازم، با شکست نور توسط فرم‌های تزیینی به‌کاررفته در آن‌ها و هم‌چنین کمک به بنا برای تهویهٔ طبیعی توانسته‌اند در اقلیمی هم‌چون بستک، شرایط مساعدی را برای کاربران بناها پدید بیاورند. درخصوص نوع فرم‌های تزیینی به‌کاررفته در بین عناصر تهویهٔ طبیعی بافت تاریخی بستک نیز می‌توان متوجه شد که این هندسه‌ها با الهام از نقوش طبیعت‌گرا (هندسی، گیاهی و حیوانی)، عموماً در بادگیرها در فواصل بین دهانهٔ ورودی بادگیر و تاج و هم‌چنین در قسمت ساقهٔ بادگیر به اجرا درمی‌آمدند.

هم‌چنین درخصوص بادگیرها می‌توان گفت که هر بادگیر دارای اجزای مختلفی است که به‌علت بهره‌گیری از فرم‌های تزیینی زیبا روی جداره‌های آن‌ها زیبایی خاصی در بنا به وجود آورده و شرایط تهویهٔ طبیعی را برای کاربران بناها فراهم کرده است. نوع و تعداد تزیینات بادگیرها نیز مانند پنجره‌های مشبکی، به میزان درآمد صاحب‌خانه بستگی داشته و از آن‌جا که بادگیرها به دو دستهٔ دارای تزیینات و بدون تزیینات تقسیم می‌شوند، می‌توان با استناد به جداول (۲ تا ۵) به این نتایج دست یافت:

- بادگیر دارای تزیینات تاج به میزان ۵۱/۷۵٪ و بادگیر بدون تزیینات تاج به میزان ۴۸/۲۵٪ بهره‌وری داشته است.

ـ درخصوص تزیینات دهانه‌های بادگیر با تقسیم تک‌دهانه‌ای و چنددهانه‌ای می‌توان گفت بادگیر تک‌دهانه‌ای دارای تزیینات، ۷۸/۶۹٪؛ بادگیر تک‌دهانه‌ای بدون تزیینات، ۲۱/۳۱٪؛ بادگیر چنددهانه‌ای دارای تزیینات، ۸۴/۱۵٪ و بادگیر چنددهانه‌ای بدون تزیینات ۱۵/۸۵٪ فراوانی در بهره‌وری داشته است.

ـ درخصوص تزیینات در ساقهٔ بادگیرها بیش‌ترین تعداد مربوط به بادگیر دارای تزیینات ساقه با ۶۵/۷۳٪ و بادگیر بدون تزیینات ساقه با ۳۴/۲۷٪ فراوانی است.

درخصوص ۵۰ مدل پنجره‌های مشبکی جداول (۶و۷)، می‌توان گفت که در بافت سنتی بستک از نقوش هندسی در ۳۰ مدل، از نقوش هندسی و گیاهی در ۱۳ مدل و از نقوش گیاهی در ۷ مدل بهره‌گیری شده است. نقوش حیوانی در پنجره‌های مشبکی مشاهده نگردید.

با توجه به این مطلب که نسبت به تعداد بادگیرهای بدون تزیینات، میزان بیش‌تری از تزیینات در بادگیرها و پنجره‌های مشبکی بافت مورد مطالعه قابل مشاهده است، بنابراین مردم بومی بستک دارای شرایط مالی مناسبی بوده‌اند. بادگیرها و پنجره‌های مشبکی را می‌توان دو عنصر بیان‌کنندهٔ هویت و نماد شهرستان بستک معرفی کرد و با ثبت تزیینات فرم‌های تزیینی و با برداشت‌های میدانی و تصویربرداری‌های صورت‌گرفته می‌توان به شیوه‌های ساخت، ترمیم و نوسازی این دو عنصر معماری کمک شایانی کرد. امید است هرآن‌چه در این پژوهش بیان شد، مورد استفادهٔ مردم محلی، مدیران معماری و شهرسازی و مهندسان قرار گیرد تا در ارتقای این میراث ماندگار و زیبا قدمی برداشته شود.

تشکر و قدردانی

از آقایان «بهرام دیده جهان بستکی» و «محمدصالح همایون‌فر کهتودانه» بابت همکاری درخصوص تهیهٔ تصاویر آرشیوی، سپاسگزاری فراوان می‌نمایم.

پی‌نوشت

۱. دانش مهندسی در اقلیم، بر کاهش مصرف انرژی تأکید دارد (Mazraeh & Pazhouhanfar 2018, 4).

منابع

۱. آلسوپ، بروس. ۱۳۷۱. یک تئوری نوین در معماری. ترجمهٔ پرویز فروزی. تهران: انتشارات کتابسرا.

۲. سعیدی‌نیا، حبیب‌الله، و عبدالرزاق ملکی. ۱۳۹۱. «مهاجرت تجار بستکی به دبی و تشکیل بستکیه (دوران قاجار و پهلوی)». نشریه پژوهش‌های تاریخی. ۴۸ (۳). پیاپی ۱۵: ۲۷ـ۴۲.

۳. مسعود، محمد، و حمیدرضا بیک‌زاده شهرکی. ۱۳۹۱. «نگاهداشت و بازآفرینی موتیف‌های آرایه‌های فضای شهری». مجله پژوهش و برنامه‌ریزی شهری. ش. ۱۰: ۴۳ـ۶۶.

۴. مراحمی، شیدا، نفیسه یاری بروجنی، و مهدی سعدوندی. ۱۳۹۶. «گونه‌شناسی بادگیرهای بندر لافت براساس تزیینات نما». مجله مسکن و محیط روستا. ش. ۱۵۹: ۱۹-۳۴.

۵. مهدوی‌نژاد، محمدجواد. ۱۳۸۱. «هنر اسلامی، در چالش با مفاهیم معاصر و افق های جدید». مجله هنرهای زیبا. ش. ۱۲ : ۲۳-۳۲.

۶. مهدوی‌نژاد، محمدجواد، و کاوان جوانرودی. ۱۳۹۰. «مقایسه تطبیقی اثر جریان هوا بر دو گونه‌ی بادگیر یزدی و کرمانی». مجله هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، ش. ۴۸: ۶۹-۷۹.

۷. نعمت گرگانی، ام‌البنین. ۱۳۸۱. «پیشینهٔ نور در معماری و وسایل روشنایی در هنر اسلامی ایران». مجله اثر. ش. ۳۵: ۳۱۶ـ۳۲۳.

8. Allard, F. & C. Ghiaus. 2005. *Natural Ventilation in the Urban Environment*: *Assessment and Design*. UK: Earthscan.

9. Bahadori, M. N. 2006. *Natural ventilation and cooling in traditional buildings of Iran*. Tehran: *Publication of Univeristy of Tehran*.

10. Behbood, Kamyar Tolou, Mohammad Taleghani, & Shahin Heidari. 2010. "Energy Efficient Architectural Design Strategies in Hot-Dry Area of Iran: Kashan". *Emirates Journal for Engineering Research*. 15 (2): 85-91.
11. Kamarudin, Z. 2015. "Long-roofed houses of northeastern peninsular Malaysia: sustainability of its identity in the built environment". *Procedia Environmental Sciences*. No. 28: 698-707.
12. Kenzari, B. & Y. Elsheshtawy. 2003. "The ambiguous veil: On transparency, the Mashrabiy'ya, and architecture". *Journal of Architectural Education*. 56 (4): 17-25.
13. Makani V., A. Khorram, & Z. Ahmadipur. 2012. "Secrets of Light in Traditonal Houses of Iran". *Internatonal Journal of Architecture and Urbanism*. 2 (3): 45-50.
14. Mazraeh, H. M. 2015. "Geometry Analysis in Architecture of Vakil Mosque in Shiraz-Iran". *ICP Engineering and technology*. (2): 6-10.
15. Mazraeh, H. M., & M. Pazhouhanfar. 2018. "Effects of vernacular architecture structure on urban sustainability case study: Qeshm Island, Iran". *Frontiers of Architectural Research* 7 (1): 11-24.
16. -----. 2020. "Functionalism of wind renewable energy in vernacular elements of wind catcher and moshabak (case study: qeshm island)". *Journal of Urban & Environmental Engineering*. 14 (165).
17. Mirmoghtadaee, M. 2016. "Challenges of Transit Oriented Development (TOD) in Iran. The Need for a Paradigm Shift". *TeMA- Journal of Land Use, Mobility and Environment*: 35-46.
18. Towers, Graham. 1995. *Building democracy: community architecture in the inner citie*. UK: *UCL Press Limited*.

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248533.1071

گسست «صنایع‌دستی ایران» از «هنرهای زیبا» در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار با تأکید بر دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی»*

بهروز سهیلی اصفهانی**
زینب صابر***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱

چکیده

مقالهٔ حاضر قصد دارد به شناسایی چگونگی گسسته‌شدن «صنایع‌دستی ایران» از «هنرهای زیبا» در نسبت با «گفتمان سلطنتی قاجار» در این عصر دست یابد و به این پرسش پاسخ دهد که صنایع‌دستی چگونه در تمایز با هنرهای زیبا قرار گرفت و به وجه مادون در دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بدل شد؟ این مقاله به روش تحلیل گفتمان و براساس آراء میشل فوکو انجام شده است. این روش، برخلاف تاریخ‌نگاری‌های پیشین هنر، به‌دنبال تحلیل روندهای پیوسته در تاریخ هنر نیست بلکه با رد تداوم تاریخی، در جستجوی گسست‌ها و تغییرهاست. در این روش، ضمن پرداختن به تمامی شکل‌های گفتگو و متن‌های پیرامون موضوع، نحوهٔ تولید متن‌ها و شیوهٔ بازگویی‌شان، نهادها و رویّه‌های مرتبط و برساخت سوژه‌ها نیز به‌خوبی مدنظر قرار می‌گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مفهوم «صنایع‌دستی ایران» در عصر قاجار در یک فضای گفتمانی - متشکل از گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه، و غیره- درون دوگانه‌هایی که از شاخص‌ترینشان «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بود، برساخته شد. در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب و صنایع غربی، سوژه‌های گفتمان سلطنتی (اعم از شاه، وزرا و دربار) تصمیماتی در عرصهٔ فرهنگی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند که به‌طور مستقیم با صنایع‌دستی نیز مرتبط می‌شود و کنش‌های عملی آن را از فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار تا تأسیس دارالفنون و مدرسهٔ صنایع مستظرفه و هم‌چنین ارسال هنرآموز به غرب برای ارتقای هنرهای زیبا در ایران، می‌توان مشاهده نمود. حاصل این تغییر نگرش‌ها، والایشِ هنرهای زیبا و به حاشیه رانده‌شدن صنایع‌دستی بوده است.

کلیدواژه‌ها:

صنایع‌دستی، گفتمان سلطنتی قاجار، هنرهای زیبا؛ هنرهای کاربردی، عبدالله‌خان معمار، تحلیل گفتمان.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری بهروز سهیلی اصفهانی با عنوان «تحلیل گفتمان صنایع‌دستی ایران از مشروطه تا دولت دوازدهم جمهوری اسلامی با تاکید بر دوگان‌های "فرم/ محتوا" و "کاربرد/ کارکرد"» به راهنمایی دکتر زینب صابر در دانشگاه هنر اصفهان می‌باشد.

** دانشجوی دکتری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ behrouz.soheili@yahoo.com
*** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ z.saber@aui.ac.ir

۱. مقدمه

اگرچه تا به امروز مطالعات متعددی بر هنر ایران صورت گرفته، اما برخی پژوهشگران بر این باورند که تاریخ هنر ایران در همهٔ عرصه‌ها هم‌چنان نیازمند پژوهش‌های اساسی است و بهتر آن‌که بار دیگر به مدد نظریات جدیدِ تاریخ‌نگاریِ هنر، مورد خوانش قرار گیرد. به‌طور کلی، تاریخ صنایع‌دستی ایران، چندان گفتمان‌شناسی نشده و پژوهش‌ها بیش‌تر به فرم و تکنیک ساخت آثار پرداخته‌اند. به‌نظر می‌رسد پژوهش‌های نظری در این حوزه نیز بیش‌تر حاوی تنها یک زاویهٔ دید (سنت‌گرایی) می‌باشند، اگرچه که در دههٔ اخیر، از این یک‌سونگری کاسته شده است. از طرف دیگر، از آن‌جا که تاریخ هنر ایران اغلب توسط باستان‌شناسان و مستشرقین غربی مکتوب گردیده، تمرکز آن‌ها بیش‌تر بر نگارگری و معماری بوده و آثار صنایع‌دستی کم‌تر مورد تحلیل و نقد واقع گشته و یا صرفاً از منظر علم باستان‌شناسی بدان‌ها پرداخته شده است. در این خلاء گفتمانی، به‌نظر می‌رسد تنها گفتمانی که از فضای بی‌رقیب‌بودگی استفاده نموده، گفتمانِ سنت‌گرایی است که اساساً فرم و محتوای اغلب این آثار را از دالان فتوت‌نامه‌ها (به منزلهٔ دانش گفتمانی یا رژیم حقیقت) به وحی و حکمت متصل ساخته و ضمن پرهیز از ارجاع به سندیت‌های تاریخی، بر خوانش حِکمی تمرکز دارد. اما این مقاله با روش تحلیل گفتمان فوکویی قصد دارد در فضای گفتمانی عصر قاجار که متشکل از گفتمان‌های متعدد (گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه و غیره) است، گسسته‌شدن «صنایع‌دستی ایران» را از «هنرهای زیبا» در نسبت با «گفتمان سلطنتی قاجار» بکاود و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه در ایران، صنایع‌دستی در تمایز با هنرهای زیبا قرار گرفت و به وجه مادون در دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» بدل شد؟ بدین ترتیب، مقالهٔ حاضر ابتدا به تبیین مختصری از صورت‌بندی گفتمان سلطنتی قاجار در بستر تاریخی- اجتماعیِ آن دوره پرداخته و سپس در چهار گام، رخداد این گسست را تشریح و تحلیل نموده است. در گام اول، به همجواری هنرهای زیبا با هنرهای کاربردی تا پیش از دورهٔ محمدشاه پرداخته، در گام دوم به اولین بارقه‌های گسست در فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار دقت نموده و در گام سوم و چهارم، پیدایش تمایز در نگرش قاجاریان به دو مقولهٔ صنایع‌دستی و هنرهای زیبا را مطالعه نموده است. هم‌چنین برون‌داد این گسست و پیدایش نهادهای مجزا در هردو حوزه و تفاوت‌های آن‌ها و هم‌چنین برساخته‌شدن دوگانهٔ «هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی» را تفسیر نموده است.

این مقالهٔ توصیفی- تحلیلی به روش تحلیل گفتمان و بر پایهٔ دیدگاه‌های میشل فوکو انجام شده است که از منظر هدف، بنیادین طبقه‌بندی می‌گردد و داده‌ها را به روش کتابخانه‌ای گردآورده و با رویکرد کیفی تجزیه و تحلیل نموده است. به باور فوکو، «گفتمان»، مجموعه‌ای از نشانه‌ها، متون، رویدادها و رویه‌ها است که به‌گونه‌ای نظام‌مند (سیستماتیک)، موضوعات یا واژه‌هایی را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهند (فوکو ۱۳۹۸، ۵۲-۵۹). گفتمان، «اشاره به گروه‌هایی از گزاره‌ها دارد که شیوهٔ تفکر دربارهٔ یک چیز و نحوهٔ عمل براساس آن را ساختار می‌دهد» (رز ۱۳۹۴، ۲۵۷). گفتمان، «شکل خاصی از زبان [است] با قواعد خاصش و نهادهایی که درون آن گفتمان تولید و منتشر می‌شود» (Nead 1988, 4) و هم‌چنین، سوژه‌ها (و ابژه‌ها)ی خود را تولید می‌کند (رز ۱۳۹۴، ۲۵۷). فوکو می‌گوید: «هیچ رابطهٔ قدرتی نیست که یک حوزهٔ دانش متناظر را نسازد و هیچ دانشی نیست که فاقد پیش‌فرض نباشد و درعین‌حال، روابط قدرت را پایه‌گذاری نکند» (Foucault 1977, 77 به نقل از رز ۱۳۹۴، ۲۶۰). گفتمان از دید وی، شکلی از انضباط و قدرتمند است. فوکو اصرار داشت دانش و قدرت، درهم تنیده می‌شوند به این دلیل که قدرتمندترین گفتمان‌ها، متکی به مفروض‌ها و ادعاهایی‌اند که دانش آن‌ها حقیقی است؛ زمینه‌های خاصی که براساس آن، ادعای حقیقت می‌شود - و این زمینه‌ها به صورت تاریخی تغییر می‌کنند - و چیزی را تشکیل می‌دهند که فوکو آن را «رژیم حقیقت» می‌نامد. رژیم حقیقت یا دعاویِ حقیقت، شامل طرح و برساختن ادعاهای مربوط به حقیقت می‌باشد که در دل تقاطع و فصل مشترک دانش/قدرت نهفته است. یعنی هر گفتمان سعی دارد تا آن‌چه خود منظور دارد را به مثابه حقیقت مطلق جلوه دهد و برای این‌کار به نظام دانش/قدرتِ خاصِ خود تکیه می‌کند (همان، ۲۵۹-۲۶۱). «صورت‌بندی گفتمانی» یکی از اصطلاحات فوکو و شیوه‌ای است که معناها، در یک گفتمان خاص به هم مرتبط می‌شوند (همان، ۲۵۷). فوکو آن را به منزلهٔ «نظام‌های پراکندگی» توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که شامل روابط میان اجزای یک گفتمان می‌شوند. به بیان ساده‌تر، زمانی که گزاره‌های به‌ظاهر نامرتبط، گرد هم آیند و یک گفتمان خاص را شکل دهند که با آن بتوان یک قاعده، نظم یا همبستگی میانشان برقرار نمود که موقعیت‌ها، کارکردها و تبدیل‌ها را به راحتی تعریف کند، صورت‌بندی گفتمانی رخ داده است (فوکو ۱۳۹۸، ۵۹).

دوگانه[1] که از آن با عنوان تقابلِ دوتایی نیز نام می‌برند و در این مقاله بارها از آن استفاده گردیده، از کلیدواژه‌های پربسامد اندیشهٔ ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی می‌باشد و در آراء کلود لوی-اشتروس و ژاک دریدا بدان بسیار پرداخته شده است. اشتروس معرفت انسانی را محصول نظام بسته‌ای از دوگانه‌ها می‌داند. از نظر او، اندیشهٔ دوتایی، خاصه‌ای بنیادی از ذهن انسان است که با آن، به فهم جهان می‌پردازد (رشیدیان ۱۳۹۴، ۵۷۲؛ برتنز ۱۳۹۶، ۸۷). دریدا به کمک نگرش ساختارزدایی با فاش‌ساختن تقابل‌های دوتایی و ساخت سلسله‌مراتبی آن‌ها هم‌چون تقابلِ نور/ظلمت، مذکر/مؤنث و والا/پست، برتری یک طرف از این دوگانه‌ها بر دیگری را برملا کرده و به معکوس‌سازی یا خنثی‌سازی آن‌ها می‌پردازد (رشیدیان ۱۳۹۴، ۳۶۲-۳۶۳). کشف و بررسی این تقابل‌های دوتایی، از مواردی است که پژوهشگرِ تحلیل گفتمان می‌بایست بدان‌ها بپردازد تا به روابط قدرت و شیوه‌های کارکردشان پی ببرد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دادور، قریب‌پور شهریاری و عرب‌نیا (۱۳۹۴) در کتاب جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر صنایع‌دستی، به تعامل سنت و مدرنیسم و تعارض میان آن‌ها پرداخته و ورود مدرنیسم و رویارویی سنت و تجدد در ایران را پی‌جسته و به رخدادهای هنری، نهادها، مسئلهٔ هویت هنر ایرانی از اواخر صفویه تا پس از انقلاب اسلامی توجه نموده‌اند. خبازی‌کناری و سبطی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ ...» کوشیده‌اند تا طیف صنایع‌دستی را از جنبهٔ زیبایی‌شناختی و از منظر کتاب نقد قوهٔ حکمِ کانت تحلیل کنند و هنر و غیرهنر را در صنایع‌دستی متمایز سازند. کریمیان و عطارزاده (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران»، به تأثیر انقلاب صنعتی بر صنایع‌دستی ایران پرداخته و هنرهای سنتی و صنایع‌دستی ایران را قبل و بعد از انقلاب صنعتی موردمطالعه قرار داده‌اند. سپهری‌راد و آرامجو (۱۳۹۳) در مقالهٔ «ورود ایران به بازار جهانی و تاثیر آن بر صنایع‌دستی کشور در نیمهٔ دوم حکومت قاجاریه» اظهار داشته‌اند که با این ورود، حوزه‌های مختلف اقتصادی و اجتماعی کشور و صنایع‌دستی متحول گشته و به این نتایج رسیده‌اند که در این دوره، بسیاری از صنایع‌دستی به دلیل عدم توان رقابتی با کالاهای ماشینی و عمدتاً ارزان‌قیمت و سهل‌الوصول غربی، به حاشیه رانده شده و به مرور از بین رفته‌اند. رضوانفر (۱۳۸۵) در مقالهٔ «صنایع‌دستی و مدرنیته، تحلیلی مردم‌شناختی از ابعاد نظری صنایع‌دستی» اشاره کرده که در یک جامعهٔ سنتی، آثار صنایع‌دستی دارای «ارزش‌های استفاده» و کاربردی هستند یعنی مردم به دلیل فایده‌های عملی و نیازهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی خود این صنایع را به‌کار می‌برند؛ اما در جامعهٔ مدرن، این صنایع بیش‌تر دارای «ارزش نمادین» هستند. این مقاله هم‌چنین به مقایسهٔ سطحی صنایع‌دستی با صنایع جدید نیز پرداخته است. پژوهش دل‌زنده (۱۳۹۶) با عنوان تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی، به سبب رویکرد انتقادی و مقطع تاریخی کتاب، به موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط است. دل‌زنده با نگاهی انتقادی به مرور وقایع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هنر نقاشی ایران از قاجار تا انقلاب اسلامی پرداخته تا روایت تحلیلی منسجمی از آن وقایع، گزاره‌ها، آثار و مفاهیم به‌دست دهد. نظر به آن‌چه مرور شد، مقالهٔ حاضر از جهت تحلیل گفتمانی که بر این حوزه گذاشته است و با توجه به وقایعِ کم‌تر دیده‌شده‌ای مثل فرمان محمدشاه به عبدالله‌خان معمار، دارای نوآوری است.

۲. گفتمان سلطنتی قاجار

برای تبیین این گفتمان، بهتر آن باشد که صراحتاً از سوژهٔ مرکزی‌اش آغاز به سخن نمود. در دورهٔ قاجار، پادشاه در رأس الیگارشی حاکم قرار داشت و فرمانروای مطلق بود. حکمش قانون، کلامش حق، اراده‌اش مطلق، عقلش بالاتر از همه، منویاتش واجب‌الاطاعه، وجود مبارکش نیز در حقیقت، سایهٔ خدا بود بر روی زمین که هر جنبنده‌ای به زیر آن پناه می‌برد (زیباکلام ۱۳۷۵، ۱۰۴-۱۰۸). نه حزبی وجود داشت نه تشکیلات سیاسی، نه حق و حقوق صنفی، نه امنیت سیاسی، نه ملجأ و پناه اجتماعی و نه هیچ قانون و قدرت دیگری که بتواند در مقابل حکومت عرض اندام نماید. تودهٔ مردم، رعیت به حساب می‌آمدند و تنها انتظاری که از آنان می‌رفت آن بود که هم‌چون گلهٔ گوسفند از شبان خود یعنی قبلهٔ عالم تبعیت نمایند (همو ۱۳۹۷، ۴۹). اما با همهٔ این‌ها، در بررسی سوژهٔ «شاه» در نسبت با «قدرت»، نباید شاه قاجار را به مثابه یک قدرت بلامنازع درنظر گرفت که در یک دستگاه حکومتیِ ایدئولوژیکِ یک‌پارچه و بی‌منفذ بر همه‌چیز سیطره و سلطه داشته است؛ همان‌طور که گرومشی معتقد است: «ایدئولوژیِ موردنظر آلتوسر، جامعه را فرامی‌گیرد و اشباع می‌کند، ولی به کلی بدون درز نیست و می‌توانیم [...] دربرابر کارکردهایش مقاومت کنیم» (برتنز ۱۳۹۶، ۱۱۹-۱۲۰)، قدرت مطلقهٔ پادشاه قاجار نیز در دو مورد به‌طور جدی به

چالش کشیده می‌شد: اول آن‌که رعایت صوری آداب مذهب ملی بر او واجب بود (Curzon 1892, 433 به نقل از آبراهامیان ۱۳۹۶، ۱۳) و دوم، کلانتر یا کدخدایی که توسط وی بر رعیت انتخاب می‌شد، اگر موردپذیرش مردم واقع نمی‌گشت، در عمل از کارکرد ساقط و مجبور به استعفا می‌شد (Malcolm 1829, 324-325 به نقل از آبراهامیان ۱۳۹۶، ۱۴).

نظام دانش/قدرتِ گفتمان سلطنتی قاجار بر تقابل دوتاییِ «سلطان/رعیت» (راعی/رعیت) استوار است. مطابق آراء تولیدکنندگانِ این دانش در آن دوره هم‌چون جعفر کشفی دارابی، «رعیت به جماعتی اطلاق می‌شود که در قلمرو حکومت سلطان قرار دارند و باید از فرامین سلطان، بی‌چون‌وچرا و بی‌قیدوشرط اطاعت کنند و البته بر سلطان است که با آنان به عدالت رفتار کند» (کشفی دارابی ۱۳۷۵، ۲۴۰). به بیان دقیق‌تر، تقابل رعیت/سلطان، شاکلهٔ گفتمان مسلط در این عصر را تشکیل می‌دهد که در برابر دوگانهٔ «دولت/ملتِ» مدرن و گفتمان تجدد قرار دارد. نظام‌العلمای تبریزی نیز اذعان داشته که علت اصلی و اساسی اطاعت رعیت و تمکین از سلطان، [که دعوی حقیقت این گفتمان محسوب می‌شود] ایجاد امنیتی است که سلطان برقرار می‌کند «و بدون وجود او اختلال امر ملک و دین، واضح و عیان است» (تبریزی۱۳۰۱ه.ق، ۸۰۹-۸۱۱ به نقل از اکبری ۱۳۹۳، ۴۵). در این دعوی حقیقت، سوژهٔ پادشاه نه‌تنها به صلاح وضعیت مادی اجتماع بلکه به بقا و مصلحت دین (اسلام) نیز گره می‌خورَد و به‌عبارت‌دیگر، این سوژه، در تقاطع گفتمان‌های سلطنتی و شیعه‌گرایی، برساخته می‌شود.

۳. صنایع‌دستی در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار

از آن‌جا که در تحلیل گفتمانی هر پدیده، می‌بایست به سرآغاز شکل‌گیری گزاره‌های گفتمانی پیرامون آن پدیده رجوع شود، نگارندگان با عقب‌رفتن در تاریخ، ابتدا خود را ملزم به کشف و بررسی گزاره‌ها و رخدادهای متمایزکنندهٔ «صنایع‌دستی» از «هنر» در دورهٔ قاجار دانسته‌اند و سپس به چگونگیِ برساخته‌شدنِ دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی و جایگاه صنایع‌دستی در آن، ورود نموده‌اند.

الف) همجواری اولیهٔ «هنرهای زیبا» با «هنرهای کاربردی»

آموزش نقاشان در دورهٔ فتحعلی‌شاه و محمدشاه قاجار، بر محور نظام سنتیِ استاد-شاگردی می‌چرخید. آن‌ها علاوه بر نقاشی و ترسیم، می‌توانستند در تذهیب، نگارگری، نقاشی لاکی، نقاشی پشت شیشه، دیوارنگاری و نقاشی مینایی هم اصولی را بیاموزند. آن‌ها حتی با طراحی روی پارچه، قالی، کاشی و پیکرتراشی هم آشنایی پیدا می‌کردند. تدریس و تعلیم طراحی و نقاشی به‌صورت رسمی وجود نداشت و تشویق و ترغیب هم در میان نبود و هنوز اصل ممانعت کلامی و فقهیِ نقاشی در بین گروه‌هایی از جامعه جاری بود و نقاشان تنها به‌صورت خصوصی تعلیم می‌دیدند. البته نباید فراموش کرد که تعلیم طراحی و نقاشی تحت نظام صنفی و در منازل شخصی و خانواده‌های نقاشان صورت می‌گرفت. «نقاشان همچون سایر صنعتگران» برای خود صنف خاصی داشتند (تحویلدار اصفهان ۱۳۴۲، ۱۱۲). به‌عبارت دقیق‌تر، اگرچه ممانعت‌های عرفی و شرعی بر سر راه نقاشی وجود داشت، اما میان نقاشی و صنایع‌دستی یک پیوستگی نیز به چشم می‌خورد و هنوز گسیختگیِ میان آن دو صورت‌بندی نشده بود. یعنی تعلیمِ همزمان شاخه‌های نقاشی و مجسمه با گونه‌های صنایع‌دستی، بیانگر عدم پیدایش دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی در این دوره است. توصیفی که میرزا صالح شیرازی در سال ۱۲۲۷ه.ق (۱۸۱۲م) از نقاشخانهٔ فتحعلی‌شاه ارائه داده نیز موید همین وضعیت است: «در جانبین تالار چهار اروسی است. دو اروسی به جهت پیشخدمتان و غلام پیشخدمتان و دو اروسی دیگر نشیمن نقاشان و زرگران و میناکاران که به جهت شاه و اندرونیِ شاهی، شب و روز کار می‌کنند» (میرزا صالح شیرازی ۱۳۸۸، ۳۰). در این دوران، «کارگاه‌های نقاشی ایران بسیار ساده و بی‌پیرایه بود، بیشتر نقاشان در حجره‌های محقری در بازار کار می‌کردند و از آتلیه‌های پر زرق‌وبرق اروپایی در ایران خبری نبود» (بنجامین ۱۳۶۳، ۴۱۵)؛ یعنی حتی مکان تولید این دو گروه از آثار (حجره‌های متداول در هر کوی و برزن) نیز مشابه یکدیگر بوده است. تصویری که بنجامین از نقاش ایرانی در این دوره ارائه می دهد، تصویر تمام‌عیار زندگی سادهٔ نقاش ایرانی در این عهد برشمرده می‌شود که تفاوتی با زندگی خالقان صنایع‌دستی و صنعتگران ندارد.

ب) فرمان محمدشاه به عبداللهخان معمار: «باشی بالاستقلال»

البته به نظر می‌رسد این روند در دوران محمدشاه با یک تغییر نگرش جزئی همراه شده باشد. محمدشاه فرمانی به نام عبداللهخان معمار صادر و او را در سال ۱۲۵۵ه.ق (۱۸۳۹م) به لقب‌های نقاش‌باشی، معمارباشی و خانی مفتخر کرد (تصویر۱). او پیش از انتصاب به این مقام جزو نقاشان نقاشخانهٔ همایونی فتحعلی‌شاه بود. از همه مهم‌تر این‌که در پایان این فرمان، محمدشاه تأکید می‌کند که نقاشان، معماران، مهندسان، میناکاران، نجاران، حجاران، فخاران (سفالگران)، شیشه‌بُران، حدادان، سرایداران، باغبانان، مغنیان (چاه‌کنان) و شماعان (شمع‌سازان)، عبداللهخان را «باشی بالاستقلال» خود بدانند (افشار و یارشاطر ۱۳۸۸، ۱۷۹-۱۸۰ و کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۳۰۲-۳۰۳). بنابراین، وی با این فرمان در رأس همهٔ صاحبان حِرَف قرار گرفت؛ یک نقاش-معمار (هنرمند هنرهای زیبا) بر صنایع‌دستی‌سازان و صنعتگران تفوق داده شد.

تصویر۱: فرمان محمدشاه مبنی بر اعطای لقب «نقاش‌باشی بالاستقلال» به عبداللهخان معمار (شهرستانی ۱۳۸۱، ۷۲)

از این فرمان، سه نکتهٔ دیگر نیز پیرامون موضوع این مقاله مستفاد می‌شود؛ اول، همجواری سوژه‌های نامرتبط مثل سرایدار و فخّار است. همان‌طور که فوکو در مقدمهٔ کتاب «الفاظ و اشیاء»، مقوله‌بندی حیوانات در یک دایره‌المعارف چینی[۲] که بورخس از آن نقل کرده را مورد پرسش قرار می‌دهد و این همجواری اشیاء و مقولاتِ نامرتبط را فقط در منزلگاه «زبان» ممکن می‌داند (فوکو ۱۳۹۹، ۲۹-۳۱) و می‌نویسد: «در این سیاهه [ی بورخس] همجواری اشیاء، ناممکن نیست؛ [بلکه] وجود خودِ جایگاهی که این اشیا بتوانند در آن همجوار شوند، ناممکن است [...] آن‌ها جز در نامکانِ زبان، در کجای دیگر ممکن است کنار هم قرار گیرند؟» (همان، ۳۱). در این‌جا نیز هم‌ترازی و همجواری هنرهای زیبا با صنایع‌دستی، کنارهم‌قرارگیریِ نقاش و میناکار و باغبان به‌چشم می‌خورَد. سیاهه‌ای است که در ساحت زبان امکان تحقق یافته و مثل فوکو باید پرسید که خود این مقوله‌بندی به کدام فضای گفتمانی تعلق دارد و مقولهٔ مرکزی‌اش[۳] چیست؟ آنچه در مقوله‌بندیِ موجود از هنرها در این فرمان مدنظر است، همان «فن» و مهارتی می‌باشد که کنندهٔ آن داراست و این امر چنان است که تمایزِ ارزشی میان مهارت نقاش با مهارت چاه‌کن قائل نمی‌شود و به تعبیر فوکویی، «مقولهٔ مرکزی» آن را «سوژهٔ کنندهٔ صاحب مهارت» می‌توان درنظر گرفت که در این دوره از وی با واژهٔ «صنعتگر» نام برده می‌شود. در راستای همین ادعا لازم به ذکر هست که بنابر گفتهٔ معیرالممالک، منصبِ «نقاش‌باشی، همچنین وظیفهٔ تعلیم "نقاشی" و "هنر" را به شاه و ولیعهد نیز برعهده داشته که این وظیفه در سرتاسر دورهٔ قاجار [برایش] وجود داشته است» (معیرالممالک ۱۳۶۳، ۲۷۷-۲۷۸). یعنی نقاش‌باشی لازم است تا در کنار نقاشی، در دیگر گونه‌های هنری نیز صاحب مهارت و استادی باشد، همان‌طور که عبداللهخان، هم در معماری و هم در نقاشی چنین بود.

نکتهٔ مستخرج دوم از این فرمان، به کاربردن واژهٔ «بالاستقلال» برای یک نقاش- معمار است که ضمن حکایت از جایگاه و شأن والای هنرمند، بیانگر امر مهم «آزادیِ» وی نیز به شمار می‌آید. لازم به یادآوری است که کارگاه‌های هنریِ درباری همواره می‌بایست ذوق و سلیقهٔ پادشاه و دربار را در خلق آثارشان مدنظر قرار می‌دادند. این درحالی است که محمدشاه، با این فرمان و اختیاری که به عبداللهخان اعطا نموده، به‌نوعی آزادی و اختیار عمل را به خود هنرمند واگذار کرده و او دیگر مختار است بدون کسب اجازه از پادشاه در امور هنری تصمیم بگیرد. شاید بتوان این را نقطهٔ شروع مسیری در آزادی هنرمندان (از قید دربار) و پیدایش مفهوم آزادی در هنر دانست که همسو و «شاید» متأثر از دیدگاه‌هایی این‌چنینی در غرب بود که با پررنگ‌تر شدن مفهوم آزادیِ هنر و هنرمند در دیدگاه‌های شارل باتو[۴]، شافتسبری[۵] و کانت، سبب جداسازی هنرهای کاربردی از هنرهای زیبا گردید که جلوتر بدان‌ها پرداخته می‌شود. البته جنبهٔ استبدادی این فرمان را نیز نباید نادیده گرفت. هنرمند نه با خواست و کوشش خود، بلکه با اعطای آزادی از بالا (همچون برده‌ای که اربابش وی را آزاد می‌کند)، به این رهاییِ نسبی

دست یافته است. لازم به ذکر است که با اتفاقات سیاسی دورهٔ قاجار و کوچک‌تر شدن حدود جغرافیایی ایران طی جنگ‌ها و عهدنامه‌ها، دخالت قوای دولت‌های خارجی و با پژواک گزاره‌های گفتمان‌های هویت ملی و تجددطلبی، واژهٔ «استقلال»، مفهومی مهم در طی دورهٔ قاجار تلقی می‌شود که گفتمان‌هایی را با یکدیگر همسو نموده است. در این‌جا اشارتی به دیدگاه‌های شافتسبری درخصوص زیبایی‌شناسی، «هنرمند آزاد» و «لذتِ بی‌علاقه»، مهم به نظر می‌رسد چراکه برخی معتقدند آموزه‌های کانت دربارهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناسی، متأثر از ایده‌های شافتسبری است و این ایده‌ها نفوذ مؤثری بر زیبایی‌شناسی مدرن داشته و آن نیز تأثیراتی بر هنر ایران داشته است. به اعتقاد شافتسبری، فرایند رسیدن به هارمونی، مستلزم وجود «صانع الهی» و «نبوغ مدبر» می‌باشد. تصویر کهن خدا در مقام صانعِ خالق عالَم در اندیشهٔ شافتسبری با تعبیرِ مدرن «نبوغ» احیا شده است (باراش ۱۳۹۹، ۵۵-۵۶ و ۶۲). وی از «هنرمند خلاق» یا «هنرمند نابغه» نام می‌برد و به صورت‌بندی مفهوم مدرن هنرمند پرداخته است تا جایی که «امروزه بیش‌ازآنچه تصور می‌رود، پیرو رهنمودهای شافتسبری هستیم» (همان، ۵۷). او ضمن تأکید مکرر بر آزادی هنرمند، بیان داشته که روحِ ابداع است که «استقلالِ» هنرمند را تضمین می‌کند و هنرمند، جز به خودش، نباید متکی بر چیزی یا کسی باشد. شافتسبری تقلید را جایز نمی‌دانست چراکه در اندیشهٔ وی، هنرمند، استادی اصیل بود که همه‌چیز را خودش ابداع، آفرینش و تصور می‌کرد (همان‌جا).

نکتهٔ سوم آن‌که در ترتیب نام‌بردن سوژه‌ها در این فرمان، نوعی اولویت‌دهی ضمنی به خالقانِ هنرهای زیبا (نقاش، معمار و مهندس) و سپس به سازندگانِ صنایع‌دستی (میناکار، نجار، حجار و فخار) و بعد به سایر تولیدکنندگان و خدماتیان (شیشه‌بر، حداد، سرایدار، باغبان، مغنی و شماع) قابل برداشت است، به‌طوری‌که با حرکت از ابتدای این لیست به سمت انتها، از شأنیتِ سوژهٔ صاحب مهارت، کاسته می‌شود. روندی که با ادامهٔ بحث در دورهٔ قاجار، افزون و افزون‌تر گشته تا به جدایی هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی منتهی می‌گردد.

ج) تمایز در نگرش شاهان و دربار قاجار به «هنرهای زیبا» و «صنایع‌دستی»: تصمیمات متفاوت در دو حوزه

در راستای آن‌چه در بالا ذکر شد، یک نکته بسیار حائز اهمیت است. حکومت قاجار در اوایل سدهٔ نوزدهم برای پیشرفت فن نقاشی، بعضی از نقاشان را به اروپا اعزام کرد مثلاً کاظم فرزند نقاشباشیِ عباس‌میرزا به بریتانیا و میرزارضا در زمان محمدشاه به پاریس اعزام شد و این روند ادامه داشته (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۱؛ محبوبی اردکانی ۱۳۸۰، ۱۲۳و۱۲۵) و در عکاسی نیز این امر قابل رؤیت است؛ مثلاً عبدالله‌میرزا در روزنامهٔ تربیت می‌نویسد: «در عهد شاه شهید ناصرالدین‌شاه [...] در وزارت علومِ شاهزاده اعتضادالسلطنه از مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون [...] به فرنگ رفته [و] تقریبا یک‌سال‌ونیم در پاریس مشغول عمل عکاسی [...] شد» (عبدالله‌میرزا ۱۲۷۵ه.ق). اگرچه اعزام هنرآموز به غرب برای فراگرفتن نقاشی و عکاسی به‌طور جدی از دورهٔ قاجار در ایران آغاز شد و حتی تا پایان دورهٔ پهلوی نیز ادامه داشت، چنین خواستی هرگز برای صنایع‌دستی وجود نداشته است.[۶] به بیان ساده‌تر، پادشاهان قاجار وضعیت هنرهای زیبای ایران را در نسبت با غرب، دارای کم‌وکاست‌هایی تلقی می‌کردند که می‌بایست با اعزام هنرجو و بازگشت وی به میهن برطرف شود ولی در زمینهٔ صنایع‌دستی، یا اساساً چنین ارزیابی‌ای برایشان صورت نمی‌گرفت یا احتمالاً صنایع‌دستی ایران را هم‌طراز یا برتر و جلوتر از غرب قلمداد می‌نمودند. البته نباید فراموش نمود که اساساً نقاشی، رسانهٔ اصلی حکومت بود و وظیفهٔ معرفی چهرهٔ قدرت، شاه، خاندان قاجار و دولتمردان را به مردم و سایر ملل برعهده داشت. یعنی نقاشی و عکاسی، تکنولوژی‌های نهادی[۷] در «گفتمان حاکم» و در راستای مشروعیت‌بخشی به قدرت و در خدمت آن بودند درحالی‌که صنایع‌دستی چنین کارکردی[۸] نداشت.

امیرکبیر، صدراعظم ناصرالدین‌شاه برای پیشبرد صنایع و فنون در سال ۱۲۶۶ه.ق (۱۸۵۰م) مجمع‌الصنایع را (تقریباً یک‌سال بعد از تأسیس دارالفنون) در زاویهٔ غربی بازار که امروزه به سبزه‌میدان شهرت دارد تأسیس کرد.[۹] سندی به تاریخ ۱۲۶۸ه.ق (۱۸۵۲م)، محل اولیهٔ تولید هنر و صنایع در تهران را با نام «حجره» در این مرکزِ تازه‌تأسیس یعنی «مجمع دارالصنایع» تشریح می‌کند. این مرکز برای تولید، ساخت و طراحی ساعت (دو حجره)، توپ‌ریزی، کالسکه‌سازی (دو حجره)، یونیفورم‌های نظامی به سبک اروپا (۱۱ حجره)، نقاشی‌های زیبا، خیاطی، دواتگری، ملیله‌سازی، میناسازی، طلاسازی، صحافی و تذهیب، زرکشی و زردوزی، تفنگ‌سازی و قداره و اجزاء آن (چهار حجره) برپا شده بود (روزنامهٔ وقایع اتفاقیه ۱۲۶۸ه.ق؛ اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۲۴۴؛ کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۱۵۱ و ۳۴۷؛ اقبال ۱۳۲۷، ۵۹-۷۰). مدرسهٔ مجمع‌الصنایع، مانند مدرسهٔ دارالفنون، مؤسسه‌ای در تشکیلات بیوتات دستگاه سلطنتی بود. بیوتات سلطنتی که ریشه در الگوی کهن تشکیلات سلطنتی داشت، مجموعه‌ای از سازمان‌ها، کارخانه‌ها، کارگاه‌ها و واحدهای خدماتی بود که وظیفهٔ تهیهٔ حوائج و ملزومات موردنیاز

دربار پادشاهان را برعهده داشتند. تولیدات بیوتات در خزانه‌های سلطنتی نگهداری می‌شد (آل داود ۱۳۹۹). امیرکبیر، مجمع‌الصنایع را برای «ترویج "فن" و "هنر" بنیان نهاد» (آدمیت ۱۳۶۲، ۳۹۶) و پیداست که بخشی از آن به امور هنری و صنایع‌دستی اختصاص داشته است. در این مرکز، ۱۴۴ شاگرد تحت نظر ۴۵ استادکار در پروژه‌های مختلف سلطنتی کار می‌کردند (اقبال ۱۳۲۷، ۵۹-۷۰) و تولیداتشان نیازهای دربار (شامل نیروهای نظامی، خدمهٔ دربار و اشیای موردنیاز در تشریفات و غیره) را برطرف می‌ساخت.[10] به هر روی، مجمع‌الصنایع از توان تخصصی و حرفه‌ای استادکاران زمانه و حمایت مالی و اداری سلطنت قاجار برخوردار بود. تولیدات گران‌بهای آن را دربار، قشر اعیان و اشراف، یا بخش‌های نظامی مصرف می‌نمودند (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۹۳ و یوسفی‌فر ۱۳۹۰، ۵۱). این نهاد در اختیار میرزا ابوالحسن غفاری قرار گرفت و از طرف ناصرالدین‌شاه مأمور طراحی و تصویرسازی نسخهٔ خطی هفت‌جلدی هزارویک‌شب شد. این نسخهٔ ۱۱۳۴ صفحه‌ای، در مدت هفت سال توسط ۴۲ هنرمند رشته‌های مختلف ازجمله نقاش، مذهب، خطاط، صحاف و غیره تحت نظر وی در آن‌جا به انجام رسید (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۱؛ کشمیرشکن ۱۳۹۶، ۶۸). همین مورد به‌خوبی نشان می‌دهد که هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی یا هنرمندان و صنایع‌دستی‌سازان در کارگاه سلطنتی یا در خلق سفارشات درباری، به روش دیرین در فرایند خلق، به‌طور مشترک همکاری داشته‌اند و گسیختگی میان آن‌ها هنوز کاملاً صورت‌بندی نشده است. خود نام این نهاد نیز بر یکجاجمع‌شدن صنعت‌های مختلف دلالت دارد. در این دوره و در این نهاد، هنوز واژه و مفهوم «صنایع‌دستی» برساخت نشده و تنها صحبت از «حِرَف» و یا خود اشیاء (مثل قلمدان، کوزه، گلدان، حصیر و غیره) است که از بقیهٔ محصولاتِ تولیدی مثل کالسکه، اسلحه، شمع و حتی چاه نیز گسستگی ندارد. واژهٔ «صنعت» (و جمع آن: «صنایع») در دورهٔ قاجار به‌طور مکرر برای جمیع هنرها، آثار کاربردی و حتی هر دست‌سازهٔ انسانی (مثل کشتی) به‌کار می‌رفته[11] که همزمان بر سه وجه «مهارتی»، «شیءبودگی» و «ساختی‌بودن» آن‌ها تأکید می‌کرده است.

د) آغاز گسست میان هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی در ایران: به‌انتظام کشیده‌شدنِ هنرهای زیبا در نهادی مجزا و مدرن

اما ناصرالدین شاه (سوژهٔ اصلی گفتمان سلطنتی) در ۱۱ ذی‌القعده ۱۲۷۷ه.ق (۱۸۶۱م) برابر با ۳۰ اردیبهشت ۱۲۴۰ه.ش، در فرمانی ابوالحسن غفاری را به لقب صنیع‌الملکی مفتخر کرد و اجازهٔ تاسیس نقاشخانه و چاپخانهٔ دولتی را به او تفویض نمود تا به موجب آن، «شاگردان عدیده نیز در این صنعت تربیت نمایند» (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۷۶، ۲۴-۲۵). با شکل‌گیری این مدرسه، تعلیم نقاشی (هنرهای زیبا[12]) برای نخستین‌بار در ایران با برنامه‌ریزی نظام مدرسه‌ای به سبک اروپایی و تحت نظارت وزارت علوم صورت گرفت. درحقیقت، نظارت وزارت علوم بر این مدرسه، سنتی را پدید آورد که تا به امروز نیز ادامه یافته است. با این‌که برنامه‌های درسی ابوالحسن غفاری از روی برنامه‌های مدارس اروپایی الگوبرداری شده بود، ولی در مدرسهٔ او از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر خبری نبود و در حقیقت «برنامهٔ» آن، طوری تنظیم شده بود که تناقضی با «تعلیم سنتی هنر» در ایران نداشته باشد. نقاش در این مکتب‌خانه طوری بار می‌آمد که اثر او از نظر واقع‌گرایی، پرسپکتیو، اسلوب سایه‌روشن و الگوبندی با معیارهای اروپایی منطبق باشد (آژند ۱۳۹۸، ۱۲۴-۱۲۵). یعنی کماکان توجه و تمرکز بر تکنیک (روش ساخت هنر) قرار داشت و به ساحت زیبایی‌شناسی، نقد و حتی مفهوم و معنای اثر هنری پرداخته نمی‌شد. همان‌طور که آژند نیز باور دارد، این (تمرکز بر تکنیک نه بر چیز دیگر) همان روشی است که پیش از این در تعلیم سنتی هنر (صنایع‌دستی و غیره) در ایران رایج بوده است. حضور نقاشی در این فرمان و غیاب هنرهای کاربردی در آن، بیانگر اهمیت‌دهی دربار به هنرهای زیباست. یعنی شاه و دربار با نگاه به هنر غرب به این امر رسیده‌اند که نقاشی بدون آموزش به روش غربی، به کارکردی که آن‌ها در ذهن دارند (نمایش و مشروعیت‌بخشی به قدرت) نمی‌رسد اما چنین نگرشی به صنایع‌دستی نداشته‌اند. به عبارت دقیق‌تر، آغاز گسست میان هنرهای زیبا از هنرهای کاربردی در ایران، درون همین فرمان نهفته است که ناصرالدین‌شاه (سرمنشاء گفتمان حاکم)، نقاشی را از دل سایر صنعت‌های موجود در مجمع‌الصنایع (زری‌دوزی، توپ‌سازی و غیره که در بالا ذکر شدند) بیرون می‌کشد و شأنیتی مجزا می‌دهد که لازم است «نهادی» مجزا برای خود داشته باشد تا به مفصل‌بندی گفتمانی بینجامد که در آن، دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی برساخت شود. «در ایران تا قرن‌ها هنر و صنایع‌دستی با هم مترادف بوده‌اند» (Nasr 1990, 67) و بررسی چهار واژهٔ صنعت، فن، پیشه و هنر و ردیابی کاربرد آن‌ها نشان می‌دهد که تا نیمهٔ دوم قرن سیزدهم ه.ق به جای یکدیگر به کار برده می‌شدند (Ekhtiar 1999, 50-51)؛ اما این گسست چنان که اشاره رفت، «نقاشی» را به «دانش» و «نظام آموزشی غربی و مدرسه» - به منزلهٔ یک نهاد در گفتمان مدرنیته- پیوند می‌داد که در آن‌جا با نقاشی

همانند سایر علومِ غربی با روش علمی و تجربی (پوزتیویستی) برخورد و آموزش داده می‌شد.[۱۳] این فرمانِ ناصرالدین‌شاه را می‌بایست در یک فضای گفتمانی ماحصلِ گفتمان‌های سلطنتی، تجدد (به‌ویژه گفتمان غرب‌گرایی) تحلیل نمود. شاه قاجار که مجذوب غرب شده بود، می‌کوشید با هنرهای زیبا، چهرهٔ قدرت خود را به چهرهٔ قدرت در غرب نزدیک نماید (نک. تصاویر۲ و ۳).[۱۴]

تصویر ۲: نقاشی ناپلئون در حال عبور از آلپ، اثر ژاک لوئی داوید، ۱۸۰۱م (جونز ۱۳۸۶، ۹۳)

تصویر۳. مجسمه ناصرالدین‌شاه اثر علی‌اکبرخان حجار، ساخته شده در شعبان ۱۳۰۴ه.ق (۱۸۸۷م) (مشرق‌نیوز ۱۳۹۷)

در واقع هنرهای زیبا نیز در این دوره نه برای امر زیبای کانتی، بلکه دارای مقاصد کارکردی بود. برای مثال، در مقاله‌ای در روزنامهٔ تربیت به سال ۱۲۷۵ه.ق (۱۸۵۸م) چنین آمده است: «هیچ صنعتی از صنعت‌های قدیم و جدید نیست که مبلغی فایده و منفعت نداشته باشد و مخصوصاً فواید عکس و عکاسی بسیار است» (روزنامهٔ تربیت ۱۲۷۵ه.ق). به‌نمایش گذاشتنِ عکس‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌های واقع‌گرایانه در کاخ در چشم سفیران و دولتمردان سایر ملل، برای قاجار به مثابه نمایش روزآمدبودگی و ترقی محسوب می‌شده است.

۴. نتیجه‌گیری

اگرچه برای شناخت مفهوم «صنایع‌دستی ایران» و گسسته‌شدن آن از مقولهٔ «هنرهای زیبا» و برساخته‌شدن دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی در عصر قاجار نمی‌توان تنها به یکی از گفتمان‌ها بسنده کرد و می‌بایست این مفهوم را در یک فضای گفتمانی که محصول ارتباط، تقابل و کشمکش گفتمان‌های سلطنتی، تجدد، شیعه‌گرایی، باستان‌گرایی و هویت ملی، مشروطه و غیره است، بررسی نمود، اما یکی از مهم‌ترین این گفتمان‌ها به سبب تاثیرگذاری، گفتمان سلطنتی قاجار است که در قراردادن صنایع‌دستی در وجهِ دوم در دوگانهٔ هنرهای زیبا/ هنرهای کاربردی و برساخته‌شدنِ آن‌چه امروزه از «صنایع‌دستی» استنباط می‌گردد، سهم به‌سزایی داشته است. در این دوره، طی مواجههٔ ایران با غرب، صنایع غربی و هنرِ غرب (که تمرکز و ستایش‌اش بر هنرهای زیبا بود)، سوژه‌های گفتمان سلطنتی (مثل شاه، افراد صاحب‌نفوذ خاندان قاجار، دولتمردان و غیره) تصمیماتی در عرصهٔ فرهنگی، صنعتی و اقتصادی در جهت حرکت به سوی غرب گرفتند که به‌طور مستقیم با صنایع‌دستی نیز مرتبط می‌شود و در پیوستگی مفهوم صنایع‌دستی با سایر هنرها، گسستی ایجاد می‌گردد. در این بستر، محمدشاه در فرمانش به عبداللـه‌خان معمار، یک نقاش-معمار را بر صنایع‌دستی‌سازان و صنعتگران تفوّق می‌بخشد؛ پس از تأسیس دارالفنون و آسان‌سازیِ ورود جریان آموزش هنر به روش غربی، ناصرالدین‌شاه با فرمان تأسیس نقاشخانهٔ دولتی، هنرهای زیبا را در نهادی جدید و مجزا سامان داده و با رویکردی نسبتاً مدرن آن را از دل سایر هنرها بیرون می‌کشد؛ پادشاهان قاجار، وضعیت هنرهای زیبای ایران را در نسبت با هنرهای زیبای غرب، دارای کم‌وکاست‌هایی تلقی می‌کردند که می‌بایست با اعزام هنرجو و بازگشت وی به میهن برطرف شود ولی در زمینهٔ صنایع‌دستی، یا اساساً چنین ارزیابی‌ای برایشان صورت نمی‌گرفت یا احتمالاً صنایع‌دستی ایران را هم‌طراز یا برتر و جلوتر از غرب قلمداد می‌نمودند؛ هنرهای زیبا در خدمت معرفیِ چهرهٔ قدرت و در راستای مفصل‌بندی گفتمان سلطنتی قاجار قرار می‌گیرند؛ حاصل

همهٔ این تغییر نگرش‌ها، برساخت یک نظام سلسله‌مراتبی در هنر ایران است که والایشِ هنرهای زیبا و واقع‌گرایی در هنر ایران را به‌دنبال دارد و از سوی دیگر، صنایع‌دستی را به حاشیه رانده است. البته این رویداد نه فقط در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار، بلکه در یک تقاطع گفتمانی که دیگر گفتمان‌ها به‌ویژه گفتمان تجدد در آن نقش دارند، صورت پذیرفته است. با این مقوله‌بندی جدید از هنر ایران، سوژهٔ سازندهٔ هنر نیز تفکیک شد به‌طوری‌که سازندهٔ هنرهای زیبا، «هنرمند» نامیده شد و شأنیت بالاتری یافت و برای سوژهٔ سازندهٔ صنایع‌دستی از تعبیر «صنعتگر» استفاده گردید که مرز مشخصی با سازندگانِ کالاهای غیرزیباشناسانه‌ای مثل چاه‌کن و شمع‌ساز نداشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Binary Opposition

۲. «حیوانات به چند دسته تقسیم می‌شوند: الف) متعلق به امپراتور؛ ب) مومیایی‌شده؛ ج) اهلی؛ د) بچه‌خوک؛ هـ) پری دریایی؛ و) افسانه‌ای؛ ز) سگ‌های ولگرد؛ ح) داخل در رده‌بندی حاضر؛ ط) حیواناتی که همچون دیوانگان بی‌قرارند؛ ی) حیوانات بی‌شمار؛ ک) حیواناتی که با قلم‌موی بسیار ظریف، ساخته از پشم شتر ترسیم شده‌اند؛ ل) و غیره؛ م) حیواناتی که هم‌اکنون تنگ را شکسته‌اند؛ ن) حیواناتی که از دور شبیه مگس به‌نظر می‌رسند» (فوکو ۱۳۹۹، ۲۹)

۳. «مقولهٔ مرکزی این سیاهه [ی بورخس]، یعنی حیوانات [...]، نشان می‌دهد که هرگز نمی‌توانیم میان این مجموعه‌ها و مجموعه‌ای که آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد رابطهٔ پایدار ظرف‌ومظروف برقرار کنیم» (فوکو ۱۳۹۹، ۳۱-۳۲).

4. Charles Batteux (1713-1780)

۵. آنتونی اشلی کوپر، ارل سوم شافتسبری (۱۶۷۱-۱۷۱۵) (Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury, 3d)

۶. اگرچه در زمان صدارت امیرکبیر وی برای رواج صنعت در سال ۱۲۶۶ه.ق (۱۸۵۰م)، شش تن از صنعتکاران ایرانی را برای تکمیل فنِ خود در رشته‌های کاغذسازی، بلورسازی، چدن‌ریزی، تصفیهٔ شکر و قندسازی، نجاری و چرخ‌سازی و شماعی به روسیه فرستاد و دو نفر از حریربافان کاشان را نیز برای آموختن چرخ ابریشم، به اسلامبول راهی کرد و هفت سال بعد نیز هفده نفر برای آموختن فنونی مثل ماهوت‌بافی، چینی‌سازی و کاغذسازی به فرانسه روانه شدند (آدمیت ۱۳۶۲، ۳۹۱)، اما نتایج این ارسال‌ها پس از بازگشت‌شان به ایران و ارزیابی‌هایی که بر محصولات تولیدی‌شان صورت گرفته (رجوع کنید به آدمیت، ۱۳۶۲، ۳۹۱-۳۹۸) حاکی از آن است که در همهٔ این تصمیمات، آن‌جا که به صنایع‌دستی مربوط می‌شود، تنها آموختن «فن» برای ارائهٔ یک زیرساختِ باکیفیت مدنظر بوده است و در این گسیل‌کردن‌ها جنبه‌های زیبایی‌شناسی، سبک یا چیز دیگری لحاظ نمی‌شده است.

۷. «تکنولوژی‌های نهادی»، تکنیک‌های عملی‌ای هستند که برای به‌کاربستن دانش/قدرت مورداستفاده قرار می‌گیرند و اغلب از تکه‌ها و قطعه‌هایی تشکیل شده‌اند و مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها هستند (مثل طراحی پنجره‌ها در ساختمان‌های زندان، تکنیک‌های عکاسی و غیره) (رز ۱۳۹۴، ۳۱۲-۳۱۳).

۸. «کارکردِ صنایع‌دستی»، اشاره به وظیفه‌ای غیرمادی، فرهنگی، اخلاقی، ارزشی یا معنوی و اجتماعی دارد (مثل کارکرد هویتی، کارکرد فرهنگی و کارکرد نمادین) که توسط گفتمان‌ها بر دوش صنایع‌دستی جهت مفصل‌بندیِ گفتمانی، فرافکن می‌شود و با «کاربردِ صنایع‌دستی» متفاوت است. برای مثال، «کاربرد» یک کاسهٔ سفالی یا یک پیالهٔ برنجی، می‌تواند نوشیدن مایعات باشد اما هنگامی که همان کاسهٔ سفالی در یک مراسم مذهبی مثل تعزیه در دستان شبیه‌خوانان مورد استفاده قرار گیرد، با ایجاد یک حلقهٔ اتصالِ معنوی به شخصیت‌های مقدس مذهبی، منتسب می‌شود و حاوی «کارکرد»هایی نظیر کارکردِ مذهبی، معنوی، شفابخشی، تبرّک‌گونه و غیره می‌گردد. یعنی یک شیء معمولی در ذیل یک گفتمان خاص، به یک شیء نمادین تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، کارکرد سبب می‌گردد تا یک اثر صنایع‌دستی به یک شیءِ تحت گفتمان بدل شود.

۹. البته در برخی منابع، مؤسس آن متفاوت است. اعتمادالسلطنه نوشته که این مؤسسه «به وسیلهٔ حسینعلی‌خان معیرالممالک و به دستور ناصرالدین‌شاه تأسیس شد» (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳ب، ۶۷۰).

۱۰. اگرچه شدت این برآورده‌سازی مشخص نیست. ضمناً برای اطلاعات کامل‌تر درخصوص تعداد استادکاران از هر رشته و شاگردانشان بنگرید به: (اقبال ۱۳۲۷، ۶۷-۷۰).

۱۱. چند نمونه ذکر می‌شود: «میرزا ابوتراب خان غفاری کاشانی [...] و در مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون به تکمیل صنعت نقاشی پرداخته [...] و ترقی او در مراتب صنعت و هنر مشهود است» (محمد حسن ۱۲۶۸ه.ق)؛ «پارهٔ علوم و صناعات نیز برحسب احتیاجات و ضروریات معیشت در میان بنی نوع انسان اختراع شد چون صنعت نجاری و کشتی‌سازی و آهنگری و مسگری و فخّاری و بنّایی و زراعت [...] و تربیت اشجار [...] و شبانی [...] و اسلحه‌سازی [...]» (کرمانی ۱۳۰۰ه.ق، ۲۸)؛ «و بنده در اعمال و فنون عکاسی که شعبه‌ای از این صنعت است، چندین سال زحمت کشیده‌ام» (عبدالله‌میرزا ۱۲۷۵ه.ق).

۱۲. اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین‌شاه به ارتباط تنگاتنگ عکاسی و نقاشی در این دوره اشاره کرده است (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۳الف، ۲۶۸). هم‌چنین، میرزا آقاخان کرمانی، تأثیر عکاسی بر بهبود کیفیت هنرهای زیبا (نقاشی، پیکرتراشی و نقش‌برجسته) را چنین بازگو نموده است: «نقاشی و هیکل‌تراشی و منبت‌کاری [...] از چند جهت ناقص بود [...] ولی بعد از پیدایش فوتوگراف، این صنایع خیلی ترقی کرد» (کرمانی ۱۳۰۰ه.ق، ۷۰-۷۱).

۱۳. مریم اختیار اشاره می‌کند که در اعلان سال ۱۲۷۸ه.ق (۱۸۶۲م) در روزنامهٔ دولتی «دولت علیهٔ ایران» که دانش‌آموزان را به آموزش و مدرسه مرتبط می‌کرد، ارجاع به نقاشی در حکم «رشته‌ای تحصیلی» که با روش علمی صورت می‌گرفت، ذکر شده و این برنامهٔ آکادمیک برای هنر در ایران، از اروپا و مشخصاً از ایتالیا و فرانسه الگوبرداری شده بود (Ekhtiar 2001, 50-51).

۱۴. عکسی از ناصرالدین شاه و پسرش کامران‌میرزا در کنار مجسمهٔ همایونی معروف به «جهان‌پیما» که پس از بازدید از موزه‌های اروپا، سفارش ساخت این مجسمه از خود را به جهانگیرخان اقبال‌السلطنه (وزیر صنایع و قورخانه) داد (مشرق‌نیوز ۱۳۹۷).

منابع

۱. اعتمادالسلطنه (صنیع‌الدوله)، محمدحسن خان. ۱۳۶۳الف. مطلع‌الشمس. ج. ۳. تهران: فرهنگسرا.

۲. -----. ۱۳۶۳ب. المآثر و الآثار. به اهتمام ایرج افشار. تهران: اساطیر.

۳. افشار، ایرج، و احسان یارشاطر. ۱۳۸۸. رهنمای کتاب. ج. ۱۷. تهران: سخن.

۴. اقبال، عباس. ۱۳۲۷. «ورقی ز تاریخ طهران: سبزه‌میدان و مجمع‌الصنایع». یادگار. ۴ (۹-۱۰): ۵۹-۷۰.

۵. اکبری، محمدعلی. ۱۳۹۳. تبارشناسی هویت جدید ایرانی: عصر قاجاریه و پهلوی اول. تهران: علمی و فرهنگی.

۶. آبراهامیان، یرواند. ۱۳۹۶. ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر. ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و همکاران. تهران: نشر نی.

۷. آدمیت، فریدون. ۱۳۶۲. امیرکبیر و ایران. تهران: امیرکبیر.

۸. آژند، یعقوب. ۱۳۹۸. از کارگاه تا دانشگاه. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. آل داود، علی. ۱۳۹۹. «بیوتات سلطنتی». مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. برگرفته از: https://www.cgie.org.ir/fa/article/229315

۱۰. باراش، موشه. ۱۳۹۹. نظریه‌های هنر: از وینکلمان تا بودلر. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: گیلگمش.

۱۱. برتنز، یوهانس ویلم. ۱۳۹۶. نظریه ادبی: مقدمات. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: علم.

۱۲. بنجامین، سمیوئل‌گرین‌ویلر. ۱۳۶۳. ایران و ایرانیان عصر ناصرالدین شاه. ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: جاویدان.

۱۳. تبریزی، نظام‌العلماء. ۱۳۰۱ه.ق. تحفهٔ خاقانیه در بیان حدود و حقوق سلطنت و رعیت. چاپ سنگی.

۱۴. تحویلدار اصفهان، حسین‌بن‌محمدابراهیم. ۱۳۴۲. جغرافیای اصفهان: جغرافیای طبیعی و انسانی و آمار اصناف شهر. تهران: دانشگاه تهران.

۱۵. جونز، استیون. ۱۳۸۶. تاریخ هنر - سدهٔ هجدهم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

۱۶. خبازی‌کناری، مهدی، و صفا سبطی. ۱۳۹۶. «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ جستجوی جایگاه صنایع‌دستی در بین هنرها براساس زیبایی‌شناسی کانت». فصلنامهٔ کیمیای هنر. ش. ۲۲: ۷-۱۸.

۱۷. دادور، ابوالقاسم، نازنین قریب‌پور شهریاری، و فرناز عرب‌نیا. ۱۳۹۴. جستاری در سنت و مدرنیسم و تاثیر آن بر صنایع‌دستی. تهران: مرکب سفید و دانشگاه الزهراء.

۱۸. دل‌زنده، سیامک. ۱۳۹۶. تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. تهران: نظر.

۱۹. رز، ژیلیان. ۱۳۹۴. روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمهٔ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

۲۰. رشیدیان، عبدالکریم. ۱۳۹۴. فرهنگ پسامدرن. تهران: نشر نی.

۲۱. رضوانفر، مرتضی. ۱۳۸۵. «صنایع‌دستی و مدرنیته، تحلیلی مردم‌شناختی از ابعاد نظری صنایع‌دستی». کتاب ماه هنر. ش. ۱۰۰-۹۹: ۷۰-۷۴.
۲۲. روزنامهٔ تربیت. ۱۲۷۵ه.ق. «تتمهٔ مقالهٔ نواب عبدالله‌میرزا عکاس». ش. ۱۶.
۲۳. روزنامهٔ وقایع اتفاقیه. ۱۲۶۸ه.ق. ش. ۱۱۱.
۲٤. زیباکلام، صادق. ۱۳۷۵. ما چگونه، ما شدیم: ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی در ایران. تهران: روزنه.
۲۵. زیباکلام، صادق. ۱۳۹۷. سنت و مدرنیته: ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی در ایران عصر قاجار. تهران: روزنه.
۲٦. سپهری‌راد، امید، و علی آرامجو. ۱۳۹۱. «ورود ایران به بازار جهانی و تاثیر آن بر صنایع‌دستی کشور در نیمهٔ دوم حکومت قاجاریه، نمونهٔ موردی: ولایت قاینات». پژوهش‌نامه تاریخ. ش. ۲۹: ۸۳-۱۰۲.
۲۷. شهرستانی، سید حسن. ۱۳۸۱. جلوه‌های هنر ایرانی در اسناد ملی. تهران: سازمان اسناد ملی.
۲۸. عبدالله‌میرزا. ۱۲۷۵ه.ق. «عبدالله‌میرزا عکاس مخصوص». روزنامهٔ تربیت. ش. ۱۰.
۲۹. فوکو، میشل. ۱۳۹۸. دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
۳۰. -----. ۱۳۹۹. الفاظ و اشیاء: باستان‌شناسی علوم انسانی. ترجمهٔ فاطمه ولیانی. تهران: نشر ماهی.
۳۱. کرمانی، میرزا آقاخان. ۱۳۰۰ه.ق. تکوین و تشریح: وتر دوم: در بیان حالت انسان در بدو آفرینش و چگونگی پیدایش لوازم زندگی مشتمل بر نوزده فروغ. نسخهٔ خطی به قلم حسینعلی کاتب جهرمی.محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
۳۲. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۷۶. احوال و آثار نقاشان قدیم ایران. ج. ۱. تهران: نشر نو.
۳۳. کریمیان، سعید، و عبدالکریم عطارزاده. ۱۳۹۰. «نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران». فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام. ش. ۱۱: ۹۹-۱۲۰.
۳٤. کشفی دارابی، سیدجعفر. ۱۳۷۵. میزان الملوک و الطوائف و صراط المستقیم فی سلوک الخلائف. به کوشش عبدالوهاب فراتی. قم: دفتر تبلیغات اسلامی و بوستان کتاب قم.
۳۵. کشمیرشکن، حمید. ۱۳۹۶. کنکاشی در هنر معاصر ایران. نشر نظر.
۳٦. محبوبی اردکانی، حسین. ۱۳۸۰. تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران. ج. ۱. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۳۷. مشرق‌نیوز. ۱۳۹۷. «مجسمه‌ای از ناصرالدین شاه که ذوب شد». برگرفته از: https://www.mashreghnews.ir/news/856889
۳۸. محمد حسن. ۱۲۶۸ه.ق. «میرزا ابوتراب‌خان سرهنگ نقاش مخصوص». روزنامهٔ شرف. ش. ۷۵ .
۳۹. معیرالممالک، دوستعلی‌خان. ۱۳۶۳. رجال عصر ناصری. کتاب دهم قاجاریه. تهران: تاریخ ایران.
٤۰. میرزا صالح شیرازی. ۱۳۸۸. مجموعه سفرنامه‌های میرزا صالح شیرازی. به کوشش غلامحسین میرزا صالح. تهران: نگاه معاصر.
٤۱. یوسفی‌فر، شهرام. ۱۳۹۰. «مجمع‌الصنایع (تجربه‌گرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دورهٔ قاجار)». گنجینهٔ اسناد. ش. : ۴۲-۶۵.
42. Curzon, George. 1892. *Persia and the Persian Question*. Vol. 2. London: Black.
43. Ekhtiar, Maryam. 1999. "From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production in Qajar Iran". *Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825, Two Hundred Years of Painting from the Royal Persian Courts*. *New York: I. b. Tauris*: 50-65.
44. -----. 2001. "Nasir Al Din Shah and the Dar Al Funun: The Evolution of an Institution". *Iranian Studies*. Vol. 34: 153-163.
45. Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by A. Sheridan. London: Allen Lane.
46. Malcolm, John. 1829. *History of Persia*. London: Murray.

47. Nasr, Seyyed Hossein. 1990. *Art and Spirituality*. New Delhi : Delhi.

48. Nead, Lynda. 1988. *Myths of Sexuality*: *Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford : Basil Blackwell.

تبیین مبنای طراحی و ظرفیت‌های بصری نقوش هنر خُمَک‌دوزی سیستان*

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248331.1054

سارا خورسند **
محمد درویشی ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۷

چکیده

خمک‌دوزی واژهٔ دگرگون‌شدهٔ خامه‌دوزی است که سفیددوزی نیز خوانده می‌شود. این هنر، بازنمودی از صبر و خلاقیت زنان و دختران سیستانی است که با استفاده از نخ و پارچهٔ ابریشمی، به‌شکل نقوشی بسیار ظریف، ساده، انتزاعی و هندسی به دو روش ذهنی‌دوزی و روش شمارش تار و پود دوخته می‌شود. هدف این پژوهش، شناخت، دسته‌بندی و تبیین ویژگی‌های بصری نقوش در هنر خمک‌دوزی سیستان و هم‌چنین شناخت مبانی شکل‌گیری آن‌ها جهت کمک به احیاء این هنر اصیل و بومی است. برای نیل به این اهداف سعی شده است به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که در هنر خمک‌دوزی سیستان، چه شکل‌هایی مبنای شکل‌گیری نقوش هستند؟ و از ترکیب این شکل‌ها، چه نقوشی ایجاد می‌شوند؟ این پژوهش کیفی به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است چراکه ضمن معرفی نقوش خمک‌دوزی به تحلیل شیوه‌های ترکیب نقوش در این هنر نیز پرداخته می‌شود. روش جمع‌آوری اطلاعات تحقیق، کتابخانه‌ای و میدانی است. علاوه بر استفاده از منابع مکتوب، گردآوری و شناخت بسیاری از این نقوش از طریق مصاحبه با بافندگان آن‌ها در روستاهای سیستان فراهم شده است. نتایج حاصل نشان می‌دهد مبنای اصلی ایجاد نقوش در هنر خمک‌دوزی، مثلث متساوی‌الاضلاع است. لوزی و مربعی که از دو مثلث مذکور ایجاد می‌شوند، منبع شکل‌گیری بسیاری دیگر از نقوشِ ترکیبی هستند. برخی دیگر از نقوش و ترکیب‌های خمک‌دوزی به‌ویژه در روش ذهنی‌دوزی، از دایره و خطوط آزاد ساخته می‌شود. تمام نقوش خمک‌دوزی، آن‌گونه که در این هنر استفاده شده‌اند، این قابلیت را دارند که با چیدمان‌هایی در قالب ریتم‌های یکنواخت یا متناوب و در ترکیب‌های متقارن، پرنقش و دورانی، به ایجاد نقوش متنوع منجر شده و در کاربردهای مختلف امروزی مورد استفاده واقع شوند.

کلیدواژه‌ها:
خمک‌دوزی، سیستان، نقوش سنتی، شیوهٔ طراحی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با همین عنوان است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم در دانشگاه نیشابور به انجام رسیده است.

** کارشناس ارشد گروه گرافیک، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران/ skhorsand9@gmail.com
*** استادیار گروه گرافیک، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول)/ darvishi@neyshabur.ac.ir

۱. مقدمه

نقوش خُمَک‌دوزی حاصل تلاش، تخیل و تجلی‌بخش فرهنگ و هنر مردم سیستان هستند. زنان سیستانی از طریق این هنر، روحیات خود را بیان کرده و صدایی متفاوت را به گوش ما می‌رسانند که نشان‌دهندهٔ فرهنگ و هنر زیست‌بوم پیرامون‌شان است. نقوش خمک‌دوزی قابلیت‌های بسیاری در ایجاد ترکیب‌های متنوع دارند و کم‌تر مورد پژوهش قرار گرفته‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، شناخت مبنای شکل‌گیری نقوش و ترکیب‌های مختلف آن‌ها در هنر خمک‌دوزی سیستان است. در ادامه، ضمن معرفی نقش‌ها تلاش دارد به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نقوش در ایجاد ترکیب‌های متنوع موجود در خمک‌دوزی نیز بپردازد. هدف از این پژوهش، فراهم‌آوردن ادراکی تازه از زیبایی‌های تصویری نقوش خمک‌دوزی و دستیابی به ترکیب‌های متنوع در این هنر است که می‌تواند ضمن بازآموزی و احیای این هنر اصیل، امکان استفاده از این نقوش را در هنرهای کاربردی امروز فراهم نماید.

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای و میدانی است و علاوه بر استفاده از منابع مکتوب، گردآوری و شناخت بسیاری از این نقوش از طریق مصاحبه با بافندگان آن‌ها در روستاهای سیستان فراهم شده است. در این مقاله، ۲۷ نقش از نقوش خمک‌دوزی به عنوان نمونهٔ آماری درنظر گرفته شده‌اند و علت انتخاب این نقوش، پرتکراربودن آن‌ها در این هنر است. روش تجزیه و تحلیل بدین صورت است که ابتدا نقوش و فرم‌های موجود در هنر خُمَک‌دوزی براساس شکل پایهٔ ترسیم آن‌ها دسته‌بندی شده، ویژگی‌های هر دسته معرفی شده است و سپس ظرفیت‌های نقش‌پذیری و گسترش نقوش موردبررسی قرار گرفته است. ضرورت و اهمیت پژوهش، مطالعه و شناخت مبنای طراحی و ظرفیت‌های بصری نقوش هنر خُمَک‌دوزی سیستان است که ضمن شناخت این هنر، می‌تواند به احیای بیشتر این هنر- صنعت، کمک شایانی نماید.

۱-۱. مبانی نظری پژوهش: سیستان

سرزمین سیستان چه از نظر حاصل‌خیزی و چه به دلیل اهمیت و تقدس آن در مذهب زرتشتی و اساطیر ایرانی، از روزگار کهن گهواره فرهنگی ریشه‌دار و منطقه‌ای دارای اهمیت بوده است. در داستان‌های قدیم ایران، سیستان و زابلستان از آن‌جا که موطن زال پسر رستم، پهلوان نامور باستانی ایران است، حائز اهمیت بوده است (جاماسب- آسانا ۱۳۷۱، ۷۱). امروزه بخش اعظم این سرزمین در خاک افغانستان واقع شده و با نام ولایت نیمروز خوانده می‌شود و بخش کوچک‌تر آن استان سیستان و بلوچستان ایران را تشکیل می‌دهد (محمدولی سامانی و طهماسبی ۱۳۸۳، ۲؛ Nazemosadat & Cordery 2000, 47).

در زمان‌های گذشته، زندگی اجتماعی اقوام سیستانی ترکیبی از زندگی عشایری و روستایی بوده است. طی چند دهه خشکسالی‌های پی‌درپی که نابودی مراتع و چراگاه‌ها را به‌همراه داشت، شیوهٔ زندگی عشایری و دامپروری کاهش یافته است. امروزه بخش زیادی از آنان با استقرار در مناطق روستایی به باغداری و کشاورزی اشتغال دارند (افشار سیستانی ۱۳۸۲، ۷۶۳). علاوه بر تغییر شرایط اقلیمی، عوامل انسانی نیز در تغییرشکل زندگی مردم سیستان دخیل بوده‌اند. ویرانی سیستان از دورهٔ مغول آغاز شده و مثل تمام نقاط ایران آسیب دیده است. پس از مغول‌ها، تیموریان و سپس حکام محلیِ بیگانه به‌ویژه ترک‌ها درصدد برانداختن خاندان‌های اصیل سیستانی برآمدند و بر وسعت خرابی‌های سیستان افزودند. بعد از این دوران زوال و همراه با تغییرات جغرافیایی، چرخهٔ تولید در سیستان کند شده است (گلستانه ۱۳۹۱، ۱۰۰). این عوامل تاریخی و جغرافیایی، سیستان را که روزی از مهم‌ترین مراکز تولید ابریشم بود، به یکی از خشک‌ترین مناطق ایران تبدیل کرد به‌طوری که از درختان توت آن تقریباً چیزی باقی نمانده است. مجموعهٔ این عوامل باعث شده است خمک‌دوزی سیستان که روزگاری رواج فراوان داشت، افول کرده و به فراموشی سپرده شود.

در گذشته، هنر به طبقه یا گروه خاصی متعلق نبود و بخشی از زندگی ایرانیان محسوب می‌شد که به آن می‌پرداختند. در سیستان نیز مانند سایر مناطق ایران، هنر در زندگی عادی مردم جریان داشته و مورد استفاده قرار می‌گرفته است. هم‌چنین هنر و صنایع‌دستی به‌نوعی بازتاب‌دهندهٔ روحیات، دردها، شادی‌ها و فرهنگ مردم آن منطقه و محیط جغرافیایی است که هریک از عناصر نقوش در این هنر، بیانی برای احساسات افراد در زندگی انسان دیروز و امروز است (پزشکی ۱۳۹۶، ۱۸).

در این منطقه، هماهنگ با کشاورزی و فرآورده‌های دامی، صنایعی رونق یافته‌اند که مواد اولیهٔ خود را از آن‌ها می‌گیرند؛ بدین لحاظ بیش‌ترین شمار شاغلین صنایع‌دستی در این بخش، در رشته‌های بافت گلیم و قالیچه مشاهده می‌گردد. عمده‌ترین صنایع این بخش،

قالی‌بافی، پشتی‌بافی، گلیم‌بافی، پرده‌بافی، خامه‌دوزی است. این صنایع در سیستان خصوصاً در مناطق روستایی و عشایری که وابسته به محیط زندگی و فرهنگ آنان است، سابقه‌ای طولانی دارد (ابراهیم‌زاده ۱۳۸۸، ۳۲۹)؛ به‌طوری که تا صدسال گذشته در سیستان، پرورش کرم ابریشم و تولید ابریشم صورت می‌گرفته و بخشی از کار و درآمد مردم این خطه از سرزمین ایران به‌شمار می‌آمده است. ولی به دلیل فرازوفرودهای سیاسی، اقتصادی و جغرافیایی که در صد سال اخیر به‌وجود آمده است، سیستان دچار تنگی معاش می‌شود و این، یکی از دلایل افول هنرهای سیستان است. از دیگر دلایل این افول، تحصیل دختران سیستانی است. در گذشته، دختران دم‌بخت، جهیزیه خود را خودشان آماده و با خمک‌دوزی تزیین می‌کردند. لباس و کلاه داماد، پیش‌بند، سَر تَراشَک[۲] و دیگر ملزومات جهیزیه را عروس قبل مراسم می‌بایست خمک‌دوزی و آماده کند. هرچه نقوش رویِ کار، پرتر باشد به این معناست که عروس از خانواده‌ای اشراف‌زاده است و نقوش کم‌کارتر، به‌منزلهٔ این است که عروس از قشر کم‌درآمد و یا متوسط جامعه است (خسروی[۳] ۱۳۹۹).

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینه هنر خُمَک‌دوزی سیستان تحقیقاتی انجام شده است که هرکدام از زوایای مختلفی به این موضوع پرداخته‌اند. زهرا تجویدی (۱۳۹۰) در کتاب شناخت نقوش اصیل سوزن‌دوزی سیستان و بلوچستان، به روش‌های دوخت سوزن‌دوزی در سیستان و بلوچستان پرداخته است. مریم فروغی‌نیا و مرتضی شاهسوار (۱۳۹۴) در کتاب معرفی رودوزی‌های سنتی اقوام سیستانی و بلوچ با رویکرد کنترل کیفی، با هدف معرفی رودوزی‌ها، شیوه‌های دوخت و نقوش مورد استفاده، به معرفی انواع رودوزی‌های اقوام سیستانی و بلوچ و بیان انواع شیوه‌های دوخت‌ها در هر رودوزی و معرفی محدود نقش‌مایه‌های این رودوزی‌ها پرداخته‌اند. علی طاهری (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل موتیف‌های موجود در هنرهای سنتی سیستان» به بیان تاریخچه و معرفی هنرهای سنتی این منطقه شامل قالی‌بافی، سفالگری، خامه‌دوزی، فلزکاری و ساخت زیورآلات پرداخته و نقوش به‌کاررفته در این هنرها را معرفی و مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. علی‌اکبر رهدار (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی هنر خامه دوزی سیستان و بلوچستان (با تأکید برنقوش)»، جایگاه خامه‌دوزی در زندگی مردم سیستان و منشأ نقوش این هنر در سیستان و هم‌چنین ارتباط بین نقوش هنر خامه‌دوزی با نقوش قالی سیستان و سفال شهر سوخته را مورد بررسی قرار داده است. صدیقه سلطان‌پور (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «مقایسه تطبیقی ابریشم‌دوزی در بیرجند با زابل»، به تشابهات و تفاوت‌های میان این دو شیوهٔ دوخت ابریشم‌دوزی توجه نموده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نقوش و فرم‌های ابریشم‌دوزی به‌رغم مشابهت در مضامین و کاربرد نقوش انتزاعی ملهم از طبیعت، تفاوت آشکاری در شیوهٔ دوخت ابریشم‌دوزی بیرجند و زابل دارند. مناسادات حسینی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «مقایسه نقوش تزئینی رودوزی‌های سیستان با بلوچستان در پوشاک» به بررسی تطبیقی نقوش رودوزی‌های سیستان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچستان پرداخته و به این نتایج رسیده است که نقوش این رودوزی‌ها به جهتِ هندسی و انتزاعی‌بودن ازنظر روش دوخت و ساختار مشابه هستند و دلیل این امر را هم‌جواری دوزندگان با یکدیگر دانسته است. از نظر کارکرد و رنگ‌بندی، رودوزی‌های دو منطقه با هم متفاوت‌اند و این تفاوت‌ها به دلیل اختلاف در نگرش، فرهنگ و کارکرد این هنرها در هریک از این دو منطقه است. حلیمه نارویی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی ویژگی‌های بصری در تزئینات خامه‌دوزی سیستان»، نقوش خمک‌دوزی را از منظر عناصر بصری و اصول کیفی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که نقوش خمک‌دوزی، از یک نقطه ساخته شده‌اند و محل قرارگرفتن سوزن در پارچه را که تشکیل نقطه می‌دهد، دلیل آن قلمداد کرده است.

تفاوت عمدهٔ تحقیق حاضر با دیگر پژوهش‌های مرتبط در این است که در این پژوهش ضمن معرفی نقوش، به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های این نقوش در ایجاد ترکیب‌های متنوع موجود در خمک‌دوزی پرداخته شده است که می‌تواند ضمن بازآموزی و احیای این هنر اصیل، امکان استفاده از این نقوش را در هنرهای کاربردی امروز فراهم نماید.

۲. خمک‌دوزی و شیوهٔ طراحی آن

خمک‌دوزی نامی است که یادآور درخشش الیاف ابریشم در تار و پود پارچه‌های زیبای سیستان به همت دستان هنرمند و ذوق بی‌کران مردمانش است. هنری که تاریخ و قدمت آن را می‌توان با زمان ظهور ابریشم در سیستان مصادف دانست (اسفندیاری ۱۳۷۹، ۱۵۸) و اوج این هنر را نیز هم‌چون دیگر هنرها و صنایع سیستان می‌توان به دوره‌های اشکانی و ساسانی نسبت داد (چیت‌ساز ۱۳۷۹، ۱۵۱). صنایع‌دستی سیستان ازجمله قالی‌بافی و خمک‌دوزی، پیشینه‌ای دیرینه دارند. در نخستین نوشته‌های اسلامی، سیستان مکان تولید بهترین بافته‌های ابریشمی و پشمی توصیف شده است (کرمانی ۱۳۷۴، ۹۳). خمک‌دوزی به دو دلیل به این نام نهاده شده، اولین و مهم‌ترین دلیل آن، استفاده از نخ ابریشم خام در این هنر ظریف است. دومین دلیل، نوع دوخت آن است؛ در خمک‌دوزی، دوباره‌دوزی نمی‌شود، به این صورت که وقتی یک دوخت انجام می‌شود، دوخت دیگری روی آن نمی‌آید. به این نوع دوخت، دوخت خام می‌گویند. این رودوزی‌های ظریف و اصیلِ سیستان، در گذشته با نخ ابریشم خام (سفید) بر روی پارچهٔ سفید به‌صورت ذهنی و بدون نقشِ از پیش‌طراحی‌شده، دوخته می‌شده‌اند. پارچه‌های مورد استفاده در خمک‌دوزی معمولاً از جنس الیاف طبیعی مانند پنبه، کتان، پشم و یا مخلوط با الیاف مصنوعی است. از خصوصیات مهم و الزامی پارچه خمک‌دوزی، تار و پود منظم و عمود بر هم است، به دلیل آن‌که معمولاً نقوش خمک‌دوزی با شمارش تار و پود پارچه دوخته می‌شود. هم‌چنین ظرافت پارچه با پرکاربودن خمک‌دوزی رابطه‌ای مستقیم دارد. در زمان گذشته، رنگ پارچه می‌بایست سفید می‌بود، ولی امروزه از پارچهٔ رنگی هم استفاده می‌شود.

یکی از مهم‌ترین عوامل در خمک‌دوزی که نشان‌دهندهٔ اصالت این هنر است، نخ مورد استفاده است. نخ به‌کاررفته در خمک‌دوزی اصیل سیستان باید از ابریشم خام و سفید رنگ باشد. امروزه به دلیل گران‌بودن ابریشم خام و ایجاد تنوع طرح، از نخ‌های رنگی استفاده می‌شود. رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش هنری و گویاترین عنصر است (کدکنی ۱۳۷۰، ۲۰۹) که به‌طور مستقیم بر عواطف بیننده تأثیر می‌گذارد. خامه‌دوزی به‌دلیل سبک رنگی‌اش به‌عنوان یک اثر هنری بی‌نظیر تحسین می‌شود. رنگ سفید مورد استفاده در خامه‌دوزی، رنگی خنثی است که می‌تواند به مثابه حضور همهٔ رنگ‌ها قلمداد گردد زیرا وقتی پدید می‌آید که یک سطح، همهٔ طول موج‌های رنگی را به یک اندازه بازتاباند. هنرمند خامه‌دوز با انتخاب یک رنگِ تک و غالب، سعی در افزایش جذابیت نموده و چنین الگوی وحدت‌یافته‌ای، نتیجهٔ تفکر منسجم هنرمند است (نارویی ۱۳۹۹، ۷۳). سپید، رنگی بی‌آلایش و پاک، رنگ امنیت، امید، جشن و سرور است (روحانی و عنایتی قادیکلایی ۱۳۹۰، ۷-۸). از دیگر دلایل استفاده از نخ و پارچهٔ سفید در خمک‌دوزی این بوده است که در گذشته از الیاف طبیعی استفاده می‌کردند، نخ‌ها دست‌رشته و پارچه‌ها دست‌بافت بوده‌اند و صنعت رنگرزی وجود نداشته است. امروزه از نخ و یا پارچهٔ رنگی هم استفاده می‌کنند ولی اصالت آن به کاربرد رنگ سفید روی پارچهٔ سفید است. دلیل دیگر به کارگیری رنگ سفید روی سفید، این است که این رنگ در بین مردم سیستان و بلوچستان نشانهٔ پاکی، صداقت و تقدس است و در گذشته، خمک‌دوزی بیش‌تر برای وسایلی که نزد مردم آن دوره مقدس و پاک بوده‌اند، هم‌چون سجاده، کلاه مردان بزرگ، دستمال حجله و ... استفاده می‌شده است (اسفندیاری ۱۳۶۹، ۹۵).

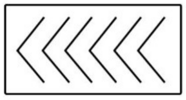
خمک‌دوزی در سیستان دو روش و قاعده دارد. در روش اول که ذهنی‌دوزی نام دارد، نقوش دایره و منحنی و هم‌چنین نقوش زاویه‌دار وجود دارند. این روش بدون درنظرگرفتن نقشه‌ای از قبل تدوین‌شده و براساس سلیقه، خلاقیت، تبحر و توان‌مندی دوزنده انجام می‌شود اما متأسفانه در حال فراموشی در سیستان است. دوخت در روش دوم، براساس شمارش تار و پود، انجام می‌شود و به این دلیل که تار و پود پارچه به‌صورت افقی و عمودی است، نقوش دایره و منحنی وجود ندارند و فقط نقوش دارای زاویه به این روش دوخته می‌شوند. در گذشته به این دلیل که پارچهٔ دارای تار و پود مشخص وجود نداشت، پارچه را تارکشی می‌کردند و در مرحلهٔ بعد آن را پر می‌کردند ولی امروزه دیگر نیازی به تارکشی نیست و فقط با شمارش تار و پود، طرح را می‌دوزند. در این روش، دوخت از دو تار شروع می‌شود و مرحله به مرحله و یک تار یک تار به دوخت اضافه می‌شود. امروزه در خمک‌دوزی به این روش، ترکیبات جدیدی در رنگ و نقوش اصلی آن اضافه شده است. در روش شمارش تار و پود دستی، پشتِ کار هم‌چون روی کار تمیز و بدون روی‌هم آمدن نخ‌هاست ولی در کار با چرخ، پشتِ کار، نخ‌ها روی‌هم آمده و به هم ریخته‌اند.

به عقیده تعدادی از خمک‌دوزان سیستانی، از دلایل تفاوت شیوهٔ طراحی در خمک‌دوزی، عدم توانایی دوخت خطوط منحنی و دایره در روش شمارش تار و پود است و می‌گویند در این روش فقط خطوط راست‌خط را می‌توان دوخت. دلیل دیگر تفاوت دو روش که قابل استنباط‌تر

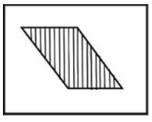
به‌شمار می‌آید، این است که در گذشته در منطقهٔ سیستان به جز تعداد محدودی از مردم، بقیه یکجانشین نبوده و کوچ‌رو بوده‌اند. آن‌ها به دلیل سختی‌های فراوان کوچ، امنیت کافی نداشتند و ممکن بود درگیر راهزنان، حیوانات وحشی، بادهای صد و بیست روزه و مشکلات دیگر شوند. این عوامل می‌توانند در این مردم خوی جنگنده به‌وجود آورده و به هنر آن‌ها هم منتقل شوند. بعضی افراد هم بر این اصل اعتقاد دارند که این افراد به دلیل کوچ، فرصت کافی برای دوخت نقوش گردان که به زمان بیش‌تر و ذهن آزادتری نیاز دارد، نداشتند؛ به همین دلیل از نقوش راست‌خط استفاده می‌کردند. دلیل دیگرِ این تفاوت می‌تواند هم‌جواری بانوان سیستانی با سوزن‌دوزان بلوچ باشد. بانوی سیستانی به این دلیل که امروزه بیش‌تر آنان یکجانشین شده‌اند، دارای روحیه‌ای لطیف است و کم‌تر در معرض مشکلاتی که بانوی بلوچ با آن مواجه است، قرار می‌گیرد. بنابراین، پایه و اصل نقوش خمک‌دوزی در گذشته، نقوش گردان بودند و به‌تدریج به‌دلیل هم‌جواری و هم‌نشینی با سوزن‌دوز بلوچ و تأثیری که از آن‌ها گرفتند، این نقوش به نقوش راست‌خط تبدیل شد و دو روش در خمک‌دوزی به‌وجود آمد (شه‌بخش[۴] ۱۳۹۹).

۳. نقوش خمک‌دوزی

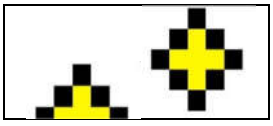
در گذشته، تنوع نقوش خمک‌دوزی بسیار وسیع‌تر از زمان حال بوده است و به‌مرور با مهاجرت و نابسامانی‌های اقتصادی به‌وجودآمده، این هنر کم‌رنگ و بعضی نقوش آن به فراموشی سپرده شدند (خسروی ۱۳۹۹). نقش و نگارهای خلق‌شده در این هنرِ ظریف و زیبا، همگی از ترکیب نقوش هندسی به‌وجود می‌آیند. در خمک‌دوزی، نقوش هندسی بیش‌تر از دیگر نقوش حیوانی و گیاهی به چشم می‌خورند و هرچه از نقوش گیاهی و حیوانی در این هنر دیده می‌شود، به‌نهایتِ سادگی است و هنرمند صرفاً مقلد طبیعت نیست. این باور در نواحی مختلف جهان نمونه‌های بسیار دارد، چنان‌که در فرهنگ قدیم چین و ژاپن از دیرباز تاکنون معتقد بودند که هنرمند، با کشیدن تصویر گل و گیاه از طبیعت تقلید نمی‌کند، بلکه عملاً بر گل‌ها و گیاهان واقعی طبیعت می‌افزاید (Saito 2003, 137).



نقش پشت ماهی



تخم تَرَک (خربزه)



خشت و نیم‌خشت

تصویر۱: برخی نقوش خمک‌دوزی (نگارندگان)

از نقوش اصلی هنر خمک‌دوزی می‌توان به مثلث، لوزی و مربع اشاره کرد که در روش ذهنی‌دوزی، دایره هم جزئی از نقوش اصلی است. اصلی‌ترین نقش شکل‌دهندهٔ بقیهٔ نقوش در این هنر، مثلث است و بقیهٔ نقوش از ترکیب این شکل هندسی به‌وجود می‌آیند. هم‌چنین لوزی که از دو مثلث ایجاد می‌شود، از نقوش مادر در خمک‌دوزی است و از گل‌های مادر در این هنر، گل نیلوفر (قَتلَمه‌ای) است که از ترکیب دوخت چند لوزی (تخم تَرَک) به‌وجود می‌آید. در خمک‌دوزی هم‌چون فرش سیستان، به‌وجودآمدن نقوش، قانون خاصی ندارد و متأثر از طبیعت و محیط زندگی دوزنده است. به‌طور مثال، نقش پشت‌ماهی از نقوشی است که بیش‌تر در کارهای دوزندگان اطراف کوه خواجه دیده می‌شده است، هم‌چنین نقش گندم و تخم تَرَک را بانوان ساکن در زهک و اطراف آن، به‌دلیل وجود زمین‌های کشاورزی در این بخش، بیش‌تر می‌دوختند. نقش خشت و نیم‌خشت هم از خشتِ خانه‌های گلی سیستان در اصطلاح محلی کُلَک، الهام گرفته‌اند و در دوخت یک خشت، طرح کامل و در نیم‌خشت، نصف آن دوخته می‌شود (تصویر۱).

براساس این توضیحات می‌توان چنین استنباط نمود که نقوش خمک‌دوزی، نشان‌دهندهٔ مکان و منطقهٔ زندگی دوزنده هستند. همین‌طور خانم زورمرادی، دوزندهٔ سیستانی معتقد است که این نقوش، به دوستی، جنگ، جشن و به‌طور کلی به مراسم مردم و طبیعت این منطقه اشاره داشته‌اند و هر نقش، حسی را در دوزنده ایجاد می‌کرده که باعث ایجاد آن نقش روی پارچه می‌شده است. هم‌چون نقاش که احساس و ذهنیت خود را به روی بوم می‌آورد، هنرمند خمک‌دوز هم حس خود از محیط یا هر موضوع دیگر را به پارچه منتقل می‌کرده است (زورمرادی[۵] ۱۳۹۹).

انعکاس پدیده‌های زندگی و طبیعت در خمک‌دوزی، نقوش متنوعی را پدید آورده است، نقوشی که زنان خمک‌دوز آن‌ها را به‌صورت خلاقانه از ترکیب اشکال طبیعی و هندسی خلق کرده‌اند تا الگویی درست مانند اجدادشان ایجاد کنند. آنها مدام در حال ایجاد طرح‌های جدید هستند، بعضی از این طرح‌ها آن‌قدر به انتزاع نزدیک شده‌اند که از مبدأ اصلی خود یعنی طبیعت دور شده‌اند و به‌سختی قابل شناسایی هستند. این نقوش و طرح‌ها را می‌توان در سه دستهٔ کلی هندسی، گیاهی و حیوانی دسته‌بندی کرد.

۳-۱. نقوش هندسی

نقوش هندسی بیش‌ترین کاربرد را نه‌تنها در خمک‌دوزی سیستان بلکه در قالی و سفال شهرسوخته دارند (پیری و موسوی‌حاجی ۱۳۸۸، ۴) و تناسبات میان عناصر هندسی، باعث هماهنگی این نقوش شده است. هم‌چنین نقوش هندسی پایهٔ نقوش گیاهی و حیوانی در این هنر است. این اشکال در ابتدایی‌ترین نمودهای خود شامل مثلث، مربع و دایره هستند. در خمک‌دوزی، نقوش هندسی شامل مثلث، مربع، دایره، لوزی (تخم تَرَک)، خشت و نیم‌خشت، خالک، و... است (تصاویر۲و۳).

تصویر۲: به ترتیب از راست: مثلث (برگ)، خشت (گل خشتی)، دایره (طرح صلیب در دایره) (نگارندگان)

تصویر۳: به ترتیب از راست: خالک، مربع (تخم هندوانه)، لوزی (تخم خربزه) (نگارندگان)

از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هندسی که بیش از سایر نقوش در این هنر کاربرد دارد، می‌توان به نقش مثلث اشاره نمود. مثلث به دلیل گوشه‌های تیز آن، حالتی تهاجمی را القا می‌کند. این نقش هندسی، نشانهٔ آب، حیات، حاصل‌خیزی و الهام‌بخش تاریخ مذاهب بی‌شماری در سراسر دنیا است و هنرمند با تصویرکردن مثلث در قالی، خمک‌دوزی و سفال، کوشیده است تا به زبان نمادین، فصل پرآبی و رونق مجدد کشاورزی را آرزو کرده باشد (هوهنه‌گر ۱۳۷۶، ۶۶). هم‌چنین براساس تحقیقات میدانی انجام‌شده و توضیحات دوزندگان دربارهٔ شکل‌های مورد استفاده، این‌طور به نظر می‌رسد که در گذشته در سیستان، مثلث نماد خانواده بوده و رأسِ مثلث پدر و دو رأس دیگر آن مادر و فرزندان هستند و هرچه بر تعداد فرزندان اضافه شود تعداد رأس‌ها بیش‌تر می‌شود، به این صورت که دو مثلث در کنار هم لوزی را تشکیل می‌دهند که تعداد فرزندان بیش‌تر را نشان می‌دهد. درمجموع براساس گفته‌های تعدادی از خمک‌دوزان سیستانی، مثلث در این هنر، نماد اتحاد و انسجام خانواده است (شهرکی[۶] ۱۳۹۹).

۳-۲. نقوش گیاهی

در طول تاریخ، انسان همواره تمایل به ساده‌سازی داشته است. این ساده‌سازی را در نقوش خمک‌دوزی نیز می‌توان دید که با بهره‌گیری از نقوش هندسی، نقوش مختلف را خلق کرده‌اند. نقوش گیاهی در خمک‌دوزی محدودند و هر آن‌چه دیده می‌شود با ترکیب نقوش هندسی به‌وجود آمده است. نقوش گیاهی که بیش‌ترین کاربرد را دارند شامل گل قتلمه‌ای (نیلوفر)، بته‌جقه و گل تخم خربزه می‌باشند (تصویر۴).

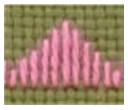
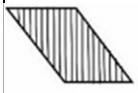
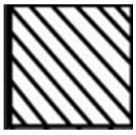
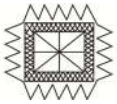
تصویر۴: به ترتیب از راست: گل قتلمه، بته‌جقه، گل تخم خربزه (نگارندگان)

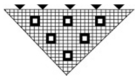
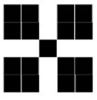
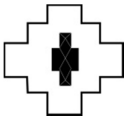
۳-۳. نقوش حیوانی

در خمک‌دوزی نقوش حیوانی بسیار محدودی دیده می‌شود و همین تعداد نیز نقوش تجریدی است، هم‌چون نقش پامرغی و نقش پشت‌ماهی که جزء کوچکی از آن حیوان است. دلیل نبود این نقوش در خمک‌دوزی می‌تواند ممنوعیت شبیه‌سازی در دین اسلام باشد که

هنرمند را مجبور به ساده‌سازی نقش می‌کرد. در یک دسته از منسوجات و دوخت‌های اوایل دورهٔ اسلامی، اشکال حیوانات و پرندگان با خطوط زاویه‌دار شکسته کشیده شده است (سیدصدر ۱۳۸۸، ۲۶۷). هم‌چنین دوزندگان سیستان نیز براساس اعتقادی که از مادران و نسل‌های گذشته خود به آن‌ها رسیده، دوخت نقش انسان و حیوان را بر لباس، جانماز و ... گناه می‌دانستند. از دلایل دیگری که هنرمندان خمک‌دوز در کاربرد اندک نقوش انسانی و حیوانی مطرح می‌کردند، محدودیت روش دوم بود که نقوش گردان و نقوش انسانی و حیوانی را نمی‌توان روی پارچه پیاده کرد. اما در روش اول خمک‌دوزی، از آن‌رو که نقوش را روی اشیایی که برایشان مورد احترام بوده است، می‌دوختند، استفاده از نقوش انسانی و حیوانی را جایز نمی‌دانستند که سینه به سینه تا هنرمندان معاصر رسیده است. نقوش حیوانی این هنر عبارت‌اند از: پامرغی، پشت‌ماهی و بال جوجه. این سه نقش به اندازه‌ای ساده شده‌اند که شباهتی به حیوان ندارند و بیش‌تر به نقوش هندسی شباهت دارند. در ادامه برای درک بهتر نقوش هنر خمک‌دوزی به دسته‌بندی آن‌ها در قالب جدول (۱) پرداخته شده است.

جدول۱: دسته‌بندی نقوش خمک‌دوزی (نگارندگان)

	تصویر نقش	ترسیم هندسی	نام نقش	نوع	منبع الهام	روش
۱			برگ	هندسی	برگ	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲			تخم تَرَک	هندسی	تخم خربزه	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۳			تخم هندوانه	هندسی	تخم هندوانه	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۴			بدون عنوان	هندسی	نامعلوم	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۵			بدون عنوان	هندسی	نامعلوم	ذهنی‌دوزی
۶			قلعه (محدود به این نام)	هندسی	نامعلوم	ذهنی‌دوزی
۷			دودنی (پنجولک)	هندسی	غوزه‌های اسپند برای دفع چشم‌زخم	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود

۸			دودنی (پنجولک)	هندسی	غوزه‌های اسپند برای دفع چشم‌زخم	شمارش تار و پود
۹			بدون عنوان	هندسی	خانه‌های قدیم سیستان (کُلَک)	ذهنی‌دوزی
۱۰			صلیب	هندسی	نامعلوم	ذهنی‌دوزی
۱۱			گل قتلمه	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۱۲			طبیعت	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی
۱۳			بدون عنوان	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی
۱٤			مُجُلک	هندسی	استخوان قاپ	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۱۵			بدون عنوان	هندسی	باغ یا خورشید	ذهنی‌دوزی
۱۶			خشتی	هندسی	بنای خانه‌ها	ذهنی‌دوزی
۱۷			گل خشتی	هندسی	خشت خانه	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود

۱۸			موجی	هندسی	طبیعت	ذهنی‌دوزی
۱۹			برگ موز	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی
۲۰			گل	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی
۲۱			چهار برگ	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲۲			گل چهار برگ	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲۳			گل	گیاهی	طبیعت	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲۴			پامرغی	حیوانی	مرغ	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲۵			پشت ماهی	حیوانی	ماهی	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود
۲۶			بال جوجه	حیوانی	پرنده	ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود

براساس جدول بالا چنین استنباط می‌شود که نقوش هندسی، از محیط اطراف الهام گرفته شده‌اند. روش دوخت بیش‌تر آثار، ذهنی‌دوزی است و عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ این نقوش مثلث، لوزی، مربع و خطوط شکسته است. نقوش گیاهی، بیش‌ترین تعداد را در این هنر دارند و از نقوش حیوانی به تعداد بسیار محدود استفاده شده است. همین تعداد اندکِ نقوش حیوانی در خمک‌دوزی چنان ساده شده‌اند که می‌توان آن‌ها را در گروه هندسی جای داد.

۴.تبیین مبنای طراحی نقوش خمک‌دوزی

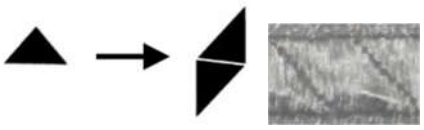
نقش مادر در خمک‌دوزی لوزی است که خود از دو مثلث تشکیل شده است و بر این اساس می‌توان گفت پایهٔ نقوش در این هنر اصیل سیستان، مثلث است. این مثلث در نقوش و ترکیب‌بندی‌ها به صورت‌های مختلفی آمده و به‌صورت آینه‌ای، تکرار یکنواخت، دارای چرخش نود درجه، به صورت قرینه یا به روش‌های مختلف دیگر مورد استفاده قرار گرفته است. هنگامی‌که این مثلث گسترش پیدا می‌کند، اگر دو مثلث از رأس کنار هم قرار گیرند، با گسترش این دو مثلث براساس روندی که در (تصویر۵) آمده است، تصویر مُجُلک ساخته می‌شود. اگر این دو مثلث با چرخش ۱۸۰ درجه کنار هم قرار گیرند، با گسترش این دو مثلث که روند آن در تصویر (۶) آمده است، نقش مثلث ایجاد می‌شود. با ترکیب دو مثلث و گسترش آن به روش های گوناگون، نقوش و ترکیبات متعددی ایجاد می‌شود (تصاویر۷و۸). اصلی‌ترین ترکیب‌های دومثلثی، نقش تخم تَرَک است که دو مثلث از قاعده به هم متصل می‌شوند و شکل هندسی لوزی را ایجاد می‌کنند. از گسترش لوزی، نقوش گوناگونی ساخته می‌شوند که روند ساخت، نام و ترکیبات آن‌ها در تصاویر (۹-۱۶) آورده شده است. علاوه بر این نقوش، نقش‌های ترکیبی نیز وجود دارند که از ترکیب مثلث و عناصر هندسی دیگر به‌وجود آمده‌اند هم‌چون نقوش صلیبی، قلعه، کلک، دودنی و... که در ادامه، بخشی از این تصاویر ارائه شده است (تصاویر۱۷و۱۸). قابل ذکر است که طرح‌های گسترش نقوش، توسط نگارندگان تهیه شده‌اند.

تصویر۵: روند ساخت نقش مُجُلک و نمونه تصویری آن

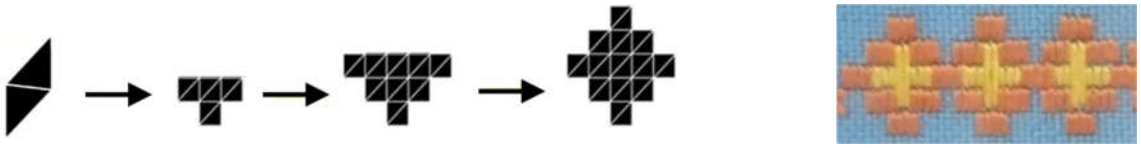
تصویر۶: روند ساخت نقش مثلث و نمونه تصویری آن

تصویر۷: روند ساخت نقش حاشیه کار و نمونه تصویری آن

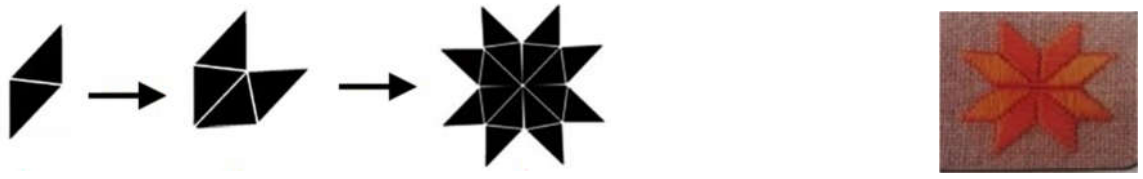
تصویر۸: استخراج روند ساخت نقش دودنی (پنجولک) به همراه نمونه تصویری آن (نگارندگان)



تصویر۹: روند ساخت نقش تخم ترک با مثلث و نمونه تصویری آن



تصویر۱۰: روند ساخت نقش خشتی با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن

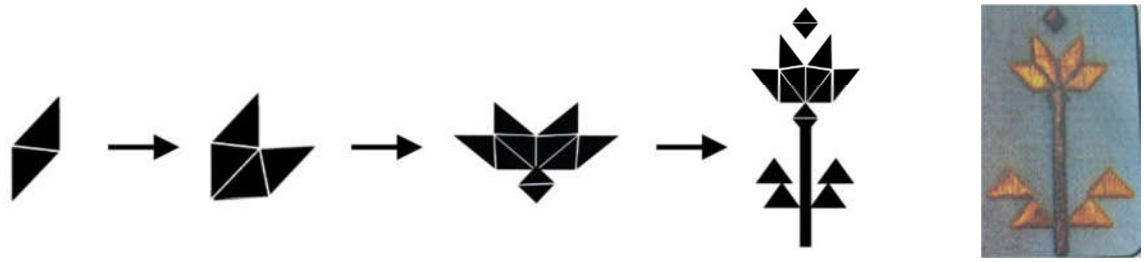


تصویر۱۱: روند ساخت گل قتلمه با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن

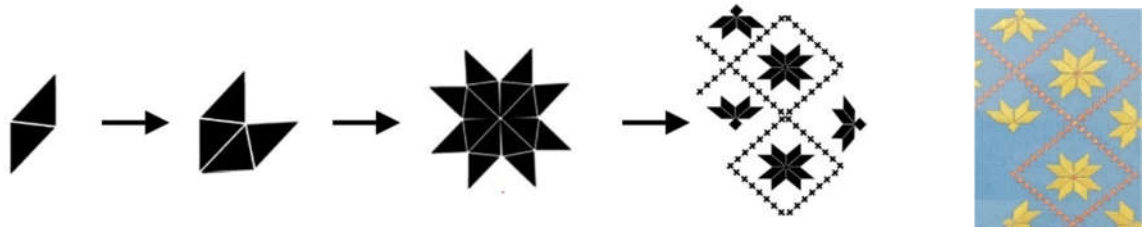
تصویر۱۲: روند ساخت گل قتلمه با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن

تصویر۱۳: روند ساخت گل با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن

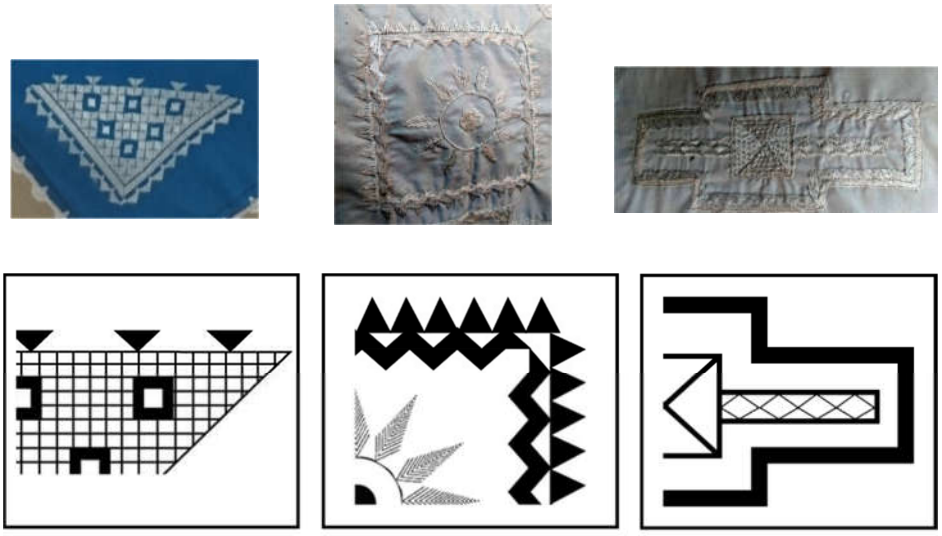
تصویر۱۴: روند ساخت چهاربرگ با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن



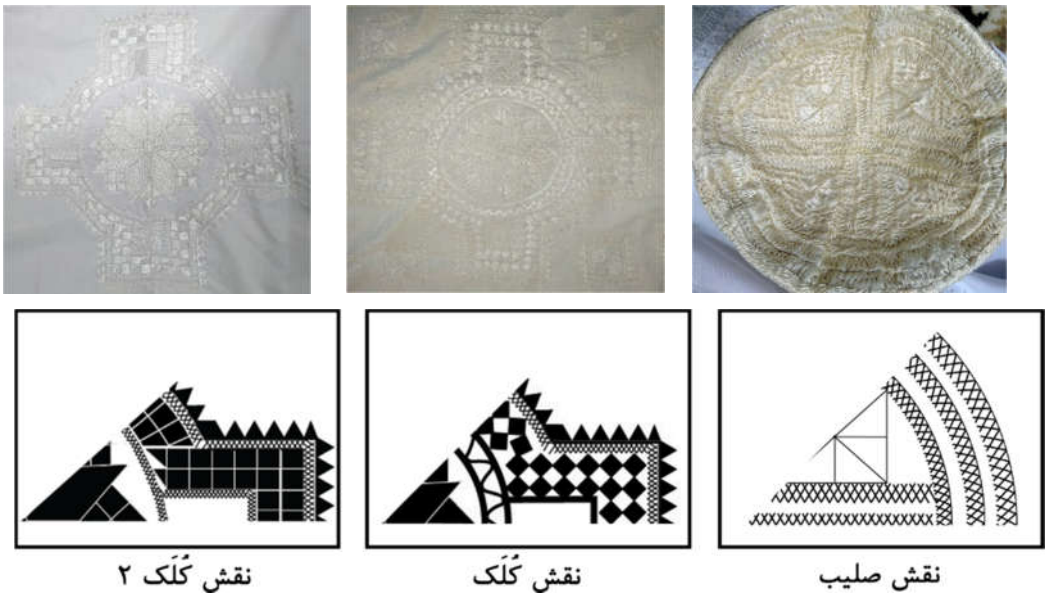
تصویر۱۵: روند ساخت گل چهاربرگ با لوزی (تخم تَرَک) و نمونه تصویری آن



تصویر۱۶: روند ساخت ترکیبات حاشیه با نقش تخم تَرَک و نمونه تصویری آن



تصویر۱۷: بخشی از نقوش ترکیبی پرکاربرد در خمک‌دوزی و نمونه‌های تصویری آن‌ها



تصویر۱۸: بخشی از نقوش ترکیبی پرکاربرد در خمک‌دوزی و نمونه‌های تصویری آن‌ها

۵. نتیجه‌گیری

هدف این مطالعه، شناخت، دسته‌بندی و تبیین ویژگی‌های بصری نقوش در هنر خمک‌دوزی سیستان و هم‌چنین شناخت مبانی شکل‌گیری آن‌ها جهت کمک به احیاء این هنر اصیل و بومی است. با جمع‌آوری میدانی نمونه‌های مورد مطالعه و بررسی نقش‌مایه‌های متداول در خمک‌دوزی‌های منطقه سیستان می‌توان گفت که این نقوش از اشکال ساده، انتزاعی و هندسی به دو روش ذهنی‌دوزی و شمارش تار و پود ایجاد شده‌اند. روش ذهنی‌دوزی، بدون قاعده‌ای خاص و دارای نقوش راست‌خط، زاویه‌دار و منحنی است. درحالی‌که روش شمارش تار و پود با شمارش تار به تار پارچه، دوخته شده و بنابراین فقط دارای نقوش راست‌خط و زاویه‌دار است. مطابق با جدول (۱) انواع نقوش خمک‌دوزی به سه دستهٔ هندسی، گیاهی و حیوانی تقسیم می‌شوند. در این هنر، از نقوش انسانی استفاده‌ای نمی‌شود و در نقوش حیوانی نیز به دلیل

کراهت استفاده از آن‌ها، فقط بخش کوچکی از حیوانات به تصویر کشیده شده و به‌حدی ساده شده‌اند که حتی می‌توان آن‌ها را جزء نقوش هندسی دانست.

عنصر اصلی در ساخت نقوش و ترکیبات در خمک‌دوزی، شکل سادهٔ مثلث است که با قرارگیری آن‌ها از رأس یا قاعده و یا در ترکیب با دیگر اشکال سادهٔ هندسی چون لوزی، مربع، خطوط شکسته و گاه منحنی و دایره (در روش ذهنی‌دوزی) طیف گسترده‌ای از نقوش ایجاد می‌شوند. بیش‌ترین ترکیب قابل‌مشاهده، ساخت نقوش و اشکال در قالب تکرار و ترکیب‌های آینه‌ای است. خصوصیات بصری مطروحه در این هنر، نشان از قابلیت ویژهٔ نقوش و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن جهت بهره‌برداری در کاربردهای مختلف دارد. رنگ پایه در این هنر، سفید است که هم برای نقش و هم برای زمینه به کار برده می‌شود. زیرا این رنگ بین مردم سیستان نشانه پاکی، صداقت و تقدیس است. به‌کارگیری نقوش خمک‌دوزی در کاربردهای امروزین، باعث شناساندن این هنر اصیل و بومی منطقهٔ سیستان و احیاء آن، به‌ویژه روش ذهنی‌دوزی می‌شود که فقط یک نفر در این استان به آن پرداخته و متأسفانه رو به فراموشی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Vladimir Koppen (1846-1940) دانشمند روسی- آلمانی در زمینهٔ اقلیم‌شناسی

۲. از رسوم مردم سیستان که در روز حنابندان، آشنایان جمع شده و با خواندن اشعار مربوط به این جشن، سر داماد را اصلاح می‌کردند و شادباش می‌دادند.

۳. رئیس پیشین اداره میراث فرهنگی گردشگری و صنایع‌دستی زابل

۴. طراح گرافیک پیشکسوت در استان سیستان و بلوچستان

۵. مدرس خمک‌دوزی در اداره میراث فرهنگی گردشگری و صنایع‌دستی شهرستان ادیمی (نیمروز)

۶. مدرس سوزن‌دوزی و خمک‌دوزی در اداره میراث فرهنگی گردشگری و صنایع‌دستی زاهدان

منابع

۱. ابراهیم‌زاده، عیسی. ۱۳۸۸. بنیان‌های جغرافیایی جنوب شرق ایران. زاهدان: انتشارات دانشگاه سیستان و بلوچستان (پژوهشکده علوم زمین و جغرافیا) و اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی سیستان و بلوچستان.

۲. اسفندیاری، منتخب‌صبا. ۱۳۶۹. خودآموز ابریشم‌دوزی. تهران: انتشارات منتخب‌صبا.

۳. افشار سیستانی، ایرج. ۱۳۸۲. سیستان‌نامه. تهران: انتشارات مرغ آمین.

۴. اکاتی، مهدی. ۱۳۹۲. «بررسی و آسیب‌شناسی تخت‌بافته‌های (بافته‌های بدون پرز) سنتی سیستان». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.

۵. پزشکی، شهین. ۱۳۹۶. ابریشمی‌دوزی‌های ایرانی ۱. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

٦. پیری، علی، و سیدرسول موسوی حاجی. ۱۳۸۸. «بررسی تطبیقی نقوش قالی سیستان با نقوش سفال نخودی شهر سوخته». دوفصلنامه علمی گلجام. ش. ۱۳: ۷۳-۸۶.

۷. تجویدی، زهرا. ۱۳۹۰. شناخت نقوش اصیل سوزن‌دوزی سیستان و بلوچستان. تهران: انتشارات یاران مهر.

۸. جاماسب- آسانا، جاماسب جی دستور منوچهر جی. ۱۳۷۱. متون پهلوی. ترجمهٔ سعید عریان. تهران: انتشارات کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

۹. چیت‌ساز، محمدرضا. ۱۳۷۹. تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول. تهران: انتشارات سمت.

۱۰. حسینی، مناسادات. ۱۳۹۹. «مقایسه نقوش تزئینی رودوزی‌های سیستان با بلوچستان در پوشاک». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.

۱۱. خسروی، علیرضا. ۱۳۹۹. مصاحبه در تاریخ ۶ شهریور.

۱۲. رهدار، علی‌اکبر. ۱۳۹۳. «بررسی هنر خامه‌دوزی سیستان و بلوچستان (با تاکید بر نقوش)». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.
۱۳. روحانی، مسعود، و محمد عنایتی قادیکلایی. ۱۳۹۰. «نگاهی تحلیلی به کارکرد رنگ در شعر م.سرشک». نشریه ادب و زبان از دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه شهید باهنر کرمان). ش. ۲۹ : ۱۵۷-۱۸۱.
۱٤. زورمرادی، رقیه. ۱۳۹۹. مصاحبه در تاریخ ۱۳ شهریور.
۱۵. سلطان‌پور، صدیقه. ۱۳۹۷. «مقایسه تطبیقی ابریشم‌دوزی در بیرجند با زابل». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی (واحد طبس).
۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۰. صور خیال در شعر فارسی. تهران: انتشارات نیل.
۱۷. شه‌بخش، سعیدمحمد. ۱۳۹۹. مصاحبه در تاریخ ۱۱ مهر.
۱۸. شهرکی، شهین. ۱۳۹۹. مصاحبه در تاریخ ۱۳ خرداد.
۱۹. طاهری، علی. ۱۳۹۴. «بررسی و تحلیل موتیف‌های موجود در هنرهای سنتی سیستان». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.
۲۰. فروغی‌نیا، مریم، و مرتضی شاهسوار. ۱۳۹۴. معرفی رودوزی‌های سنتی اقوام سیستانی و بلوچ با رویکرد کنترل کیفی. زاهدان: انتشارات مرندیز (دانشگاه سیستان و بلوچستان).
۲۱. کرمانی، ذوالفقار. ۱۳۷۴. جغرافیای نیمروز. تهران: انتشارات عطارد.
۲۲. گلستانه، مزار. ۱۳۹۱. هنر مردم سیستان. تهران: انتشارات آبنوس.
۲۳. محمدولی سامانی، جمال، و علیرضا طهماسبی. ۱۳۸۳. «منابع آب دشت سیستان». گزارش‌های مختلف وزارت نیرو. کد ۴۱۰.
۲۴. نارویی، حلیمه. ۱۳۹۹. «بررسی ویژگی‌های بصری در تزیینات خامه‌دوزی سیستان». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.
۲۵. هوهنه‌گر، آلفرد. ۱۳۷۶. نمادها و نشانه‌ها. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: انتشارات سازمان چاپ و انتشارات.
26. Nazemosadat, M. J. & I. Cordery. 2000. "On the relationship between ENSO and autumn rainfall in Iran". *International journal of climatology*. No. 20 : 47.
27. Saito, Y. 2003. "Representing the essence of objects : Art in the Japanese aesthetic tradition". In Davis, S. & Ch. Sukla, A. (Eds.) *Art and Essence*. Westport : Praeger.

نقش پیامبران در قالی رهبران جهان، بافته‌شده در کارخانهٔ میلانی کرمان در دورهٔ قاجار

نوع مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2022.248366.1059

ساحل عرفان‌منش*
حبیب‌الله کاظم‌نژادی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۷

چکیده

قالیچه‌های مشاهیر در دورهٔ قاجار، ازجمله آثار شاخص در این زمان هستند. از این نوع قالیچه، نمونه‌های متعددی بافته شده است و در هر نمونه، جایگاه و تعداد برخی انسان‌ها، ازجمله پیامبران که در ردیف نخست قرار دارند، تغییر می‌کند. لذا با توجه به آن‌که حضور و نقش انسان در آثار هنری در هر دورهٔ تاریخی، بیانگر اندیشه و تفکرات آن دوره است، جانشینی و هم‌نشینی انسان‌ها در این قالیچه‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌گردد. هدف این پژوهش، با لحاظ‌نمودن مطالعهٔ نقش پیامبران در قالی بافت کارخانهٔ میلانی کرمان، تبیین حضور پیامبران در میان رهبران جهان است. لذا این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این سوال است که نقش پیامبران ادیان توحیدی در میان پادشاهان و فرمانروایان جهان چیست؟ و با توجه به ترکیب‌بندی تصویر، پیامبران از چه جایگاهی در میان بزرگان جهان برخوردار هستند؟ در راستای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها، اطلاعات کتابخانه‌ای به روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج تحقیق بیانگر آن است که به دلیل قرارگیری پیامبران در ردیف نخست در زیر سنتوری و با توجه به پوشش آن‌ها در قیاس با دیگر پیکره‌ها، پیامبران ادیان توحیدی با تأکید بر حضرت عیسی(ع)، از جایگاه والاتری برخوردار بوده‌اند. هم‌چنین به‌نظر می‌رسد طراح قالیچه، هم‌نشینی سه دین اسلام، مسیحیت و یهودیت و وحدت آن‌ها برای نظم جهان را ضروری دانسته است. طراح یا بافنده در قیاس با علم، ثروت و قدرت، دین را در ردیف نخست قرار داده است. این دین با هم‌نشینی مسالمت‌آمیز ادیان توحیدی معنا پیدا می‌کند که دوزبانه‌بودن فرش نیز در رسیدن به این هدف کمک کرده است.

کلیدواژه‌ها:
ادیان توحیدی، قالی رهبران جهان، قاجار، گفتمان دینی، گفتمان باستان‌گرایی.

* استادیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان. ایران (نویسنده مسئول)/ erfanr_61@arts.usb.ac.ir
** استادیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران/ h.kazemi@arts.usb.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از عقاید رایج دربارهٔ تصویر این است که عقاید فلسفی، مذهبی و گفتمان‌ها می‌توانند بر هنر هر دوره‌ای تأثیر بگذارند (Panofsky 1972, 7-9) با این وجود، هنرمند در قبال جامعه منفعل نیست بلکه نگاه وی به جامعه و فردیت وی نیز در اثر نشان داده می‌شود. ازجمله هنرهایی که در دورهٔ قاجار محمل اندیشه‌ها و گفتمان آن دوره می‌شوند، قالیچه‌های تصویری این زمان هستند. تصاویری که در این دوره بر قالی نقش می‌بندد گویای مطالب بی‌شماری است که تحلیل آن‌ها می‌تواند بیانگر اندیشه‌ای باشد که در این دوره رواج دارد. برخی قالی‌ها در دورهٔ قاجار، زمینه‌ای برای تصاویر شاهان، فرمانروایان و بزرگان عالم می‌گردد. از آن‌جا که قالی در این دوره جایگاه ویژه‌ای در تجارت و صادرات ایران دارد و با توجه به علاقهٔ شرکت‌های اروپایی به این کالا، قالی بیش از دیگر هنرها، عرصه‌ای برای حضور اندیشه‌های دورهٔ قاجار می‌گردد. ازجمله قالی‌هایی که در این دوره به تعداد زیاد بازتولید می‌شدند، نمونه‌هایی هستند که به نام رهبران جهان، بزرگان عالم و مشاهیر شناخته می‌شوند که در برخی از آن‌ها پادشاهان ایران بافته شده‌اند و برخی دیگر، مشاهیر جهان را نشان می‌دهند. قالی‌هایی که به نام مشاهیر و رهبران شناخته می‌شوند معمولاً با نام حضرت موسی(ع) آغاز می‌گردند و به ناپلئون ختم می‌شوند. در این قالیچه‌ها، پیامبران دیگر ادیان توحیدی، ازجمله حضرت محمد(ص) و حضرت عیسی(ع)، نیز بافته شده‌اند. ازجمله این بافته‌ها، قالیچه‌ای است که در کارخانهٔ میلانی کرمان بافته شده است که در قیاس با قالیچه‌های دیگر، تصاویر هر سه پیامبر را می‌توان در ردیف نخست این اثر مشاهده کرد. هم‌چنین برخلاف دیگر قالیچه‌ها، هیچ یک از پیامبران با اهداف سیاسی و مذهبی حذف نشده‌اند. بنابراین با توجه به ویژگی شاخص این اثر و با لحاظ‌کردن این مطلب که به دو زبان فارسی و فرانسوی بافته شده است، در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود. در این قالی در میان رهبران جهان و کسانی‌که در سرنوشت جهان تأثیرگذار هستند، هر سه پیامبر ادیان توحیدی قرار دارند. لذا این پژوهش به دنبال پاسخ به این سوال است که با توجه به ترکیب‌بندی پیکره‌ها، پیامبران ادیان توحیدی در قالی چه جایگاهی دارند؟ بنابراین در این پژوهش سعی بر آن است به تبیین نقش پیامبران در قالی موردنظر پرداخته شود. از آن‌جا که در میان تصاویر موجود در قالی‌های مشاهیر، حذف و جانشینی در میان تصاویر پیامبران رخ می‌دهد و با توجه به آن‌که از این نمونه قالیچه تعداد بسیاری بازتولید شده است، لذا شناخت آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. زیرا در تکثیر هر اثر هنری، علتی نهفته است و تکثیر وسیع قالیچه‌های مشاهیر با ایجاد تغییراتی در آن، نشان‌دهندهٔ ارزش و اهمیت آن‌ها در دورهٔ قاجار بوده است. از آن‌جا که یکی از ارکان جامعه در دورهٔ قاجار مذهب بوده و تغییر اصلی در متن قالیچه‌های مشاهیر در تعداد پیامبران است و با توجه به آن‌که قالیچهٔ کارخانهٔ میلانی یکی از معدود قالیچه‌هایی است که هر سه پیامبر توحیدی در کنار هم قرار دارند، مطالعهٔ آن از اهمیت زیادی برخوردار است. بنابراین، پژوهش بر این قالیچه در کنار دیگر قالیچه‌های بافته‌شده در این دوره، در شناخت هنر دورهٔ قاجار و نقش مذهب در آن زمان، لازم و ضروری است.

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف توسعه‌ای است و اطلاعات پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است ولیکن برای رسیدن به نتیجه مطلوب، از تطبیق میان قالیچه‌های دیگر نیز استفاده کرده است. تطبیق در این پژوهش از نوع عرضی و همزمانی است. از آن‌جا که از این دوران معدود قالیچه‌هایی موجود هستند که تصویر هر سه پیامبر ادیان توحیدی در آنها کار شده باشد، بنابراین قالیچهٔ بافته‌شده در کارخانهٔ میلانی به‌دلیل نقش پررنگ گفتمان مذهبی و حضور هر سه پیامبر ادیان توحیدی با نمونه‌گیری هدفمند برای مطالعهٔ موردی انتخاب شد. برای تحلیل تصویر، گفتمان‌های رایج در دوران قاجار با تأکید بر گفتمان مذهبی که نقش مهمی در شکل‌گیری تصویر داشتند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. پس از تحلیل شرایط دورهٔ قاجار، قالیچه موردنظر پژوهش، توصیف و در تطبیق با قالیچه‌های دیگر، جایگاه پیامبران در این آثار تحلیل می‌گردد.

۱-۲. چارچوب نظری پژوهش

با توجه به آن‌که تأکید این پژوهش بر ادیان توحیدی و نقش آنان بر شکل‌گیری قالیچهٔ مشاهیر کارخانه میلانی است، بنابراین برای رسیدن به تحلیل مناسب، ابتدا گفتمان‌های رایج در دورهٔ قاجار معرفی می‌گردند. با توجه به تأکید بر ادیان توحیدی و جایگاه این ادیان، گفتمان مذهبی و جایگاه دیگر ادیان به شکل مبسوطتری بررسی می‌گردد. بدین منظور، هر سه دین توحیدی و تأثیر آن‌ها بر هنرهای دوره قاجار با تأکید بر دست‌بافته‌ها شرح داده می‌شوند تا از این طریق بتوان به ایدهٔ درون اثر برای قراردادن پیامبران توحیدی در ردیف نخست پی برد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقات متعددی دربارهٔ قالیچه‌های تصویری انجام شده است ازجمله: شایسته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)» ده نمونه از قالی‌های این دوره را بررسی کرده و به یک نمونه از قالیچه‌های مشاهیر نیز پرداخته‌اند. عرفان‌منش، امانی و امانی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل قالیچه مشاهیر محفوظ در کاخ نیاوران با تاکید بر جایگاه حضرت محمد(ص) و حضرت عیسی(ع) بر اساس آراء جانت ولف»، به یک نمونه از قالیچه‌های مشاهیر دورهٔ قاجار پرداخته و گفتمان باستان‌گرایی را از گفتمان‌های تأثیرگذار بر قالی مذکور دانسته‌اند. تیکدری‌نژاد (۱۳۹۴)، در پایان‌نامهٔ «مطالعه تطبیقی قالی‌های تصویری کرمان و کاشان از لحاظ فرمی و محتوایی (اواخر قاجار تا اواخر پهلوی)» به تطبیق قالی‌های دو منطقه پرداخته و سه تخته فرش مشاهیر را نیز مطالعه کرده است. در این بررسی، بیش‌تر مطالعات فرمی و سبک‌شناسانه مدنظر بوده است. کشاورز افشار (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تأثیر آن بر فرش ایران»، به تغییرات فرمی در قالیچه‌های دورهٔ قاجار پرداخته که این تغییرات را در نتیجهٔ ارتباط با غرب، پیشرفت تکنولوژی و تولید انبوه عنوان نموده است. ایمانی، طاووسی، چیت‌سازان و شیخ‌مهدی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «گفتمان باستانگرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار»، گفتمان باستان‌گرایی را ازجمله گفتمان‌های مسلط در دورهٔ قاجار مطرح نموده‌اند که روی نقوش و تغییرات فرمی آن‌ها، تأثیر بسیاری گذاشته است و استفاده از تصویر شاهان و روایات اسطوره‌ای را تحت تأثیر این گفتمان دانسته‌اند. عارف‌پور (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «اسطوره یگانه در قالی سلاطین» به یکی از قالیچه‌های مشاهیر پرداخته و حضور احمدشاه در قالیچه را دارای اهدافی خاص دانسته‌اند ازجمله معرفی وی به‌عنوان پادشاهی اسطوره‌ای که چنین تصویری از وی باعث شده او را چون قهرمانی اساطیری به جامعه بشناساند. لاکسیوا (۲۰۰۷) در مقالهٔ «تصاویر در فرش ایرانی: از شکل‌های تزئینی تا پرتره»[1] به دو قالی مشاهیر موجود در موزهٔ مسکو و قالیچهٔ موجود در موزه فرش تهران پرداخته و در پژوهش قالی موزه فرش، پیش‌متنِ دیگر قالی‌ها را درنظر گرفته است. در این مقاله به اهمیت باستان‌گرایی در قالیچه‌ها و کمرنگ‌شدن اسلام در متن قالیچه اشاره داشته که با توجه به گفتمان آن دوره تولید شده است. عرفان‌منش و بزی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «بررسی بیش‌متنیت در فرش‌های تصویری دورهٔ قاجار با موضوع مشاهیر» با توجه به پیش‌متن قالی و بررسی تغییرات در قالی‌های بازتولیدشده، به این نتیجه دست یافتند که این حذف و اضافه‌شدن پیکره‌ها برای دستیابی به هویت ایرانی بوده است. زکریایی کرمانی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری»، نظام گفتمانی فرش را به سه دستهٔ فرهنگ، طبیعت و دین تقسیم کرده است و با توجه به مؤلفه‌هایی که در هر زمینه قرار داده، به تحلیل یک قالیچه از دیدگاه نشانه‌شناسی دیداری پرداخته است. مهم‌ترین بُعد در این تحلیل، قدرت درنظر گرفته شده است. آهنی، خزائی و عبداللهی‌فرد (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دوره قاجار»، به چهار نمونه از قالیچه‌های تصویری این دوره پرداخته‌اند که یکی از آن‌ها، قالیچهٔ مشاهیر است. این پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که قالی‌های تصویری، بیش‌تر جهت کسب مشروعیت پادشاه در جامعه و حفظ قدرت وی رواج یافته‌اند و با استفاده از برخی نمادها به‌دنبال انتقال مفاهیم قدرت بوده‌اند. علاوه بر آن، در سمینارهای مرکز ملی فرش، پژوهش‌هایی دربارهٔ قالیچهٔ مشاهیر صورت گرفته است که در آن، پادشاهان ایران باستان در کنار بزرگان عالم بافته شده‌اند. با توجه به تحقیقات انجام‌شده، می‌توان این‌گونه بیان کرد که این پژوهش بدیع است زیرا از بُعد گفتمان مذهبی، اثر را مورد تحلیل قرار می‌دهد. در کمتر پژوهشی، به نقش گفتمان مذهبی و تأثیر آن بر هنر دورهٔ قاجار با تأکید بر قالی‌بافی پرداخته شده است و بیش‌تر تحقیقات انجام‌شده بر نقش گفتمان باستان‌گرایی تأکید دارند. لذا برای شناخت هنر قاجار، بررسی نمونه‌هایی که تحت تأثیر این گفتمان خلق شده‌اند، ضروری به‌نظر می‌رسد.

۲. گفتمان‌های رایج در دورهٔ قاجار و تأثیر آن‌ها بر هنرهای رایج با تأکید بر قالی‌بافی

در کنار اهمیتی که دین اسلام و اقلیت‌های مذهبی ازجمله یهود و مسیحیت در دورهٔ قاجار داشتند، برای تحلیل قالیچه نیاز است به اندیشه و گفتمان رایج در دورهٔ قاجار که در شکل‌گیری قالیچه‌های تصویری به‌خصوص قالیچه‌های مشاهیر، بزرگان و پادشاهان تأثیر داشته است، پرداخته شود. از آن‌جا که این زمان، دوره‌ای است که میان جاذبه‌های نو و حفظ ارزش‌های کهن قرار دارد، بنابراین هنرهایی که در این دوره تولید می‌شوند بین این دو در نوسان هستند (کدی ۱۳۸۱، ۹). در این دوره، به‌ویژه از زمان فتحعلی‌شاه بود که می‌توان گفت در مناسبات بین‌المللی روابط جدیدی باز شد. انقلاب فرانسه و دیگر انقلاب‌هایی که در اروپا به وقوع پیوستند مربوط به این دوره است. هم‌چنین در این دوره، رابطه ایران با دولت‌های غربی، موجب شد تا در افکار ایرانیان عقاید جدیدی ظهور کند (شمیم ۱۳۷۵، ۱۶۱-۱۸۲). ازجمله پیامدهای ارتباط با غرب را

می‌توان رواج روزنامه‌خوانی و ورود صنعت چاپ دانست که به بیداری ذهن ایرانیان کمک بسیاری کرد (انصاری ۱۳۹۱، ۲۰۵). افزون بر آن، کشفیات باستان‌شناسی در این دوره نیز باعث رواج گفتمانی تحت عنوان باستان‌گرایی گردید. هم‌چنین به دلیل ضعف جامعهٔ قاجار، «گفتمان جامعه قاجار به سمت و سوی هویت ایرانی پیش رفت و برای اینکه این گفتمان موفق شود، باستان‌گرایی و بازگشت به گذشته ایران، بعنوان تمایز با اعراب، بعنوان دال مرکزی، در جامعه رواج یافت» (ایمانی و همکاران ۱۳۹۴، ۳۵). از این دوران است که کتب چاپ سنگی مانند آثار عجم تألیف فرصت‌الدوله شیرازی به تصویرسازی این کشفیات پرداخته و منبع الهام هنرمندان ازجمله قالیبافان می‌گردد. این گفتمان در کنار موارد مذکور باعث رواج تصاویری از شاهان ایران باستان در بسیاری از هنرها شد. این تحولات و دیدگاه‌های پدیدآمده تا عصر میرزا تقی‌خان ادامه یافت و آشنایی با فرهنگ و تمدن غرب بیشتر گشت (آدمیت ۱۳۵۱، ۱۳-۱۵). افزایش این ارتباطات و اوضاع کشور، باعث گردید در دورهٔ ناصرالدین شاه، طبقهٔ متجدد رشد یابد و در حکومت پس از آن یعنی دورهٔ مظفرالدین شاه نیز، افزایش این طبقه و افزایش سفرهای اروپایی باعث گردید که فرهنگ غرب بر ایران تأثیرات بسیاری داشته باشد (ناصری ۱۳۵۷، ۱۹).

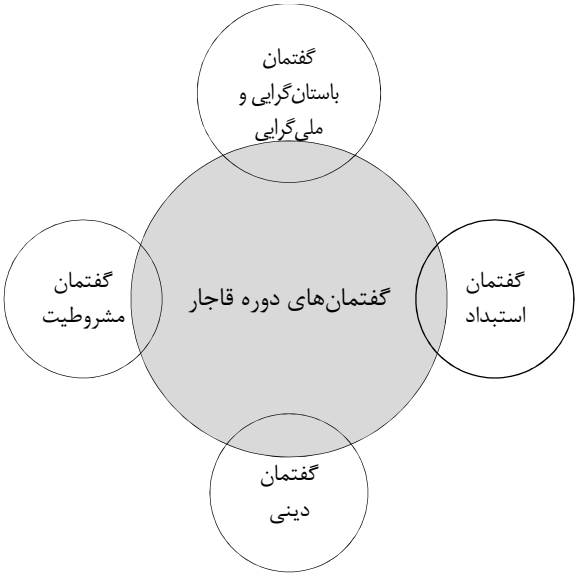
فرهنگ غرب تنها از طریق این مسافرت‌ها و ارتباطات، در حال افزایش در میان مردم نبود بلکه در این دوران شاهد تأسیس و حضور شرکت‌ها و عوامل خارجی در امر تجارت هستیم. این مهم باعث گردید شرکت‌های مذکور نقش بسیاری در تولید کالاها داشته باشند. از مهم‌ترین شرکت‌ها و کمپانی‌های تولید قالی «زیگلر»[۲]، «شرکت شرق»[۳] و «نیرکوکاستلی و برادران» بودند که در تولید و صادرات قالی نقش مهمی ایفا کردند. در اثر رقابت‌های مختلف میان این شرکت‌ها، تغییراتی نیز در نقوش قالی‌ها ایجاد گردید (راوندی ۱۳۸۲، ج.۵: ۲۲۰). رواج قالی و تجارت آن در این دوره باعث گردید قالی نه‌تنها در صادرات ایران نقش مهمی ایفا نماید بلکه در نقاشی و عکاسی نیز نمود بسیاری پیدا کند (ژوله ۱۳۸۱، ۱۸-۱۹). افزایش طبقهٔ متجدد، ارتباط با غرب و رشد صنعت قالی، باعث شد حکمرانانی چون بهجت‌الملک، عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما، سردار اسعد بختیاری نیز وارد تجارت این صنعت شوند (احمدی ۱۳۶۸، ۱۵۶-۱۵۸؛ زکریایی، شعیری و فروغی ۱۳۹۱، ۲۴). به‌عنوان نمونه‌ای از تأثیر این حکام آورده‌اند که «در زمان حکومت فرمانفرما، قالی کرمان ترقی کلی کرد به‌طوری که اغلب بزرگان کارخانه قالی بازکردند» (احمدی ۱۳۸۶، ۲۲۵). لذا این هنر در کرمان و دیگر شهرها، در دو دورهٔ محمدعلی‌شاه و احمدشاه قاجار اوج و تعالی پیدا کرد. همان‌طور که ذکر شد ازجمله گفتمان‌های این دوره و تأثیراتی که براساس ارتباط با غرب و انقلاب‌های ذکرشده رخ داد، گفتمان باستان‌گرایی است. در کنار جایگاه ویژهٔ باستان‌گرایی و در اثر مراوده‌های فرهنگی و اقتصادی با غرب و جریان‌های روشنفکری، در این دوره تمایل به هنر انسان‌گرا و پیکرنگاری به دلیل ارتباط با غرب افزایش پیدا می‌کند (محمدی وکیل ۱۳۹۳، ۲۶۹-۲۷۲). بنابراین بافت چهرهٔ پادشاهان، پیکره آنان و حکمرانان در قالیچه‌های تصویری در این دوره رایج گردید و این صنعت در سال ۱۳۳۸ ه.ق به حد اعلای مرغوبیت خود رسید (نجمی ۱۳۸۱، ۵۵۰).

ازجمله دیگر گفتمان‌های رایج در دورهٔ قاجار، گفتمان مشروطیت است. این گفتمان «در نیمه دوم عصر ناصری شکل گرفت و کمی بعدتر و در عصر مظفرالدین شاه به گفتمان هژمونیک آن دوره تبدیل شد» (سجودی و مرادی ۱۳۹۱، ۹۴). انقلاب مشروطه، بیانگر اولین برخورد مستقیم بین فرهنگ غرب و فرهنگ سنتی اسلامی در ایران است (نظری ۱۳۸۶، ۸۹). این گفتمان جدید با مفصل‌بندی قانون و بر پایهٔ عدالت، آزادی و اصلاح شکل گرفت (سجودی و مرادی، ۱۳۹۱، ۹۸). با توجه به این گفتمان نیز قالیچه‌های بسیاری تولید شدند و ازجمله شاخص‌ترین آن‌ها، تصویر میرزاکوچک خان جنگلی، از مبارزین در جریان مشروطه است. در این گفتمان جدید، گرایشاتی به غرب نیز مشاهده می‌گردد که در زمینهٔ آثار هنری با ظهور کمال‌الملک و تأسیس هنرستان، این روند غربی‌شدن بیش‌تر گشت (گودرزی ۱۳۸۱، ۸۹). سجودی و مرادی، گفتمانی تحت عنوان استبداد را از گفتمان‌های این دوره درنظر می‌گیرند که شاه در رأس آن و ظل‌الله است و در مقابل گفتمان مشروطیت قرار دارد. آنان، ارکان این گفتمان را ارادهٔ ملوکانه، دربار و نقش مردم به‌عنوان رعیت معرفی می‌کنند (سجودی و مرادی ۱۳۹۱، ۱۰۴). این گفتمان با توجه به قدرت و استبداد شاه در دوران مختلف نوساناتی داشته است. در این گفتمان نیز قالیچه‌های بسیار زیادی تولید شدند که شاه در مرکز آن‌ها قرار دارد، البته بیش‌تر قالیچه‌های بافته‌شده در این گفتمان در تعامل با گفتمان باستان‌گرایی بافته شده‌اند. همان‌طور که بیان شد دورهٔ قاجار یک دورهٔ بینابینی است که در آن هم تأثیر غرب زیاد است و هم مباحث دینی. در این دوره هم ارادت به معصومین(ع) و اهمیت آستان آن‌ها دیده می‌شود و هم پادشاهان قاجار سعی می‌کنند در آثار هنری گوناگون، خود را ادامه‌دهنده راه پادشاهان ایران باستان معرفی کنند. لذا گفتمانی که بیش از دیگر گفتمان‌ها موردنظر این پژوهش هست، گفتمان دینی است (نمودار۱). در گفتمان دینی موردنظر پژوهش حاضر، دین

در قالب ادیان توحیدی درنظر گرفته شده است. بنابراین در این پژوهش به بررسی آن‌ها و نقشی که در دورهٔ قاجار داشتند و تأثیر آن‌ها بر هنر فرش پرداخته می‌شود.

۳. نقش گفتمان دینی (اسلام، مسیحیت و یهودیت) در دورهٔ قاجار و تأثیر آن بر هنر این عصر

با توجه به آن‌که در قالی موردنظر، نقش پیامبران توحیدی مدنظر است، نیاز است بیش از دیگر گفتمان‌ها به نقش گفتمان دینی در این دوره پرداخته شود. شمیم اذعان دارد که جامعهٔ قاجار، جامعه‌ای کاملاً مذهبی بوده است (شمیم ۱۳۷۵، ۳۶۸) و پادشاهان قاجار در مشروعیت‌بخشیدن به حکومت خود برای ترویج مذهب و جلب‌نظر علما تلاش‌های بسیاری کرده‌اند. لذا با توجه به مذهبی‌بودن این جامعه، تصویر می‌توانسته است نقشی کلیدی در ترویج و رواج مذهب داشته باشد. البته از آن‌جا که در جامعه قاجار بیش از دیگر ادوار، مبلغین ادیان دیگر به‌خصوص مسیحیت آزادی داشتند، به‌نظر می‌رسد در این‌جا، مذهب را می‌توان با تسامح، دین نیز درنظر گرفت. در جامعهٔ قاجار، قالی‌های بسیاری در ارتباط با ادیان مختلف ازجمله یهودیت و مسیحیت بافته شده‌اند و بیش‌تر این قالی‌ها، با ارجاع به تصاویری که دارند در خدمت مذهب هستند. در این دوره، قالی‌هایی که با ارجاع به مذهب اسلام و با تأکید بر تشیع بافته می‌شوند، بیش‌تر قالی‌هایی هستند که برای مراسم خاص استفاده می‌شده و بیش‌تر به سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای بافته شده‌اند. به‌نظر می‌رسد این قالی‌ها و پرده‌نماها، بیش‌تر برای مراسم عزاداری سیدالشهدا و یا در قهوه‌خانه‌ها توسط نقالان استفاده می‌شده‌اند (تصویر۱). چراکه در این دوره، تعزیه که نوعی هنر نمایشی است ازجمله هنرهایی است که رواج گسترده‌ای یافته و هنرهایی که در خدمت آن هستند نیز در کنار آن رواج پیدا کردند.



نمودار۱: گفتمان‌های رایج در دورهٔ قاجار (نگارندگان)

تصویر۱: قالیچهٔ دستبافت با موضوع واقعه کربلا، یزد، ۱۳۵×۱۰۵ سانتی‌متر (خشکنابی ۱۳۷۸، ۹۴)

هم‌چنین لازم به ذکر است در ابتدای دورهٔ قاجار، مردم هم‌چنان پایبند شعائر مذهبی و آداب و رسوم بودند، چراکه این مردم هنوز از نفوذ جامعهٔ غربی و تأثیر ویژهٔ آنها دور مانده بودند (شمیم ۱۳۷۵، ۳۶۵). ولیکن از دورهٔ فتحعلی‌شاه و با آغاز روابط جدید در مناسبات بین‌المللی، به‌تدریج آشنایی مردم با فرهنگ غرب بیش‌تر شد. هم‌چنین در این دوره، آزادی اقلیت‌های مذهبی ازجمله مسیحیت بیش‌تر می‌شود. فِرَق مسیحی که در این دوره در ایران فعالیت می‌کردند شامل: ارتدکس روسی، پروتستان آمریکایی، سوئیسی و انگلیسی و کاتولیک فرانسوی می‌شدند (غفاری ۱۳۶۸، ۱۳۱) و ایران در این دوره به‌شکل یکی از کانون‌های رقابت و فعالیت هیأت‌های مسیحی درآمد (احمدی ۱۳۷۸، ۶۸). در این دوره، مسیحیان، موردحمایت شاهان و شاهزادگان قرار گرفتند که می‌توان به ناصرالدین شاه، عباس میرزا و مظفرالدین شاه اشاره کرد. این پشتیبانی از مسیحیان و حمایت از آنان، تا اندازه‌ای بود که عباس میرزا با کاهش مالیات ارامنه و تعیین موقوفات برای کلیسا، کمک بسیار زیادی به بازگشت مهاجرین ارمنی به ایران کرد (کاظمی تاری ۱۳۹۰، ۱۸۷). هم‌چنین در زمان وزارت امیرکبیر، اقلیت‌های مذهبی که در ایران به‌سر می‌بردند از حقوق اجتماعی یکسانی برخوردار بودند (آدمیت ۱۳۵۱، ۴۳۵). مسیحیت در کنار تأثیراتی که در جامعهٔ قاجار داشت و با آزادی‌های

نسبی که به آنان داده شد، در کارگاه‌های هنری نیز نفوذ پیدا کرده و کالاهایی برای خویش تولید می‌کرد. ازجمله این کالاها که اذعان گردیده است جنبهٔ تعلیمی نیز داشته‌اند، منسوجاتی است با تصاویر حضرت مریم و حضرت عیسی(ع) (کشاورز و سامانیان ۱۳۸۶، ۹۲) (تصویر۲). آنان اشاره می‌کنند که اکثر تصاویر استفاده‌شده در منسوجات که با آیین‌ها و شعائر دینی در ارتباط است، جنبهٔ یادمانی، تعلیمی و اعجازآمیز دارند که می‌تواند در حکم یک شمایل باشد.

دربارهٔ نقش اقلیت مذهبیِ دیگر که یهودیان هستند می‌توان گفت که آنان در اواخر دورهٔ قاجار، نقش مهمی در امر تجارت داشتند. یهودیان همیشه در تجارت نقش مهمی ایفا می‌کردند و نخستین رابطه تجاری ایران با آنان به قرن ۶ ق.م می‌رسد (Gilbert 1993, 11). با این وجود، در دورهٔ فتحعلی‌شاه و محمدشاه، یهودیان مورد آزار قرار می‌گرفتند و برخی از آنان برای آن‌که از این فشار رهایی پیدا کنند ظاهراً به اسلام ایمان آوردند. این فشارها، حدوداً پس از سفر ناصرالدین شاه به اروپا و به‌خصوص در دورهٔ مظفرالدین شاه کاسته شدند. در سفری که ناصرالدین شاه به اروپا داشت، اتحادیهٔ جهانی یهودیان از وی خواست تا به وضع یهودیان ایران رسیدگی بیش‌تری شود (سهیم ۱۳۷۵، ۶۰). البته وی اذیت و آزار یهودیان را نپذیرفت و این خبر را تکذیب کرد با این وجود، رسیدگی به حال یهودیان و تأسیس مدرسهٔ الیانس تا دوره پس از وی، محقق نشد. با مزایایی که در این دوره به یهودیان داده شد، آنان نسبت به گذشته وضع بهتری یافتند و توانستند در امور تجاری نیز وارد شوند. ازجمله کالاهای ایرانی که در این دوره در صادرات اهمیت ویژه‌ای داشت، قالی بود و قسمتی از این امر در تجارت به یهودیان داده شد (عیسوی ۱۳۶۹، ۴۷۲-۴۷۵). هم‌چنین به‌عنوان هدیه به دیگر اقلیت‌ها نیز اهمیت ویژه‌ای داشت. در این دوره، ناصرالدین شاه، فرشی به پزشک یهودی خود، نورمحمد اهدا می‌کند که طرح آن برگرفته از دین یهود و هنر ایرانی است و به نوعی در این هدیه، همزیستی میان دو دین اسلام و یهود را می‌توان مشاهده کرد (قمقلاقی و همکاران ۱۳۸۹، ۱۰۳). لذا می‌توان گفت با آن‌که یهودیان مانند مسیحیان به‌خصوص کاتولیک‌ها جایگاه ویژه‌ای نداشتند به‌دلیل ورود به تجارت فرش، توانستند تأثیر زیادی بر طرح و نقش آن بگذارند. در این دوره، قالی‌های بسیاری توسط یهودیان و در کارگاه‌های آنان تولید شد. بسیاری از این قالی‌ها جنبهٔ عبادی داشته و به‌نظر می‌رسد در کنیسه‌ها از آن‌ها استفاده می‌کردند (تصویر۳).

تصویر۱: گلدوزی[۴] تشکیل‌شده از پشم و ابریشم، رشت، حضرت مریم و فرزندش، ۱۲۷۸ ه.ق، ۲/۴۳×۱/۶۷ متر (Sakhai 2008 , 390)

تصویر۲: ملکهٔ صبا و حضرت سلیمان، بافت کاشان، مربوط به اواسط قرن۱۳ه.ق (Felton 2002, 58)

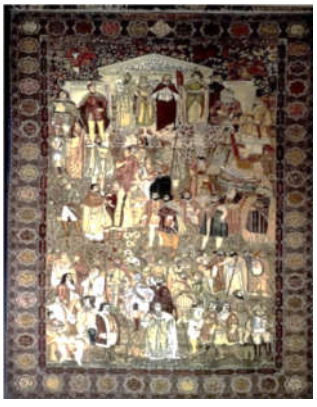
۴. توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش، قالیچه‌ای است که به‌نام مشاهیر یا رهبران جهان شناخته شده است. این قالیچه، بافت کارخانهٔ میلانی کرمان است که در اندازهٔ ۲/۴۳×۱/۵۲ متر با کرک پشمی بافته شده است. متن کلامی در قالیچه به دو زبان فارسی و فرانسوی بافته شده است. امضای اصلی که نام کارخانهٔ میلانی است، در بالای قالیچه به زبان فرانسوی و در پایینِ حاشیهٔ بزرگ‌تر به زبان فارسی بافته شده است. قالیچه شامل سه حاشیهٔ اصلی است. اگر جهت خوانش از بیرون به درون درنظر گرفته شود، بیرونی‌ترین قسمت، حاشیهٔ باریکی است پوشیده از نقوش ختایی. در این حاشیه، در بالا به فرانسوی نوشته شده است: «کارخانهٔ میلانی کرمان»[۵]. قسمت دوم و حاشیهٔ بزرگ‌تر شامل ۵۴ شمسه است که درون هریک از آن‌ها نام یکی از بزرگان جهان با عددی در کنار آن نوشته شده است. اعداد اختصاص‌یافته به پیامبران، ۱) موسی، ۲) سلیمان و ۱۸) حضرت محمد(ص) است و آخرین شماره یعنی ۵۴ به ناپلئون اختصاص دارد. حاشیهٔ باریک دیگر، شامل ۵۵ کتیبهٔ هم‌اندازه و دو کتیبهٔ بزرگ است. درون کتیبه‌های کوچ‌ک نام بزرگان به زبان فرانسوی بافته شده است. درون کتیبهٔ بزرگ، نام کارخانهٔ میلانی آمده است. در زمینهٔ قالی، زیر سنتوریِ معابد یونانی، بزرگان جهان از موسی

تا ناپلئون بناپارت بافته شده‌اند. این افراد شامل پیامبران، پادشاهان، کاشفان، فرمانروایان و ... هستند. این اشخاص با همان شمارهٔ اختصاص‌گرفته به آنان در حاشیه، در زمینه نیز بافته شده‌اند با این وجود، قرارگیری آن‌ها براساس شماره نیست بلکه به‌نظر می‌رسد برمبنای جایگاه و اهمیت آن‌ها است. حضرت عیسی(ع) که در حاشیه، شماره‌ای به وی اختصاص نیافته، در زمینه در کنار حضرت سلیمان قرار گرفته است.

در ردیف اول، از راست به چپ، عمر خلیفهٔ ثانی، حضرت محمد(ص)، حضرت عیسی(ع)، حضرت سلیمان و حضرت موسی(ع) قرار گرفته‌اند. حضرت محمد(ص) بر روی لباس خویش، علامت ماه یا قمر دارد؛ حضرت عیسی(ع) با شنلی ارغوانی و دستانی که به سوی مخاطب کشیده‌شده مشاهده می‌شود؛ حضرت سلیمان دست خویش را بالا برده و حضرت موسی(ع)، ده فرمان را به دست گرفته است. در زمینهٔ دو متن، کلامی مشاهده می‌شود. در کنار حضرت عیسی(ع)، نام ایشان و به جای متن ده فرمان، نام حضرت موسی(ع) نوشته شده است. در سنتوری‌ای که این بزرگان زیر آن قرار گرفته‌اند، نوشته شده است: «برقرار باد زندگانی‌کنندگان عالم و پاینده باد بزرگان مشاهیر عالم»(جدول۱). زمینه و حاشیه‌های قالی، مملو از گل است و به سبک قالی‌های کرمان کار شده است. با توجه به آن‌که در قالیچه به بررسی جایگاه پیامبران ادیان توحیدی پرداخته می‌شود، نیاز است جایگاه این ادیان در دورهٔ قاجار و ارتباط آنان با قالی و قالی‌بافی در این دوره مشخص گردد.

جدول۱: قالیچهٔ رهبران جهان و جزییات قالیچه (نگارندگان)

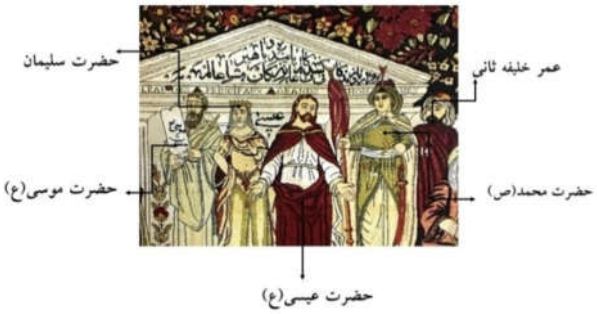
تصویر قالیچهٔ رهبران جهان	جزییات زیر سنتوری قالی	توضیحات
		قالیچه مشاهیر، کرمان، ۱۳۳۵ه.ق (Sakhai 2008, 106)
		امضای قالیچه؛ کارخانهٔ میلانی کرمان به دو زبان فارسی و فرانسه

۵. تجزیه و تحلیل قالی رهبران جهان

ازجمله قالیچه‌های مشاهیر، قالیچهٔ کارخانه میلانی کرمان است. در این قالیچه، در ردیف اول، پیامبران ادیان توحیدی قرار گرفته‌اند و در ردیف‌های بعدی کاشفان، فرمانروایان و افرادی که نقش مهمی در جهان داشته‌اند، جای گرفته‌اند. از آن‌جا که تعداد افرادی که در جهان نقش داشته‌اند یقیناً بیش از ۵۴ نفر است و تعداد افراد مصورشده در قالی ۵۴ است، طراح، برای گزینش پیکره‌ها باید دست به انتخاب می‌زده است. هم‌چنین برای چینش پیکره‌ها در قالی نیز باید دست به چیدمان دیگری می‌زده است. با توجه به آن‌که ترتیب قرارگیری پیکره‌ها در

قالی به ترتیب شماره نیست، پس جای‌گذاری هر پیکره در قالی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، از آن‌جا که پیکره‌های ردیف نخست در این پژوهش موردنظر است، بیش‌تر به دلیل این ترکیب‌بندی پرداخته می‌شود.

در زیر سنتوری معبد در ردیف نخست، حضرت محمد(ص)، حضرت عیسی(ع)، حضرت سلیمان و حضرت موسی(ع) قرار گرفته‌اند. شماره‌های آنها ۱، ۲، ۱۸ است و نام حضرت عیسی(ع) در حاشیه نیامده است (تصویر۵، الف). بنابراین، شماره‌ای به وی اختصاص داده نشده است. ولیکن به‌رغم نام وی در حاشیه، از نظر بصری حضرت عیسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و نام وی و حضرت موسی در زمینه نیز تکرار شده است. در صورتی‌که در بیش‌تر قالیچه‌های بافته‌شده در این دوران، یا پیامبر اکرم(ص) حذف شده است مانند قالیچه‌های موزه فرش و قالیچه محفوظ در کاخ نیاوران (تصویر۵، ج؛ جدول۲ نمونه۲) یا آن‌که تصویر و نام حضرت عیسی(ع) وجود ندارد (تصویر۵، ب و جدول۲، نمونه۱) و در این دوره، معدود قالیچه‌هایی ازجمله قالیچهٔ کارخانه میلانی وجود دارد که هر سه پیامبر توحیدی در آن بافته شده باشند.



تصویر۴: پیکره‌های قرارگرفته در ردیف نخست قالی (نگارندگان)

تصویر۵: الف) جزییاتی از حاشیهٔ کارخانه میلانی؛ ب) جزییاتی از قالیچهٔ محفوظ در موزهٔ فرش تهران؛ ج) جزییاتی از قالیچهٔ محفوظ در کاخ نیاوران (نگارندگان)

جدول۲: قالی‌های مشاهیر محفوظ در موزه فرش تهران و کاخ نیاوران (عرفان‌منش، امانی و امانی ۱۴۰۱، ۵۷)

	قالی مشاهیر	جزئیات ردیف اول زیر سنتوری	توضیحات
۱			قالیچهٔ مشاهیر، بافت کرمان، ۱۲۷۸ه.ق (دادگر ۱۳۸۰، ۱۳۱)
۳			قالیچهٔ مشاهیر ، قرن ۱۴ه.ق، محفوظ در کاخ نیاوران (نگارندگان)

با این وجود، در تمام قالی‌ها پیامبران در ردیف نخست قرار دارند. از آن‌جا که قالی به دو زبان فارسی و فرانسوی است و به‌نظر می‌رسد سفارشی برای کشور فرانسه باشد، حضور تصویر حضرت عیسی(ع) و اهمیت نقش وی تا اندازه‌ای روشن می‌شود. ولیکن حضور افرادی که با مذهب رابطهٔ نزدیکی دارند و از انبیاء و راهبران هریک از ادیان توحیدی شناخته می‌شوند، در هم‌نشینی یکدیگر و در ردیف نخست است که باید تحلیل گردد. هم‌چنین با توجه به موارد مذکور، ترتیب قرارگیری تصاویر در زمینه با ترتیب قرارگیری آن‌ها در حاشیه متفاوت است. بنابراین طراح برای هم‌نشینی پیکره‌ها، دست به انتخاب زده است. پیکره‌هایی که رابطهٔ نزدیکی با مذهب به‌خصوص ادیان توحیدی دارند، به‌رغم شماره‌های متفاوتی که دارند، در کنار یکدیگر بوده و هر سه در زیر سنتوری معبد در ردیف نخست قرار گرفته‌اند. قرارگیری آن‌ها کنار هم می‌تواند بیانگر نقش مذهبی و رهبری دینی آن‌ها باشد که به سه دین اسلام، مسیحیت و یهود ارجاع می‌دهند. طراح، این چند پیکره را که در ردیف اول قرار دارند، از نظر بصری بزرگ‌تر از دیگران ترسیم کرده است و اندازه در تصویر نیز می‌تواند به نقش ویژهٔ آن‌ها اشاره داشته باشد. هم‌چنین قرارگیری آنان در زیر مثلثی حاوی متن کلامی که به زندگی‌کنندگان عالم اشاره دارد، تأکید بیش‌تری بر آن‌هاست. با توجه به نیزه‌ها و اسامی آنان، پیکره‌ها در ردیف‌های بعدی، جنگجویان، کاشفان و فرمانروایان هستند. هم‌چنین گویی به لحاظ آن‌که آخرین شخص در قالی ناپلئون است و با توجه به رابطهٔ ایران و فرانسه در زمان او، به‌نظر می‌رسد در آن دوره یا دوران بعد، در اثر روابط دو کشور، کارت پستال‌هایی از وی وارد ایران شده و این تصویر از روی آن‌ها بافته شده است یا آن‌که خاطرهٔ وی چنان محترم بوده که پس از وی، حاکم یا فرمانروای شاخصی قرار نداده‌اند، لذا آخرین پیکره در قالیچه ناپلئون است.

در این قالیچه، حضرت عیسی(ع) از دیگر پیامبران جایگاه والاتری دارند زیرا به‌نظر می‌رسد قالیچه برای کسانی بافته شده که گرایش به این مذهب داشته‌اند یا قالیچه توسط آنان بافته شده است. تماس‌های مکرر با غرب و حضور مسیحیان و مبلغین آن‌ها در ایران نیز جایگاه ویژه‌ای را به شمایل‌های دین مسیحیت در قالی‌بافی اختصاص داده است. هم‌چنین دوزبانه‌بودن قالیچه، می‌تواند بیانگر آن باشد که قالیچه، سفارشی از کشور فرانسه باشد یا هدیه‌ای برای آنان است. زیرا هر متن نوشتاری در قالیچه که به زبان فارسی نوشته شده به زبان فرانسوی هم بافته شده است. بنابراین با توجه به مذهب رایج آن کشور، جایگاه حضرت عیسی پررنگ‌تر است. این قالیچه با وجود دوزبانه‌بودن، به‌نوعی به جهانی فراتر از ایران اشاره دارد و پیغامی که می‌رساند فقط برای ایرانیان نیست بلکه پیغامی است برای جهان و آن‌چه در این قالیچه موردتوجه است این مطلب است که در بین تمامی رهبران جهان، جایگاه ویژه‌ای برای هر سه پیامبر توحیدی قائل شده‌اند.

یک دیدگاه برای قرارگیری پیامبران در نگاه اول آن است که طراح با قراردادن هر سه پیامبر در ردیف نخست، آنان را مهم‌ترین و تأثیرگذارترین افراد در جهان می‌داند که با حضور آن‌هاست که به‌نوعی دیگر افراد اهمیت پیدا می‌کنند. این سه دین توحیدی هستند که جهان را دربرگرفته‌اند و هم‌نشینی آن‌ها کنار یکدیگر می‌تواند به برپایی جهان و پایداری آن و دوام دیگر حکومت‌ها کمک کند. نقش هر سه پیامبر، حالتی ویژه دارد و گویی بیانگر تعلیم و هدایت دیگران هستند. آنان زیر سنتوری قرار گرفته‌اند تا پیام ویژه‌ای را به جهانیان عرضه کنند. با این وجود، هر سه پیامبر یک جایگاه ندارند بلکه جایگاه و ارزش بصری حضرت عیسی(ع) بیش‌تر است و با توجه به متن حاشیه و مقایسهٔ آن با متون دیگر، این مهم آشکار می‌گردد که با استناد به عدم حضور نام حضرت عیسی(ع) در طراحی اولیه از قالیچه یا طرحی که هنرمند آن را مدنظر قرار داده، عیسی(ع) حذف شده بوده و طراح برای آن‌که سفارشی از فرانسویان قبول کرده یا هدیه‌ای به آنان بوده است، تصویری از پیامبر دین مسیحیت را نیز اضافه کرده و با توجه به رنگ پوشش وی، علاوه بر اضافه‌کردن وی، جایگاه ویژه‌ای نیز به او داده است. البته حضور حضرت عیسی(ع) در این قالیچه از نوع هم‌نشینی است نه جانشینی و اهمیت موضوع در این است که طرح قالیچهٔ میلانی، طرحی جهان‌شمول است که دین یا مذهب خاصی را مورد توجه قرار نداده است و به هر سه دین آن‌چنان اهمیت داده که حاضر به حذف هیچ پیامبری در قالیچه نبوده است.

قالیچهٔ مشاهیر با تأکید بر کارخانهٔ میلانی، بیانگر نقش ویژهٔ گفتمان دینی است و به‌نظر می‌رسد این قالیچه‌ها بیش از آن‌که تغییراتی را در دیگر پیکره‌ها ایجاد کنند، تغییرات را در پیامبران ایجاد کرده‌اند. به‌صورت کلی می‌توان گفت تصاویر پیامبران در قالیچه از چنان جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است که با توجه به آن‌که کجا و برای چه کسی تهیه می‌گردد، تغییر در پیکره‌های ردیف نخست یعنی پیامبران ایجاد کرده‌اند. گویی گفتمان دینی که کمتر به آن پرداخته شده است مشخص می‌کند که کدام پیامبران باید در قالیچه بافته شوند و مشروعیت‌بخشی کنند. لذا حضور هر سه پیامبر در قالیچه، بیانگر تعاملی است با جهان و با همهٔ ادیان بزرگ زیرا در گفتمانی خلق شده است

که به تمام ادیان احترام گذاشته و همه را محترم شمرده و زبان قالی که چیزی فراتر از فارسی است نیز به این جهان‌شمولی کمک بیش‌تری کرده است.

دیدگاه دیگر می‌تواند این‌گونه باشد که طراح در راستای تحکیم هویت و مشروعیت‌بخشی به حکومت قاجار، به تلفیق اندیشه‌های مذهبی و سیاسی پرداخته است. به همین دلیل، پیامبران در میان حاکمان، شاهان و فرمانروایان جهان قرار گرفته و آن‌ها را در ردیف نخست قرار داده تا به کمک توسل به دین، کسب مشروعیت کنند. رواج تصاویری از رهبران جهان و دیگر پیامبران در کنار پیامبر اسلام(ص) می‌تواند به روابط قدرت میان هویت‌های جهانی نیز اشاره کند.

۶. نتیجه‌گیری

هر تصویری می‌تواند بیانگر اندیشه و گفتمانی باشد که در آن خلق شده است. این تصویر می‌تواند بر هر زمینه‌ای نقش بندد و گاهی برخی آثار هنری بیش از دیگر هنرها بیانگر اندیشهٔ دوران خود هستند و شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره را بهتر بیان می‌کنند. ازجمله این هنرها در دورهٔ قاجار، قالی‌های تصویری هستند و از میان قالی‌های تصویری، قالی مشاهیر یا رهبران جهان جایگاه ویژه‌ای دارد. ازجمله قالی‌های مشاهیر، قالی تولیدشده در کارخانهٔ میلانی کرمان است. در نگاه نخست و با توجه به عنوان قالی و شکل سنتوری معبد، به‌نظر می‌رسد بزرگان جهان ازجمله پادشاهان و رهبران، در مکانی گرد هم آمده‌اند. ولیکن با تدقیق در قالی می‌توان اشخاص را در سطوح مختلف مشاهده کرد. برخی در ردیف اول و برخی در ردیف‌های پایین‌تر قرار دارند. قرارگیری انسان‌ها در قالی براساس شماره نیست. بنابراین این‌که کدام پیکره در ردیف نخست قرار گرفته و کدام پیکره در ردیف‌های آتی و هم‌چنین هم‌نشینی پیکره‌ها نیز از اهمیت برخوردار می‌گردد و بیانگر اندیشه‌ای است که در پس قالی نهفته است. حال با توجه به آن‌که در ردیف نخست کسانی قرار دارند که ریشه در مذهب دارند و رهبر هریک از ادیان توحیدی هستند و با توجه به آن‌که حذف و اضافه‌کردن پیکره در این نمونه قالیچه، بیش‌تر در ردیف نخست روی داده است، می‌توان گفت قالیچهٔ موردنظر پژوهش در میان گفتمان‌های گفته‌شده بیش‌تر در گفتمان دینی جای می‌گیرد. در این گفتمان است که می‌توان این قالیچه را مورد خوانش قرار داد. البته گفتمان‌های رقیب چون باستان‌گرایی و ملی‌گرایی نیز در تولید نمونه‌های دیگر از این نمونه قالیچه بی‌تأثیر نبوده‌اند و حذف پیامبر و جانشینی حضرت عیسی(ع) به‌جای ایشان در نمونه کاخ نیاوران در گفتمانی دیگر معنا پیدا می‌کند. بنابراین در قالیچهٔ میلانی، هم‌نشینی پیامبران توحیدی علاوه بر آن‌که به دلیل هم‌نشینی با رهبران جهان می‌تواند بیانگر اندیشه‌ای سیاسی نیز باشد، بیش‌تر بیانگر اندیشه‌ای مذهبی است که در پس قالی پنهان است. البته بیش از دین می‌توان به آزادی ادیان نیز اشاره کرد چراکه مانند دیگر قالیچه‌ها، یکی از پیامبران به دلیل تعصب دینی حذف نشده‌اند. این خود تحت‌تأثیر گفتمان دیگری نیز هست که در اواخر قاجار رواج یافت و آن گفتمان مشروطیت است که در آن به آزادی اقلیت‌های مذهبی و تساوی میان دیگر ادیان توجه شده است. این قالیچه که از تعامل گفتمان دینی و مشروطه خلق شده است، بیانگر همزیستی مسالمت‌آمیز ادیان و از آن فراتر، پایه و اساس جهان بر پایهٔ این سه دین توحیدی است که در ردیف نخست قرار دارند و با توجه به نوشتهٔ سنتوری، اینان زنده‌کنند و زندگی‌کنندگان عالم هستند. هم‌چنین حضور پیامبران در کنار رهبران سیاسی می‌تواند به دلیل مشروعیت‌بخشی به حکومت وقت باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Images in Iranian carpet making : from ornament to portrait
2. Ziggler
3. O.C.M
4. Embroideries
5. Fabrique de Milani Kerman

منابع

۱. احمدی، حسین. ۱۳۷۸. «لازاریست‌های فرانسوی در ایران؛ بررسی زمینه‌های حضور و عملکرد (۱۲۵۴-۱۲۶۵ق)». تاریخ معاصر ایران. ۳ (۱۱): ۴۱-۶۸.

۲. احمدی، شیخ یحیی. ۱۳۸۶. فرماندهان کرمان. محمدابراهیم پاریزی (تصحیح و حاشیه). تهران: نشر علم.
۳. انصاری، جمال.۱۳۹۱. فرهنگ ایران از آغاز تا پایان عصر پهلوی. تهران: سبحان نور.
۴. ایمانی، الهه، محمود طاووسی، امیرحسین چیت‌سازیان، و علی شیخ مهدی. ۱۳۹۴. «گفتمان باستانگرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار». گلجام. ش. ۲۸: ۲۳-۳۸.
۵. آدمیت، فریدون. ۱۳۵۱. اندیشه ترقی و حکومت قانون عصر سپهسالار. تهران: خوارزمی.
۶. آهنی، لاله، محمد خزائی، و ابوالفضل عبداللهی‌فرد.۱۴۰۰. «تحلیل نشانه‌های قدرت در قالی‌های تصویری دوره قاجار». پژوهش هنر. ش.۲۱: ۱۷-۲۷.
۷. تیکدری‌نژاد، فائزه. ۱۳۹۴. «مطالعه تطبیق قالی‌های تصویری کرمان و کاشان از لحاظ فرمی و محتوایی (اواخر قاجار تا اواخر پهلوی)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، طراحی فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان.
۸. خشکنابی، رضا. ۱۳۷۸. ادب و عرفان در قالی ایران. تهران: انتشارات صدا و سیما.
۹. دادگر، لیلا. ۱۳۸۰. موزه فرش ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، موزه فرش ایران.
۱۰. راوندی، مرتضی.۱۳۸۲. تاریخ اجتماعی ایران (پس از اسلام). مشهد: آیین تربیت.
۱۱. زکریایی کرمانی، ایمان.۱۳۹۱. «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری». رسالهٔ دکتری پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس.
۱۲. زکریایی کرمانی، ایمان، حمیدرضا شعیری، و شهرزاد فروغی. ۱۳۹۱. «بررسی تأثیرات تغییرات قدرت سیاسی بر تحولات فرش کرمان در عصر قاجار (با تأکید بر عصر نوزایی در فرش کرمان)». مطالعات تطبیقی هنر. ش.۴: ۱۷-۳۵.
۱۳. ژوله، تورج. ۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
۱۴. سجودی، فرزان، و بهار قاضی مرادی. ۱۳۹۱. «تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات». ش.۱: ۹۳-۱۲۲.
۱۵. سهیم، هایده. ۱۳۷۵. «خاطرات یهودیان ایران». ایران‌نامه. ش.۵۷: ۵۱-۷۶.
۱۶. شایسته‌فر، مهناز، و طیبه صباغ‌پور. ۱۳۹۰. «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش)». باغ نظر. ۸ (۱۸): ۶۳-۷۴.
۱۷. شمیم، علی‌اصغر. ۱۳۷۴. ایران در دوره سلطنت قاجار. تهران: انتشارات مدبر.
۱۸. عرفان‌منش، راهله، و کلثوم بزی. ۱۳۹۵. «بررسی بیش متنیت در فرش‌های تصویری دوره‌ی قاجار با موضوع مشاهیر». نقش‌مایه. ش.۲۴: ۶۱-۶۶.
۱۹. عارف‌پور، فاطمه. ۱۳۹۰. «اسطوره یگانه در قالی سلاطین». کتاب ماه هنر، ش.۱۶۰: ۳۶-۴۱.
۲۰. عرفان‌منش، ساحل، حامد امانی، و زهرا امانی. ۱۴۰۱. «تحلیل قالیچه مشاهیر محفوظ در کاخ نیاوران با تاکید بر جایگاه حضرت محمد(ص) و حضرت عیسی(ع) بر اساس آراء جانت ولف». فصلنامه هنر و تمدن شرق. ش. ۳۷: ۵۱-۶۰.
۲۱. عیسوی، چارلز. ۱۳۶۹. تاریخ اقتصادی ایران. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: نشر گسترده.
۲۲. غفاری، ابوالحسن. ۱۳۶۸. تاریخ روابط ایران و فرانسه از ترور ناصرالدین شاه تا جنگ جهانی اول (۱۳۳۳-۱۳۱۳ق). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۳. قمقلاقی، فائزه، ایمان زکریایی کرمانی، مهدی کشاورز افشار، و بیژن اربابی. ۱۳۹۸. «تحلیل گفتمانی تأثیرات فرهنگ دینی در فرش اهدایی ناصرالدین شاه به پزشک یهودی دربار ایران». گلجام. ش.۳: ۸۵-۱۰۲.
۲۴. کاظمی تاری، تقی.۱۳۹۰. «تأثیر زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی بر همگرایی پیروان ادیان مختلف ایران (نمونه موردی ارمنی‌ها)». فصلنامه آفاق امنیت. ۱۲ (۱۲): ۱۷۱-۱۸۶.
۲۵. کدی، نیکی آر. ۱۳۸۱. ایران دوره قاجار و برآمدن رضاخان. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
۲۶. کشاورز افشار، مهدی. ۱۳۹۴. «تکثیر مکانیکی اثر هنری در عصر قاجار و تاثیر آن بر فرش ایران». گلجام. ش. ۲۷: ۵-۲۱.

۲۷. کشاورز افشار، مهدی. سامانیان، صمد. ۱۳۸۶. «تحلیل شمایل‌شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم(س) و حضرت مسیح(ع)». گلجام. ۳ (۸): ۹۱-۱۰۶.
۲۸. گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۱. جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران. تهران: علمی فرهنگی.
۲۹. محمدی‌وکیل، مینا. ۱۳۹۳. «تأثیرات اومانیسم بر نقاشی قاجار». رساله دکترا. دانشگاه تهران.
۳۰. ناصری، حق‌وردی. ۱۳۵۷. زیر درخت نسترن. اوضاع اجتماعی ایران در زمان قاجاریان. تهران: سپهر.
۳۱. نجمی، شمس‌الدین. ۱۳۸۱. گاهشمار تاریخ کرمان. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
۳۲. نظری، علی اشرف. ۱۳۸۶. «هویت مدرن و ظهور گفتمان مشروطیت در ایران». فصلنامه مطالعات ملی. ش.۴: ۲۹-۵۴.
33. Felton, Anton. 2002. *Jewish Carpet*. Antique collectors Club.
34. Gilbert, Martin. 2002. *The Routledge Atlas of Jewish History*. 6th ed. London; New York: Routledge.
35. Lassikova, G.V.2007. "Portrait carpets of Kerman as a propaganda tool of Sultan Ahmad Shah Qajar". International Conference on Oriental Carpets, ICOC Istanbul, Academic Program. Conference speech.
36. Panofsky, Erwin. 1972. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
37. Sakhai, Essie. 2008. *Persian Rugs and Carpets, the fabric life*. London: Antique Collectors Club.

مطالعهٔ تکنیک‌های ساخت شیشه از دوران هخامنشی تا تیموری در ایران

نوع مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2022.246483.1033

حسن بلخاری قهی*
معصومه زمانی سعدآبادی**
سمیه اسدی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۱۰

چکیده

براساس اسناد تاریخی و باستان‌شناسی، شیشه‌گری از پیشینهٔ تاریخی و هنری پرمایه‌ای برخوردار است به‌طوری‌که از زمان عیلامیان و پس از آن از دوران هخامنشیان، اشکانیان، ساسانیان و از قرون نخستین اسلام تا دورهٔ تیموری، آثار شیشه‌ای ارزشمندی برجای‌مانده که مبین ابعاد نوآورانه در زمینهٔ ساخت شیشه و هم‌چنین تحولات صورت‌گرفته در این زمینه است. شیشه‌گران در هر دوره‌ای از تاریخ، شیوه‌های مختلفی برای ساخت آثار به‌کار گرفته‌اند و بسیاری از این شیوه‌ها در ادوار بعد ادامه یافته، چنان‌که تداومی ناگسستنی در شیوهٔ شیشه‌گری قبل و بعد از اسلام مشهود است. شناخت تاریخ شیشه‌گری ایران از دورهٔ هخامنشی تا تیموری و بررسی تکنیک‌های ساخت شیشه، هدف این پژوهش است. بنابراین پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش اصلی است: تکنیک‌های ساخت شیشه از دورهٔ هخامنشی تا تیموری چگونه بوده و چه تحولاتی را پشت سر گذاشته است؟ روش این تحقیق، توصیفی- تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که قبل از ابداع میلهٔ دم، روش‌های شیشه‌گری اغلب از شیوه‌های مورداستفاده در سفالگری و فلزکاری الهام گرفته، ولی ابداع روش دمیدن شیشه در دورهٔ اشکانی، تحولی اساسی در شیشه‌گری ایران به‌وجود آورده که باعث جداسازی این هنر از سنت‌های رایج گذشته شده است. تکنیک‌های فشردن در قالب، موزاییک شیشه، قالب شنی و میله‌ای، ریخته‌گری و موم گمشده ازجمله روش‌های ساخت آثار شیشه‌ای قبل از دمش بوده‌اند. به‌سبب قابلیت‌های بسیار این تکنیک هم‌چون امکان ساخت آثار با فرم‌های متنوع، ابعاد گوناگون، تعداد بسیار و هم‌چنین امکان نوآوری در ساخت و تزیین شیشه، دمیدن شیشه در ادوار بعدی موردتوجه واقع شده است. باوجود این‌که شیوه‌های شیشه‌گری به‌طور ناگهانی مورد تغییر قرار نگرفته‌اند، اما شیوه‌های نوینی در طول قرن‌ها به‌وقوع پیوسته که باعث رشد و شکوفایی شیشه‌گری ایران در دوران اسلامی تا حملهٔ مغول شده است.

کلیدواژه‌ها:

تاریخ شیشه، شیشه‌گری ایران، تکنیک‌های ساخت، دمیدن، میلهٔ دم.

* استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران/ hasan.bolkhari@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ masoumeh.zamani@ut.ac.ir
*** دانشجوی کارشناسی‌ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران/ asadi.somayyeh@ut.ac.ir

۱. مقدمه

شیشه‌گری، همواره در طول تاریخ موردتوجه بشر بوده و به‌عنوان یکی از هنرهای شاخص سرزمین ایران باوجود فراز و نشیب‌ها، به حیات درخشان خود ادامه داده است. شیشه‌گری که براساس اسناد تاریخی و باستان‌شناسی از دورهٔ عیلامیان در ایران وجود داشته، از پیشینهٔ غنی تاریخی و هنری برخوردار است به‌طوری‌که از زمان حاکمیت هخامنشیان، اشکانیان، ساسانیان و از قرون نخستین اسلام تا دورهٔ تیموری، آثار شیشه‌ای ارزشمندی برجای‌مانده که مبین ابعاد نوآورانه در زمینهٔ ساخت و تزیین شیشه و هم‌چنین تحولات صورت‌گرفته در این زمینه است. بدیهی است با استقرار اسلام، شیوه‌های ساخت و تزیین شیشه، تغییر ناگهانی نداشته و طی قرون بعدی دوره‌ای از تحول را گذرانده است. به بیانی دیگر، شیشه‌گران در هر دوره‌ای از تاریخ، شیوه‌های مختلفی برای ساخت و تزیین آثار خود به کار گرفته‌اند و بسیاری از این شیوه‌ها در ادوار بعد ادامه یافته، چنان‌که تداوم ناگسستنی در شیوهٔ شیشه‌گری قبل و بعد از اسلام مشهود است. بااین‌وجود، شیشه‌گری در بعضی دوران با توجه به شرایط حاکم در سرزمین ایران ازجمله ارتباطات بازرگانی و تجاری با سرزمین‌های دیگر، جنگ، مهاجرت و... با ابداعات و نوآوری‌هایی در حوزهٔ ساخت و تزیین توأم بوده است. در طول این دوران، شیوه‌های متعددی برای ساخت و تزیین شیشه -که می‌توان شروع آن را همزمان با پیدایش شیشه درنظر گرفت- به کار گرفته شده که بر نوع فرم، نقوش، عناصر بصری و ساختاری، تأثیر گذاشته است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با هدف بررسی تکنیک‌های ساخت شیشه به سیر تاریخی شیشه‌گری ایران از دوران هخامنشی تا تیموری می‌پردازد تا بدین پرسش پاسخ دهد که تکنیک‌های ساخت آثار شیشه‌ای در طول این دوران چگونه بوده و چه تحولاتی را پشت سر گذاشته است؟ پس از مهاجرت آریایی‌ها به فلات ایران، اولین آثار شیشه‌ای از دوران عیلامیان یافت شده و تحقیقاتی مختص مفتول‌های شیشه‌ای چغازنبیل که نمونه‌های بارز شیشه‌گری ایران در این دوره‌اند، نگاشته شده‌اند. بعد از آن، در زمان هخامنشیان آثار شیشه‌ای ارزنده‌ای برجای‌مانده و گسترش شیشه‌گری از این دوره به بعد مشهود است. در دورهٔ اشکانی با ابداع میله دم، تحولی اساسی در شیشه‌گری به وقوع پیوسته است. دورهٔ ساسانی اوج شیشه‌گری ایران قبل از اسلام بوده که در دوران اسلامی و تا حملهٔ مغول تداوم یافته است. به‌طور کلی، بازهٔ زمانی پژوهش حاضر از این جهت انتخاب شده است که تحقیقی در این رابطه صورت نگرفته و اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر از آن حیث است که مدارک معدودی دربارهٔ شیشه‌گری ایران موجود بوده و پژوهش نظام‌مندی نیز در این رابطه صورت نگرفته است که خود دلیلی بر مبهم‌ماندن این بخش از تاریخ هنر ایران است. لذا در این پژوهش، بسیاری از جنبه‌های پربار هنر و صنعت شیشه‌گری ایران که ناشناخته مانده‌اند، مورد مطالعه و تحقیق قرار می‌گیرند. مطالعه و بررسی تکنیک‌های مورداستفاده در ساخت شیشه، مستلزم مطالعهٔ شیشه‌گری این سرزمین به‌لحاظ تاریخی است.

۱-۱. روش تحقیق

تحقیق حاضر، با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است. اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و یافته‌ها با رویکرد تاریخی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در این تحقیق، ابتدا تاریخ شیشه‌گری ایران از دورهٔ هخامنشیان تا دورهٔ رکود هنر شیشه ایران که با حملهٔ مغول بیش از یک قرن به طول انجامید، بیان شده و سپس تکنیک‌های هر دوره مورد بررسی قرار گرفته‌اند. جامعهٔ آماری تحقیق، آثار شیشه‌ای متعلق به دوره‌های مذکور هستند که در کتاب‌های معتبر شیشه‌گری موجود بوده و نمونه‌ها به‌صورت غیراحتمالی و هدفمند و گویای تکنیک‌های نامبرده، انتخاب شده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

طبق مطالعات انجام‌یافته، تحقیق جامع و مستقلی که تکنیک‌های ساخت شیشه را موضوع کاوش قرار دهد و در هریک از بازه‌های زمانی مذکور بررسی نماید، مشاهده نگردید. در رابطه با این موضوع، اطلاعات در کتاب‌هایی که از منابع این تحقیق نیز به شمار می‌روند، اندک و پراکنده است. سیدنی ام. گلداشتاین (۱۳۸۷) در جلد دهم کتاب کارهای شیشه از مجموعه هنرهای اسلامی گردآوری ناصر خلیلی، پس از تعریف این هنر، آثار شیشه‌ای مناطق مختلف را مورد بررسی و واکاوی قرار داده و از لحاظ تکنیک ساخت، نقوش و رنگ تحلیل نموده است. آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۹۰) در جلد پانزدهم کتاب سیری در هنر ایران؛ پیوست‌ها و تعلیقات، به بررسی شیشه‌گری سده‌های نخستین اسلام در ایران، مصر و سوریه تا حمله مغول پرداخته‌اند و بعد از آن شیشه‌گری دوران صفویه، زندیه و قاجار را به اختصار موردتوجه قرار داده‌اند. هلن علی‌اکبرزاده کرد مهینی (۱۳۷۳) در کتاب شیشه مجموعه مرز بازرگان، پیدایش هنر شیشه، تاریخچه مختصری از شیشه‌گری بعد از اسلام

و روش‌های ساخت آن را بیان نموده و هم‌چنین چندین اثر شیشه‌ای را با ذکر محل و تاریخ پیدایش آن‌ها معرفی کرده است. آرزو خانپور و عباس کریمی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نوآوری‌های شیشه‌گری اسلامی در سده‌های پنجم و ششم هجری»، فرم، رنگ و نوآوری شیشه‌گری در سده‌های ۵ و ۶ ه.ق را مورد مطالعه قرار داده‌اند. هم‌چنین آناستاسیوس آنتوناراس[۱] (۲۰۱۲) در کتاب آتش و شن، کاربونی و وایتهاوس[۲] (۲۰۰۱) در اثر شیشهٔ سلاطین، هیو تیت[۳] (۲۰۱۲) در پژوهشی تحت عنوان پنج هزار سال شیشه و ینس کروگر[۴] (۱۹۹۵) در کتاب شیشه‌های اوایل دورهٔ اسلامی نیشابور، پس از معرفی آثار شیشه‌ای، روش ساخت آن‌ها را عنوان و اشاره مختصری نموده‌اند. از این‌رو، وجه تمایز تحقیق حاضر با تحقیقات پیشین را می‌توان در شرح مبسوط و روند تاریخی تکنیک‌های ساخت شیشه عنوان نمود که در شناسایی و تفکیک روش‌های ساخت آثار شیشه‌ای حائز اهمیت است. باوجود این‌که مطالعه و پژوهش در زمینهٔ شیشه‌گری همواره با مشکلاتی نظیر فقدان منابع کافی همراه است، پژوهش حاضر، پس از مرور تاریخ شیشه‌گری ایران از دوران هخامنشی تا دورهٔ تیموری، روش‌های ساخت شیشه در دوران مذکور را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

۲. تاریخ شیشه‌گری ایران از دوران هخامنشی تا تیموری

مطابق شواهد تاریخی، خاستگاه شیشه‌گری را باید در بین‌النهرین و منطقه‌ای که ماسه و قلیا در کنار هم قرار داشتند، جستجو کرد. ساکنان این سطح و تمدن‌های اطراف آن، اولین تجربه‌های ساخت شیشه را انجام دادند. تمدن‌های مصر، سوریه و بین‌النهرین در مرکز این رقابت قرار داشتند. اسکندریه مصر، دمشق، سوریه و نینوا در بین‌النهرین در آغاز این روند تاریخی به قطب‌های شیشه‌گری دوران باستان تبدیل شدند (یاوری ۱۳۹۰، ۲۱). به‌طورکلی از روزگار باستان، بین‌النهرین در توسعهٔ لعاب سفال‌سازی سرآمد دیگر کشورها بوده است و با درنظرگرفتن این‌که ترکیبات لعاب و شیشه یکی است، عجیب نیست که هنر و صنعت شیشه‌گری در بابل، سومر و آشور پیشرفت کرده باشد. هم‌چنین وجود لوحه‌های پزشکی بابلی و به‌ویژه لوحه‌های فنی و دارویی آشوری در رابطه با صنعت شیشه‌گری در سال ۶۲۵ ق.م، دلیل محکمی است بر این‌که چنین صنعتی در همسایگی ایران وجود داشته و ایرانیان با آن آشنا شده‌اند (ولف ۱۳۸۴، ۱۵۰).

در میان اولین آثار شیشه‌ای یافت‌شده که در روشن‌شدن آغاز احتمالی ساخت شیشه در سرزمین ایران نقش مهمی را ایفا کرده است، کشف مجموعه بناهای چغازنبیل متعلق به دوران عیلام (قرن ۱۳ ق.م) در نزدیکی شوش است. در این محل، نمونه‌هایی از آثار شیشه‌ای به‌دست آمده که برخی از آن‌ها تاکنون در هیچ‌یک از مناطق باستانی ایران و نیز در بین‌النهرین و مصر که از مراکز کهن شیشه‌گری جهان باستان محسوب می‌شوند، به دست نیامده است (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۳۵). این آثار، شامل میله‌هایی استوانه‌ای به رنگ آبی تیره و سیاه است که با نوارهای سفید مارپیچ تزیین شده‌اند (کرتیس ۱۳۷۸، ۱۱). احتمالاً عیلامی‌ها در این زمان با مناطق مصر ارتباط مستقیم دریایی داشته‌اند و از آن‌جا، فرمول‌هایی برای تولید شیشه فراهم نموده‌اند. رنگ آبی تیره که عیلامی‌ها برای میله‌های استوانه‌ای به‌کار برده‌اند، در هیچ منطقهٔ دیگری در آسیای غربی به کار نرفته است (پرادا ۱۳۸۶، ۸۵-۸۶).

ازآن رو که از محوطه‌های باستانی تمدن ماد، آثار شیشه‌ای به دست نیامده است، درنتیجه، اظهارنظر دربارهٔ شیشه‌گری این دوران مقدور نیست. اگر احتمالاً مادها از مصنوعات شیشه استفاده می‌کردند، این احتمال وجود دارد که مصنوعات شیشه‌ای بابلی و آشوری را به‌کار برده باشند، چراکه بین‌النهرین در این دوران، دارای صنعت شکوفایی در زمینهٔ شیشه‌گری بوده است. علاوه بر آن، مدنیت مادها از مدنیت بابل و آشور تأثیراتی گرفته که در تاریخ ثبت شده است (پیرنیا ۱۳۴۲، ۱۰۲۶). بنابراین، این فرضیه معقول می‌نماید هرچند که مدارک ملموس در دست نیست.

بعد از مادها، امپراتوری هخامنشی نخستین امپراتوری بزرگی است که پارسیان آن را تأسیس کردند. امپراتوری مذکور که شامل تمام آسیای مقدم بود، به مصر و آسیای مرکزی نیز گسترش یافت ولی در تسلط بر یونان موفقیتی حاصل نکرد. این امپراتوری، با حملهٔ اسکندر در سال ۳۳۰ ق.م برای همیشه خاتمه یافت (پیرنیا و آشتیانی ۱۳۸۴، ۱۰۳۰). مجموعه آثار هخامنشی، اکثراً از محوطه‌های باستانی هم‌چون شوش، همدان (تپه هگمتانه و منطقه سنگ شیر)، پاسارگاد، تخت جمشید، بابل و قلعه کوتی دیلمان به‌دست آمده‌اند. ژان دیولافوآ[۵] در کتاب سفرنامهٔ خود، از خاطرات کاوش‌های شوش می‌نویسد: «در عمق ۱/۸۰ متری از زیربنای خانه‌ای مقداری ظروف شیشه‌ای به‌دست آمده است، ظروف شیشه‌ای به‌قدری آسیب‌پذیرند که کسی جرئت دست زدن به آن را ندارد» (دیولافوآ ۱۳۷۶، ۱۴۵)، اما وی توصیف و تصویری از این آثار ارائه نداده است. هم‌چنین آریستوفان[۶] نمایشنامه‌نویس یونانی قرن پنجم ق.م در نمایشنامه‌ای به نام «ارکانی‌ها» به نقل از سفرای یونانی آورده است که در دربار

ایران با ظروف شیشه‌ای شفاف و روشن شراب می‌نوشند (Barag 1985, 57). آوردن این مطلب در این نمایشنامه، نشان‌دهندهٔ اهمیت استفاده از ظروف شیشهٔ مجلل در ایران نزد یونانیان آن دوره است که احتمالاً یا فاقد آن بودند و یا این ظروف در یونان که مهد تمدن غرب بود، کمیاب بوده‌اند. ازاین‌رو، می‌توان فرض کرد محل ساخت ظروف شیشه‌ای در خاور نزدیک بوده است. براساس شواهد باستان‌شناسی، مردم عادی از آثار شیشه‌ای با کیفیت ساخت نازل‌تری استفاده می‌کردند و کاربرد ظروف شیشه‌ای منحصر به دربار نبود. بنابراین، آثار برجای‌مانده از این صنعت هرچند که تعدادشان اندک بوده و بیش‌تر این آثار به‌طور پراکنده در سراسر متصرفات هخامنشی یافت شده‌اند ولی مدارک تاریخی، نشان‌دهندهٔ تداوم و رونق هنر شیشه در دورهٔ هخامنشی است. لذا می‌توان اذعان نمود یکی از دلایل آن روش‌هایی است که در ساخت شیشه به‌کار رفته است. با توجه به این‌که در این دوران، فن دمیدن شیشه کشف نشده بود، روش‌های پیچیده و دشواری در ساخت آثار به کار می‌رفت که این امر محدودیت‌هایی نیز در تزیینات شیشه به‌وجود می‌آورد. اکثر این روش‌ها، از فلزکاری و سنگ‌تراشی گرفته شده بودند (Fukai 1977, 26–27).

پس از سقوط هخامنشیان، سلوکوس یکی از سرداران اسکندر، پادشاهی سلوکی را تأسیس کرد. با مطالعهٔ کتاب‌های هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی نوشتهٔ گیرشمن (۱۳۶۰)، هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام) نوشتهٔ ایدت پرادا (۱۳۸۶)، اشکانیان (پارتیان) نوشتهٔ مالکوم کالج (۱۳۸۰)، میراث باستانی ایران نوشتهٔ ریچارد فرای (۱۳۷۳)، باستان‌شناسی و هنر اشکانی تألیف یعقوب محمدی‌فر (۱۳۸۷) که به محوطه‌های باستانی و آثار مکشوفه از دوران سلوکی و اشکانی اشاره دارند و هم‌چنین با مطالعهٔ کتاب‌های تخصصی در حوزهٔ شیشه‌گری این‌گونه برمی‌آید که دستاوردی از هنر شیشه‌گری در دورهٔ سلوکی گزارش نشده است و درنتیجه، اظهارنظری در این رابطه نمی‌توان داشت.

شیشه‌گری پس از سلوکیان، در زمان حکومت اشکانیان هم‌چنان ادامه داشته است. نخستین آثار شیشه‌ای دوران اشکانی که از ویرانه‌های «خزانه شاهی مهرداد» پیدا شده، مربوط به قرون دوم تا اول قبل از میلاد است (صالحوند ۱۳۹۴، ۳۹). کشف آثاری از محوطه‌های باستانی دورهٔ اشکانی مربوط به قرن‌های اول تا سوم میلادی در مناطق تحت تسلط ایشان، حاکی از استمرار و تداوم این صنعت در طول حکومت درازمدت ایشان است و کاربرد ظروف، زیور و دیگر آثار شیشه‌ای این دوره را نشان می‌دهد (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۳۸–۱۳۷). ساخت جواهرات شیشه‌ای مزین به نقوش اساطیری، انسانی و ... در دورهٔ اشکانیان آغاز شد و تا دوران اسلامی ادامه داشت. این نوع شیشه‌ها با گشوده‌شدن راه‌های بازرگانی از دورهٔ سلوکی و اشکانی تکامل یافت و انواع سطوح شیشه‌ای مزین به این نقوش به‌وجود آمدند (کامبخش‌فرد ۱۳۷۷، ۶۴). با ابداع روش دم، همزمان با حکومت پارتیان، انقلابی در شیشه‌گری به‌وجود آمد که باعث جداسازی آن از سنت‌های رایج گذاشته شد و حدود یک قرن طول کشید تا این ابداع به کمال برسد. پارتیان از روش دمیدن در خلق آثار شیشه استفاده کرده و مهارت، دقت، کیفیت و تنوع در تزیینات سرد را جایگزین فنون گذشته کردند. البته کمبود استعداد زادبومی ایرانیان در شیشه‌گری گرم، امری آشکار بوده است اما ساسانیان با تراش روی شیشهٔ سرد، دقت و مهارت خود را نشان دادند.

اولین مطلبی که در مورد شیشهٔ ایرانی در دورهٔ پیش از اسلام به ذهن خطور می‌کند، شیشه‌های ساسانی است. باید اذعان داشت بهترین و خوش‌ساخت‌ترین آثار شیشه‌ای پیش از اسلام ایران در دوران ساسانی پدید آمده و در حقیقت، این دوران اوج شکوفایی شیشه‌گری پیش از اسلام است. هنر این عصر، بازگشتی به سنن پیش از اشکانی –که رنگ یونانی به خود گرفته بود– یعنی دورهٔ هخامنشی است. در دورهٔ ساسانی، دامنهٔ نفوذ آثار هنری و تجاری از مرزهای غربی نیز گذشت و بین‌النهرین را فراگرفت. بین‌النهرین نیز که ازجمله متصرفات ساسانیان بود نمونه‌هایی از آثار شیشه‌ای را در خود حفظ کرده است. این آثار از طریق ارتباط تجاری و فرهنگی از کشور خارج می‌شد و چنان شهرتی داشت که حتی در منابع چینی از تولید آن یادشده است (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۳۹). آثار شیشه‌ای با روش‌های معمول دمیدن آزاد و دمیدن در قالب در اشکال و اندازه‌های مختلف ساخته و سپس تزیین می‌شدند. پیاله‌های شیشه‌ای ساسانی با تراش‌های وسیع در سطح بدنهٔ ظرف، شهرت جهانی دارند. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر، تجارت این آثار در زمان امپراتوری ساسانی از طریق جادهٔ ابریشم به چین و سپس ژاپن است. در اکثر نقاط ایران که مورد بررسی و کاوش قرار گرفته است، آثار شیشه‌ای ساسانی به شکل قطعات ظروف و زیورهایی چون مهره و النگو و ... به‌دست آمده‌اند که این زیورها اکثراً از شیشهٔ مات و چندرنگ ساخته می‌شده‌اند (همان، ۱۴۰). کشف تعدادی آثار شیشه‌ای ساخته‌شده با روش موزاییک از کاوش‌های شوش و تیسفون (Kroger 1995, 113) و وجود مهر و قاب‌های شیشه‌ای شفاف با نقوش متداول ساسانی چون نیم‌تنهٔ پادشاهان، نقوش اساطیری سیمرغ، نقش آناهیتا و نقوش گیاهی در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان نشان از کاربرد وسیع شیشه در این دوره دارد (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۴۰).

آغاز شیشه‌گری دوران اسلامی در سده‌های اول و دوم ه.ق، زاییدهٔ اختلاط تمدن‌های امپراتوری روم شرقی، پارت و ساسانی در ایران است. شیشه‌گری در ایران پس از رکود کوتاهی در سال ۱۲۸ ه.ق با روی کار آمدن عباسیان، دوباره رواج یافت (عطارزاده ۱۳۹۶، ۲۰۳). فاتحان عرب، عمدتاً از تخریب صنایع پیشرفتهٔ محلی خودداری نموده و درعوض، هوشمندانه از آن‌ها در ساخت محصولات خود بهره گرفتند و می‌توان گفت شیشه‌گری ساسانی در قرون اول و دوم هجری به‌تدریج به شیشه‌گری اسلامی تغییر یافت (Rick 2002, 39).

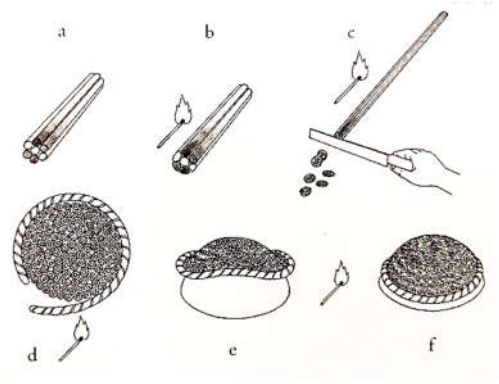
در قرون نخستین اسلامی، سلسله‌های ایرانی به‌خصوص آل‌بویه در شکل‌گیری هنر اسلامی سهم بسزایی داشتند. حدود سه قرن پس از استیلای مسلمانان بر ایران، هنر شیشه موردتوجه واقع شد و به‌لحاظ فرم و تزیینات تغییراتی کرد. سرزمین ایران در قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق زیر لوای سامانیان - یکی از بزرگ‌ترین سلسله‌های مستقل ایران پس از اسلام- تجدید حیات علمی، فرهنگی و هنری یافته و از آسایش مادی و معنوی برخوردار شد. در ادوار تاریخی ایران، هر زمان که هنرمندان از آسایش و آرامش برخوردار بودند آثار باارزشی به یادگار گذاشته‌اند. یکی از خدمات مهم شاهان سامانی توجه به هنر و ادبیات بوده است، به‌طوری‌که می‌توان گفت دورهٔ آن‌ها نهضتی برای هنر ملی ایران به شمار می‌رود (علام ۱۳۸۶، ۷۸). این توجه به هنرمندان و صنعت‌گران، سبب پیشرفت هنر شیشه شد (نصری اشرفی ۱۳۸۸، ۴۲۶). آثار به‌دست آمده از حفاری‌های نیشابور و سمرقند، نشان‌دهندهٔ دو مرکز بزرگ ساخت شیشه در عصر سامانیان بوده است (عطارزاده ۱۳۹۶، ۲۰۴). طی سالیان گذشته، چنین تصور می‌شد که اشیای شیشه‌ای دوران اسلامی فقط در مصر، سوریه و بین‌النهرین ساخته شده‌اند اما در سال‌های اخیر، آثار شیشه‌ای متعددی مختص دوران اسلامی در ایران کشف شده است. در کاوش‌های باستان‌شناسی سال‌های اخیر، از نیشابور، ری، تورنگ‌تپه در گرگان، تپه میل ورامین، هرمزگان، ساوه، دقیانوس در کرمان، شهر حریره کیش و... تعدادی از ظروف شیشه‌ای مربوط به قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق به‌دست آمده است. هم‌چنین بندر سیراف که در دوران ساسانی و عصر اسلامی در سده‌های ۳-۵ ه.ق یکی از مراکز مهم بازرگانی دریای خلیج فارس بوده است، در این سال‌ها کاوش شد و آثاری از کوره‌های شیشه‌گری و قطعات شیشه‌ای مربوط به این دوره به دست آمد که اشاره‌ای به وجود کارگاه شیشه‌گری در این بندر دارد (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۴۱-۱۴۷). صفاریان (۲۶۱-۳۷۹ ه.ق / ۸۷۵-۹۸۹ م)، آل زیار (۳۱۶-۴۳۳ ه.ق / ۹۱۸-۱۰۴۱ م)، آل بویه (۳۳۴-۴۴۷ ه.ق / ۹۳۲-۱۰۵۵ م) از دیگر حکومت‌های دوران نامبرده هستند که امرای آن‌ها هم‌چون سامانیان به علوم و هنر توجه داشتند (مونس ۱۳۸۵، ۳۶). در قرون بعدی تا حملهٔ مغول، اشیای شیشه‌ای زیبایی در کارگاه‌های شیشه‌گری ایران ساخته می‌شد. غزنویان (۳۵۱-۵۲۸ ه.ق / ۹۶۲-۱۱۸۶ م)، غوریان (۵۴۳-۶۱۲ ه.ق / ۱۱۴۸-۱۲۱۵ م)، سلسلهٔ مستقل سلجوقیان (۴۲۹-۵۹۰ ه.ق / ۱۱۳۴-۱۱۹۳ م)، خوارزمشاهیان (۴۹۰-۶۲۸ ه.ق / ۱۰۳۰-۱۰۹۶ م) درخلال سده‌های ذکرشده، بر ایران حکم راندند (بیات ۱۳۸۸، ۱۶۹ و ۱۸۳). نقش سلجوقیان در تاریخ هنر ایران به نحوی سامان یافته که دورهٔ حکومت آن‌ها را عصر درخشان و خلاقهٔ هنر ایران دانسته‌اند. ورود سلجوقیان به ایران در قرن ۵ ه.ق از سویی توسعهٔ روزافزون هنر ایران را در قرن‌های بعد رقم زد و از سوی دیگر، باعث ترقی انواع هنرها ازجمله شیشه‌گری گردید و البته حمایت و تشویق پادشاهان سلاجقه در تعالی این هنر مؤثر واقع شد (بازورث ۱۳۸۰، ۱۵۸). چنان‌چه از کاوش‌های باستان‌شناسی برمی‌آید، شهرهای نیشابور، گرگان و ری در ساخت و تجاری‌سازی شیشه در قرون ۵-۷ ه.ق فعال بودند و وجود روابط بازرگانی و هنری بین این شهرها، سبب شباهت آثار آن‌ها شده است. حفریات مناطق ری، گرگان و نیشابور این ادعا را ثابت می‌کند (تجویدی ۱۳۸۶، ۷۱). شیشه‌گری اسلامی در قرن‌های ۵-۶ ه.ق مصادف با حکومت سلجوقیان در ایران و عراق و هم‌چنین دورهٔ فاطمیان در مصر و سوریه است. در شیوه‌های ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای در گسترهٔ جغرافیایی اسلام مشابهت‌های زیادی مشاهده می‌شود که حاکی از نوعی التقاط هنری در این دورهٔ تاریخی است. شباهت بین شیشه‌های احتمالی متعلق به ایران با شیشه‌های عراق و مصر به جهت تأثیرگذاری وحدت خلافت اسلامیِ رایج در جهان اسلامی، متداول بود (Charleston 1990, 71). کشمکش‌های سیاسی در اواخر دوران سلجوقی منجر به فرمانروایی خوارزمشاهیان بر ایران گردید اما در فرصت کوتاه حکومت ایشان تحولی در هنرها ازجمله شیشه‌گری را نمی‌توان انتظار داشت. زیرا حملهٔ مغول چنان ویرانی‌ای به بار آورد که اکثر آثار نابود و صنایع و هنرها به دست فراموشی سپرده شدند. کمبود آثار شیشه‌ای از این دوران، حاکی از آن است که این هنر، شکوه دوران قبل را بازنیافت (پوپ و اکرمن ۱۳۹۰، ۱۴۸). از این دوره به بعد، شیشه‌گری رو به انحطاط نهاد و برای مدتی طولانی، این هنر دچار رکود شد. در دوران ایلخانیان و تیموریان، تولید شیشه بسیار کم در کارگاه‌های کوچک و محدودی ادامه یافت و منحصر به ساختن شیشه‌های بسیار ساده شد که جنبهٔ کاربردی داشتند. البته تیمور ماهرترین شیشه‌گران را در سمرقند گردآورد و بر اثر این اقدام، شیشه‌گری رواج و رونقی دوباره یافت و با روی کارآمدن صفویان دوباره احیاء شد (حاتم ۱۳۸۸، ۱۳۷). آثار به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی مربوط به دورهٔ

تیموری بسیار اندک است، با این وصف وجود آثار شیشه‌ای ساخته‌شده تا این دوران، نشان‌دهندهٔ تداوم این هنر از دوران هخامنشیان تا رکود محسوس شیشه‌گری ایران است.

۳. مطالعه و بررسی تکنیک‌های ساخت شیشه

طبق مطالعات و بررسی‌های انجام‌یافته، روش‌های مختلفی برای ساخت شیشه اعم از روش موزاییکی، فشردن در قالب و قالب شنی از دوران باستان به‌کار برده شده که طی قرن‌ها تکامل یافته است. به‌منظور شناخت دقیق تکنیک‌های شیشه‌گری و تمایز آن‌ها با یکدیگر، در ادامهٔ متن به روش‌های ساخت شیشه پرداخته می‌شود.

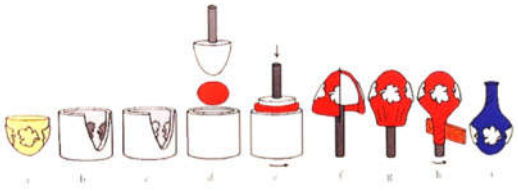
روش موزاییکی یکی از ابتدایی‌ترین روش‌های به‌کار برده‌شده در ساخت ظروف شیشه‌ای است که نمونه‌های آن در مارلیک و حسنلو یافت شده است (علی‌اکبرزاده کرد مهینی ۱۳۷۳، ۱۹). این روش، عمدتاً با همکاری دو شیشه‌گر انجام می‌شد. به این صورت که یکی از آن‌ها، مقداری مذاب شیشه را به‌وسیلهٔ میله فلزی از محل ذوب بیرون می‌آورد و شیشه‌گر دوم، میلهٔ دیگری را در خمیر مذاب شیشه فرو می‌برد. سپس هردو شیشه‌گر، میله‌ها را در جهت مخالف یکدیگر می‌کشیدند تا خمیر شیشه کش بیاید و تبدیل به میله‌ای دراز و باریک شود. بعد از سردشدن میله، شیشه‌گران با استفاده از ابزار موجود، آن را در اندازه‌های موردنیاز بریده و با قراردادن تکه‌های شیشه در کنار یکدیگر بر روی قالب منفی که از قبل تهیه شده بود، ظرف شیشه‌ای را ساخته و در مرحلهٔ آخر صیقل می‌دادند (تصاویر۱و۲).



تصویر۱: تکنیک موزاییک شیشه (Antonaras 2012, 23)

تصویر۲: اثر شیشه‌ای ساخته‌شده با تکنیک موزاییک شیشه، اواخر هزاره دوم و اوایل هزاره اول ق. م، مارلیک (URL1)

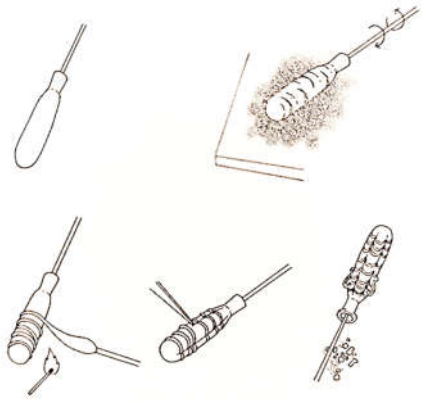
فشردن در قالب روش دیگری است که شیشه‌گران اولیه آن را از سفالگران وام گرفتند. روش مزبور نه‌تنها در مورد ظروف شیشه‌ای بلکه برای ساخت مجسمه‌های بزرگ و کوچک شیشه‌ای نیز به‌کار برده می‌شد. شیشهٔ مذاب، درون یک قالب که نقش موردنظر داخل آن نقر شده بود، فشرده می‌شد. قالب‌های مزبور معمولاً از گل ساخته می‌شدند. سپس قالب، داخل کوره رفته و بعد از خارج‌شدن در محلی قرار می‌گرفت تا سرد شود. پس از آن، شیشه از قالب خارج شده و در صورت نیاز تزیین می‌شد (تصویر۳).


تصویر۳: تکنیک فشردن در قالب (Antonaras 2012, 21)

علاوه بر روش‌های مذکور، برای ساخت اولین شیشه‌ها از روش قالب منفی شنی نیز استفاده شده است. این تکنیک را می‌توان این‌چنین توضیح داد که در ابتدای کار، قالبی از گل با مخلوط کاه به شکل شیء موردنظر شیشه‌گر به‌صورت توپر درست و سپس این قالب، درون مذاب شیشه فرو برده می‌شد. زمانی که شیشهٔ مذاب، محیط قالب را کاملاً فرا می‌گرفت، شیشه‌گر آن را خارج کرده و در محلی قرار می‌داد تا سرد شود. پس از آن، سطح خارجی شیشه را با ابزار مختلف صاف و یکدست کرده، سپس گل یا همان قالب منفی را از داخل شیشه خارج می‌کرد و بدین طریق ظرف شیشه‌ای ساخته می‌شد (تصاویر۴و۵).

طبق بررسی و مطالعات نگارندگان، می‌توان اذعان نمود تکنیک‌های ساخت شیشه به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند؛ گروه اول شامل تکنیک‌های بیان‌شده در بالا و همین‌طور تکنیک‌های مورد استفاده در دوران هخامنشی تا قبل از ابداع میله دم در دوره اشکانی است که در ادامه بدان پرداخته می‌شود.

روش قالب-میله‌ای) در دوران هخامنشی این روش برای ساخت سرمه‌دان رواج یافت (Tait 2012, 41-42). این روش از هزارهٔ دوم ق.م در کشورهای باستانی چون مصر به کار می‌رفت. در هزاره‌های اول و دوم ق.م، روشی مشابه به نام روش قالب- شنی، رواج بیش‌تری داشت و در بین‌النهرین، مصر و آسیای غربی به‌کار می‌رفت. از ظروف ساخته‌شده با این روش برای نگهداری مواد و روغن‌های آرایشی و عطریات استفاده می‌شد (Ibid, 31). در شیوهٔ قالب- شنی پس از آن‌که مقداری گِل را با شن، ماسه، کاه، گچ و یا هر مادهٔ چسبنده دیگر مخلوط می‌کردند، از آن یک مغزی برای قالب داخلی به شکل، اندازه و گنجایش داخلی ظرف موردنظر می‌ساختند و بر سر میله‌ای (به‌احتمال زیاد از جنس فلز) قرار می‌دادند. برای گسیخته‌نشدن این مغزی و نریختن آن از سر میله، آن را معمولاً با پارچهٔ نازکی می‌پوشاندند و سپس در بوته‌ای پر از شیشهٔ مذاب فرو می‌بردند تا تمام سطح آن را بپوشاند. افزودن دسته یا اعمال تزیینات پیش از سردشدن آن انجام می‌شد و مغزی داخلی که بر اثر حرارت شیشهٔ مذاب، خشک شده بود با ابزاری نوک تیز خراشیده و خارج می‌شد و پس از آن، ظرف را در کوره‌ای خاص به‌تدریج سخت و سرد می‌کردند. اما در شیوهٔ قالب- میله‌ای که در دوران هخامنشی در ایران و سایر متصرفات هخامنشی رواج یافت، به‌جای استفاده از مغزی، تنها با پیچیدن پارچه بر سر میلهٔ فلزی و فروکردن آن در شیشه مذاب، ظروفی مشابه ساخته می‌شد. این ظروف گنجایش کمی داشتند و به نظر می‌رسد که سرمه‌دان بوده‌اند. زیرا برخی از آن‌ها هنوز حاوی میلهٔ سرمه مفرغی و آثار گرد سیاه‌رنگ سرمه می‌باشند (Barag 1975, 28). شمار زیاد این نوع ظروف، نشان‌دهندهٔ رواج آن‌ها در دوران هخامنشی است. هر دو شیوهٔ قالب- شنی و قالب- میله‌ای، معمول‌ترین روش ساخت شیشه تا پیش از ابداع فن دمیدن شیشه بود. گیلان و آذربایجان را محل ساخت این‌گونه سرمه‌دان‌ها می‌دانند زیرا محدودهٔ جغرافیایی بیش‌تر این نمونه‌ها در مناطق مزبور است. علاوه بر این شهرها، چون وجود صنعت ساخت ظروف با روش قالب- شنی در قرن هفتم ق.م در دوران عیلام جدید نیز به‌تقریب ثابت شده است، این‌که در دوران هخامنشی نیز با ابداع فنی جدیدتر یعنی قالب- میله‌ای، ساخت این‌گونه ظروف ادامه یافته باشد دور از ذهن نیست. به‌هرحال ممکن است هنرمندان ایرانی، فنون شیشه‌گران بین‌النهرین باستان را فراگرفته و در دوران هخامنشی ادامه داده باشند و حتی ممکن است هنرمندان بابلی را برای آموزش هنرمندان ایرانی به دربار هخامنشی فراخوانده باشند (شیشه‌گر ۱۳۷۸، ۱۸۲).

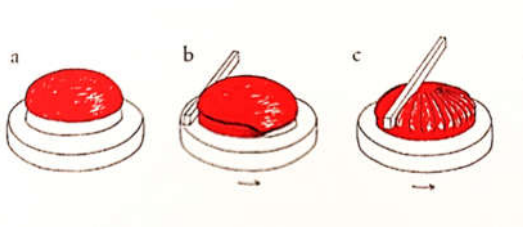


تصویر۴: تکنیک قالب شنی (Antonaras 2012, 23)

تصویر۵: اثر شیشه‌ای ساخته‌شده با تکنیک قالب شنی، محفوظ در موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران (نگارندگان)

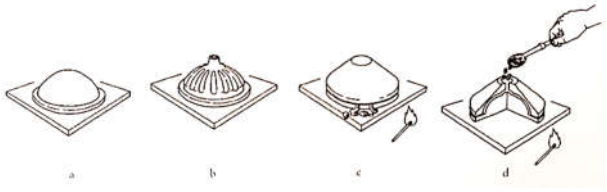
روش ریخته‌گری) آثار ساخته‌شده با این روش در دوران هخامنشی (تصاویر ۶ و ۷)، ظروف شفاف تجملی و بیش‌تر به شکل پیاله‌های نیمه‌گود و گود هستند. در سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید، ظروفی تقریباً مشابه مشاهده می‌شوند که نمایندگان کشورهای تابع هم‌چون آشور، بابل و بلخ آن‌ها را برای پیشکش به شاهنشاه ایران حمل می‌کنند. به‌جز دو نمونه در دست‌های نمایندهٔ بلخ، باقی ظروف مشابه، ساده و بدون تزیین هستند. دو پیالهٔ پیشکشی نمایندهٔ بلخ، مزین به نقوش گلبرگ‌های رزت است (اشمیت ۱۳۴۲، ۳۱-۳۲). از آن‌جا که هنوز در دوران هخامنشی، فن دمیدن شیشه ابداع نشده بود، این پیاله‌ها را با روش ریختن یا فشردن در قالب می‌ساختند و پس از سردشدن به شیوهٔ سنگ‌تراشی و تقلید از شیوهٔ تراش کریستال یا سنگ‌های دیگر، طرح‌های تزیینی در سطح ظروف ایجاد و سپس آن‌ها را پرداخت می‌کردند و صیقل می‌دادند. استفاده از فن قالب موم گم‌شده (تصویر۸) که در فلزکاری رایج بود نیز روشی است که ممکن است این پیاله‌های شیشه‌ای را با آن ساخته باشند. در این فن، نمونهٔ موردنظر را با موم می‌ساختند و سپس در قالبی پر از گچ یا گِل می‌نهادند که قالب از یک بخش و گاه از دو بخش یا بیش‌تر تشکیل می‌شد. پس از آن‌که جسم ساخته‌شده از موم در معرض حرارت قرار می‌گرفت، موم آب‌شده از سوراخ تعبیه‌شده در قالب

خارج می‌شد. سپس جای آن را با گرد شیشه پر می‌کردند و در کوره حرارت می‌دادند یا نخست قالب را در کوره‌ای روشن قرار می‌دادند و سپس گرد شیشه به آن می‌افزودند. در این مرحله، گرد شیشه ذوب می‌شد و شکل قالب را به خود می‌گرفت. سپس ظرف با شکستن قالب از آن جدا می‌شد. پس از این، ظرف ساخته‌شده را به شیشه‌تراش می‌سپردند تا تراش موردنظر را روی آن انجام دهد (همان، ۳۱). نمونهٔ منحصربه‌فردی از آثار شیشه‌ای هخامنشی (تصویر ۹) تکوکی است که به‌احتمال زیاد با این روش ساخته شده است (سامی ۱۳۴۸، ۳۰۲). شیشه‌گران این عصر، با افزودن آنتیموان (سنگ سرمه) که در ایران و آسیای صغیر فراوان بود، شیشه‌های بی‌رنگ، شفاف و بدون حباب تولید می‌کردند. به‌طوری‌که آریستوفان با شگفتی از کاربرد آن‌ها در دربار هخامنشی یاد می‌کند. وجود آنتیموان با آزمایش شیشه‌های بی‌رنگ و شفاف که از تخت جمشید کشف شده‌اند، ثابت شده است (Schmidt 1957, 127–130). استفاده از آنتیموان، نشان می‌دهد که مرکز تولید و ساخت ظروف در داخل ایران بوده است یا اگر هنرمندان بیگانه و در خدمت امپراتوری هخامنشی آن‌ها را ساخته باشند، از آنتیموان موجود در ایران و آسیای صغیر استفاده کرده‌اند.



تصویر۶: تکنیک ریخته‌گری (Antonaras 2012, 22)

تصویر۷: کاسهٔ شیشه‌ای متعلق به دورهٔ هخامنشی (Page 2006, 21)



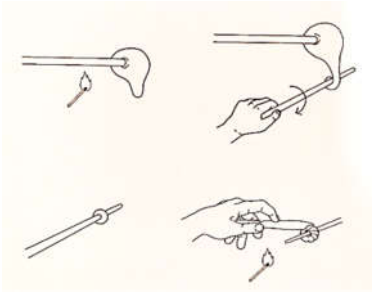
تصویر۸: تکنیک موم گم‌شده (Antonaras 2012, 18)

تصویر۹: اثر شیشه‌ای ساخته‌شده با تکنیک موم گم‌شده، متعلق به دورهٔ هخامنشی، محفوظ در موزهٔ ملی ایران (نگارندگان)

روش ترصیع زیورها و آثار کوچک) مهره‌های فراوان معروف به چشم‌نما از سراسر قلمرو هخامنشی به‌دست آمده‌اند که از شیشهٔ مات و نیمه‌شفاف ساخته شده‌اند. در روش مذکور، شیشه‌گر مقداری شیشهٔ مذاب را توسط میله‌ای برداشته و سوراخی با میله در آن ایجاد می‌کرد. پس از گذاشتن آن روی سطحی صاف و با غلتاندن، مهره را گرد می‌کرد و مرحلهٔ ترصیع در این هنگام انجام می‌گرفت (تصاویر۱۰و۱۱). به این صورت که رشته‌ها و قطره‌های شیشه‌ای را روی مهره به شکل گرد می‌افزودند که با غلتاندن روی سطح صاف، در بدنه فرو می‌رفتند و گاه نیز تا اندازه‌ای خمیر شیشه را برجسته باقی می‌گذاشتند. این‌گونه مهره‌ها، نقش طلسم و چشم‌زخم داشتند (شیشه‌گر ۱۳۷۸، ۱۸۳). به‌نظر می‌رسد این نوع مهره‌ها حتی قبل از دوران هخامنشی در ایران ساخته می‌شده‌اند که نمونه‌هایی از آن‌ها از حسنلو نیز به‌دست آمده است (حاکمی و راد ۱۳۲۹، ۹۹).

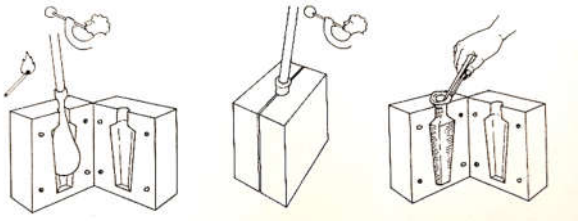
روش دمیدن) در قرن اول قبل از میلاد تغییراتی در ساخت ظروف شیشه‌ای روی داد که سیر تحول شیشه‌گری را سرعت بخشید. این انقلاب، استفاده از روش دمیدن در شیشه برای شکل‌دهی به آن بود که توسط شیشه‌گران سوری و احتمالاً در شهر صیدون صورت گرفته است (یاوری ۱۳۹۰، ۱۷۴).

در این بازهٔ زمانی، سوریه جزئی از امپراتوری روم محسوب می‌شد و جای تعجب نیست که این مهم، همزمان با بنیان‌گذاری امپراتوری روم صورت گرفته باشد چراکه در این دوران، هنرمندان و صنعتگران، قشر مهمی بوده و از ارزش بیش‌تری برخوردار بودند. تکنیک مزبور به‌زودی و با سرعت در تمام امپراتوری روم گسترش یافت (علی‌اکبرزاده کردمهینی ۱۳۷۳، ۲۱). کشف این موضوع که شیشهٔ مذاب اگر در یک سر میله‌ای فلزی و توخالی قرار گیرد با دمیدن در سر دیگر میله، می‌توان آن را مانند حباب درآورد، تحولی در هنر شیشه پدید آورد. این تکنیک که در ایران همزمان با دورهٔ اشکانیان به‌کار برده شد و در ادوار بعدی رواج یافت، ابتدا در قالب‌های گوناگون دمیده می‌شد و سپس به دمیدن آزاد رسید (قائینی ۱۳۸۳، ۷۶). در روش دمیدن در قالب، شیشه‌گر مقداری خمیر مذاب شیشه را به‌وسیلهٔ میلهٔ توخالی فلزی از درون بوته خارج کرده و درون قالب موردنظر که می‌توانست از یک، دو و یا چندتکهٔ مجزا درست شده باشد، قرار می‌داد و با دمیدن در سر یک میله، خمیر مذاب به‌وسیلهٔ هوایی که به آن وارد می‌شد، حجیم شده و به‌صورت حباب درآمده و زوایای قالب را پر می‌کرد. سپس با سردشدن خمیر شیشه، از جداره قالب جدا شده، قالب باز می‌شد و شیشه در گرمخانه قرار می‌گرفت تا بدین‌ترتیب سرد شود (تصویر۱۲).



تصویر۱۰: تکنیک شعلهٔ مستقیم (Antonaras 2012, 16)

تصویر۱۱: اثر ساخته‌شده با تکنیک شعلهٔ مستقیم، محفوظ در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران (نگارندگان)



تصویر ۱۲. تکنیک دمیدن در قالب (Antonaras 2012, 25)

در کارگاه‌های امروزی سعی بر این است که قالب را همیشه خیس نگه دارند. این امر باعث می‌شود که با ورود شیشهٔ مذاب به درون قالب، بخار تولید شده و بر طول عمر قالب افزوده شود. در غیر این‌صورت، استفاده از قالب به مدت زیاد امکان‌پذیر نبوده و باید به‌جای آن از قالب جدیدی استفاده کرد. به‌احتمال زیاد، این مهم از دید شیشه‌گران باستان پوشیده نبوده است. با دمیدن شیشه در قالب، ظرف‌های شیشه‌ای مختلف با کاربردها و تزیینات گوناگون با سرعت بیش‌تر و در مقیاس زیاد تولید شد (تصاویر ۱۳-۱۶)

تصویر۱۳: کاسهٔ شیشه‌ای، استفاده از تکنیک دمیدن در قالب، سده‌های ۵-۶ م (Whitehouse 2005, 45)

تصویر۱۴: کاسهٔ شیشه‌ای، کاربرد روش دمیدن در قالب، سده‌های ۳-۴ م.ق (Carboni & Whitehouse 2001, 177)

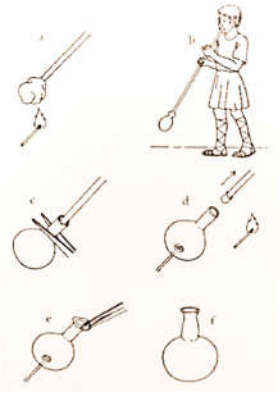
تصویر۱۵: صراحی ساخته‌شده با روش دمیدن در قالب، سده‌های ۳-۴ م.ق (Ibid, 194)

تصویر۱۶: تنگ ساخته‌شده با تکنیک دمیدن در قالب، سده‌های م.ق (Ibid, 97)

در دمیدن آزاد، هنرمند شیشهٔ مذاب را در یک سر میله‌ای فلزی و توخالی قرار می‌دهد و با دمیدن بر سر دیگر میله، شیشه به یک حباب متورم تبدیل شده، سپس با نورد بر روی سطح صاف سنگی یا آهنی شکل می‌گیرد. اتصالاتی مانند دسته‌ها، پایه، گردن و ... درحالی‌که شیشه هنوز گرم است انجام می‌شوند (تصویر۱۷). تصاویر (۱۸-۲۰) نمونه آثار شیشه‌ای ساخته‌شده با تکنیک دمیدن آزاد هستند. عوامل متعددی هم‌چون تغییر شکل کوره و استفاده از میله دم، سبب توسعه و تکامل تکنیک دمش شیشه شده است. کوره‌های بسته و با طاق ضربی که ذوب شیشه را امکان‌پذیر می‌کردند، در اواخر قرن اول میلادی، مورد استفاده قرار گرفته و گسترش یافتند (Antonaras 2012, 23). جدارهٔ ظروف دمیده آزاد، معمولاً نازک و جداره ظروف دمیده در قالب، اکثراً ضخیم است.

تکنیک دمیدن در قالب در ساخت آثار کامئو[۷] یا نقش‌برجسته از اهمیت بسیاری برخوردار است، چراکه این امکان را به شیشه‌گر می‌دهد تا ظروفی با جدارهٔ ضخیم بسازد. آثار شیشه‌ای با جدارهٔ ضخیم برای تراش و کنده‌کاری از این حیث که ظرف، حین تراش از شکستن مصون می‌ماند، بسیار مناسب است. کامئو یکی از دشوارترین تکنیک‌های تزیین آثار شیشه‌ای دو یا چندلایه با رنگ‌های متفاوت است که لایه یا لایه‌های بیرونی تراشیده شده تا نقوش به‌صورت برجسته دیده شوند (تصویر۲۱). البته باید این نکته را درنظر داشت که شیوهٔ ساخت این آثار، پراهمیت بوده و بخش مهمی از شکل‌گیری آن است. اعتقاد بر این است که شیشه‌های کامئو از طریق دمیدن لایه‌های مختلف شیشهٔ رنگی ساخته شده باشند.

احتمالاً این ظروف شیشه‌ای محصول تکنیک دمش در سال‌های گذر از قبل از میلاد و رسیدن به بعد از میلاد و در ابتدای مسیر خود بوده‌اند و معمولاً به‌عنوان محصولات باارزش و شاهکارهای متعلق به یک یا چند کارگاه شیشه‌گری به‌شمار می‌آمدند که به کشف قابلیت‌های جدید این تکنیک می‌پرداختند (Tait 2012, 66). گروه دیگری از ظروف دورنگ به شیوهٔ اینکالمو[۸] یا نیمه‌تمام ساخته شده‌اند (تصویر ۲۲).



تصویر۱۷: تکنیک دمیدن آزاد
(Antonaras 2012, 23)

تصویر۱۸: جام ساخته‌شده با تکنیک دمیدن آزاد، سدهٔ ۳ ه.ق (Carboni 2001, 44)

تصویر۱۹: قندیل ساخته‌شده با تکنیک دمیدن آزاد، سده‌های ۴-۶ ه.ق (گلداشتاین ۱۳۸۷، ۵۹)

تصویر۲۰: کاسهٔ ساخته‌شده با تکنیک دمیدن آزاد، سده‌های ۵-۶ ه.ق
(Carboni 2001, 159)

تصویر۲۱: کاسهٔ ساخته‌شده با تکنیک کامئو، سده‌های ۴-۵ ه.ق (گلداشتاین ۱۳۸۷، ۱۳۶)

تصویر۲۲: اثر شیشه‌ای ساخته‌شده با تکنیک اینکالمو، سده‌های ۳-۴ ه.ق
(Ricke 2002, 42)

اینکالمو عبارت است از دمیدن در توده‌ای از شیشه که تا حدی متورم شده و پیش از تورم کامل، مجدداً به‌منظور افزودن مقدار دیگری شیشه که اغلب از یک رنگ متضاد است به بوته مذاب بازگردانده می‌شود (Rick 2002, 39). ساخت این نمونه‌ها به‌مراتب دشوارتر از نمونه‌های تک‌رنگ مشابه آن‌هاست. این تکنیک به شیشه‌گر اجازه می‌دهد قسمت پایین ظرف را پیش از اضافه‌کردن قسمت بالای آن، با نقوش قالبی و نقوش پرداخت‌شده با انبر تزیین کند. این شیوهٔ ساخت برای اولین‌بار در شیشه‌گری دوران اسلامی مشاهده می‌شود. شیشه‌گران اسلامی از نظر فنی، مهارت بسیاری در فرایندهای پیچیدهٔ همجوشی قطعات شیشه با رنگ‌های متضاد داشتند.

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد شیشه‌گری ایران و روش‌های ساخت شیشه از دوران قبل از اسلام و مصادف با دورهٔ هخامنشیان تا دورهٔ تیموری مورد بررسی قرار گیرد. با توجه به مطالعات انجام‌یافته می‌توان نتیجه گرفت که شیشه‌گران براساس شرایط و امکانات، تکنیک‌های متنوعی برای

ساخت شیشه به کار گرفته‌اند که در طول زمان تکامل یافته است. تکنیک‌های اولیهٔ ساخت شیشه شامل موزاییک شیشه، فشردن در قالب و قالب شنی بوده که حتی قبل از دورهٔ هخامنشی مورداستفادهٔ شیشه‌گران بوده است. در دورهٔ هخامنشی علاوه بر تکنیک‌های مذکور، روش قالب- میله‌ای، ریخته‌گری، قالب موم گمشده و ترصیع شیشه نیز به‌کار رفته است. در دوره‌های بعدی با ابداع فن دمیدن، تحولی اساسی در ساخت شیشه به‌وقوع پیوست که در رابطه بااهمیت آن می‌توان تکنیک‌های ساخت شیشه را به دو دستهٔ قبل از ابداع میله دم و بعد از آن تقسیم نمود. دمیدن شیشه از دورهٔ اشکانیان در ایران آغاز شده و در دورهٔ ساسانی با توجه به مهارت و تجربه شیشه‌گران به شکوفایی رسیده که تا دورهٔ تیموری و بعد از آن ادامه یافته است. تکنیک دمیدن شیشه، شامل دو نوع دمیده در قالب و دمیدهٔ آزاد است. دمیدن شیشه در قالب‌های گوناگون، این امکان را فراهم آورد تا شیشه‌گران بتوانند ظروف شیشه‌ای در طرح‌ها و تزیینات مختلف بسازند و بعد از این کشف است که تولید ظروف شیشه‌ای در مقیاس زیاد انجام گرفت و رفته‌رفته ظروف تولیدشدهٔ شیشه‌ای، ارزش خود را که همان استفادهٔ ظرف و مظروفی است به دست آوردند و از جنبه‌های انحصاراً تزیینی خارج شدند. سپس شیشه‌گران، تکنیک دمیدن آزاد را امتحان کرده و آثار شیشه‌ای ارزنده‌ای را با استفاده از این روش تولید کردند. براساس ماهیت تکنیک دمش، فرم آثار، متنوع‌تر و اندازهٔ آثار به نسبت آثار قبلی بزرگ‌تر شد. دمیدن شیشه در قالب باعث ایجاد آثار شیشه‌ای با جدارهٔ ضخیم و تکنیک دمیدن آزاد، سبب ایجاد آثار با جدارهٔ نازک می‌شود. تکنیک دمیدن از دوران ساسانی رونق بیش‌تری یافت و از دوران اسلامی به‌عنوان اصلی‌ترین تکنیک ساخت آثار، مورداستفادهٔ شیشه‌گران قرار گرفت. هم‌چنین روش‌های دیگری با ابداع دمیدن شیشه به‌وجود آمدند که از آن‌جمله می‌توان به کامئو و اینکالمو اشاره نمود که نشان‌دهندهٔ مهارت شیشه‌گران در هم‌جوشی دو لایه شیشه با رنگ‌های متفاوت هستند. با توجه به پیشینهٔ پربار و قدمت طولانی هنر شیشه در سرزمین ایران، تحقیق در مورد روش‌های تزیین شیشه و آثار شیشه‌ای مزین‌شده با نقوش انسانی که در عصر اشکانیان و ساسانیان رونق داشته و براساس مطالعات نگارندگان در آثار شیشه‌ای سده‌های ۵ و ۶ ه.ق نیز قابل مشاهده هستند، می‌تواند موضوع پژوهش‌های بعدی قرار گیرد.

سپاسگزاری

به پاس زحمات و هماهنگی جناب آقای دکتر نوید صالح‌وند مدیر محترم موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران و سرکار خانم زهره محمدیان مغایر امین اموال آثار تاریخی فرهنگی موزه در جهت ارسال عکس از آثار شیشه‌ای موجود در آرشیو موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران تقدیر و تشکر می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Anastassios Antonaras
2. Carboni and Whitehouse
3. Tait Hugh
4. Kroger Jens
5. Jane Dieulafoy
6. Aristophanes
7. Cameo
8. Incalmo

منابع

۱. اشمیت، اریک اف. ۱۳۴۲. تخت جمشید: بناها، نقشه‌ها، نبشته‌ها. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: انتشارات فرانکلین و امیرکبیر.
۲. بازورث، کلیفورد ادموند. ۱۳۸۰. سلسله‌های تاریخ ایران: سلجوقیان. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
۳. بیات، عزیزالله. ۱۳۸۸. کلیات تاریخ تطبیقی ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۴. پرادا، ایدت. ۱۳۸۶. هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام). ترجمهٔ یوسف مجیدزاده. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۵. پوپ، آرتر آپم، و فیلیس اکرمن. ۱۳۹۰. سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. جلد پانزدهم؛ پیوست‌ها و تعلیقات. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۶. پیرنیا، حسن. ۱۳۴۲. ایران باستان. تهران: انتشارات سازمان کتاب‌های جیبی.
۷. پیرنیا، حسن، و عباس اقبال آشتیانی. ۱۳۸۴. تاریخ مفصل ایران از آغاز تا انقراض قاجاریه. تهران: نشر علم.
۸. تجویدی، زهرا. ۱۳۸۶. آشنایی با هنرهای سنتی ایران. تهران: انتشارات پیام نور.
۹. حاتم، غلامعلی. ۱۳۸۸. هنر و تمدن اسلامی ۲. تهران: دانشگاه پیام نور.
۱۰. حاکمی، علی، و محمود راد. ۱۳۲۹. «شرح و نتیجه کاوش‌های علمی حسنلو (سلدوز)». گزارش‌های باستان‌شناسی. جلد یکم.

۱۱. خانپور، آرزو، و عباس کریمی. (۱۳۹۹). «نوآوری‌های شیشه‌گری اسلامی در سده‌های پنجم و ششم هجری». هنرهای صناعی ایران، ۳(۲): ۱۰۹-۱۲۰.
۱۲. دیولافوآ، ژان. ۱۳۷۶. سفرنامه خاطرات کاوش‌های باستان‌شناسی شوش ۱۸۸۶-۱۸۸۴. ترجمهٔ ایرج فرهوشی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۳. سامی، علی. ۱۳۴۸. پایتخت‌های شاهنشاهان هخامنشی، شوش، هگمتانه، تخت جمشید. شیراز: انتشارات دانشگاه پهلوی سابق.
۱۴. شیشه‌گر، آرمان. ۱۳۷۸. «شیشه‌گری در دوران هخامنشی». در باستان‌شناسی و هنر ایران ۳۲ مقاله در بزرگداشت عزتا... نگهبان به کوشش عباس علیزاده، یوسف مجیدزاده، و صادق ملک شهمیرزادی، تهران: انتشارات مرکز نشر دانشگاهی.
۱۵. صالح‌وند، نوید. ۱۳۹۴. تاریخچه شیشه و شیشه‌گری: ظروف شیشه‌ای دوره اشکانی مجموعه‌های موزه ملی ایران و موزه رضا عباسی. تهران: انتشارات سمیرا.
۱۶. عطارزاده، عبدالکریم. ۱۳۹۶. مجموعه هنر در تمدن اسلامی. تهران: انتشارات سمت.
۱۷. علام، نعمت اسماعیل. ۱۳۸۶. هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی. ترجمهٔ عباسعلی تفضلی. چاپ دوم. مشهد: انتشارات به نشر.
۱۸. علی‌اکبرزاده کرد مهینی، هلن. ۱۳۷۳. شیشه مجموعه مرز بازرگان. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۱۹. قائینی، فرزانه. ۱۳۸۳. موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۲۰. کامبخش‌فرد، سیف‌الله. ۱۳۷۷. گورخمره‌های اشکانی. تهران: انتشارات مرکز نشر دانشگاهی.
۲۱. کرتیس، جان. ۱۳۷۸. ایران کهن. ترجمهٔ خشایار بهاری. تهران: انتشارات کارنگ.
۲۲. گلداشتاین، سیدنی ام. ۱۳۸۷. کارهای شیشه؛ مجموعه هنرهای اسلامی گردآوری ناصر خلیلی. ج.۱۰. تهران: انتشارات کارنگ.
۲۳. مونس، حسین. ۱۳۸۵. اطلس تاریخ اسلام. چاپ سوم. تهران: انتشارات سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح.
۲۴. نصری اشرفی، جهانگیر. ۱۳۸۸. تاریخ هنر ایران. تهران: انتشارات آرون.
۲۵. ولف، هانس. ای. ۱۳۸۴. صنایع‌دستی کهن ایران. ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. یاوری، حسین. ۱۳۹۰. شیشه‌گری دستی در ایران. تهران: انتشارات سوره مهر.
27. Antonaras, Anastassios. 2012. *Fire and Sand*: *Ancient Glass in the Princeton University Art Museum*, America: The Princeton University Art Museum.
28. Barag, Danp. 1975. "Rod-formed kohl-tubes of the Mid-1st Millennium BC". *Journals of Glass Studies*. No.17, 23-46.
29. -----. 1985. *Catalogue of Western Asiatic Glass in the British Museum*. London: British Museum.
30. Carboni, Stefano, & David Whitehouse. 2001. *Glass of the Sultans*. New York: The Metropolitan.
31. Carboni, Stefano. 2001. *Glass from Islamic Lands*. UK: Thames & Hudson. Corning Museum of Glass.
32. Charleston, Robert J. 1990. *Masterpieces of Glass from the Corning Museum of Glass*. New York: Harry N. Abrams, incorporated.
33. Fukai, Shinji. 1977. *Persian Glass*. New York: Wetherill.
34. Kroger, Jens. 1995. *Nishapur Glass of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
35. Page, Jutta-Annetta. 2006. *The Art of Glass*. London: Toledo Museum of Art.
36. Ricke, Helmut. 2002. *Glass Art Reflecting the Centuries*. New York: Dusseldorf.
37. Schmidt, Erich Friedrich. 1957. *Persepolis II. Contents of the Treasury and other Discovers*, Chicago: University of Chicago.
38. Tait, Hugh. 2012. *Five Thousand Years of Glass*. New York: The Trustees of the British Museum.
39. Whitehouse, David. 2005. *Sasanian and Post-Sasanian Glass in the Corning Museum of Glass*. New York: The Corning Museum of Glass.

منبع اینترنتی:

URL1 :https://perojehonar.ir/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D8%AE%DA%86%D9%87-%D9%87%D9%86%D8%B1%D9%80%D8%B4%DB%8C%D8%B4%D9%87-%DA%AF%D8%B1%DB%8C/

The Study of Glass-making Techniques from Achaemenid Era to Timurid Period in Iran

Hasan Bolkhari GHahi
Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran; hasan.bolkhari@ut.ac.ir
Masoumeh Zamani
Ph. D candidate of Comparative and Analytic History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding author); zamanimasoumeh8@gmail.com
Somayyeh Asadi
Master Student of History of Art Islamic World, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran; Somayyeh.asadi75@gmail.com

Receive Date: 26 August 2022; Accept Date: 1 Desember 2022

According to historical and archeological documents, glass-making has enjoyed a rich historical and artistic background. The purpose of this research is to know the history of Iranian glass art from the Achaemenid period to the Timurid era as well as to study the techniques of glass-making. Therefore, the present study seeks to answer this main question: What were the techniques of glass-making from the Achaemenid period to the Timurid era and what changes did they undergo? The method of this research is descriptive-analytical, and its data has been collected through library study. The results have indicated that by the time of invention of the blow rod, the methods of glass-making were often inspired by the methods used in pottery and metalwork. However, the invention of glass-blowing in the Parthian period brought about a fundamental change in glass-making in Iran. That situation resulted in separation of this art from common traditions of the past. The techniques of pressing in a mold, glass mosaic, sand and rod mold, casting and lost wax are among the methods of glass-making works before blowing. Due to many capabilities of this technique, including the possibility of creating works with various forms, diverse dimensions, and a large number as well as the possibility of innovation in manufacturing and decorating of glass, glass-blowing has received attention in following periods, despite the fact that glass-making methods had suddenly become popular. They were not changed, but the emergence of new methods over centuries resulted in the growth and prosperity of glass-making in Iran during the Islamic era until the Mongol invasion.

Keywords: glass history, Iranian glass-making, techniques, blowing, tail rod.

An Investigation of the Role of Prophets in World-leader Carpet Woven during the Qajar Era in Milani's Factory in Kerman

Sahel Erfanmanesh
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran (Corresponding Author); erfanr_61@arts.usb.ac.ir
Habibolla Kazem Nejadi
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran; h.kazemi@arts.usb.ac.ir

Receive Date: 20 September 2022; Accept Date: 28 November 2022

World-leader Carpets are among significant works produced in Qajar era. Many samples are woven from this carpet; in each one, the position and the number of people, including the prophets in the first row, have changed. Therefore, regarding the idea that the presence and the role of humans in works of art in each historical period reflect the thoughts of each era, succession and companionship of humans in these rugs are of special importance. Since in this research, the people under the study are prophets, this research is an attempt to explain the presence of prophets among world leaders. Hence, this research seeks to find an answer to these questions: what is the role of prophets of monotheistic religions among the kings and rulers of the world? And according to the composition of the image of the prophets, what position do they have among the great people of the world? To answer these questions, this study deployed a descriptive-analytical way. It is argued that due to the placing of the prophets in the first row under the centurion and their covering compared to other figures, the prophets of the monotheistic religions, with an emphasis on Jesus, have higher positions. It also seems that the design of coexistence of three religions of Islam, Christianity, as well as Judaism and their unity have been considered necessary for the order of the world. Designers or weavers have placed religion in the first row in comparison with science, wealth, and power. This religion acquires meaning through a peaceful coexistence of monotheistic religions, to which the bilingualism of the carpet contributes as well.

Keywords: monotheistic religions, world-leader Carpet, Qajar, religious discourse, archaism discourse.

An Elaboration on Design Bases and Visual Capacities of Sistan's Khomak-douzi

Sara Khorsand
Master of Graphics, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran; skhorsand9@gmail.com
Mohammad Darvishi
Assistant Professor of Graphics, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran (Corresponding Author); darvishi@neyshabur.ac.ir

Receive Date: 20 October 2022; Accept Date: 17 January 2023

Khomak-douzi, as a term, is a metamorphosed form of the word khame-douzi which is also be called Sefid-douzi. This art is actualy a representation of Sistani women and girl's patience and creativity. It is manifested in beautiful and delicate patterns using silk fabrics and threads. In khomak-douzi, patterns which are made through Zehni-douzi or Texture-counting method include simple, abstract, and geometric types. The purpose of this thesis is to identify, classify, and elaborate on visual characteristics of patterns in Sistan's Khomak-douzi while identifying pattern formation bases in order to help revive this original native art. In order to achieve this goal, this study tries to answer these questions: which patterns form the basis of Sistan's Khomak-douzi? Which patterns can be resulted from the combination of available patterns? This study deploys is qualitative one using an analytic-descriptive method to discuss not only khomak-douzi patterns but also the possible combination of patterns in this art. The data used here were collected through a local investigation and available ducuments. In addition, most of the patterns have been collected through interviews with knitters in villages of Sistan. The findings of this research illutrate that the main figure in this art is triangle. Also, there are diamonds and squares, as a combination of two triangles, which form the base of many hybrid patterns. Some other patterns, especially those in Zehni-Douzi method, may use circles and lines as well. All patterns and their combination in Khomak-douzi are simple as well as geometric and capable of patterns consistent or continuous. They can also be used in symetrical, flamboyant, and rotational combination, which are made and used in modern applications.

Keywords: khomak-douzi, Sistan, traditional patterns, geometric figures.

■ The Rupture of 'Iranian Handicrafts' from 'Fine Arts' in Qajar's Royal Discourse with an Emphasis on the Binary Opposition of 'Fine Arts vs. Applied Arts'

Behrouz Soheili Esfahani
PhD Student of Art Studies, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author); behrouz.soheili@yahoo.com
Zeinab Saber
Associate Professor, Handicrafts Faculty, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran; z.saber@aui.ac.ir

Receive Date: 10 November 2022; Accept Date: 31 January 2023

This article uses a discourse analysis method in the Qajar discourse atmosphere, including several discourses, to identify how 'Iranian handicrafts' are ruptured from fine arts in relation to Qajar's 'royal discourse'. This study intends to answer how 'Iranian handicrafts' has become distinct from 'fine arts' and, consequently, inferior. This article has deployed method of discourse analysis from Michel Foucault's perspective. Discourse analysis, unlike previous art historiography, does not seek to analyze continuous trends in art history. On the contrary, by rejecting historical continuity, it looks for ruptures and changes. In this method, all forms of dialogues and texts surrounding the subject are included as well as the ways texts are produced and narrated; besides, the related procedures and institutions as well as the construction of subjects are considered. The findings showed that the concept of 'Iranian handicrafts' in the Qajar era was constructed in a discursive atmosphere- consisting of royal discourses, modernism, Shi'ism, archaism, national identity, and constitutionalism, and so on- within dualities, the most prominent of which was 'fine arts/ applied arts'. During this period, with Iran's confrontation with the West and western industries, the subjects of the royal discourse (including the king, ministers, and the court) made some decisions in the fields of culture and economics which approximated the western type. Most of these decisions were directly related to handicrafts. Practical actions in these fields can be seen in Mohammad Shah's order to Abdullah Khan Memar, in the establishment of Dar al-Funoun and the school of Sanaya' Mustazarfa as well as in the dispatching of art students to the West to promote fine arts in Iran. The consequences of such change in attitudes have been the sublimation of fine arts and the marginalization of Iranian handicrafts.

Keywords: handicrafts, Qajar royal discourse, fine arts, applied arts, Abdullah Khan Memar, discourse analysis.

Recognition of Designs and Motifs of Architectural Windcatchers and Openings Native to City of Bastak

Hamed Mohammadi Mazraeh
M.A. Graduate, Faculty of Architecture and Building Engineering, Technical and Vocational University (TVU), Bandarabbas Branch, Hormozgan, Iran; hmm.mohammadi@gmail.com

Receive Date: 3 August 2022; Accept Date: 5 November 2022

This research has tried to recognize the designs and motifs used in windcatchers and openings of the old texture of Bastak in an innovative approach in order to show how the architects and residents of old buildings are able to use and combine different geometric patterns into beautiful formats, as a legacy left from their ancestors. The purpose of the present research is to identify, analyze, and investigate the frequency of decorative forms used in natural ventilation elements (windcatchers and openings) among the local buildings of Bastak. The data were collected through library and field studies (field observations and imaging) in a descriptive-analytical way with a non-random (targeted) sampling and interviews with 97 users of traditional buildings. These buildings mostly dated back to more than seventy years ago. The results obtained from this research showed that the type of decorative forms used among the elements of natural ventilation depended on the taste, choice, and financial status of home owners. Such naturalistic decorations (including geometric patterns, plants, and animal motifs) are generally located in different places. In windcatchers, they are in space between the highest part of the indentation of the mouth, the highest part of the mouth of the windcatchers entrance, the stem, and the crown. In openings, these patterns are seen in a mesh pattern with different patterns (geometric and plant ones), above the windows, and above doors. The execution on the openings of these windows was used as a symbol of native architecture in traditional buildings. Today, through understanding the aesthetic values of these patterns, architects and urban planners can use them in their designs as a part of urban fabric along with new technologies.

Keywords: windcatchers, mesh windows, decorations, decorative forms, brackets.

■ Gol-o-Bolbol: The Transformation of the Sacred Plant in Iranian Art

Mohammad Savari
M. A. student of handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran; savari.muhammad.ms@gmail.com
Alireza Sheikhi
Associate Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author); a.sheikhi@art.ac.ir

Receive Date: 24 November 2021; Accept Date: 15 Marce 2022

One of the most beautiful romantic and mystical confrontations among Iranian artists and writers has been the confrontation between Gol-o-Bulbul (the flower and nightingale), in which Bulbul sits by the flower (beloved) like a lover. This embodiment was strengthened by the Safavid painters and reached its peak during the Zand and Qajar periods. The painting of Gol-o-Bulbul gradually expanded from bushes to "Golshan" with different flowers (Roses, Iris, Tulips, Liliums, Dahlias, Hyacinths, and Blossom). The aim of this article is to study the continuity and composition of the role of the sacred plant from ancient Iran to "Khatai" in the Islamic period and to "Golshan". This study seeks to answer these questions: what is the evolution of the sacred plant from the pre-Islamic period, to Khatai in the Islamic period, and to its transformation into Golshan? How can the belief in the human origin of the plants be explained in flowers and birds and what are the characteristics of birds? Has it been more widely used in Iranian literature in contrast to Gol-o-Bulbul? Then, referring to literary sources, the dignity of the Bulbul was recognized and the reason for its widespread use was explored. The deployed research method is descriptive-analytical, and the data have been collected through library study. In examining the history of Golshan, three patterns are encountered: first, Golshan with an indeterminate and dense growth section; Golshan with an indeterminate and circular (spiral) growth section; and patterns with a definite growth section, all of which are traced back to visual traditions of pre-Islamic periods, despite slight differences.

Keywords: Houm, Touba, Khataei, Golshan, Bolbol.

A Re-reading of Motherland (Mam-e Vatan) Rug from the Perspective of Social Semiotics

Seyed Mohammadreza Tabasi
Ph.D. Candidate of Arts Research, Faculty of the High Research of Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran; m_rezatabasi@yahoo.com
Iman Zakariaee Kermani
Assistant Professor, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan (Corresponding Author); i.zakariaee@aui.ac.ir

Receive Date: 20 August 2022; Accept Date: 5 November 2022

The representation of Iran in the image of a woman in written or visual works from the Qajar era and the Pahlavi dynasty has been common. The pictorial rug, known as Motherland (Mam-e Vatan), is one of these works. The aim of this research is the understanding of meanings found in the visual elements of the studied text, especially Motherland Rug, with a reference to pretexts and historical-social changes. The research seeks to answer this question: which meanings can be implied by each represented visual element and their combination in a semiotic system? To answer this question, Kress and Van Leeuwen's social semiotic method was used. This method was used to understand the aspects and the social function of the visual signs of the above-mentioned rug. On the one hand, it was indicated that the construction of the aforementioned rug tried to justify Pahlavi's rise to power; on the other hand, it designated that its nature was ideological and biased. The results of this research also revealed the articulation of a dominant political discourse in the rug's texture due to the presence of the visual elements of motherland. They also revealed a nostalgic semantic level in the text through its consecrating of the past and its redefinition. Among other findings of this research was the role the rug played in creating legitimacy for the formation of masculine political power through redistributing an image of feminine weakness, implied by image of the motherland in the society, spread in formats such as posters, calicos, print curtains, and pictorial rugs. It was also revealed that the text in its visual elements had been influenced by European pretexts. Furthermore, it was found that the deployed method, due to the inspiration of the study by ancient reliefs, had limitations in describing the meaning of the text.

Keywords: Iranian rug, visual analysis, social semiotics, power, legitimacy.

Typology of Zomoudgari Works Installed on the Entrance Doors of Qajar Buildings in Kashan

Mohammad Jaber Jaripour Qahroud
M.A Student of Islamic Art, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran; jaripour1375@gmail.com
Farzaneh Farrokhfar
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran (Corresponding Author); farrokhfar@neyshabur.ac.ir

Receive Date: 18 December 2022; Accept Date: 13 February 2023

Zomoudgari is considered one of the prominent arts in the history of Iranian arts. It refers to all kinds of metal connections made on traditional and old doors and windows. These metal extensions have their own uses. In addition to an aesthetic value, these metal extensions reflect unique visual and symbolic elements. The city of Kashan during the Qajar era was known as one of the most prominent centers of Zomoudgari in Iran. The excellent quality of Qajarid Zomudgari works in Kashan and the lack of sufficient studies to identify and study their qualitative characteristics have justified this study and its aim at analyzing the practical and visual features of a selection of the most prominent Zomudgari works manifested in the entrance doors of Qajar historical buildings in Kashan. Following the expansion of tourism industry and the necessity of reviving historical textures as well as the restoration of old buildings, as the legacy of Iranian home culture, it seems necessary to take a step, even if a small one, in the direction of preserving and reviving less-known handicraft arts such as Zomoudgari. What has been studied in this research includes the works of Zomudgari belonging to doors of Qajarid buildings in Kashan such as those of residential houses, timchehs, and serahs, mosques and baths. The general results indicated that in the Qajar period, the fittings installed on the doors of buildings in Kashan were made of steel, brass, and copper. Also, a variety of forms is mostly seen in the sequins under the drums, the sequins under the studs, and the sequins on the nose; but in the meantime, there is a difference in the overall form of male and female drums.

Keywords: Qajar art, Kashan buildings, Zomudgari, entrance doors, typology.

■ Investigating the Factors Affecting Europeans' Collection of the Carpets Weaved in the Safavid Era (the Tenth and Eleventh Centuries AH)

Soheila Bakhtiyari
Master of Arts Research, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; Soheila.bakhtiyari92@gmail.com
Tahir Rizazadeh
Assistant Professor of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author); tahirrizazadeh@gmail.com
Davood Shadlou
Assistant Professor, Carpet Department, University of Shiraz Art, Shiraz, Iran; shadloudavood@shirazartu.ac.ir

Receive Date: 6 October 2022; Accept Date: 26 Desember 2022

The tenth-century AH is considered as the "golden" era of rug weaving in the Safavid epoch due to the Safavids' ability to bring this art-industry to an outstanding position and to introduce it to the Europeans through some measures. During this historical period, plenty of rugs were collected by Europeans in various ways, and now they are displayed in museums around the world. Familiarity with the collecting methods of these rugs and their way of presence in European collections and museums are among important issues and concerns of carpet studies and museum studies and add to the available knowledge in this field. Accordingly, this article intends to follow the most important methods and strategies of Europeans in acquiring and owning Iranian rugs; also, it tries to identify and introduce the factors affecting their access and collection of these rugs. In fact, the purpose of this study is to know what factors were involved in the formation of the process of collecting Safavid rugs by Europeans. To this end, and to find the answer to this question, a descriptive-analytical research method was used. The data were collected through library method and a qualitative method was deployed to analyze them. The findings and results of this study indicate that the tradition of offering and granting Safavid rugs to ambassadors and European courts, on the one hand, and the rug export industry were the most important factors in collecting carpets by Europeans in this period. In the meantime, and under the second factor, the role of Iran-Poland trade relations was specifically considered. Finally, it should be noted that a significant part of the reserves of European carpet collections was the result of the expansion of their political and trade relations with Iran in the Safavid Era.

Keywords: Persian carpets, Persian rugs, Safavid era, Europeans, European collections.

■ Recognizing Methods of Making and Decorating the Wooden Chest of Ulugh Beg in Topkapi Sarai Museum

Mehdi Mohammadzadeh
Professor, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran (Corresponding Author); m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
Zeynab Moradian
Graduated from the field of Islamic Arts, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran; Z.moradian@tabriziau.ac.ir

Receive Date: 19 October 2022; Accept Date: 22 Desember 2022

Ulugh Beg, The son of Shahrukh and the grandson of Amirtimur, is one of the prominent figures in history. He ruled for 40 years across the Transoxiana. During his rule, he promised to develop the arts of painting, calligraphy, wood decorations, metalwork, pottery, and so on. The wooden works of Gorkani period proved that it had a different style from that of Ilkhani. However, from the beginning of the Gorkani period, some similarities with the Ilkhani period were detected. Among the best wooden examples, left from Gorkani era, one can mention the Ulugh Beg wooden chest. This chest includes various motifs including geometric patterns, slimes, rotating khatais used in all parts of the chest. These beautiful motifs were decorated with techniques such as jovak, small inlay, and zamudgari. This article has tried to adopt a detailed look at decorations and implementation techniques deployed on this fund through the perspective of structuralism. The question raised in this research is about the kinds of motifs and techniques used in creating the composition of this beautiful work, according to its type of use? The purpose of this article is to review and introduce the techniques and motifs on the Ulugh Beg wooden box and its relevance. The method of the current research is descriptive-analytical, and its data were collected through library study. The results indicated that the wooden chest of Ulugh Beg was used to store ornaments and, for this reason, delicate and winding motifs were used in its decoration, all of which were displayed in fine and deep inlays. In other words, 70% of decorations on this box is inlay work. Regarding the size of the box, Jovak technique has also been deployed skillfully in diversity of patterns, which have mainly been applied to the opening edge of the box and in its corners. This technique has beautifully been executed in two colors, black and white. The types of carving used for this wooden chest are very similar to the works belonging to the Timurid era, but there are significant differences in details and elegance of the works. Also, gold has been used to adorn this chest.

Keywords: Timurid period, Ulugh Beg, wooden box, ornaments and motifs, dragon.

■ A Study and an Analysis of Visual Components of Golestani Design of Tabriz's Contemporary Carpets (in the Recent Century) through an Aesthetic Perspective

Maryam Motafakkerazad
PhD student and an instructor, Department of Artificial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Iran; m.motafakker@tabriziau.ac.ir
Shahryar Shokrpour
Assistant Professor, Department of Artificial Arts, University of Islamic Arts, Tabriz, Iran(Corresponding Author); Sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir
Mohammad Abbaszadeh
Professor, Department of Sociology, Tabriz University, Tabriz, Iran; m.abbaszadeh2014@gmail.com
Mehdi Keshavarz Afshar
Assistant Professor, Research and Art History Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; m.afshar@modares.ac.ir

Receive Date: 10 Desember 2022; Accept Date: 9 February 2023

Examining contemporary Iranian carpets may be achievable by understanding the visual aesthetic components of various designs in different regions. Golestani design is a type of modern carpet design in Tabriz, which has been developed based on the traditional and contemporary aesthetic approaches with a visual language (pictures) in a multi-textual structure. In this design, the pictorial images are embodied in the most eloquent expressions in the multitude of texts. The fundamental question of this research is the representation of naturalistic paintings in the transformation of Golestani design of Tabriz's contemporary carpets. Therefore, this research analyzes the visual components of Golestani design to recognize Tabriz's contemporary carpets. Hence, the fundamental inquiry of the research has been: what are the essential components of pictorial images as the pictorial characteristics of Tabriz's Golestani design? This research is descriptive-analytical deploying an aesthetic approach. Through library sources and a study of visual documents, it has analyzed the visual images of Golestani design of Tabriz's contemporary carpets. The under-study statistical group is contemporary Golestani carpets (throughout the last century). The under-study statistical sample is 9 examples of Golestani carpet images belonging to the contemporary era. We collected pictorial data by referring to museums' websites, by examining the images of theses and reference books, and by taking photographs of carpets. As the results of the research have showed, the transformation in Golestani design has occurred based on the traditional and contemporary aesthetic approaches. Traditional components such as Iranian-Islamic text, geometric structure, and multiplicity of texts are clear; contemporary components are visible in their pictorial images close to the nature. According to the aesthetic structure of this design, the multiplicity of use of visual images in Tabriz's contemporary Golestani design manifested itself in the multiplicity of texts and visual components of the contemporary era (such as inspiration from nature as a realistic image). Two visual components of Golestani design are the framing of the multi-text space with naturalistic images and the extensive use of more realistic pictorial images.

Keywords: Golestani design, Tabriz's contemporary carpet, aesthetics, pictorial image.

Abstract

A Comparative Study of Centripetal Motifs and of their Performance in Balouchi-douzi in Iran and Pakistan

Fatemeh Saedi
M.A. student, Art Research Department, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran (Corresponding Author); ss.fatemeh66@gmail.com
Marziyeh Ghasemi
Assistant Professor, Art Research Department, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran; Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir
Sakine Khatoon Mahmoodi
Assistant Professore, Art Research Department, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran; Mahmoodi.s.k@gmail.com

Receive Date: 9 October 2022; Accept Date: 13 December 2022

Balouchi embroidery is one of the most important ethnic arts produced by Balouchi women, residing in Iran and Pakistan. The shared borders and the geographical extent of Balouchistan regions in Iran and Pakistan have not only guaranteed the continuity of common ethnic heritage among Balouchi people living in these areas but also created diversity, even if small, in their ethnic cultures and traditions. This topic in the art of needlework, as one of the most important and widespread ethnic arts in these areas, can be discussed in the form of designs and implementation of various motifs. This research, conducted with the aim of studying design methods of embroidery patterns in Balouchistan regions, both in Iran and Pakistan, has sought to explain the differences and similarities in the pattern design methods. Furthermore, it tries to answer these basic questions: what are the characteristics of decorative motifs in the art of Balouchi embroidery? What are the differences and similarities between their implementation and designs in regions of Iran and Pakistan? For this purpose, a number of centripetal motifs, which are the focus of processing other motifs, have been examined. In order to achieve a better result, the combination of four centripetal decorative roles and their implementation method in Iran and Pakistan have been analyzed in an analytical-comparative way. The findings of this research have indicated that the techniques of sewing on fabric, i.e. Taarkesh in Pakistani embroidery and Taarshomar in Balouchi embroidery of Iran, are among the most effective factors in creating a difference between Balouchi embroidery patterns in these areas. The expansion of motifs from the central part of the design, geometricity, symmetry, and the use of seven traditional colors in coloring are also among the most important similarities of Balouchi embroidery both in Iran and Pakistan.

Keywords: Balouchi embroidery, Iran, Pakistan, centripetal motifs, Balouchi motifs.

Contents

A Comparative Study of Centripetal Motifs and of their Performance in Balouchi-douzi in Iran and Pakistan
Fatemeh Saedi, Marziyeh Ghasemi, Sakine Khatoon Mahmoodi

A Study and an Analysis of Visual Components of Golestani Design of Tabriz's Contemporary Carpets (in the Recent Century) through an Aesthetic Perspective
Maryam Motafakkerazad, Shahryar Shokrpour, Mohammad Abbaszadeh, Mehdi Keshavarz Afshar

Recognizing Methods of Making and Decorating the Wooden Chest of Ulugh Beg in Topkapi Sarai Museum
Mehdi Mohammadzadeh, Zeynab Moradian

Investigating the Factors Affecting Europeans' Collection of the Carpets Weaved in the Safavid Era (the Tenth and Eleventh Centuries AH)
Soheila Bakhtiyari, Tahir Rizazadeh, Davood Shadlou

Typology of Zomoudgari Works Installed on the Entrance Doors of Qajar Buildings in Kashan
Mohammad Jaber Jaripour Qahroud, Farzaneh Farrokhfar

A Re-reading of Motherland (Mam-e Vatan) Rug from the Perspective of Social Semiotics
Seyed Mohammadreza Tabasi, Iman Zakariaee Kermani

Gol-o-Bolbol: The Transformation of the Sacred Plant in Iranian Art
Mohammad Savari, Alireza Sheikhi

Recognition of Designs and Motifs of Architectural Windcatchers and Openings Native to City of Bastak
Hamed Mohammadi Mazraeh

The Rupture of 'Iranian Handicrafts' from 'Fine Arts' in Qajar's Royal Discourse with an Emphasis on the Binary Opposition of 'Fine Arts vs. Applied Arts'
Behrouz Soheili Esfahani, Zeinab Saber

An Elaboration on Design Bases and Visual Capacities of Sistan's Khomak-douzi
Sara Khorsand, Mohammad Darvishi

An Investigation of the Role of Prophets in World-leader Carpet Woven during the Qajar Era in Milani's Factory in Kerman
Sahel Erfanmanesh, Habibolla Kazem Nejadi

The Study of Glass-making Techniques from Achaemenid Era to Timurid Period in Iran
Hasan Bolkhari GHahi, Masoumeh Zamani, Somayyeh Asadi

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 5, No. 2, Issue 9, Autumn and Winter 2023
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.
Sevim Çizer, Professor, University of Izmir, Turkey.
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
Persian Editor: Encieh Sadat Mousavi Viaye
Graphic Designer: Masoomeh Edalatpur
English Translator: Zahra Sadat Taheri, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: Lacquer Cover, Qajar period, By Muhammad Zaman, (1802), The Metropolitan Museum.

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://www.hsi.kashanu.ac.ir
Printing House Address: Ghaem, Kashan, Iran