هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال ششم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار و تابستان ۱۴۰۲ 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 رضا ابویی

دکتر بهرام احمدی

دکتر سعید امیرحاجلو

دکتر سید جلال‌الدین بصام

دکتر علیرضا بهارلو

دکتر فائزه جواهری

دکتر احمد دانایی‌نیا

دکتر طاهر رضازاده

آقای محمدرضا ریاضی

دکتر ایمان زکریایی کرمانی

دکتر داوود شادلو

دکتر میترا شاطری

دکتر رضا شجری

دکتر علی‌اکبر شریفی مهرجردی

دکتر علیرضا شیخی

دکتر مسلم شیروانی ناغانی

دکتر میثم صادقپور

دکتر مجید ضیائی

دکتر فریده طالب‌پور

خانم معصومه طوسی

دکتر ناهید عبدی

دکتر فروغ عمویان

دکتر محمدرضا غیاثیان

مهندس حمیدرضا فرشچی

دکتر مریم فروغی‌نیا

دکتر رباب فغفوری

دکتر مهدی کشاورز افشار

آقای بهزاد محبی

دکتر اکرم محمدی‌زاده

دکتر فتانه محمودی

دکتر مینا محمدی وکیل

دکتر محمد معین‌الدینی

دکتر مهدی مکی‌نژاد

دکتر فروغ مهیار

دکتر عبدالله میرزایی

دکتر سید محمدمهدی میرزا امینی

دکتر علی‌اصغر میرزایی‌مهر

دکتر سید محمد میرشفیعی

دکتر محسن نظری

دکتر علی وندشعاری

دکتر مهران هوشیار

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: کاشی‌های تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی در شیراز با رقم محمدباقر جهانمیری.

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 **مفهوم دادگری در نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان**

میثم روشنی، مهدی کشاورز افشار

۲۳ **مفهوم نمادین آب و درخت در هنرهای کهن ایرانی و نمود آن بر محراب‌های دورهٔ اسلامی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی**

حسین عابددوست، حمیدرضا باحقیقت منگودهی، زیباکاظم‌پور

۴۳ **واکاوی نقش نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی در شناخت و دسته‌بندی فرش‌های‌صفوی در جوامع علمی غرب (۱۹۰۰ـ۱۹۱۰)**

داود شادلو، سعیده رفیعی

۶۹ **شاهنامه بر بوم کاشی (معرفی و شناخت شخصیت‌های تصویری میز سرامیکی موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)**

مریم کلبادی‌نژاد، فتانه رحیمی

۹۳ **بازآفرینی، آسیب‌نگاری و بررسی ساختاری کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام یزد**

صفیه حاتمی، زینب صمدنژاد آذر، ابوالفضل عبدالهی‌فرد

۱۱۱ **بررسی سیر تحول کارکردهای تزئین در رویکردهای مطالعاتی هنر اسلامی**

الهام پورافضل، هادی ربیعی، ایرج داداشی

۱۳۳ **طبقه‌بندی فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی از منظر طراحی و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن**

فائزه جعفری محمدآبادی، صمد سامانیان، ایمان زکریایی کرمانی

۱۵۷ **شناسایی و تحلیل آثار رقم‌دار محمدباقر جهانمیری (نقاش و کاشی‌نگار شیراز در عصر پهلوی)**

علی اسدپور

۱۷۹ **تبیین قابلیت نقوش قالی در هویت‌بخشی ایرانی به بسته‌بندی کالاها (مطالعه موردی: نقوش قالیِ بندیِ یلمه بروجن و میناخانی ورامین)**

فرزانه فرشیدنیک، الهه ایمانی

۱۹۳ **گونه‌شناسی فنی و هنری چلنگری‌های تهران عصر قاجار و پهلوی اول**

علیرضا شیخی، امیرحسین عباسی شوکت‌آباد

۲۱۳ **بررسی و تحلیل میزان بازتاب شاخصه‌ها و ابعاد هویت ملی در قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار**

حجت‌اله رشادی، سمیه صالحی، حسین نوروزی قره‌قشلاق

۲۳۷ **بررسی شکل و تزیینات مرکب‌دان‌های فلزی ایرانی (سده‌های ۵ـ ۱۰ ه.ق) محفوظ در موزهٔ متروپلیتن**

آرزو پایدارفرد، فاطمه اطمینانی

مفهوم دادگری در نگارۀ ثناگویی امیر دزدان

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.252526.1095

میثم روشنی*
مهدی کشاورز افشار**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۹

چکیده

دادگری به‌عنوان یک مفهوم فراگیر، به اشکال مختلف در هنر و ادبیات ایران بروز یافته‌است. در اندیشۀ سیاسی ایرانشهری، برقراری نظم دربار، مبتنی بر قواعد نظم مقدس کیهانی یکی از الزامات دادگری محسوب می‌شد. با بروز تحولاتی در دوران شاهرخ، امیران لشکر ضمن لشکرداری، در راستای کسب قدرت دیوانی نیز اقدام می‌کردند. این فرایند از منظر اندیشۀ سیاسی ایرانشهری مصداقی از بیداد و بی‌نظمی بود. بر این اساس، به‌نظر می‌رسد بروز نگارۀ ثناگویی امیر دزدان در نسخۀ بایسنغری گلستان سعدی، ضرورت بروز دادگری و برقراری نظم دربار را از سوی هنرمندان مکتب هرات و در نسبت با احوال زمانه آشکار می‌کند. بنابراین با هدف شناخت نسبت مفهوم دادگری و شکل‌گیری نگارۀ ثناگویی امیر دزدان، این سوال طرح گردید که روایت گلستان سعدی از حکایت ثناگویی امیر دزدان و تصویرگری آن در نسخۀ بایسنغری گلستان سعدی، چه نسبتی با ضرورت دادگری و برقراری نظم دربار در زمان حکومت شاهرخ تیموری و فرزندش بایسنغر دارد؟ ضرورت و اهمیت این مقاله نیز در بررسی وجوه سیاسی ـ اجتماعی هنر ایران است. روش تحقیق این مطالعه توصیفی- تحلیلی و تاریخی و روش گردآوری داده‌های آن به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که نگارۀ ثناگویی امیر دزدان، با توجه به شواهد تاریخی در زمرۀ آثار سنت اندرزدهی سیاسی و آشکارکنندۀ ضرورت توجه حاکم به دادگری و برقراری نظم دربار است. این تصویر که وضعیتی از بیداد را تجسم می‌بخشد، نقش و حضور امیران تیموری در دربار را نظیری بر امیر دزدان طرح می‌کند. از طرف دیگر، نگارگران در تداوم نقش سعدی در اندرزدهی سیاسی، ناشایست‌بودن ثناگویی در دربار را نیز موردتوجه قرار داده و عاقبت ناپسند آن را متذکر می‌شوند.

کلیدواژه‌ها:
نگارگری، مکتب هرات، اندرزدهی سیاسی، دادگری، گلستان سعدی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ meysamroshani@modares.ac.ir
** استادیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ m.afshar@modares.ac.ir

۱. مقدمه

طرح مفهوم دادگری، با هدف برقراری نظم سیاسی ـ اجتماعی، یکی از مسائل اساسی اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری و وضعیت سیاسی ـ اجتماعی ایران در دوران میانهٔ اسلامی بود (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۶۱). در این اندیشه، دادگری به‌عنوان خویشکاری اصلی شاه فرهمند آرمانی و به‌معنای منطبق‌ساختن نظم اجتماعی با نظم مقدس کیهانی طرح می‌شود. طی این دوران، درنتیجهٔ مواجههٔ ایرانیان با سنت‌های ترکی و مغولی، جلوه‌های ویژه‌ای از ابعاد مختلف مفهوم دادگری در آثار هنری، فرهنگ و جامعهٔ ایران شکل گرفت. براساس سنت‌های قبیله‌ای، قدرتِ متکی بر شمشیر یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شکل‌گیری دربار سلاطین ترک و مغول محسوب می‌شد. از نتایج وجود چنین رویکردی، بی‌نظمی و عدم ثبات سیاسی در سطح دربار و جامعه بود. این لشکریان، در مقاطع مختلف، شمشیر گشوده و نبردهایی را در میان درباریان به وجود می‌آوردند. هم‌چنین، بیش از درون دربار، این شمشیر بر روی رعیت گشوده می‌شد. درنتیجه، برقراری نظم دربار و مقیدساختن لشکریان به نظم، با دادگری در فراگیرترین شکل آن در سطح اجتماعی مرتبط بود (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۳۱۳). اما در طرف مقابل، بنا به ضرورت و امکان، وزیران، ادیبان و هنرمندان ایرانی، از تمهیدات متعدد اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری برای سامان‌یابی دربار سلاطین بهره می‌جستند. یکی از این تمهیدات، طرح قواعد حکومت‌داری در بستر سنت اندرزدهی سیاسی بود. درنتیجه، قواعد نظم دربار، آداب حکومت‌داری و عواقب برهم خوردن آن، در آثار نظم، شعر و نگارگریِ برآمده از سنت اندرزدهی سیاسی بروز وسیعی داشته‌است (کشاورز افشار، طاووسی، و ضیمران، ۱۳۸۹: ۴۰).

با روی کار آمدن تیموریان و پس از تاراج تیمور، در دوران شاهرخ ضمن حفظ قدرت لشکریان، دیگر ضرورت‌های حکومت‌داری ازجمله امور دینی و دیوان‌سالاری نیز موردتوجه واقع شد. به‌نظر می‌رسد این تغییرات موجب اهمیت دیوان‌سالاری و بروز رقابت میان امیران تیموری و وزیران ایرانی برای کسب مشاغل دیوانی بود. به عبارت دیگر، ارکان دربار که وظیفهٔ دادگری و برقراری نظم در جامعه را برعهده داشتند، در این دوران، دربار را به صحنه‌ای از جاه‌طلبی و بی‌نظمی تبدیل می‌کردند (اورعی قدیری، قنوات، و عباسی، ۱۳۹۱: ۴۰). در چنین وضعیتی، کتابخانهٔ بایسنغر در هرات «پناهگاه هنرمندان و پایگاه پاسداری از سنت‌های هنری ایران گردید» (آژند، ۱۳۸۹، ج.۱: ۲۳۸). به‌نظر می‌آید این هنرمندان در تلاش بودند تا با بازآرایی آثار برآمده از سنت اندرزدهی سیاسی و بهره‌گیری از هنر نگارگری، عواقب تداوم چنین وضعیتی را به ارکان قدرت متذکر شوند. بنابراین، در نسبت با شرایط سیاسی ـ اجتماعی این دوران، به‌نظر می‌رسد بازآرایی نسخه‌ای از گلستان سعدی در کتابخانهٔ بایسنغر نیز برآمده از ضرورت اندرزدهی سیاسی در این دوران باشد. این اثر که از نسخ درخشان هنر ایران محسوب می‌شود، با شماره Pers.119 و با تاریخ ۸۳۰ ه.ق در موزهٔ چستربیتی ایرلند محفوظ است. جای توجه دارد که در این نسخه، حکایت ثناگویی امیر دزدان، به‌عنوان یکی از تندترین انتقادهای سعدی، موردتوجه نگارگران قرار گرفته‌است. ضمن کیفیت‌های ویژه و متمایز حکایت سعدی، تصویرگری این نگاره نیز با عناصر متفاوتی مانند امیر دزدان، شاعری برهنه، سگ‌هایی در حال حمله و فضایی که در آن سنگ‌ها نیز یخ بسته‌اند، شکل گرفته‌است. این عناصر، تصویری متمایز از صحنه‌های متداول شاهانه و یا رزم و ظفر سلاطین را به شکلی پرسش‌برانگیز تجسم بخشیده‌اند. به‌نظر می‌آید هنرمندان با شکل‌دهی به این نگاره، قصد داشته‌اند وضعیت دربار و نتایج گسترش بیش از اندازهٔ نفوذ امیران لشکر را مورد انتقاد قرار دهند.

بنابراین با توجه به این‌که در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، هدف از طرح مفهوم دادگری، منطبق‌ساختن نظم سیاسی ـ اجتماعی با نظم مقدس کیهانی بود، به‌نظر می‌رسد ضرورت شکل‌گیری نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان را می‌توان در تداوم سنت اندرزدهی سیاسی و با طرح لزوم توجه حکام به دادگری و برقراری نظم دربار مورد بررسی قرار داد. درنتیجه، با هدف شناخت نسبت مفهوم دادگری و شکل‌گیری نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان، این سوال طرح گردید که روایت گلستان سعدی از حکایت ثناگویی امیر دزدان و تصویرگری آن در نسخهٔ بایسنغری گلستان سعدی، چه نسبتی با ضرورت دادگری و برقراری نظم دربار در زمان حکومت شاهرخ تیموری و فرزندش بایسنغر دارد؟ ضرورت و اهمیت این مقاله نیز در بررسی هنر ایران به‌عنوان موضوعی با وجوه متعدد است. از یک‌سو ضرورت بررسی وجوه سیاسی ـ اجتماعی هنر ایران و از طرف دیگر چگونگی نسبت‌یافتن وجوه سیاسی ـ اجتماعی و زیبایی‌شناسی دارای اهمیت می‌باشد.

۲. روش پژوهش

روش پژوهش از لحاظ هدف بنیادی و از نظر ماهیت، توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی است. روش گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است. در این مقاله، نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان به‌صورت نمونهٔ موردی تحلیل می‌شود. روش انتخاب نمونه هدفمند بوده و

تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی انجام شده‌است. ابتدا براساس اسناد و منابع کتابخانه‌ای، ضرورت‌های سیاسی شکل‌گیری این نگاره از نسخه گلستان سعدی در زمان حکومت شاهرخ مورد بررسی قرار گرفت. با توجه به ضرورت‌های سیاسی شناسایی‌شده در دوران شاهرخ و کیفیت‌های اندرزگون حکایت سعدی، براساس نظریهٔ اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری تحلیل کیفی این نگاره در نسبت با سنت اندرزدهی سیاسی و مفهوم دادگری انجام شد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص بررسی نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان پژوهش مستقلی یافت نشد اما با توجه به موضوع مورد بررسی، سید مانی عمادی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تحلیل چند نگارهٔ پهلوانی از منظر جهان‌نگری فتوتیه»، نسبت‌یافتن هنر نگارگری با وقایع دربار و نزاع امیران و وزیران در مکتب هرات را مطرح کرده‌است. هم‌چنین کشاورز افشار، طاووسی، و ضیمران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «اندیشه سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است از خمسه نظامی، مربوط به دوره شاه تهماسب صفوی»، نسبت‌یافتن هنر نگارگری و اندیشهٔ سیاسی مطرح‌شده و پدیداری سنت اندرزدهی سیاسی در هنر نگارگری مورد بررسی قرار گرفته‌است. از طرف دیگر جواد طباطبایی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «اندرزنامه‌نویسی خلاف‌آمد عادت سعدی»، آثار سعدی را در زمرهٔ آثار متمایز سنت اندرزدهی سیاسی دانسته‌است. درنتیجه با توجه به این‌که درخصوص نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان مطالعهٔ مستقلی یافت نشد و با توجه به نسبت سنت اندرزدهی سیاسی با آثار سعدی و هنر نگارگری، در این مقاله نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان در نسبت با سنت اندرزدهی سیاسی و در چارچوب اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری مورد مطالعه قرار گرفته‌است.

۴. اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری

اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، برای مشخص‌کردن مجموعه اندیشه‌های ایرانیان باستان در باب سیاست و حکومت‌داری طرح شده‌است (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۴۵-۹۱؛ اسلامی، ۱۳۹۴: ۲۹-۳۱؛ رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۲۵؛ رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۱۴) این اندیشه‌ها از عصر پیشازرتشت تا دورهٔ دین زرتشتی نضج یافته و در دوره‌های حکومت هخامنشیان و به‌ویژه ساسانیان نمود عملی یافته‌است. در زمان ساسانیان ساختار ایرانشهری، نظام سیاسی، مفاهیم و روش عملی مرتبط با ادارهٔ جامعه و مشروعیتِ حکومت پادشاهی را شکل می‌داد (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۱۴). مفاهیمی هم‌چون دادگری، شاه فرهمند آرمانی، نبرد خیر و شر، نظم مقدس کیهانی، وزارت و آرمان‌شهر، بنیان‌های نظریهٔ اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری را شکل می‌دهد.

در دوران اسلامی، پس از حمله اعراب و با حضور دین مبین اسلام، نظام شهریاری ایرانی از هم پاشید. اما با بروز کژکارکردهای ناشی از شیوهٔ حکومت خلفا، ضرورت برقراری نظم و وحدت در سرزمین ایران، موجب بازاندیشی مداوم در قواعد ساختار سیاسی شد (طباطبایی ۱۳۹۹ب، ۱۴). از آن‌جا که مهم‌ترین الگوی برقراری نظم در فرهنگ ایرانی، قواعد و منابع به‌جای‌مانده از اندیشهٔ ایرانشهری بود، این اندیشه در سیری تاریخی مورد بازاندیشی قرار گرفت (طباطبایی، ۱۳۹۹الف، ۷۶). درنتیجه در دوران اسلامی و با ورود دبیران و وزیران ایرانی هم‌چون ابن‌مقفع (۱۰۴-۱۴۲ه.ق)، ابن‌قتیبه (۲۱۳-۲۷۶ ه.ق) به دربار خلفا، کاربستن منابع اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در دربار ایشان موردتوجه قرار گرفت، لذا در همین دوران ترجمه و توسعهٔ مکتوب این منابع نیز میسر شد. از طرف دیگر توجه برخی اندیشمندان عرب هم‌چون جاحظ (۱۶۰-۲۵۵ ه.ق) به روش‌های حکومت‌داری شهریاران ایران معطوف شده و شکل‌گیری آثار مهمی چون التاج را در پی داشت.

خارج از دربار خلفا و درون سرزمین ایران نیز تداوم این آموزه‌ها در سطوح مختلف قابل توجه است. در سطح نخست، سنت‌های غیررسمی اندیشهٔ سیاسی، هم‌چون اندیشه‌های انتقادی طبقهٔ دهقانان بر شکل‌گیری آثار ادیبانی چون فردوسی اثرگذار بود (صفا، ۱۳۹۸، ج.۱: ۱۱۷)؛ در دومین سطح، بروز حکومت‌های سامانیان، غزنویان و آل بویه و عاملیت وزیران ایرانی هم‌چون مسکویه (۳۲۰ (یا ۳۲۶)-۴۲۱ ه.ق)، بازاندیشی و توجه به اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری را مهیا می‌کرد. اما مهم‌ترین تغییر در فرایند برپایی نظام سیاسی ایرانشهری در زمان ورود ترکان سلجوقی و وزارت خواجه نظام‌الملک شکل گرفت. درنتیجهٔ اقدامات خواجه نظام‌الملک، بروز ضعف در دستگاه خلافت و هم‌چنین دگرگونی نظام سیاسی ـ اجتماعی ایران، این اندیشه به اندیشهٔ سیاسی اثرگذار در دوران اسلامی ایران تبدیل شد. هم‌چنین اندیشهٔ

سیاسی ایرانشهری به‌عنوان نظامی مدون از اندیشه‌های حکومتداری ایرانی و منبعی مهم برای تداوم فرهنگ ایران در متونی چون سیاست‌نامه تدوین شد (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۱۴). بر این اساس امکانی برای بهره‌گیری، تداوم و یا بازنگری در این اندیشه‌ها طی فراز و فرودهای ادوار بعدی فراهم شد. از مهم‌ترین نتایج چنین فرایندی، بروز ضرورت ایفای نقش وزیران و دبیران ایرانی در تنظیم دادگرانهٔ روابط سلاطین ترک و مغول با رعیت بود (همو، ۱۳۹۹الف: ۱۸-۲۳).

۵. ضرورت دادگری در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری

در این اندیشه، نظم مقدس کیهانی به‌عنوان قانون الهی (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۵۲) و دادگری به معنای «برقرارکردن قانون است» (رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۱۲۲). بنابراین در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری دادگری به‌معنای منطبق‌ساختن نظم اجتماعی با نظم مقدس کیهانی تعریف شده و به‌عنوان خویشکاری اصلی شاه فرهمند آرمانی طرح می‌شد تا آبادانی ایرانشهر محقق شود (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۱۶۷؛ رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۱۴۷). لازمهٔ تحقق این خویشکاری، درک و پایبندی شاه به نظم مقدس کیهانی بود که او را «اشون» می‌ساخت و تنها در این صورت، او امکان کسب فرهمندی را می‌داشت. درنتیجه در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، دادگری به‌عنوان مبنای سیاست مقدس، تنها در نسبت با مفهوم «اشه» برای شاه و کارگزاران دربار قابل درک بوده تا وضعیت آرمانی ایرانشهر محقق شود.

برمبنای لزوم درک «اشه» توسط شاه و دادگری به‌عنوان اجرای قانون الهی، «در اندیشه ایرانشهری دینیاری از پادشاهی جدا نیست» (طباطبایی، ۱۳۹۹الف: ۱۶۳). از طرف دیگر افزون بر منابع ایرانشهری، راویان یونانی و رومی نیز مرجع اصلی دادگری و اشه در اندیشهٔ ایرانشهری را پروردگار دانسته و در متون خود نقل کرده‌اند: «اوست پدر نظم و آیین و عدالت... یگانه موجد قانون مقدس طبیعت» (اوشیدری، ۱۳۷۸: ۲۶). درنتیجه، شاه برای کسب فرهمندی و برپایی حکومتی دادگرانه، می‌بایست از فعلیت الهی پیروی کند. از این‌رو دادگری و حکومتداری شاه فرهمند آرمانی در ایرانشهر برای برقراری نظم مقدس، می‌بایست «تذکاری از الگوی اعلای خود باشد» (رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۲۹۹).

با طرح مفهوم فرهمندی برای شاه دادگر، «تحقق کامل اشه در بعد فردی زندگی بشر، در قالب انسان کامل یا اشون مشهود است و تحقق تامّ اشه در بعد اجتماعی زندگی بشر، نیل به آرمان‌شهر است» (میرزاپور آل‌هاشم و محمودی، ۱۳۹۹: ۱۷۷). از این‌رو در تمایز با اندیشهٔ یونانی، آرمانشهر ایرانی به‌عنوان الگویی برای تحقق سیاست مقدس در زمین درک شده و دارای نمونه‌هایی تحقق‌یافته بود. در این اندیشه، مهم‌ترین مصداق آرمانشهر، سرزمین ایرانشهر بود و شهرها، دژها و کاخ‌هایی چون تخت جمشید، ورجمکرد و کنگ دژ، هم‌چنین کاخ‌های شاهان به‌عنوان الگوهای تحقق‌یافتهٔ آرمانشهر محسوب می‌شد (رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۱۶۷).

با قرارگرفتن کاخ شاهان در شکل الگویی آرمانی، نظم حاکم بر دربار شاهان می‌بایست به‌گونه‌ای برقرار باشد که برترین نمونهٔ اشه را برای تحقق جامعهٔ آرمانی عینیت بخشد، چراکه نظم تمامی امور با دادگری شاه به‌عنوان کارگزار سیاست مقدس و مشاغل دربار او درهم‌تنیده بود (روشنی و کشاورز افشار، ۱۴۰۲: ۱۰۵). بر این اساس لازم بود نظم دربار او به گونه‌ای شکل بگیرد که خویشکاری شاهانه با برجابودن مشاغل کارگزاران دربار محقق شود. مهم‌ترین روش ایرانشهری برای تحقق چنین نظمی در امور دربار، بهره‌گیری از نظام القاب بود. از جانب شاه دادگر لقبی به هر شخص تخصیص داده می‌شد تا خویشکاری او براساس توانایی‌هایش مشخص شده و نظم دربار برقرار گردد (خواجه نظام‌الملک، ۱۳۴۴: ۱۷۰-۱۷۶). به عبارت دیگر، دادگری در اندیشه ایرانشهری معادل این بود که «هر یک از افراد مقامی ثابت داشت و کسی نمی‌توانست به حرفه‌ای مشغول شود، مگر آنچه از جانب خدا برای آن آفریده شده بود» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۲۳۰). در دفتر ششم مثنوی، مولانا این مفهوم را در شکلی فراگیر، این‌گونه طرح کرده‌است: «عدل چه بود وضع اندر موضعش/ظلم چه بود وضع در ناموقعش» (مولوی، ۱۳۷۸: ۹۹۹). در تناسب با این فهم از دادگری، در عهد اردشیر تأکید می‌شود که حاکم عادل «نباید هیچ چیز را از دمی که سر یا سری که دم شده‌است یا دست کارورزی که بیکار گردیده و یا بزرگی که فرو افتاده یا فرومایه‌ای که برآمده است، ترسناک‌تر داند» (امام‌شوشتری، ۱۳۴۸: ۷۹).

مهم‌ترین مانع برای چنین نظمی در دربار شاهان، «آز» بود که بر مبنای نظامی برآمده از درک خیر و شر، به‌عنوان مفهومی متضاد «داد» درک می‌شد. آزمندیِ کارگزاران و یا حاکم که درنتیجهٔ زیاده‌خواهی و یا عدم درک اشه شکل می‌گرفت، ایشان را به‌عنوان نیروی «شر» در مقابل دادگری و برقراری «خیر» در جامعه قرار می‌داد. آزمندی و رقابت‌جویی کارگزاران دین، لشکر و یا دیوان، با برهم زدن نظم دربار، شر و

بی‌نظمی را نیز در جامعه گسترش می‌داد. بر این اساس در بنیان اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، همواره لازم بود تا وزیر به‌عنوان مجری سیاست مقدس، تحت قدرت قدسی شاه فرهمند آرمانی بر نظم دربار و امور جامعه نظارت داشته باشد. در همین ارتباط مسعودی از انوشیروان نقل می‌کند:

> پادشاهی به سپاه است و سپاه به مال و مال به خراج و خراج به آبادی، و آبادی به عدل و عدالت به اصلاح عمال است و اصلاح عمال به درست‌کاری وزیران است و سر همه این است که شاه مالک نفس خویش باشد و آن را تأدیب کند که مالک و نه مملوک آن باشد. (مسعودی، ۱۳۸۲: ۲۶۴)

درنتیجه، لازم بود با تحقق جایگاه مقتدر شاه دادگر، وزیر دانا به‌عنوان مسئول برقراری نظم دربار، مشاغل و نظم القاب کارگزاران را به‌گونه‌ای برقرار کند که ایرانشهر در وضعیت آرمانشهر قرار بگیرد. خواجه نظام‌الملک درخصوص اهمیت جایگاه وزارت در سیاست‌نامه تأکید می‌کند:

> و از احوال وزیران می‌باید پرسیدن تا شغلها بر وجه می‌رانند یا نه که صلاح و فساد پادشاه و مملکت بدو باز بسته باشد چون وزیر نیک روش و نیک رأی باشد، مملکت آبادان بود و لشکر و رعایا خشنود و آسوده و با برگ، و پادشاه فارغ دل، و چون بد روش باشد در مملکت آن خلل تولید کند که در نتوان گفت همیشه پادشاه سرگردان بود و رنجور دل و ولایت مضطرب. (خواجه نظام‌الملک، ۱۳۴۴: ۲۴)

اما جای توجه دارد پس از ورود سنت‌های قبیله‌ای ترکی و مغولی به ایران، در دوره‌های مختلف، برقراری القاب و مشاغل دربار مستلزم یک ضرورت معرفت‌شناختی نیز بود چراکه مستلزم جایگزینی خرد و قدرت سیاسی با سنت‌های قبیله‌ای و قدرت متکی بر شمشیر ایشان بود. از آن‌جا که حاکم به‌عنوان محور حکومت، تنها با علم به نظم مقدس، شاهی دادگر می‌بود و تحقق نظم مشاغل دربار در تناسب با احوال دوران ممکن می‌شد، انتقال این معرفت به دربارِ ایشان برای تداوم اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری ضروری بود. بنابراین درنتیجهٔ ضرورت فهم به‌هم‌پیوستگی این مفاهیم و تأثیرات آن که مستقیماً با سامان جامعه مرتبط بود، آموزش مفاهیم سیاسی به شاهان و تربیت شاهزادگان که از ضرورت‌های باستانی اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری بود، در طی دوران حکومت ترکان و مغولان بر ایران با اهمیت و کیفیاتی ویژه تداوم یافت.

۶. سنت اندرزنامه‌نویسی و نسبت آن با هنر

درنتیجهٔ مُلکداری نامطلوب شاهان، بروز بی‌نظمی در دربار یکی از چالش‌های محوری بود که بی‌سامانی و و بیداد را در اجتماع شکل می‌داد. بنابراین، قابل توجه است که «شهریاران یکسر شاهان آرمانی نیستند. چه در متون مذهبی و چه در روایات پهلوی و ملی، برخی از این شاهان دچار انحراف و خطا می‌شوند» (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۶۱). درنتیجه، برای تحقق شاه فرهمند آرمانی، آموزش‌های قواعد مُلکداری ضروری بود. در دوران اسلامی و در مواجهه با بیگانگی سلاطین ترک و مغول با آداب حکومت‌داری ایرانشهری، آموزش و هدایت ایشان توسط وزیران ایرانی امری ضروری بود تا با برقراری نظم ایرانشهری در دربار ایشان، روابط شاه و رعیت بسامان گشته و دادگری تحقق یابد (برزگر و حسن‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۲). موضوع اصلی این اندرزها، تدبیر امور کشور و نحوهٔ اداره مملکت براساس مؤلفه‌های مفهومی قدسی در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری بود و در شکل مفهوم آداب حکومت و مُلکداری طرح می‌شد (کشاورز افشار، طاووسی، و ضیمران، ۱۳۸۹: ۵۴). این آموزه‌های سیاسی براساس سنت اندرزدهی و اندرزگیری سیاسی و براساس اوضاع روزگار طرح می‌شد. تداوم سنت اندرزگویی، سنت اندرزنامه‌نویسی را در پی داشت (تفضلی، ۱۳۷۸: ۲۰۲).

از آن‌جا که اندرز و انتقاد مستقیم می‌توانست مایهٔ خشم و دل‌آزردگی شاه باشد، پیوند سنت اندرزنامه‌نویسی با زیبایی و هنر در نظام سیاسی ایران یک امر ضروری بود (رجایی، ۱۳۷۳: ۲۶-۲۷). اندرزنامه‌ها برای آموزش آداب حکومت‌داری به پادشاهان، بیشتر از روش غیرمستقیم و بیان مقصد در قالب حکایات تاریخی، قصه‌گویی و تمثیل استفاده می‌کردند (یوسفی‌راد، ۱۳۸۷: ۲۵۷). در اندرزنامه‌های ادبی، شاه به‌عنوان مخاطب غیرمستقیم بود. در این اندرزنامه‌ها روایت‌هایی در راستای تعلیم آداب حکومت و مُلکداری طرح می‌شد. در پیوند با اندرزنامه‌های ادبی، بسیاری از آثار نگارگری ایران نیز براساس سنت اندرزدهی سیاسی مصور شده و بر بستر هنر کتاب‌آرایی بروز یافته‌اند. از لحاظ روش، مشابه اندرزنامه‌ها، نگارگران از گنجاندن نکات سیاسی در دل یک امر زیباشناختی برای شکل‌دهی به تصاویری اندرزگون استفاده می‌کردند. هدف از این نگاره‌ها، بهره‌گیری از تمهیدات بصری و زیبایی‌شناختی جهت مورد اندرز قراردادن شاهان بود. چنین کیفیت‌هایی، نگارگری را با ضرورت‌های سیاسی دوران مرتبط می‌ساخت (کشاورز افشار، طاووسی، و ضیمران، ۱۳۸۹: ۵۲-۵۳). بر این

اساس، مسائل اجتماعی و آداب حکومت‌داری، ازجمله مراعات رعیت، تعارض امیران و وزیران، خطای شاهان در تشخیص دوست از دشمن و یا نهایتاً لزوم توجه شاهان به دادگری که از مسائل دربارهای ایران بود، در دوره‌های مختلف هنر ایران نیز موضوعاتی قابل توجه بوده‌اند. این تصاویر در بستر سنت اندرزدهی سیاسی و در نسبت با احوال زمانه بروز می‌یافته‌اند تا با بهره‌گیری از اندیشه‌ای سیاسی، مسائل معاصر خود را موردتوجه قرار دهند. درنتیجه، بررسی این نوع از آثار نگارگری ایران در نسبت با ضرورت‌های زمانه می‌تواند در شناخت ضرورت‌های سیاسی - اجتماعی مرتبط با زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر ایران اثرگذار باشد.

۷. مواجههٔ سنت‌های ترکی - مغولی و اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در دوران شاهرخ

در دوران حکومت شاهرخ، تنوع تحولات و جریان‌های اثرگذار بر شرایط سیاسی اجتماعی، شرایط پیچیده‌ای را در هرات شکل می‌دهد. اما به اختصار و در تناسب با موضوع این پژوهش، بروز مواجهه میان امیرانی متکی بر سنت‌های ترکی ـ مغولی و وزیران، ادیبان و هنرمندان ایرانی را در بستر حوادث دوران حکومت شاهرخ می‌توان موردتوجه قرار داد. پس از ورود لشکریان تیمور به ایران که بلایی آسمانی توصیف می‌شد (رهنورد، ۱۳۹۸: ۴۸)، سامان‌یابی نسبی احوال لشکریان در دوران شاهرخ تمایز بسیاری را مدنظر مورخان قرار داده‌است. چراکه به‌رغم حمایت متداول و تاریخی سلاطین ترک و مغول از اهل شمشیر در تعارضات وزیران و امیران لشکر، شاهرخ توجه ویژه‌ای به بهره‌گیری از توانایی وزیران ایرانی نشان داد و نظم و سامانی متفاوت از گذشته را رقم زد. درنتیجه در مقایسه با ویرانی‌های تیمور، شاهرخ با تلاش برای خروج از سنت‌های چادرنشینی، برخی روش‌های حکومت‌داری ایرانیان را نیز مدنظر قرار داد و اقدامات او ضمن توجه به ضرورت برقراری عدالت، به آبادانی خراسان منجر شد (امیراسمی، فیاض‌انوش، و الهیاری، ۱۳۹۹: ۴۶).

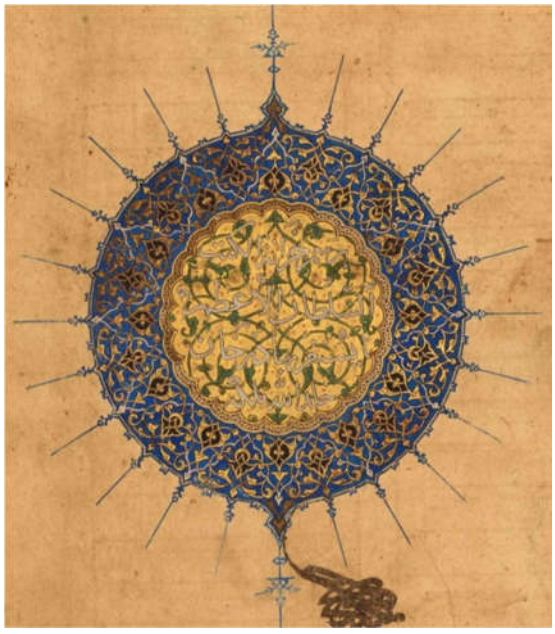
ضمن آنکه شاهرخ چندپارگی در حکومت را مبتنی بر سنت‌های ترکی ـ مغولی مدنظر داشت، با فاصله‌گرفتن از ساختار نظامی عصر تیمور در مواجهه با ضرورت‌های حکومت‌داری، ضرورت‌های دیوانی را ضمن تداوم قدرت لشکریان مدنظر قرار داد (رضوی و آزادبخت، ۱۳۹۷: ۱۲۲). لذا در روندی تدریجی، در دربار تیموری، برتری و دگرگونی جایگاه اهل قلم در حال بروز بود. از این رو مجالی هرچند محدود برای حضور وزیری چون پیراحمد خوافی در دربار میسر شد (اورعی قدیری، قنوات، و عباسی، ۱۳۹۱: ۴۰). اما این شرایط ضمن امکان حضور وزیران ایرانی در دربار، برای امیران تیموری نیز شرایط ویژه‌ای را شکل می‌داد که در رقابت با ایرانیان قرار گرفته بودند. در چنین شرایطی، بسیاری از امرای تیموری با جاه‌طلبی، برای نشان‌دادن استعداد و توانایی خود به نقش‌های دیوانی روی آورده و فرمانروایی در مناطق را ضمن نفوذ در دربار به دست می‌آوردند. اما این تغییر جایگاه به این معنا نبود که امیران، لشکرداری را رها ساخته و به دیوان‌سالاری روی آورده‌اند بلکه این فرایند همراه با گسترش نقش و نفوذ امیران از لشکرداری تا دیوان‌سالاری بود.

این تغییر تاکتیک بزرگان نظامی و به‌ویژه خاندان کوکلتاش که با هدف حفظ موقعیت انجام می‌گرفت، از این حیث جالب بود که برای نخستین بار در تاریخ حکومت‌های ترک - مغول حاکم بر ایران تجربه جدیدی قلمداد می‌شد و اشرافیت نظامی را در پذیرش سنن ایرانی حکومتداری و کارآمدی بیشتر اهالی قلم متقاعد می‌نمود. (رضوی و آزادبخت، ۱۳۹۷: ۱۳۶)

اما درنهایت، تداوم این وضعیت، از یک‌سو قدرت و نفوذ امیران تیموری را در مقابل وزیران و دبیران ایرانی، به شکل چشم‌گیری تثبیت می‌نمود و از طرف دیگر، این تحولات منجر به شکل‌گیری ساختاری چندپاره از حوزه‌های فرمانروایی امیران تیموری می‌شد. آن‌چه اشاره شد درحالی منجر به دگرگونی در وضعیت سیاسی ایران بود که در بنیان اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، تمرکز دربار، از اصول سیاسی و یگانگی سرزمین نیز نعمتی الهی در برابر چندپارگی و ویرانی محسوب می‌شد (امام‌شوشتری، ۱۳۴۸: ۶۹). هم‌چنین در این اندیشه، وزیر به‌عنوان مرجع بروز اقتدار سیاسی شاه، تنظیم روابط شاه و رعیت، وحدت‌بخشی به ملک و مملکت، تحقق نظم مشاغل دربار و نهایتاً بروز عدالت محسوب می‌شد. درنتیجه با حضور توأمان نیروهای ایرانی و تیموری در صحنهٔ سیاست، در بطن روابط حاکم بر دربار شاهرخ، نوعی از تعارض وجود داشت که نتیجهٔ آن رقابت و کشمکشی مداوم میان نیروهای ایرانی و ترکی ـ مغولی بود (اورعی قدیری، قنوات، و عباسی، ۱۳۹۱: ۴۰). در چنین وضعیتی، شکل‌گیری کتابخانهٔ بایسنغرمیرزا، فرزند شاهرخ، که پناهگاه هنرمندان ایرانی و محل پاسداری از سنت‌های ایران بود، دارای اهمیت ویژه‌ای است (آژند، ۱۳۸۹، ج.۱: ۲۳۸). به‌نظر می‌رسد در نسبت با شرایط سیاسی ـ اجتماعی این دوران، بازآرایی نسخه‌ای از گلستان سعدی در این کتابخانه برآمده از ضرورت اندرزدهی سیاسی در این دوران باشد.

۸. معرفی نسخهٔ بایسنغری گلستان سعدی

در کتابخانهٔ بایسنغر و در سال ۸۳۰ ه.ق نسخه‌ای از گلستان سعدی بازآرایی شده‌است. این اثر مجلدی در ۴۸ برگه است که نگارش و تزئینات آن با مرکب، رنگدانه و طلا روی کاغذ انجام شده‌است (همان، ۲۶۵). این نسخه با ابعاد ۲۴۸ در ۱۵۴ میلی‌متر، حاوی هشت نگاره است که در جدول (۱) قابل مشاهده‌اند. این نگاره‌ها بنا به توصیف موزهٔ چستربیتی همگی بر روی ورق‌های جداشده به همراه اصل نسخه در این موزه نگهداری می‌شوند. خصوصیات این نگاره‌ها ویژگی‌های اصلی مکتب هرات در طی قرن نهم ه.ق را آشکار می‌کند (رهنورد، ۱۳۹۸: ۶۸). صحافی این نسخه چرمی و متأخر بوده و با خط نستعلیق کتابت شده‌است. با وجود نام بایسنغر فرزند شاهرخ در صفحهٔ سرلوح کتاب و عبارت «رسم خزانة الکتب السلطان الاعظم بایسنغر بهادرخان خلدالله ملکه» (تصویر ۱) به‌طور قطع این اثر اندرزنامه‌ای است که در دوران حکومت شاهرخ و در کتابخانهٔ بایسنغر ساخته شده‌است.



تصویر ۱: بخشی از صفحهٔ سرلوح نسخهٔ گلستان بایسنغری، خطاط: جعفر بایسنغری (موزهٔ چستربیتی)

متن این نسخه توسط رئیس کتابخانهٔ دربار بایسنغر، استاد خوشنویس فریدالدین جعفر تبریزی، معروف به جعفر بایسنغری کتابت شده‌است (همان‌جا). نگاره‌های نسخه، کار چند نقاش مختلف دربار ازجمله میرخلیل، خواجه غیاث‌الدین، خواجه عطا و مولانا شهاب است. اگرچه آنها اثر خود را در این نسخه امضاء نکرده‌اند، اما در سند جداگانه‌ای در دادگاه که توسط جعفر تبریزی در حدود ۸۳۰ ه.ق به بایسنغر نوشته، گزارش داده می‌شود که این هنرمندان در حال تکمیل نسخه‌ای از گلستان هستند. یکی از حکایت‌های موردتوجه نگارگران برای بازآرایی این نسخه از گلستان سعدی، حکایت ثناگویی امیر دزدان است که در تناسب با وضعیت سیاسی این دوران، دارای اهمیت ویژه‌ای است.

جدول ۱: معرفی نگاره‌های گلستان سعدی، نسخهٔ ۸۳۰ ه.ق، محفوظ در موزهٔ چستربیتی (نگارندگان)

۱. نگارهٔ شب را ببوستان	۲. نگارهٔ ترحم شاه بر درویش	۳. نگارهٔ کشتی پهلوانان	۴. نگارهٔ نجات از دریا

۵. نگارۀ شاه و کنیز

۶. نگارۀ ملاح و مشت‌زن

۷. نگارۀ ثناگویی امیر دزدان

۸. نگارۀ سعدی و قدح ساقی

۹. حکایت سعدی از ثناگویی امیر دزدان

در دوران شاهرخ، به‌رغم سامان نسبی احوال اجتماع، نظام دربار در نسبت با اندیشۀ سیاسی ایرانشهری وضعی نابسامان داشت. یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این وضعیت، گستردگی مشاغل و نفوذ امیران تیموری بود (رضوی و آزادبخت، ۱۳۹۷: ۱۳۶). در چنین وضعیتی، انتخاب نگارۀ ثناگویی امیر دزدان از سوی هنرمندان ایرانی کتابخانۀ بایسنغر، اقدامی قابل‌توجه است. موضوع این نگاره مبتنی بر حکایت دهم از باب چهارم گلستان سعدی با عنوان «در فوائد خاموشی» است. در این حکایت، سعدی به اختصار چگونگی نسبت‌یافتن حضور حاکمی دروغین و برهم‌خوردن نظم راستین اجتماع و اختلال در نظام معرفت‌شناسی را طرح می‌کند:

> یکی از شعرأ نزد امیر دزدان رفت و قصیدۀ در ثنایی بر او برخواند فرمود تا جامه از او بدر کنند و از ده بدر نمایند. مسکین در سرما همی‌رفت و سگان قریه بقفایش افتادند. خواست تا سنگی بردارد زمین یخ گرفته بود، عاجز ماند و گفت این چه حرامزاده مردمانند که سنگ را بسته و سگ را گشاده‌اند امیر دزدان از غرفه بدید و بشنید و بخندید و ویرا نزد خود طلبید و گفت ای حکیم از من چیزی بخواه گفت جامه خود می‌خواهم اگر انعام کنی. رضینا مِن نوالِکَ بالرَحیلِ. امیدوار بود آدمی به خیر کسان / مرا به خیر تو امید نیست، شر مرسان. سالار دزدان را بر او رحمت آمد و جامه‌اش بازداد و قبا پوستینی بر آن افزود و درمی چند بوی بخشید. (سعدی، ۱۳۹۸: ۱۱۰-۱۱۱)

با توجه به ویژگی‌های سخن سعدی، به‌نظر می‌رسد طرح شاعری ثناگو، امیری دزد و سنگ‌ها و سگ‌هایی دگرگون‌شده در این حکایت، دارای اهمیتی اندرزگون و انتقادی در نسبت با احوال دوران ایلخانی است. با این ملاحظه که در سخن سعدی، حتی مدح نیز همراه با پند و اندرز بوده و با متملقانی که در زمانۀ او سخن فارسی را وسیله‌ای برای کسب نام و نان کرده بودند، بر سر مخالفت بوده (قربانی، ۱۴۰۰: ۷۲)، به‌نظر می‌رسد سعدی با طرح این حکایت، ضمن نقد تملق و چاپلوسی، ظلم و غارت صاحبان قدرت را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد. از این‌رو، این حکایت را می‌توان از منظر مواجهۀ انتقادی سعدی با وضعیت سیاسی ایران در دوران غارت مغول، موردتوجه قرار داد.

در اندیشۀ سیاسی ایرانشهری، دربار شاه فرهمند آرمانی به‌عنوان مرجع برقراری نظم قدسی در جامعه محسوب می‌شد و با برقرارساختن وضعیت «داد»، با برقراری نظم تمامی امور در جامعه نسبت می‌یافت. در این اندیشه، «شاه نمایندۀ طبقات و اصناف مردم، تبلور نهادهای سیاسی و اجتماعی و ضامن بقای آن‌ها بود» (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۶۵). به عبارت دیگر، در صورت دادگری شاه فرهمند آرمانی، نظم اجتماع متناسب با نظم مقدس کیهانی گشته و وضعیتی از داد شکل می‌گرفت (رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۹۷). بر این اساس، هر فردی برمبنای ارادۀ الهی می‌بایست نقشی ثابت و منطبق بر استعدادهای ذاتی خود را درک کرده و به آن متعهد می‌بود (کریستین‌سن، ۱۳۸۴: ۲۳۰). بر این مبنا، نام و ظاهر هر پدیده‌ای می‌بایست تکرار باطن راستین آن می‌بود. اما زمانۀ سعدی زمانۀ تاراج مغول بوده‌است. درنتیجه، در این حکایت با توجه به بیداد حاکمان، نظم و معنای تمامی امور به شکلی دگرگون و حیرت‌انگیز از سوی سعدی طرح می‌شود.

از منظر اندیشۀ سیاسی ایرانشهری، ایلخانان به دروغ در جایگاه سلطنت قرارگرفته و دربار، مرجع بیداد گشته و نظم تمامی امور با دروغ برهم می‌خورد. بر این اساس، سعدی با طرح دو صفت «ثناگو» برای شاعر و «دزد» برای امیر، وضعیتی از بی‌نظمی معانی و برهم‌خوردن

خویشکاری افراد را که درنتیجهٔ بیداد حاکمین شکل‌گرفته، طرح می‌کند. هم‌چنین می‌توان این حکایت را در سطحی دیگر، نقدی بر وضعیت دربارهای بیدادگر روزگار سعدی و توصیف آن در شکل فضایی دانست که از یک‌سو تملق و از سوی دیگر غارتگری در آن رواج یافته‌است. افزون بر این، سعدی با شکل‌دادن به کنشی میان شاعری ثناگو و امیر دزدان، ضمن تأکید بر نقش حاکمان دروغین، نتیجهٔ حیرت‌انگیز بیداد روزگار را با اشاره به برهنه‌شدن شاعر، سگانی وحشی و سنگ‌هایی یخزده مورد تأکید قرار می‌دهد.

۱۰. نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان

تصویر ۲: نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان (موزهٔ چستربیتی)

بنابر آن‌چه اشاره شد در بازتولید این نسخه از گلستان سعدی، یکی از تندترین حکایت‌های انتقادی سعدی از دستگاه سیاسی موردتوجه نگارگران کتابخانهٔ سلطنتی بایسنغر قرار می‌گیرد. در این نگاره، با تأکید بر وجوه انتقادی اندرز سعدی، مضامین این حکایت، در انطباق با وضعیت معاصر ایشان تصویر شده و اندرزی را برای اصلاح شرایط، در مواجهه با نظام سیاسی حاکم شکل می‌دهد. با توجه به شرایط دوران تیموری، به‌نظر می‌رسد موردتوجه قراردادن این حکایت با بهره‌گیری از هنر نگارگران دربار بایسنغر، می‌تواند ضرورت بازخوانی این اندرز سعدی را در تناسب با گسترش نقش امیران تیموری در زمانهٔ شاهرخ آشکار کند که با ورود به مشاغل دیوانی نفوذ خود را در دربار افزایش داده و حکومت بر برخی مناطق را در اختیار داشتند. بر این اساس، مقطع انتخاب‌شده از این حکایت برای تصویرگری و هم‌چنین نحوهٔ عینیت‌بخشی نگارگران به امیر دزدان، کاخ، سنگ‌ها، سگ‌ها و شاعر ثناگو که از عناصر اصلی حکایت محسوب می‌شود، موضوعی موردتوجه است. درنتیجه، در ادامه، این نگاره در نسبت با شرایط سیاسی ـ اجتماعی دربار تیموریان در دو بخش مورد تحلیل قرار می‌گیرد: نخست، نحوهٔ تصویرگری نگارگران از کاخ و امیر دزدان، براساس بررسی نحوهٔ منطبق‌ساختن اندرز سعدی با وضعیت سیاسی معاصر ایشان تحلیل می‌شود که ورود امیران لشکر به دیوان‌سالاری و کاخ دولت بوده‌است. در مرحلهٔ دوم، تحلیل دیگر عناصر تصویرشده از روایت سعدی، از منظر تجسم‌بخشی به نتایج این وضعیت سیاسی تحلیل می‌شود.

۱۰-۱. تصویرگری امیران در کاخ دولت

نحوهٔ تصویرشدن کاخ و امیر دزدان در این نگاره می‌تواند به‌عنوان مهم‌ترین عناصری درنظر گرفته شود که حکایتی از گذشته را در تناسب با زمان معاصر ایشان عینیت بخشیده و اندرزی معاصر را شکل می‌دهد. با توجه به جدول (۲) شباهت نحوهٔ تصویرگری امیر دزدان و امرای تیموری نکته‌ای قابل‌توجه است. الگوی چهره‌پردازی، جامه، شمشیر، چکمه و دستار تصویرشده برای امیر دزدان، دارای مشابهت قابل‌توجهی با نحوهٔ تصویرگری همین عناصر در دیگر نگاره‌های این دوران است که از نظر پژوهشگران مشخصات امرای تیموری را تداعی می‌کند (عمادی، ۱۳۹۰: ۲۲) توجه به تزئینات و جزئیات لباس‌های فاخر برای دزدان نیز لزوم تأمل در این نوع از تصویرگری را افزون می‌کند. بر این مبنا می‌توان این فرض را موردنظر داشت که در این نگاره، دزدها، با لباس و چهره‌ای مشابه امیران تیموری تصویر شده‌اند.

جدول ۲: شباهت تصویرگری امیر دزدان و امیران تیموری در مکتب هرات (نگارندگان)

نحوهٔ تصویرگری امیران تیموری در مکتب هرات			
	۱. نگارهٔ کشتی پهلوانان، گلستان سعدی، ۸۹۱ ه.ق (عمادی، ۱۳۹۰: ۲۱)	۲. نگارهٔ درویش برهنه، گلستان سعدی، ۸۳۰ ه.ق (موزهٔ چستربیتی)	۳. نگارهٔ کشتی پهلوانان، گلستان سعدی، ۸۳۰ ه.ق (موزهٔ چستربیتی)
نحوهٔ تصویرگری دزدان			
	۴. نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان، گلستان سعدی، ۸۳۰ ه.ق (موزهٔ چستربیتی)	۵. نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان، گلستان سعدی، ۸۳۰ ه.ق (موزهٔ چستربیتی)	

از طرف دیگر، جای توجه دارد که در حکایت سعدی، مکان امیر دزدان با عبارت «امیر دزدان از غرفه بدید» (سعدی، ۱۳۹۸: ۱۱۰)، صرفاً در حد یک اتاق توصیف می‌شود و هم‌چنین با عبارات «سگان قریه بقفایش افتادند» (همان‌جا)، محیط خارج از اتاق امیر دزدان، مکانی روستایی توصیف می‌شود. اما همان‌طور که در جدول (۳) قابل مقایسه است، در این نگاره، مکان قرارگیری امیر دزدان، غرفه‌ای در کاخی مشابه با کاخ شاهان و سلاطین تصویر شده‌است. هم‌چنین همان‌گونه که در تصویر (۴ از جدول ۲) قابل مشاهده است، قرارگیری یکی از دزدها در درگاه کاخ، به‌گونه‌ای تصویر شده‌است که گویی با تأکید بر نشان‌دادن شمشیر و چکمه‌هایی مشابه امیران تیموری، دزدی با لباس امیر در حال ورود به کاخ است. با به‌کارگیری چنین تمهیداتی، اهمیت این نگاره در نسبت با احوال زمانه و ورود امیران به شغل دیوان‌سالاری و کاخ دولت وجهی آشکارتر می‌یابد.

از طرف دیگر، کاخ دزدان به‌گونه‌ای تصویر شده که نظم و ترتیب، به‌عنوان مهم‌ترین خویشکاری حاکم و مشخصهٔ جایگاه شاهان در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری را تداعی می‌کند (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۵۵). از این‌رو کاخ در تمایزی آشکار با دیگر عناصر بصری این نگاره قرار می‌گیرد. همان‌طور که در جدول (۳) قابل مقایسه است، این کاخ ضمن شباهت به نحوهٔ تصویرگری متداول کاخ در مکتب هرات، با تکرار منظم که مهم‌ترین ملاک تشخیص نظمی برآمده از اشه بوده، تصویر شده‌است (نیبرگ، ۱۳۵۵: ۱۳۰). درواقع کاخ براساس سنت متداول در معماری کاخ شاهان، تداعی‌گر الگوی مقدس مینوی و نظم مقدس کیهانی ترسیم شده‌است (رضایی‌راد، ۱۳۷۸: ۱۶۷). این کاخ‌ها به‌عنوان مکان حضور شاه دادگر، مرجع دادگری و عینیت‌بخشی به نظم الهی تصور می‌شدند. هم‌چنین با تأکید بر چنین رویکردی، در این نگاره افزون بر نظم عناصر، بر بالای درگاه این کاخ نیز کتیبه‌ای با عبارت «یا مفتح الابواب» (تصویر ۳) نقش بسته است. این کتیبه، صفتی قدسی را با این کاخ پیوند می‌دهد. اما آن‌چه جای توجه دارد این است که در این نگاره، این کاخ مینوی با اقامت‌کنندگانش در تضاد است.

جدول ۳: مقایسهٔ تصویرگری کاخ امیر دزدان و دیگر کاخ‌های تصویرشده در مکتب هرات (نگارندگان)

تصویرگری کاخ امیر دزدان	تصویرگری کاخ در مکتب هرات		
کاخ امیر دزدان در نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان (موزهٔ چستربیتی)	کاخ سلطان در نگارهٔ کشتی پهلوانان (موزهٔ چستربیتی)	کاخ بهرام گور در نسخه هفت پیکر (موزهٔ متروپلیتن)	کاخ اردشیر در نگارهٔ گلنار و اردشیر، شاهنامهٔ بایسنغری (آژند، ۱۳۹۸: ۲۸۵)

بنابراین در تمایز با حکایت سعدی که اشاره‌ای به کیفیت‌های کاخ نمی‌کند، با دیدن این نگاره می‌توان تصور کرد که شاعری، در زمانی پیش از آن‌چه توسط نگارگران تصویر شده‌است، با دیدن کاخ قدسی و با قصد ثناگویی حاکم ساکن در آن به سوی کاخ رفته‌است اما با حضور امیر دزدان که به دروغ در این کاخ جای گرفته‌است، به جای دریافت پاداش، جامه‌اش به سرقت می‌رود. درنتیجه، با حضور امیرانی دزد، این کاخ قدسی نیز مرجعیت خود در نظم و راستی را از دست داده و تبدیل به محلی برای اقامت بیدادگران شده‌است. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت افزون بر عناصر مشخص‌کنندهٔ امیر دزدان که ایشان را معادل امیران تیموری قرار می‌دهد، مکان تصویرشده برای حضور ایشان در این نگاره نیز نه خرابه یا اتاقی در روستایی دورافتاده و متناسب دزدان، بلکه مکانی معادل کاخ دولت و فرمانروایی است. با چنین کیفیتی از تصویرگریِ این اندرز سعدی، چنین به‌نظر می‌رسد امیران تیموری که می‌بایست در خدمت برقراری نظم، پاسداری از سرزمین مقدس و دادگری باشند، در این نگاره و توسط نگارگران کتابخانهٔ بایسنغر، معادل دزدان و غارتگران تصور شده‌اند. به عبارت دیگر، در این نگاره تصویر امیران تیموری، با معنای راستین آن که لشکرداری بوده متمایز تصویر شده و ایشان در شکل دزدانی تجسم بخشیده می‌شوند که به دروغ در جایگاه و لباسِ دولت قرار گرفته‌اند.

تصویر ۳: کتیبهٔ نقش‌بسته بر سردر ورودی کاخ امیر دزدان در نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان

تصویر ۴: تکرار نقوش در تصویرگری کاخ در نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان

۱۰- ۲. بروز نتایج ورود امیران در کاخ دولت

با توجه به وجود امیری بیدادگر در کاخ دولت، نحوهٔ تصویرگری دیگر عناصر این نگاره نیز جای توجه و بررسی خواهد داشت. همان‌طور که در تصویر (۵) قابل مشاهده‌است، سگ‌ها که می‌بایست نگهبان گله در برابر حیوانات وحشی باشند، در این نگاره هم‌چون گرگانی درنده به شاعر حمله می‌کنند. قابل توجه است که از کهن‌ترین استعاره‌های مشخص‌کنندهٔ روابط شاه و رعیت، تمثیل شاه به شبان و رعیت به گوسفندان

است. در چنین تمثیلی رعیت مطیع شاه بود اما شاه نیز مسئول هدایت ایشان به‌سوی سعادت بود و مراعات احوال ایشان را برعهده داشت (اسلامی، ۱۳۹۴: ۹۲). بنابراین با توجه به اهمیت تمثیل در نگارگری ایرانی، ظاهر و عملکرد این سگ‌ها با نقش مورد انتظار از آن‌ها مغایر بوده و به‌جای نگهبانی از رعیت، بلای جان او شده‌اند (ایاز و تیموری، ۱۴۰۱: ۵۸). افزون بر این، با توجه به نحوهٔ رنگ‌گذاری و وجود نقاط سفید بر روی سنگ‌ها که در تصویر (۴) قابل تشخیص است و در انطباق با اندرز سعدی، سنگ که عنصری رها در طبیعت است، در این نگاره، با پوششی از لایه‌های یخ در حالتی غیرطبیعی، گویی بر زمین بسته شده‌است. از این‌رو حتی طبیعت نیز به‌شکلی دگرگون‌شده بروز یافته است. شاعر نیز که تا

تصویر ۵: سنگ‌های بسته‌شده و سگ‌های رهاشده در نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان

قبل از حضور در سیطرهٔ امیر دزدان و مواجهه با وضعیتی از بیداد دربار امیر دزدان، ملبس بوده، اکنون برهنه و حیرت‌زده از این وضعیت دروغین و ظالمانه، به‌شکلی بهت‌زده تصویر می‌شود (تصویر ۲).

آن‌چه توصیف شد، بنابر دوگانگی بروزیافته در امور، از منظر اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، تعریفی از وضعیت بیداد و دروغ در برابر نظم و راستی ارائه می‌دهد چراکه عدم تعهد حاکم به اشه، عامل اصلی بروز دروغ و بیداد در جامعه منظور می‌شده است (طباطبایی، ۱۳۹۹ب: ۱۶۷). بر همین اساس جای توجه دارد که در روایت سعدی دلیل بروز این وضعیت از بی‌نظمی و بیداد، نقش امیر دزدان دانسته می‌شود. از قول شاعر که در نگاره نیز کتابت شده‌است، این گونه نقل می‌شود که: «این چه حرامزاده مردمانند که سنگ را بسته و سگ را گشاده‌اند» (سعدی، ۱۳۹۸: ۱۱۰). از این‌رو، امیر دزدان که به دروغ در کاخ دولت جای گرفته، مخاطب این سخن و عامل این وضعیت است: «امیر دزدان از غرفه بدید و بشنید و بخندید و ویرا نزد خود طلبید» (همان‌جا). بر همین اساس، در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری نیز، احوال شاه و دربار، تمامیِ نظام هستی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. «تبدل احوال شاه، به تغییر و دگرگونی در نظم کائنات خواهد انجامید؛ تا آنجا که حتی با تغییر نیت شاه، آسمان بخیل می‌شود و شکر، تلخ و حیوانات بی‌تأثیر می‌شوند» (منتظری، طامه، و شریفی، ۱۴۰۱: ۷۷). بر این اساس، به‌نظر می‌رسد ویژگی‌های این نگاره با وضعیت سیاسی دوران شاهرخ و ورود امیران لشکر به دیوان‌سالاری مرتبط بوده‌است. در این زمان، جاه‌طلبی امیران لشکر منجر به کسب همزمان مشاغل دیوان‌سالاری و لشکرداری برای ایشان بود. از منظر اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، این وضعیت جایگاهی دروغین و نابه‌جا و متمایز از خویشکاری لشکرداری را برای امیران شکل می‌داد. چنین موقعیتی که مبتنی بر بی‌نظمی دربار بود، می‌توانست برهم‌خوردن نظم اجتماع را به‌همراه داشته باشد و طرح مفهوم دادگری برای برقراری نظم امور دربار را ضروری می‌ساخته‌است. بر این مبنا، این نگاره تصویری از عاقبت وضعیت نابسامان دربار و بیداد حاصل از حضور امیران، بر مسندی نابه‌جا را با بهره‌گیری از اندرز سعدی تجسم می‌بخشد.

۱۱. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی صورت‌گرفته و در پاسخ به سوال طرح‌شده در این مقاله، این نتیجه قابل طرح است که نگارهٔ ثناگویی امیر دزدان، در زمره آثار سنت اندرزدهی سیاسی و آشکارکنندهٔ ضرورت توجه حاکم به برقراری نظم دربار و دادگری است. نگارگران کتابخانهٔ سلطنتی بایسنغر، با به‌کارگیری اندرز مطرح در حکایت سعدی، آن را در وضعیتی معاصر و در مواجهه با وجود سنت‌های ترکی و مغولی موجود در دربار شاهرخ تجسم بخشیده‌اند. هنرمندان تصویرگر این نگاره، تأکید سعدی بر بیداد روزگار و دگرگون‌شدن نقش و کارکرد افراد و پدیده‌ها را ضمن تصویرگری وضعیت حیرت‌انگیز سنگ‌ها، سگ‌ها، شاعری ثناگو و هم‌چنین لباس و کاخ امیر دزدان، با بی‌نظمی در وضعیت سیاسی معاصر خود مرتبط ساخته‌اند. این تصویر که وضعیتی از بیداد را تجسم می‌بخشد، نقش و حضور امیران تیموری در دربار را نظیری بر امیر دزدان

طرح می‌کند. از طرف دیگر، ایشان در تداوم نقش سعدی در اندرزدهی سیاسی، ناشایست‌بودن ثناگویی در دربار را نیز موردتوجه قرار داده و عاقبت ناپسند آن را متذکر می‌شوند.

به‌رغم سامان نسبی امور در دوران شاهرخ، ورود امیران تیموری به دیوان‌سالاری، از سوی عوامل اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری به‌عنوان عامل برهم‌خوردن نظم دربار محسوب می‌شده‌است. از آن‌جا که در این اندیشه، دادگری به‌عنوان انطباق نظم سیاسی ـ اجتماعی با قواعد این اندیشه و نظم مقدس کیهانی درک می‌شد، جایگاه تصاحب‌شده از سوی امیران لشکر در دربار تیموری، معادل وضعیتی از بیدادگری تصویر شده‌است. بر این اساس، هنرمندان نگارگر کتابخانهٔ بایسنغر، با تصویرگری وضعیت ناشایست دربار امیر دزدان و نتایج آن، در شکلی قابل انطباق با دربار امرای تیموری، بروز بیداد و بی‌نظمی در دربار تیموریان را مورد نقد و اندرز قرار می‌دهند. درنهایت قابل توجه است که این فرایند، نقش هنرمندان کتابخانهٔ سلطنتی بایسنغر در بازخوانی و طرح قواعد سیاسی ایرانشهری و شکل‌دهی به اثری برآمده از سنت اندرزدهی سیاسی را آشکار می‌کند.

منابع

اسلامی، روح‌الله. (۱۳۹۴). حکومت‌مندی ایرانشهری تداوم تکنولوژی‌های قدرت در ایران. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

امام‌شوشتری، محمدعلی. (۱۳۴۸). عهد اردشیر. ترجمه عربی استاد احسان عباس. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

امیراسمی، کامبیز، فیاض‌انوش، ابوالحسن، و الهیاری، فریدون. (۱۳۹۹). تحلیل تاریخی عوامل مؤثر بر شکل‌دهی حیات اجتماعی شهر در عصر تیموریان. تاریخ اسلام و ایران، ۳۰(۴۸)، ۴۳-۶۹. doi: 10.22051/hii.2020.20520.1661

اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۸). دانشنامه مزدیسنا؛ واژه نامه توضیحی آیین زرتشت. تهران: نشر مرکز.

اورعی قدیری، مریم، قنوات، عبدالرحیم، و عباسی، جواد. (۱۳۹۱). مناسبات وزیران و امیران در عصر تیموری (بررسی موردی رابطه غیاث‌الدین پیر احمد خوافی با امیران و وزیران تیموری). تاریخ و فرهنگ، ۴۴(۲)، ۲۹-۴۲. doi: 10.22067/history.v0i0.22944

ایاز، حمید، و تیموری، عاطفه. (۱۴۰۱). تطبیق مفاهیم تمثیلی و نمادین سگ در آثار حماسی، غنایی و عرفانی (با تکیه بر شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و مثنوی مولوی). تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، ۱۴(۵۱)، ۸۱-۵۴. dor: 20.1001.1.2717431.1401.14.51.3.9

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سمت.

برزگر، ابراهیم و حسن‌زاده، سعید. (۱۳۹۶). الگوی کشورداری در سیاست‌نامه‌ها مطالعه موردی: تاریخ بیهقی. پژوهش‌های راهبردی سیاست، ۶(۲۳)، ۹-۲۹. doi: 10.22054/qpss.2018.23468.1680

خواجه نظام‌الملک، ابوعلی حسن‌بن علی. (۱۳۴۴). سیاست‌نامه. به کوشش محمد قزوینی. تهران: کتابفروشی زوار.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۹۸). کلیات سعدی، با مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی. تهران: ثالث.

شرفی، محبوبه. (۱۳۹۰). اندرزنامه‌نویسی سیاسی در عصر ایلخانی. فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام، ۳(۱۰)، ۹۳-۱۱۴. dor: 20.1001.1.22286713.1390.3.10.5.2

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۸). تاریخ ادبیات ایران. تهران: انتشارات ققنوس.

طباطبایی، جواد. (۱۳۹۵). اندرزنامه‌نویسی خلاف‌آمد عادت سعدی. سعدی‌شناسی، ۱(۱)، ۱۱۷-۱۵۳.

-----. (۱۳۹۹الف). تاریخ اندیشه سیاسی در ایران (ملاحظاتی در مبانی نظری). تهران: طرح نو.

-----. (۱۳۹۹ب). خواجه نظام‌الملک طوسی گفتار در تداوم فرهنگی. تهران: طرح نو.

رجایی، فرهنگ. (۱۳۷۳). معرکه جهانبینی‌ها. تهران: شرکت انتشارات احیا کتاب.

رستم‌وندی، تقی. (۱۳۸۸). اندیشه ایرانشهری در عصر اسلامی. تهران: امیرکبیر.

رضایی‌راد، محمد. (۱۳۷۸). مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی. تهران: طرح نو.

رضوی، سید ابوالفضل، و آزادبخت، سروش. (۱۳۹۷). دیوان‌سالاران امیر؛ درآمدی بر دگرگونی ساختار سیاسی-نظامی تیموریان در عهد شاهرخ. مطالعات تاریخی جنگ، ۲(۴): ۱۱۳-۱۳۸. dor: 20.1001.1.25887033.1397.2.4.6.6

روشنی، میثم، و کشاورز افشار، مهدی. (۱۴۰۲). ضرورت شکل‌گیری نگاره یوسف و زلیخا در دوران سلطان حسین بایقرا. جامعه شناسی فرهنگ و هنر، ۵ (۳)، ۱۰۵-۱۲۷. doi: 10.22034/scart.2023.62807

رهنورد، زهرا. (۱۳۹۸). تاریخ هنر ایران در دوران اسلامی، نگارگری. تهران: سمت.

عمادی، سید مانی. (۱۳۹۰). تحلیل چند نگارهٔ پهلوانی از منظر جهان‌نگری فتوتیه. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۴ (۷)، ۱۹-۳۷. doi: 10.30480/vaa.2012.655

قربانیان، سمیه. (۱۴۰۰). نقد قدرت حاکمان در گلستان و بوستان سعدی. مطالعات علوم اسلامی انسانی، ۷ (۱)، ۷۲-۸۶. doi: 10.22034/JOHI.2021.0518.1145

کریستین سن، آرتور. (۱۳۸۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. چاپ پنجم. تهران: دنیای کتاب.

کشاورز افشار، مهدی، طاووسی، محمود، و ضیمران، محمد. (۱۳۸۹). اندیشه سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است از خمسه نظامی، مربوط به دوره شاه تهماسب صفوی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۳ (۶)، ۳۵-۵۶.

منتظری، سید سعیدرضا، طامه، مجید، و شریفی، سعیده. (۱۴۰۱). بررسی مقایسه‌ای کارکردهای اشه و ماعت. الهیات تطبیقی، ۱۳ (۲۷)، ۷۱-۸۴. doi: 10.22108/coth.2022.131095.1654

مسعودی، ابوالحسن علی‌بن حسین. (۱۳۸۲). مروج الذهب و معادن الجوهر. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ هشتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مولوی [جلال‌الدین محمد بلخی] (۱۳۷۸). مثنوی معنوی. تهران: نشر علم.

میرزاپور آل‌هاشم، صدیقه سادات، و محمودی، ابوالفضل. (۱۳۹۹). «اَشَه» در متون اوستایی. پژوهش‌های هستی‌شناختی، ۹ (۱۷)، ۱۷۱-۱۹۵. doi: 10.22061/orj.2020.1386

نیبرگ، هنریک ساموئل. (۱۳۵۵). دین‌های ایران باستان. ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها.

یوسفی‌راد، مرتضی. (۱۳۸۷). روش‌شناسی سیاستنامه‌نویسی. در داوود فیرحی، روش‌شناسی دانش سیاسی در تمدن اسلامی (صص. ۲۴۳-۲۶۴). تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

References

Amiresmi, K., Fayyazanoush, A., & Allahyari, F. (2020). Historical Analysis of Factors Affecting the Formation of Social Life of Cities in the Timurid Era. *History of Islam and Iran, 30* (48), 43-69. doi: 10.22051/hii.2020.20520.1661 [In Persian].

Awra'ī Qadīrī, M., Qanawāt, A., & 'Abbāsī, J. (2013). The Relations between the Viziers and Emirs during the Timurid Period (A Case Study of the Relation of Qiyāth al-Dīn Pīr Aḥmad Khwāfī to the Timurid Emirs and Viziers). *Journal of History and Culture*, *44* (2), 29-44. doi: 10.22067/history.v0i0.22944 [In Persian].

Ayaz, H., & Teamoori, A. (2022). Application of allegorical and symbolic concepts of dogs in epic, lyrical and mystical works Based on Ferdowsi's Shahnameh, Khamseh Nezami and Rumi's Masnavi (Mouvlavi). *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature Studies Quarterly, 14* (51), 54-81. dor: 20.1001.1.2717431.1401.14.51.3.9 [In Persian].

Barzegar, E., & Hassanzadeh, S. (2018). The Model of Statecraft in Mirror for Prince Case Study: Tarikh _e_Beihaqi. *Political Strategic Studies*, *6* (23), 9-29. doi: 10.22054/qpss.2018.23468.1680 [In Persian].

Christiansen, Arthur. (2007). L' Iran Sous Les Sassan. translated by Rashid Yasimi, 5th edition, Tehran: World of Books.

Emadi, S. M. (2012). An analysis of the selected miniatures (with the theme of championship) from viewpoint of a Tenet,called Fotowatiyah. *Journal of Visual and Applied Arts*, *4* (7), 19-37. doi: 10.30480/vaa.2012.655 [In Persian].

Ghorbanian, S. (2021). Criticism of the rulers' power in Golestan and Bostan Saadi. *Research in Humanities Islamic*, *7* (1), 72-86. doi : 10.22034/JOHI.2021.0518.1145 [In Persian].

Imam Shushtri, M. (1969). *Ardashir's reign*. Arabic translation by E. Abbas. Tehran: Publications of the National Art Association [In Persian].

Islami, R. (2015). *Iranshahri governance is the continuation of power technologies in Iran*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad [In Persian].

Keshavarz Afshar, M., Tavoosi, M., & Zamiran, M. (2019). Iranshahri's political thought in Iranian painting, a case study: the painting of Bahram Gur and a shepherd who hangs her dog from Khamsa Nizami, related to Shah Tahmasab Safavid era. *Journal of Visual & Applied Arts*, *3* (6), 35-56 [In Persian].

Khwaja Nizam al-Mulk, H. (1965). Siyasatnama. By the efforts of Mohammad Qazvini. Tehran: Zovar bookstore [In Persian].

Masoudi, A. (1995). Murūj al-zahab va ma'ādin al-jawhar (A. Payandeh, Trans.). 7th edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Montazeri, S. S. R., Tame, M., & Sharifi, S. (2022). A Comparative Study of the Functions of Asha and Ma'at. *Comparative Theology, 13* (27), 71-84. doi: 10.22108/coth.2022.131095.1654 [In Persian].

Mirzapour Alehashem, S. S., & Mahmoodi, A. (2020). "Asha" in Avestian textes. *Journal of Ontological Researches, 9* (17), 171-195. doi: 10.22061/orj.2020.1386 [In Persian].

Nyberg, H. S. (1976). *Religions of ancient Iran*. (S. Najmabadi, Trans.). Tehran: Iranian Center for the Study of Cultures.

Oshidari, J. (1999). *Mazda encyclopedia; Explanatory dictionary of Zoroastrian religion*. Tehran: Markaz [In Persian].

Rahnavard, Z. (2018). *The history of Iranian art in the Islamic era, Miniature*. Tehran: Samt [In Persian].

Rajaei, F. (1994). *Ma'reke Jahanbiniha*. Tehran: Ahya Kitab Publishing Company [In Persian].

Razavi, S. A., & Azadbakht, S. (2019). Bureaucrat Governors: An Investigation of the Transformation of the Timurid Military-Political Structure in Shahrukh's Era. *Historical Study of War, 2* (4), 113-138. dor: 20.1001.1.25887033.1397.2.4.6.6 [In Persian].

Rezaee Raad, M. (2010). *The foundations of Political Thought in the Mazdaic Wisdom*. Tehran: Trah-e-no [In Persian].

Roshani, M., & Keshavarz Afshar, M. (2023). The necessity of the Yusuf and Zuleikha miniature formations during the era of Sultan Hossein Bayqra. *Sociology of Culture and Art, 5* (3), 105-127. doi: 10.22034/scart.2023.62807 [In Persian].

Rostamwandi, T. (2008). *Iranshahri thought in the Islamic era*. Tehran: Amir Kabir [In Persian].

Rumi, J. M. (1999). *Masnavi*. Tehran: Science [In Persian].

Saadi, M. (2018). *Koliat Saadi*, with an introduction by A. Iqbal Ashtiani. Tehran: Sales [In Persian].

Safa, Z. (2018). *History of Iranian literature*. Tehran: Phoenix Publications [In Persian].

Sharafi, M. (2011). Political Letter of Advice Writing In the Ilkhanid'd Period. *HISTORICAL STUDIES OF ISLAM, 3* (10), 93-114. dor: 20.1001.1.22286713.1390.3.10.5.2 [In Persian].

Tabatabaei, J. (2015). Saadi's violation of habit Andarzname. *Sadi Shenasi, 1* (1), 117-153 [In Persian].

-----. (2019a). *History of political thought in Iran, considerations in theoretical foundations*. Tehran: Minoie Kherad [In Persian].

-----. (2019b). *Khwaja Nizam al-Mulk Tusi, speech in cultural continuity*. Tehran: Minoie Kherad [In Persian].

Yousefirad, M. (2008). Policy writing methodology. In D. Firhi, *methodology of political knowledge in Islamic civilization* (pp. 243-264). Tehran: Islamic Science and Culture Research Institute [In Persian].

The Concept of Justice in the Miniature of the Poet`s Praise of the Robber-Chief

Meysam Roshani
MA of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran/ meysamroshani@modares.ac.ir
Mehdi Keshavarz Afshar
Assistant Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ m.afshar@modares.ac.ir

Received: 12/06/2023
Accepted: 31/08/2023

Introduction

According to the political thought of Iran Shahri, achieving justice in the social system was one of the main issues of the Middle Ages in Islamic Iran. In this political thought, justice was designed as a means of aligning social order with the sacred order of the cosmos. During this period, as a result of Iranians' confrontation with Turkish and Mongolian traditions, special aspects of various dimensions of the concept of justice were formed in Iranian culture, society, and artistic works. Based on tribal traditions, the power that was based on the sword was one of the most important components of the formation of the courts of Turkish and Mongolian rulers. One of the results of this approach was disorder and political instability at the level of the court and society. In the Timurid period, political changes resulted in the significance of the position of divan-salar and the emergence of competition between Timurid emirs and Iranian ministers to gain divan positions. These competitions were among the factors creating instability and disorder at the court. One of the measures taken to deal with such tensions was the use of miniature art in the context of political admonition tradition.

Research Method

The research method is descriptive-analytical and historical in terms of fundamental goals and nature. The data collection method is documentary and library-based. In this research, a miniature with the title of "The Poet's Praise of the Robber-Chief" was analyzed as a case study. The sample selection method was purposive, and the data analysis was done qualitatively. First, based on library documents and sources, the political necessities of the formation of this miniature from a manuscript from Sa'di's *Gulistan* during Shahrokh's reign were examined. Based on the identified political necessities during Shahrokh's era and the political advisory qualities of Sa'di's work, from Shahri's outlook, a qualitative analysis of this miniature was undertaken in relation to the political advisory tradition and the concept of justice.

Research Findings

Given the entry of emirs into bureaucratic affairs, the illustrating of the "The Poet's Praise of the Robber-Chief" by Iranian artists from the Baysunghur library was a significant action. The subject of this miniature was based on the tenth story of the fourth chapter of Sa'di's *Gulistan*, entitled "On the Benefits of Silence." In this story, Sa'di briefly portrayed how through the presence of a deceitful ruler, the disruption of the righteous social order and the disturbance in the system of epistemology

occur. From Iran Shahri's perspective, when foreign rulers are falsely placed in the position of sovereignty, the court becomes a source of oppression, and the order of all affairs becomes disrupted by lies. Accordingly, Sa'di, by presenting two attributes of the "praiser" for the poet and the "thief" for the military commander, portrayed a situation of disorder of meanings and a disruption of the function of individuals emerged as a result of the oppression of the rulers. Through creating an interaction between the praising poet and the robber-chief, Sa'di emphasized the role of the deceitful rulers and highlighted the astonishing consequences of the contemporary oppression by referring to the nudity of the poet, wild dogs, and frozen stones.

In the examined miniature, considering the similarity between the robber-chief depiction and the Timurid emirs' portrayal, this miniature gave a tangible representation of the past in proportion to their contemporary time and created a contemporary admonition. The drawing of facial features, clothing, sword, boots, and turban depicted for the robber-chief had a noticeable similarity to how these elements had been depicted in other miniatures of this period reflecting the characteristics of Timurid emirs. Attention to the decorations and details of the luxurious clothing for Dezdadan also added to the necessity for the reflection on this miniature. Based on this, in this miniature, thieves were depicted with clothing and faces similar to those belonged to Timurid emirs. By observing this miniature, it could be imagined that a poet, before what was depicted by painters, went to the palace of the holy city with the intention of praising the ruler living there; however, instead of receiving a reward, his clothes were stolen by the robber-chief, who falsely took his place in the palace. As a result, with the presence of deceitful emirs, this holy palace also lost its authority in order and righteousness and became a place for the residence of oppressors. Based on this, it can be concluded that in addition to the defined elements of military commanders, equating him with Timurid emirs, the depicted location for his presence in this miniature was not a ruin or a room in a remote village suitable for thieves, but a place equivalent to the government palace and court.

Conclusion

The miniature of the poet's praise of the robber-chief is an example of political advisory art that emphasizes the importance of establishing order in the court and justice in governance. Iranian artists from the Baysunghur library created this miniature based on Saa'di's political advisory poem, representing contemporary political realities and confronting Turkish and Mongolian traditions present in Shahrokh's court. The artists depicted the disorder of the times and the transformation of roles and functions through the portrayal of astonishing elements such as stones, dogs, praising poets, and the clothing and the palace of the robber-chief. The miniature also highlights the role of Timurid emirs in the court and their similarity to Dezdadan. Through the continuation of Sa'di's role in political admonition, the artists also criticize the inappropriate behavior of praising poets in the court. The entry of Timurid emirs into bureaucratic affairs during Shahrokh's reign was considered a factor in disrupting the court's order from Iran Shahri's view. Therefore, depicting thieves with clothing and faces similar to Timurid emirs in this miniature can be seen as a critique of their behavior. Finally, this process highlights the role of artists from the Baysunghur library in reinterpreting and presenting Iran Shahri's political thought principles through political advisory art.

Keywords: miniature, Herat school, political advice, justice, *Gulistan*.

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248789.1085

مفهوم نمادین آب و درخت در هنرهای کهن ایرانی و نمود آن بر محراب‌های دورهٔ اسلامی با تأکید بر نظریهٔ تطورگرایی

حسین عابددوست*
حمیدرضا باحقیقت منگودهی**
زیباکاظم‌پور***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۰

چکیده

تطورگرایی بر این اصل استوار است که هر پدیدهٔ فرهنگی حاصل زنجیره‌ای طولانی از تغییرات در طول یک خط زمانی ـ مکانی است. برمبنای اصول تکامل در این نظریه می‌توان تحولات تصویری نمادهای آب و گیاه را در محراب‌های دورهٔ اسلامی بررسی کرد. پرسش اصلی تحقیق این است که چه ارتباطی میان نقش‌پردازی آب و گیاه در محراب‌های دورهٔ اسلامی و الگوهای تصویری پیشین آن در هنر پیش از اسلام ایران وجود دارد و این ارتباط چه تغییراتی در طول زمان داشته است؟ روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی می‌باشد و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به شیوهٔ کیفی صورت گرفته‌است. با تکیه بر اصل اول تطورگرایی (یکسانیِ روانی) می‌توان وحدت باور مردم ایران نسبت به آب‌های حیات و درختِ زندگی را بیان کرد. نمود آب و درخت در روایت‌های دینی پیش از اسلام و پس از آن در متن قرآن کریم، نمایانگر تطور این الگوی اسطوره‌ای به یک پدیدهٔ دینی است. به‌شکلی که بیان حقایقی از دین اسلام یعنی رستگاری و پیشرفت اخلاقی با نمادهای مقدس پیشین همراه شده است. آب و درخت که در اسطوره‌های کهن نماد امید به حیات جاوید بر زمین است با تأکید بر متافیزیک، جهش یافته و بهشت برین جایگاه نماد درخت و آب‌های جاویدان برای مومنین می‌گردد. تعالی این نمادها به نمادهای بهشتی و پیوستگی آن‌ها با رستگاری، از مهم‌ترین تغییرات این نمادها در متن قرآن و نقش‌پردازی محراب است. درخت‌های مقدس که در ترکیب‌های سه‌گانه با ایزدان و یا محافظان اسطوره‌ای در آثار کهن ایران حاضر بودند، به شکل درخت زندگی یا گیاهی گردان در مرکز محراب قرار می‌گیرند. گاه ستون‌های کناری محراب با آرایه‌های گیاهی تزیین می‌شوند که صورت استیلیزه‌ای از درخت است. نماد آب را می‌توان با حضور سبو در محراب‌ها و در بالا و پایین ستون‌ها مشاهده کرد که شکل انتزاعی و تطوریافته‌ای از الگوی بازنمایی سبو در آثار کهن ایران است.

کلیدواژه‌ها:

نماد، آب، درخت، محراب، ایران، دورهٔ اسلامی، تطورگرایی.

* دانشیار گروه گرافیک، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسندهٔ مسئول)/ habeddost@guilan.ac.ir
** مربی گروه معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران/ bahaghighat@guilan.ac.ir
*** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران/ zkazempoor@yahoo.com

۱. مقدمه

محراب نماد یک مکان مقدس است و محراب‌ها مجرای هدایت به نقطه ثقل دین اسلام، کعبه هستند. سنت تزیین محراب‌ها که در دورهٔ اسلامی به شکل یک سبک تکرار می‌گردد، مرتبط با مفاهیم فلسفی و دینی است که بر مفهوم این مکان مقدس تأکید دارند. این اصل، شناخته‌شده است که شهر، حرم و مکان مقدس به عنوان ناف گیتی، محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ تصور شوند (الیاده، ۱۳۸۴: ۲۶). معناشناسی باستانیِ مرکز و معبد با تلقی آن به‌عنوان نگارهٔ جهان هماهنگ است. این تصور مرتبط با مفهومی است که می‌توان آن را دوباره‌سازی جوهره جهان نام نهاد. از دیدگاه نمادین، مرکز مثال اعلای حریم قدس و واقعیت ناب است چنان‌که همهٔ نمادهای دیگر واقعیت ناب (مانند درخت زندگی، درخت بی‌مرگی و چشمهٔ جوانی و ...) نیز در مرکز قرار دارند (همان: ۳۰). در این پژوهش مفهوم آرایهٔ تزیینی درخت و سبویی که در محراب است با توجه به مقدس‌بودن این مکان تحلیل می‌گردد. پرسش‌های اصلی تحقیق این است که نمادهای آب و درخت در محراب‌های ایرانی چگونه نمود یافته‌اند و پیش‌متن‌های تصویری آن در هنر ایران چگونه است؟ و تطورهای شکلی نماد آب و درخت در محراب‌های اسلامی چگونه است؟ هدف تحقیق، تحلیل چرایی و چگونگی حضور نمادهای آب و درخت در محراب‌ها و آثار کهن ایرانی است. تحلیل این ارتباط براساس الگوی وحدت و همسانی ذهن بشر در نظریهٔ تطورگرایی صورت می‌گیرد. سعی گردیده‌است تغییرات این نمادها در محراب‌ها با نمونه‌های کهن‌تر مقایسه گردد و این تطورهای فرمی براساس اصل دوم تطورگرایی که تنوع و تکامل الگوهای تفکر بشر در طول زمان است، تحلیل شود.

نظریهٔ تطورگرایی منشاء خود را از علوم زیستی از یک‌سو و از الهیات از سوی دیگر گرفته‌است. محور اساسی تطورگرایی بر این مفهوم استوار است که هر پدیدهٔ فرهنگی را باید حاصل زنجیره‌ای طولانی از تغییرات آن در طول یک خط زمانی ـ مکانی درنظر گرفت. پایه‌های فکری این نظریه بر باور به یک خط تطوری، یک آغاز، یک پایان و نقاط عطفی که می‌توان آن‌ها را لحظات جهش یا تغییر اساسی نامید، قرار گرفته‌است. نتیجهٔ این دیدگاه این است که تحلیل‌گر تمایل دارد دلایل وجود یک عنصر فرهنگی را در یک برش در زمان و بیرون از آن پدیده جستجو کند (فکوهی، ۱۳۹۲: ۲۸). در این رویکرد، شکل‌ها و تغییر شکل آثار مورد توجه قرار می‌گیرد و چگونگی حرکت یک شکل هنری را بر یک پهنهٔ سرزمینی یا یک محور تاریخی نشان می‌دهد (همان: ۲۹). این اصل باید مورد توجه قرار گیرد که برخی از اجزاء یک فرهنگ معیّن و اعمال و آداب آن ممکن است مدت‌ها پس از تغییر و تحول سایر اجزاء به همان صورت اول خود در یک فرهنگ باقی بماند (Pals, 1996: 22). از نظر تایلور، دو قانون مهم دربارهٔ دین و فرهنگ آشکار می‌گردد. اصل اول، همان وحدت یا یکسانی روانی میان بشر است (ibid: 21). اصل دوم، الگوی تکامل یا پیشرفت فکری انسان در طی زمان است. تکامل فرهنگی و فکری بشر و هم‌شکلی بنیادی ذهن انسان با یکدیگر مرتبط هستند (Preus, 1987: 138). ممکن است در مراحل رشد تفکر بشر، عناصری از مرحلهٔ پیشین که کارایی دارند تا مدت طولانی در مرحلهٔ بعد باقی بمانند (پالس، ۱۳۸۹: ۴۵). بنابراین اَشکال ابتدایی‌تر و فرومایه‌تر از چرخهٔ بقا خارج می‌گردند و اشکال پیشرفته‌تر، ماندگارتر خواهند بود (کالینز، ۱۳۸۹: ۱).

۲. روش پژوهش

در این پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی استفاده شده‌است. شیوهٔ گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. درمجموع، ۱۱ اثر متعلق به عیلام، مارلیک، لرستان و آثار دورهٔ ساسانی با ۹ محراب دورهٔ اسلامی مقایسه شده‌اند. روش انتخاب نمونه‌ها، هدفمند با معیار حضور نمادهای آب و سبو است. پژوهش حاضر بر این مبنا استوار است که براساس اصل اول تطورگرایی، نمادهای آب و درخت ریشه در ذهنیات اسطوره‌ای و مذهبی ایرانی دارند. مطابق با نمودار (۱) الگوی مادرِ فرهنگ ایرانی شاهدی بر وحدت و یکسانی روانی بشر در نمادگرایی درخت مقدس است. اصل دوم تطورگرایی الگوی تکامل یا پیشرفت فکری بشر است. برای مشاهدهٔ تغییرات نماد درخت و سیر تکاملی طراحی این نماد، شواهدی از آثار لرستان، عیلام، مارلیک و دورهٔ ساسانی بررسی شده‌اند تا جایگاه مقدس درخت در پیش‌متن‌های کهن ایران روشن شود. این شواهد نشان می‌دهد بازنمایی این نمادها براساس اسناد تصویری تاریخی، تطور فرم‌ها از فرم‌های طبیعی‌تر به سوی الگوهای انتزاعی‌تر را اثبات می‌کند. رابطهٔ بینامتنی میان آثار پیش از اسلام و پس از اسلام در این مدل دیده می‌شود، به‌شکلی که متن‌های پسین یعنی بازنمایی آب و درخت در محراب‌های ایرانی، اشکالی نمادین و انتزاع‌یافته از آب و درخت را با تشابهات و تفاوت‌هایی نسبت به پیش‌متن‌ها مصور کرده‌اند.

نمودار ۱: تطور نماد آب و درخت در هنرهای پیش از اسلام و پس از آن در محراب‌های دورهٔ اسلامی (نگارندگان)

۳. پیشینهٔ پژوهش

داگلاس استس[1] (۲۰۲۰) در کتاب درخت زندگی، سلسله مضامین در کتاب مقدس، به خاستگاه درخت زندگی در متون و فرهنگ خاور نزدیک در دوران باستان اشاره کرده‌است. اینگرید فارو (۲۰۱۶) در مقالهٔ «درخت زندگی»، مناره را نماد درخت مقدس در معماری اسلامی دانسته‌است. جرولد کوپر (۲۰۰۰) در مقالهٔ «پیشگویی درخت آشوری و بنیان‌های بین‌النهرینی آن» به بررسی توصیفات متون کهن و مقایسهٔ آن با درخت زندگی آشوری پرداخته‌است. ابراهیم محمد ابوعمر (۲۰۱۷) در پژوهشی با عنوان «نمادهای دینی در هنر اسلامی» به بحث تفکر صوفیانه در باب درخت پرداخته‌است. امیدرضا پیغمبری (۲۰۱۹) در پژوهشی با عنوان «درخت زندگی در ادبیات دینی و عرفانی اسلام» به درخت طوبی در متن قرآن و درخت زندگی اسطوره‌ای، هویت یکسانی نسبت داده‌است.

حیدری باباکمال، زارعی، دهقان و حاج حسینی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «مطالعه تزیینات گچبری محراب‌های دوره سلجوقی مسجد ملک کرمان از دیدگاه هنر اسلامی»، نقوش گچبری ساسانی در محراب‌های دورهٔ اسلامی را بررسی نموده‌اند. امیرحسین شیرانی‌نژاد (۱۳۹۵) در کتاب هنر مقدس: بررسی معماری عناصر تشکیل‌دهنده مساجد شاخص استان اصفهان به معرفی انواع محراب و تزیینات آن پرداخته است. مریم متفکرآزاد و سحر ذکاوت (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجدجامع ارومیه»، ضمن بررسی جزئیات محراب ایلخانی، تزیینات آن را تحلیل کرده‌اند. علیرضا طاهری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق»، منشأ پیدایش این نقش را وجه مشترک درخت و انسان یعنی صفت زایش دانسته که زمینهٔ شکل‌گیری نقش واق را فراهم نموده‌است. زهرا فلاح مهترلو و پری ملک‌زاده باروق (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل مضمونی نقش‌مایه‌ی درخت زندگی و تزیینات وابسته به آن در مدرسه‌ی یاقوتیه»، شمنیسم و سنت‌های هنری سلجوقیان را منشأ شکل‌گیری نماد درخت دانسته‌اند. آزاده پشوتنی‌زاده (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «خوانشی بر کتاب درخت مقدس: سمبل مرکزیت»، منشأ پیدایش نماد درخت زندگی در آثار

هنرمندان مختلف را بهره‌گیری از ادبیات دینی ملل دانسته است. با توجه به مطالعات صورت‌گرفته، تحلیل نمادهای درخت و سبو در محراب‌های دورهٔ اسلامی از منظر تطورگرایی با تمرکز بر تغییرات شکلی و محتوایی آن‌ها تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است.

۴. مفهوم اسطوره‌ای درخت زندگی و آب حیات

درخت زندگی، درختی است که منشأ حیات و زندگی تلقی می‌شود و به همین جهت مقدس است. این درخت در اسطوره‌ها رمزِ محور جهان شد و مفهومی قدسی یافت (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۳). بدین سبب از نظر مفهوم، شبیه معناپردازی درخت اسطوره‌ای کیهانی است. این درخت که در اسطوره‌ها در مرکز جهان قرار دارد، رمز کیهان و آفرینش کیهان است. نوک این درخت تمامی سقف آسمان را پوشانده است، ریشه‌هایش در سراسر زمین و شاخه‌های پهن و ستبرش در پهنهٔ جهان گسترده‌اند (همان: ۹). براساس نظریه تطورگرایی و با توجه به شواهد متنی و تصویری می‌توان این الگو را یکی از بنیان‌های مشترک ذهن بشر دانست (James, 1966 : 33).

در اسطوره‌های ایرانی حضور درخت زندگی و درخت کیهانی را می‌توان در یک مرکز مقدس بیان کرد. در بندهش، بخش ۲ بند ۲۵ آمده است: «چهارم گیاه را آفرید، نخست بر میانه‌ی این زمین فراز رُست [...] او همه گونه نیروی گیاهان را در سرشت داشت. او آب و آتش را به یاری گیاه آفرید» (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ٤٥). این متن اشاره به نیروهای اصلی دخیل در آفرینش جهان دارد که همگی با گیاه همراهند. آب و آتش و همین‌طور نیروی رشد همه گونه گیاهان، انرژی‌های دخیل در آفرینش جهان هستند و در این گیاه که در مرکز زمین قرار دارد، نهفته‌اند. در متون زرتشتی به دو درخت دیگر اشاره شده است: یکی درخت «بس‌تخمه»[۲] که تخم همهٔ گیاهان در آن جای دارد و دیگری درخت «گئوکرن»[۳] که میوه‌اش باعث حیات جاودان و بی‌مرگی می‌شود و درمان همهٔ بیماری‌هاست (همان: ٦٥). همهٔ این عناصر در دریای اسطوره‌ای «فراخکرد»[٤] یا در کنار رود اسطوره‌ای «وِه دائیتی»[٥] آفریده شده‌اند.

۵. ارتباط آب و درخت در آیات قرآن کریم

توصیفاتی که در قرآن کریم از درخت طوبی (رعد: ۲۹)، درخت سدرة المنتهی[٦](نجم: ۷-۱۸؛ واقعه: ۲۷-۳۳) و درخت زیتون (نور: ۳۵) شده است و یا توصیف بهشت‌هایی که در آن نهرها جاریست (کهف: ۳۱)، جایگاه این نمادها را در آیات آسمانی نشان می‌دهند. یک نمونه از این آیات، سخن را تشبیه به درختی می‌نماید که شاخه‌هایش بر آسمان و ریشه‌اش در زمین است و میوه‌اش همیشگی است. این توصیف، یادآور درخت کیهانی در اسطوره‌های آفرینش است. «آیا ندیدی که خدا چگونه مَثَل زده: سخنی پاک که مانند درختی پاک است که ریشه‌اش (در زمین) استوار و شاخه‌اش در آسمان است؟ میوه‌اش را هر دم به اذن پروردگارش می‌دهد» (ابراهیم: ٢٤و٢٥) .«آنانند که بهشتهای عدن به ایشان اختصاص دارد که از زیر (قصرها)شان جویبارها روان است"(کهف: ۳۱). در این آیات، پیوستگی ایمان، تقوا و نیکویی با دو نماد آب و درخت جاویدان بارز است.

درواقع توصیفات کتاب آسمانی در قالب تمثیل، برگرفته از الگوی جمعیِ کهن در باب درخت مقدس است و مطابقت با فرایند تطوری این نماد دارد. هابرماس معتقد است در فرایند تطور، جهش‌های ساده‌ای وجود دارد که از میان آن‌ها، جهش‌هایی که کارآمدتر هستند برای بقا انتخاب می‌شوند. انسان‌ها در فکر و گفتار خود بر نشر معرفت و در جهت رسیدن به وضعیتی تأکید می‌کنند که مورد فهم و توافق قرار گیرد و نیروی رانشی تطوری جهان در همین جهت است (کالینز، ۱۳۸۹). بررسی پیشینهٔ نماد درخت زندگی، پیوستگی آن با حیات‌بخشی یا تجسم روح را بیان می‌کند (Cooper, 2000 : 44) اما تطور آن در متون دینی، پیوستگی این نماد با شناخت خیر و شر را تأیید می‌کند. بر مبنای آیات قرآن کریم، پیوستگی مفهوم جاودانگی نماد آب و درخت با اصل خیر، بارز است اما از درخت دیگری نیز توصیفاتی وجود دارد. در میان کتب مقدس، قرآن تنها کتابی است که از درخت زقوم یاد کرده است (Musselman, 2003 : 47-52). «آیا این [بهشت جاودان پرنعمت] برای پذیرایی بهتر است یا درخت زقّوم؟ درحقیقت ما آن را برای ستمکاران مایه (آزمایش و) عذابی گردانیدیم. آن، درختی است که در قعر آتش سوزان می‌روید» (صافات: ٦٢-٦٤).

۶. سبو و درخت در آثار هنری ایران باستان، نشانهٔ آب حیات و درخت زندگی (پیش‌متن‌های تصویری)

آب عنصر نخستین است که همه چیز از آن آفریده شد و بنابراین یک نماد باستانی برای زهدان و باروری و هم‌چنین نماد تطهیر و نوزایی

بوده است. در قدیمی‌ترین روایات، ظرف مدور نماد زهدان بود (هال، ۱۳۸۰: ۱۶۲). این یک اصل است که در یک فرهنگ همه‌چیز دارای معناست (Preus, 1987 : 136). بنابراین سبوهای پر آب، همراه با درخت در آثار هنری دارای معناست.

نمونه‌ای از ارتباط سبوی پر از آب با درخت مقدس را می‌توان در ساغری از لرستان مشاهده کرد (تصویر ۱). بر روی این ساغر، جنیان بالدار با سر پرنده، دو سوی گلدانی قرار گرفته‌اند که درختی در آن ریشه دارد. گلدان با خطوط مواج به نشانهٔ آب، تزیین شده و دو جوی آب از آن روان است. محل اتصال درخت به گلدان یک گل چندپر قرار دارد (Mahboubian, 1997 : 404). جام برنزی لرستان (تصویر ۲) نیز دو اسفنکس بالدار را نشان می‌دهد که دو طرف سبوی پر آبی قرار گرفته‌اند. اسفنکس‌ها کلاه سه‌شاخ بر سر دارند که نماد قدرت و نماد ایزدی است (Sterlin, 2006 : 67). در نمونه گلدان طلایی متعلق به املش (تصویر ۳)، گاومرد در حالی ایستاده که درختی روبه‌رو و گلدانی در دست دارد و شاخه‌های درخت در گلدان ریشه دوانده‌اند.

تصویر ۱: ساغر لرستان (Mahboubian, 1997 : 404)

تصویر ۲: جام برنزی از لرستان، احتمالاً هزاره اول ق.م (Sterlin, 2006 : 67)

تصویر ۳: ظرفی از املش سده‌های ۹و۱۰ ق.م (Gelfer, 1986 : 54)

در موارد بسیاری، چهار شاخه از یک ظرف خارج می‌شود که نماد چهار رود سمبلیک جاری در جهان است (Gelfer, 1986 : 54). بازتاب این ارتباط در توصیفات مربوط به بهشت آمده‌است که چهار رود در پای درخت زندگی روانند (شوالیه و گربران، : ۳۸۷، ۱۳۵). باید به این نکته توجه داشت که بنابر متن مینوی خرد، در متون زرتشتی گاومرد در حال انجام عملی آیینی در جایگاه درخت مقدس، درخت بس‌تخمه و درخت گئوکرن وصف شده است. این عمل آب‌فشانی مقدس بر مکان مقدس است (تفضلی، ۱۳۵۴: ۷۹). «ایرانویچ»[۷] محل آفرینش درخت گئوکرن و درخت بس‌تخمه و جایگاه دریای فراخکرد است (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۱۰). آب‌فشانی مقدس در جایگاه درخت زندگی و آب‌های زندگی‌بخش، خویشکاری گاومرد توصیف شده است. این تقدس یک کهن‌الگوی ذهنی بشر است و همواره ارتباط انسان و طبیعت با نوعی مراسم و احترام همراه بوده است (Hopfe, 1983 : 22).

تصویر ۶:ظرف فلزی از املش و جزئیات آن (Ghirshman, 1966, Image 7)

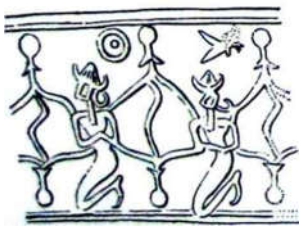
تصویر ۵: مهری از شوش (Amieit, 1979 : 36)

تصویر ۴: مهری از شوش (Amieit, 1979 : 34)

جام پر و لبریز از آب، رمزی است که در سراسر تمدن‌های کهن بازمی‌یابیم و همواره با گیاه زندگی‌بخش یا هرگونه علامت باروری مرتبط است (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۷۴). تصاویر (۴و۵) ایزدی عیلامی را نشان می‌دهند که آب به شکل خطوطی مواج از دستش جاری شده و نشانهٔ گیاهی را در دست گرفته است. در تصویر (۵)، آب به درون سبویی می‌ریزد. بنابر روایات کهن، جام یا ظرف که غالباً در محراب‌ها دیده می‌شود، نماد آب حیات است (James, 1966 : 30) و این نکته عجیب به نظر نمی‌رسد زیرا ستون‌هایی که در محراب‌ها قرار دارند، پوشیده از آرایه‌های گیاهی هستند و خود جانشین درخت زندگی و منشأ حیاتند. به قول الیاده، ستون مقدس مانند درخت، رمزهایی برابر با رکن کیهان دارد که نگهدار جهان است و در مرکز عالم واقع شده است (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۸۵).

در آثار هنری مختلف، درخت زندگی به دو شیوهٔ تزیینی ظهور یافته است؛ یکی ستون‌هایی که ریشه در گلدان یا سبویی دارند و گاهی نیز سبویی در بالای ستون قرار دارد و دوم درختی که در میانه یا مرکز قرار گرفته و گاهی ریشه در سبو یا گلدانی دارد و قندیلی به نشانهٔ نور و آتش بر فراز آن آویخته است. این نوع تصویرگری، یادآور رابطهٔ اسطوره‌ای درخت زندگی و درخت کیهانی با نور و آتش است که هم‌چنان که مطرح شد درخت کیهانی، مرتبط با نور و آتش است زیرا آذرخش در قلب آن جای دارد و ماه و خورشید بر شاخه‌هایش می‌تابند (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۹). اما در محراب، سبو تنها در ریشهٔ درخت قرار نگرفته است و حضور آن در بالای ستون‌های محراب قابل توجه است، درحالی‌که آیات قرآن که نماد برکت آسمانی است در آن نزول می‌کنند.

حال باید در جستجوی مواردی بود که در پیشینهٔ تصویری هنر ایران جام یا سبو را بر فراز درخت یا ستون نمایش دهد. در یک نمونه از املش (تصویر ٦)، درخت زندگی درحالی به تصویر کشیده شده است که گاومردان بالدار محافظ آن هستند. در این نمونهٔ تاریخی، سبو در بالای درخت قرار گرفته‌است. ترکیب‌بندی صحنه، درخت میانی و دو محافظ اسطوره‌ای و دو پرنده را دربردارد که از همان نوع ترکیب‌های سه‌گانهٔ مقدسی است که همواره با درخت زندگی در آثار هنری ظاهر می‌شود و گلان از آن با نام «سه‌گانهٔ مقدس» یاد کرده‌است (Golan, 2003 : 379). در مواردی به جای ایزدبانو در مرکز که سبویی در دست یا بر سر دارد، نمادهای مرطوب قرار می‌گیرند (ibid : 381).



تصویر ۷: مهر سیلندری عیلامی، چغازنبیل، محفوظ در موزه ملی ایران (Porada, 1963, 68)

تصویر ۸: مهری از شوش، به سبک بابلی کهن (Roch, 2008 : 430)

تصویر ۹: قالی ملایر، سدهٔ ۱۴ ه.ق و جزئیات آن (Hali, 2002 : 32)

مُهر سیلندری از عیلام (تصویر ۷)، سبوی آسمانی و زمینی را نشان می‌دهد که موجوداتی با کلاه شاخدارِ نمادین ایزدی دو سوی آن قرار گرفته‌اند. تصویر این مُهر، سبوهای مقدس را نشان می‌دهد که آب‌های آسمانی از آن جاری است و در عین حال، دریافت‌کنندهٔ آب بر زمین هستند. در مُهری از شوش (تصویر ۸)، صحنهٔ قابل‌توجهی به تصویر کشیده شده است که ارتباط گاو با آذرخش و باران را نشان می‌دهد و شخصیت ایزدی در سمت راست و خدمتگزار در سمت چپ قرار گرفته‌اند و بر پشت گاوِ نشسته در میان دو شخصیت، نشان صاعقه وجود دارد. «این نشان در بین‌النهرین به دست خدایی است که قدرت طوفانها را دربردارد» (بلک، ۱۳۸۵: ۱۸۴). در این تصویر، سبویی که بر فراز ستون قرار گرفته با آب و رطوبت مرتبط است و رطوبت از نشانه‌های خدای آذرخش است. براساس روایت‌های اسطوره‌ای، آب و گیاه زندگی‌بخش در جهان فیزیک قابل دستیابی است و پدیده‌های نامعمول و غیرعادی مانند موجودات ترکیبی با آن همراهند. این آثار، صور ابتدایی دینی را به تصویر کشیده‌اند که نمایندهٔ پرستش مظاهر طبیعی است و لانگ آن را یکی از اشکال نخستین از باورهای

دینی می‌داند (Lang, 1893 : 212). در نمونه‌ای از قالی ملایر متعلق به اوایل سدهٔ ١٤ه.ق درختی دیده می‌شود که بر شاخه‌های آن سبویی قرار دارد (تصویر ٩). این نمونه‌ها نشان می‌دهند در محراب ایرانی حضور سبو بالای ستون که نماد درخت است اتفاقی نیست و در هنر ایران می‌توان شواهدی از این ارتباط را مشاهده کرد.

تاکنون مطرح شد که سبو نماد آب حیات است اما سبویی که به‌واسطهٔ درختی که غالباً ویژگی‌های درخت زندگی را دارد به آسمان بلند شده، نماد چیست؟ می‌توان به این نکته اشاره کرد زمانی که سبو در آسمان به تصویر کشیده می‌شود، ارتباط سبو با باران به روشنی نمایش داده می‌شود. در بندهش بخش ٨ بند ٦٤، چنین آمده است: «پس چنین گویند (که تیشتر) با خُم ابر (که) پیمانه افزار آن کار است، آب را برستانید و چند شگفت‌تر ببارانید» (فرنبغ دادگی، ١٣٨٥: ٦٤). روایت دیگری منشأ آب را به آسمان نسبت می‌دهد. در این روایت، منشأ آب زندگی‌بخش که در درخت زندگی نهفته است و از شیرهٔ آن حیات جاویدان می‌گیرند به آسمان نسبت داده شده‌است. «سومه/ سوما»[٨] که در کیش هندو همتای «هوما» گیاه شفابخش و زندگی‌بخش ایرانی است، درخت زندگی و گیاه آسمانی است که شاه همهٔ گیاهان است و شهد آن نوشابهٔ خدایان است (کوماراسوامی، ١٣٨٤: ١١٩). سوما، گیاه شفابخش سِرّی بود که اغلب بر سرچشمهٔ آب‌های بهشتی رشد می‌کرد و به‌شکل سمبلیک بر گلدانی با آب جاری نمایش داده می‌شد (James, 1966 : 25). بنابراین سبو در بالای درخت یا بالای ستونی که جایگزین درخت است، از نظر مفهوم نمادین می‌تواند با نزول باران از آسمان مرتبط باشد. در قرآن کریم نزول باران، همراه با برکت بیان شده است: «و از آسمان آبی پربرکت فرود آوردیم» (ق: ٩) و نزول برکت از آسمان، ارتباطی تنگاتنگ با تقواپیشگی و ایمان دارد: «و اگر مردم شهرها ایمان آورده و به تقوا گراییده بودند، قطعا برکاتی از آسمان و زمین برایشان می‌گشودیم» (اعراف: ٩٦). ظهور سبو بر فراز ستون و نزول آیات قرآن در آن، ارتباط تنگاتنگی با محراب به‌عنوان محل نیایش و ارتباط و ایمان به خدا دارد و به‌شکلی نمادین، دریافت برکت از آسمان را بازنمایی می‌کند.

٧. سابقهٔ پیدایش درخت و سبو در مهرابه‌های میترایی (پیش‌متن اسطوره‌ای ـ دینی)

مهرابه‌های مهری یکی از نمونه‌هایی هستند که سبو و درخت در آن‌ها به نشانهٔ حیات ظاهر شده‌اند. شکل صحیح کلمهٔ محراب، مهراب است و ریشه در آیین مهر دارد (ژوله، ١٣٨١: ٤٢). از طرفی، واژهٔ مهرابه از ترکیب «مهر» و «آبه» ساخته شده که «آبه» یا «آوه» به معنی گنبد و جایگاه است (ملک‌زاده، ١٣٨٦: ١٨٢). به نظر پروفسور لمل، گیاه سوما (قابل‌مقایسه با هومای ایرانی) خدای زندگی و آب حیات و درواقع باران و مرتبط با ماه است. «سوما تخم گاو آسمانی است که زمین را زایا می‌کند و شیر گاو آسمانی است که به مردمان غذا می‌رساند» (همان). ایزد مهر که گاو را در مهراب می‌کشد، باران‌آور توصیف می‌کنند (بهار، ١٣٨٦: ٣٢٨). در مهرابهٔ مهری (تصویر ١٠)،این مایع زندگی‌بخش (آب حیات) درون سبویی می‌ریزد (فلاح‌زاده، ١٣٨٤: ١١٧). نمونه‌هایی زیبا از حضور درخت زندگی در مکان مقدس را می‌توان در طاق‌بستان مشاهده کرد (تصاویر ١١-١٣) که در کنار چشمه‌های منسوب به ایزدبانو آناهیتا قرار دارد (خوانساری، ١٣٨٣: ٥٠). این شواهد نشان می‌دهند حضور نمادین درخت و سبو در محراب‌های دورهٔ اسلامی، سابقه‌ای دیرینه دارد. پیشینهٔ فرهنگی آن را می‌توان در نگاه فلسفی انسان نسبت به طبیعت و نوعی تکامل خرد انسانی دانست (Tylor, 1958 : 35). درواقع، ایدهٔ موجود متعالی، یک فهم مذهبی بوده که عقل آدمی در هر مرحله از پیشرفت و تکامل تاریخی خود مستعد درک آن بوده‌است (Lang, 1894 : 336-337).

تصویر ١٢: سرستون و بخشی از افریز، دیوار انتهای مغارهٔ طاق‌بستان (پوپ و آکرمن، ١٣٨٧: لوح ١٦٨)

تصویر ١١: درخت زندگی حجاری‌شده بر ستون طاق‌بستان (خوانساری، ١٣٨٣: ٥٢)

تصویر ١٠: نقش‌برجستهٔ میترایی (فلاح‌زاده، ١٣٨٤: ١١٧)

۸. محراب‌های دورهٔ اسلامی با نقوش نمادین تطوریافتهٔ درخت و سبو

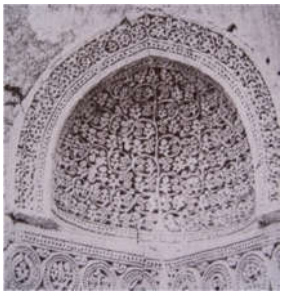
نمونه‌هایی از ظهور آرایهٔ درخت و سبو را می‌توان در محراب‌های دورهٔ اسلامی جستجو کرد. از این نوع، محراب‌هایی در ایران دورهٔ اسلامی وجود دارد که در آن‌ها درخت مرکزی به شکل آرایه‌ای از برگ‌نخلی‌ها شبیه آن‌چه در طاق‌بستان به‌عنوان درخت زندگی یا درخت بس‌تخمه شناخته شده بود، دیده می‌شود (تصویر ۱۴). نقش‌مایهٔ درختی در سه‌کنج شمالی محراب امامزاده کرار نیز قابل مشاهده است (تصویر ۱۵).

مشابه درخت محراب امامزاده کرار در آثار فلزی دورهٔ ساسانی (تصویر ۱۶) نیز وجود دارد که در آن، درخت زندگی در کنار بزسانان و پرندگان، ترکیبی از سه‌گانهٔ مقدس را تشکیل داده‌است. نمونهٔ درختی دیگری در آسمانهٔ طاقچهٔ پایینی محراب گنبد علویان همدان آشکار است (تصویر ۱۷) که آرایهٔ گیاهی برگ‌کنگری فضای زیرین طاق محراب را پر کرده‌است.

گاهی برگ‌کنگری‌ها به‌شکل اسپیرالی در محراب ظاهر می‌شوند. در محراب مسجدجامع شیراز (حدود سال ۲۶۲ ه.ق) گیاهی

تصویر ۱۳: سرستون یافت‌شده از بیستون (خوانساری، ۱۳۸۳: ۵۰)

تصویر ۱۴: محراب امامزاده کرار و جزئیات آن، بوزان اصفهان (ابوذری، ۱۳۸۷: ۱۴۳)



تصویر ۱۵: نقش‌مایهٔ درختی در محراب امامزاده کرار و سه‌کنج شمالی بنا (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: لوح ۳۱۱)

پیچان، بخشی از محراب را تزیین کرده‌است (نک. پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: لوح ۲۵۹الف). همهٔ این نشانه‌های گیاهی، تداعی‌کنندهٔ درخت زندگی هستند و مشابهت‌های بسیاری با آثار ساسانی دارند. دیگر عنصر مرتبط با آب حیات، سبو است. در محراب دورهٔ اسلامی «ساراگوزا» در مادرید، سبو به‌شکل مستقل در کنار محراب قرار گرفته‌است (Sourdel, 1973: Image 181). در نمونه‌هایی از محراب‌های ایران دورهٔ اسلامی، مشابه آن‌چه در آثار هنری لرستان، املش و مارلیک دیده شد، سبو در بالا یا پایین درخت انتزاعی قرار می‌گیرد (تصاویر ۱۸-۲۱).

تصویر ۱۶: بشقاب زراندود، دورهٔ ساسانی (خوانساری، ۱۳۸۳ : ۱۵۴)

تصویر ۱۷: نگارهٔ درختی ـ گیاهی در محراب گنبد علویان (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: لوح ۳۳۱)

تصویر ۱۸: محراب گچبری از تپه ارگ ری (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۴۵)

تصویر ۱۹: محراب سنگی مسجد میمه (همان: ۲۷۳)

در محراب گچبری‌شدهٔ مکشوفه از تپه ارگ ری متعلق به سدهٔ سوم ه.ق، آرایه‌ای به‌شکل سبو بر فراز ستون‌های کناری به‌خوبی آشکار است (تصویر ۱۸). در محراب سنگی مسجد میمه متعلق به سدهٔ ۶ ه.ق، سبو در بالای ستونی قرار گرفته که با آرایه‌های گیاهی تزیین شده‌است (تصویر ۱۹). قندیل آویخته در قلب محراب، نماد نور است (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۷۳). در این محراب‌ها سبو در بالا قرار گرفته و آیات قرآن به‌عنوان نشانه‌های برکت آسمانی در سبو نازل شده‌اند. کارکرد سبو در بالای درخت مقدس که باران‌خواهی و برکت‌خواهی براساس اسطوره‌های ایرانی توصیف شده‌بود، در دورهٔ اسلامی با تغییرات تصویری در محراب‌ها باقی مانده‌است. نمونه‌هایی

از این نوع تصویرگری در دیگر محراب‌ها نیز به‌چشم می‌خورد. در محراب‌های مساجد اصفهان ازجمله محراب مسجد شاپورآباد، مسجد هفتشویه، مسجد کوچه میر، مسجد اشترجان (محفوظ در موزه ملی) و محراب مسجد میدان کاشان، سبو بر فراز ستون‌ها قرار گرفته‌است (ولی‌بیگ، افروز و محمودآبادی، ۱۳۹۸: ۱۳۷-۱۳۸).

در محراب مسجد میدان کاشان، سبو بر فراز ستون‌هایی قرار گرفته که نقش‌مایه‌های انتزاعی گیاهی آن را تزیین کرده‌است (تصویر ۲۰). نمونهٔ زیبایی از وجود سبو در بالا و پایین ستون محراب در طرح محرابی منبت‌کاری‌شده بر منبری در کنار محراب اولجایتو در مسجدجامع اصفهان دیده می‌شود (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۰: محراب مسجد میدان کاشان (فریه، ۱۳۷۴: ۲۷۱)

تصویر ۲۱: نمونهٔ منبت‌کاری شدهٔ محرابی روی منبر مسجدجامع اصفهان (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۸۲)

با مقایسهٔ نمونه‌های تزیینی سبو و درخت در محراب‌های دورهٔ اسلامی، این نکته به روشنی قابل درک است که یک الگوی ثابت اولیه در همهٔ آثار تکرارشدنی است. آرایهٔ گیاهی هم‌چون درخت نمادین یا گردش‌های مارپیچ گیاهی در محراب‌ها به چشم می‌خورد. سبو، نماد آب‌های حیات‌بخش نیز حضور بارزی در محراب‌ها دارد. این همان اصل اولیهٔ نظریهٔ تطورگرایی است که حضور الگوهای شناخته‌شدهٔ ذهنی را برای بشر بیان می‌دارد و با تکیه بر وحدت روانی و ذهنی انسان‌ها، از اشتراکات ذهن بشری نتایجی کلی و جهانی اتخاذ می‌کند (Pals, 1996: 46). باور ابتداییِ تقدس عناصر طبیعی و احترام به آن هم‌چون امری قدسی در زیر پوستهٔ انطباق فرهنگی و همگام با اصول وحدت‌گرای اسلامی حفظ شده و مظاهر طبیعت و تقدس آن در پیوند با مسئلهٔ عبادت و در تجسم نمادین در بهشت و زندگی جاویدان، فراتر از فیزیک تطور یافته‌است. باور به خدای متعال، باور به جاودانگی روح، باور به ظهور برکت و کسب آن از طریق عبادت و تقوا، زمینهٔ ظهور نماد درخت و سبو را در محراب فراهم کرده است. اگر به این نکته دقت شود که در آیات قرآن، جام و شراب‌های جاویدان بهشتی همواره با مومنان همراهند، حضور جام‌های نمادین بر ستون‌های محراب پذیرفتنی خواهد بود. به‌عنوان نمونه: «با قدح‌ها و کوزه‌ها و جام‌هایی از نهرهای جاری بهشتی (و شراب طهور)» (واقعه: ۱۸)؛ «بر آن مؤمنان کاسه‌های زرین و کوزه‌های بلورین (مملوّ از انواع طعام لذیذ و شراب طهور) دور زنند و در آن‌جا هرچه نفوس را بر آن میل و اشتهاست و چشم‌ها را شوق و لذت، مهیّا باشد و شما مؤمنان در آن بهشت جاویدان متنعّم خواهید بود» (زخرف: ۷۱)؛ «آن‌ها در بهشت جام شراب گوارا را چنان سریع از دست هم بگیرند که گویی منازعه می‌کنند درصورتی‌که آن‌جا کار لغو و باطل و نزاع و خلاف و بزهکاری هیچ نیست» (طور: ۲۳). براین‌مبنا هم‌چنان‌که مومنان در بهشت در زیر سایه‌های درخت سدرة المنتهی و سایر درختان بهشتی می‌آسایند که نهرهای بهشتی زیر آن‌ها روان است و جام‌های جاویدان شراب طهور را در اختیار دارند، نماد درخت و سبو در لحظهٔ عبادت در جهان مادی، حسی نمادین از دهش‌های الهی را در محراب تداعی می‌کنند. این تطور صور ابتدایی طبیعت و تعالی آن به نمادهای متافیزیکی، مطابق با اصل پیشرفت در نظریهٔ تطورگرایی است. چنان‌چه هابرماس و پارسونز معتقدند در فرایند تطور، جهش‌های ساده‌ای رخ می‌دهد و صورت‌های انتزاعی، کلی و جهان‌شمول‌تر ارتباطات و اخلاق که به‌لحاظ تطوری سازگارترند، جایگزین اشکال قدیمی‌تر می‌شوند (کالینز، ۱۳۸۹). همان‌گونه که تطور به معنی تنوع توأم با تکامل است (صلیبا، ۱۳٦٦: ۲۳۵)، طراحی نماد درخت و آب‌های حیات‌بخش نیز تنوع و تطور یافته‌اند. شیوهٔ طراحی نشانه‌های درختی در محراب‌های اولیهٔ اسلامی شباهت‌های بی‌بدیلی با نمونه‌های دورهٔ ساسانی دارند اما به‌تدریج با گذر زمان، آرایه‌های درختی به سبک ساسانی کاربرد کم‌تری یافته و نشانه‌های اسلیمی و ختایی جایگزین آن می‌شوند. تطورگرایی، تکامل فکری بشر را از جانمندانگاری و طبیعت‌پرستی به یکتاپرستی و تفکر مابعدالطبیعی بیان می‌دارد (همتی، ۱۳۸۰: ۱۸۵) و همان‌گونه که تایلور باور دارد ایده‌های روحانی در طول زمان، رشد و توسعه می‌یابند (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۰۹).

جدول ۱: تطبیق نماد آب و درخت در اسطوره‌ها، قرآن کریم و آثار کهن و محراب‌های دورهٔ اسلامی (نگارندگان)

الگوی نمادین	پیش‌متن دینی ـ اسطوره‌ای؛ متن پسین قرآن کریم	متن پسین: قرآن	پیش‌متن تصویری، آثار ایران	متن پسین: محراب‌های دورهٔ اسلامی	
آب ـ درخت	اسطورهٔ نخستین‌گیاه، درخت بس‌تخمه در دریای فراخکرد؛ سومه / هومه به باران توصیف می‌شود.	توصیف نهرهای جاری زیر درختان بهشتی	ساغر لرستان (Mahboubian, 1997 : 404)	در محراب‌ها الگوی مشابه آب‌ها در نمونه‌های کهن وجود ندارد. محافظان اسطوره‌ای حذف شده‌اند و جریان آب نیز در محراب‌ها مصور نمی‌شود.	
آب ـ ایزد	تیشتر با خُم ابر، آبریز است. متن پسین قرآن: نزول آب حیات‌بخش از آسمان	نزول باران از آسمان با قدرت الهی	مهری از شوش (Amieit, 1979 : 34)	الگوی مشابهی وجود ندارد. در محراب‌ها، پیکره‌های انسانی همراه با درخت بازنمایی نمی‌شوند.	
سبو در ریشهٔ درخت؛ سبو در پایین ستون	ریختن زوهر در پای درخت زندگی در متون زرتشتی	سبو همراه با شراب طهور، پاداش مومنین از نهرهای بهشتی			
			ظرفی از املش (Gelfer, 1986 : 54)	سبو در محراب دورهٔ اسلامی سارگوزا (نگارندگان)	بخشی از محراب پیش پای حرم امام رضا(ع) (بهرمان، ۱۴۰۰: ۶۰)
سبو بر شاخه‌های درخت؛ سبو بر فراز ستون	-	-			
			جزئیات ظرف فلزی از املش (Ghirshman, 1966 : Image 7)	بخشی از محراب زرین‌فام محفوظ در موزهٔ ملی ایران (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۱)	محراب مسجد میدان کاشان (فریه، ۱۳۷۴: ۲۷۱)
درخت زندگی	درخت گئوکرن و درخت بس‌تخمه	درخت طوبی و سدرة المنتهی در بهشت	بشقاب زراندود، دورهٔ ساسانی (خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۵۴)		

		سرستون یافت‌شده از بیستون (خوانساری، ۱۳۸۳: ۵۰)		محراب امامزاده کرار و سه‌کنج شمالی بنا (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: لوح ۳۱۱)	محراب امامزاده کرار، بوزان اصفهان (ابوذری، ۱۳۸۷: ۱۴۳)

۹. نتیجه‌گیری

اسطوره‌های ایرانی دو عنصر نمادین آب و درخت را در مکان‌های مقدس توصیف کرده‌اند و آن را مرکز جهان و منشأ زندگی دانسته‌اند. در آیات قرآن کریم نیز به درختان نمادین اشاره شده‌است. توصیفاتی که از درخت طوبی، درخت سدرة المنتهی، درخت زیتون و ... می‌شود و یا توصیف بهشت‌هایی که در آن نهرها جاریست، جایگاه این نمادها را در آیات قرآن نشان می‌دهند. در این آیات، پیوستگی ایمان و تقوا و نیکویی با دو نماد آب و درخت جاویدان بارز است. درواقع توصیفات کتاب آسمانی در قالب تمثیل برگرفته از الگوی جمعی کهن در باب درخت مقدس است و با فرایند تطوری این نماد مطابقت دارد. تطور عناصری از متن پیشین (متون دینی پیش از اسلام) در رابطه با نماد درخت و آب حیات در متن قرآن که متأخرترین متن دینی است، دیده می‌شود که سویه‌ای تکاملی و تمثیلی یافته‌است و پیوسته با عنصر خیر و رستگاری است. در این فرایند تطوری، تغییر معنای نماد درخت زندگی و آب حیات از معنای زندگی جاویدان و نامیرایی در جهان مادی به جاودانگی در پیوستگی با ایمان در جهان متافیزیک دیده می‌شود. درواقع نمادها متعالی شده‌اند.

پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چه ارتباطی میان نقش‌پردازی آب و گیاه در محراب‌های دورهٔ اسلامی و الگوهای تصویری پیشین آن در هنر پیش از اسلام ایران وجود دارد و این ارتباط در طول زمان چه تغییراتی داشته است؟ فرضیهٔ تحقیق، وجود رابطه‌ای تطوری و تکاملی در فرم و محتوای نماد درخت و آب در محراب‌های دورهٔ اسلامی ایران است. بررسی محراب‌های دورهٔ اسلامی این نکته را اثبات می‌کند که در محراب‌های دورهٔ اسلامی که در جایگاه مکان مقدس هستند این دو نماد، حضور فعالی دارند. بنابراین می‌توان در جست‌وجوی الگوی تکامل یا تطور شکلی نمادهای آب و گیاه مقدس بود. بر مبنای بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و بر مبنای نظریهٔ تطورگرایی می‌توان بر این نکته تأکید داشت که در زمینهٔ آب و گیاه مقدس، کهن‌ترین فرم‌های هنری از گذشته بنیان‌گذاری شده و ادامه یافته‌اند و این اجزای فرهنگ ایرانی به شکل اولیه یا همراه با تغییرات تکاملی در هنرهای دورهٔ اسلامی به‌ویژه در محراب‌ها تداوم یافته‌اند. درخت زندگی با آرایه‌های درختی و گیاهی ظاهر شده و آب حیات با نماد سبو یا جام بازنمایی می‌گردد. با تکیه بر این اسناد می‌توان بر مبنای اصل اول تطورگرایی، یک الگوی ذهنی و دینی در ارتباط با تقدس عناصر طبیعی را در ذهن مردم ایران شناسایی کرد. با گذار دینی که پس از اسلام در ایران شکل گرفت و تسلط اندیشهٔ یگانه‌پرستی و وحدت‌گرایی، اندیشهٔ ستایش خدای یگانه و نگاه عرفانی به جهان هم‌چون نشانه‌های پروردگار، زمینهٔ کاربردی‌شدن نمادهای طبیعی آب و درخت در محراب‌ها پدید آمد. این ویژگی مشترکِ احترام به عناصری برگرفته از طبیعت در ایران پیش از اسلام که مشابهت بسیاری با تمدن‌های کهن نیز دارد، مطابق با اصل اول تطورگرایی، شکلی از وحدت روانی بشر است.

در محراب‌های ایرانی، درخت مقدس در مرکز محراب قرار دارد و گاه به‌صورت آرایهٔ گیاهی انتزاعی بر ستون‌های محراب پیچیده است. سبو نیز در پایین درخت یا ستون و یا بر فراز آن جای دارد. درحالی‌که آیات الهی که خود مایهٔ برکت و حیات‌بخش هستند در آن نزول می‌کنند. درواقع، سبو واسطهٔ دریافت فیض از آسمان است. شکل‌های تطوریافتهٔ عناصر گیاهی تکامل یافته‌اند. اسلیمی‌ها و ختایی‌ها با گردش‌های نظام‌مند، جایگزین درخت‌های پربرگ‌وبار دورهٔ ساسانی شدند و سبوها، بالا و پایین ستون‌ها گاهی با آرایهٔ گیاهی تزیین شدند. این سیر تکامل معنایی و فرمی در طراحی نماد آب و درخت در محراب مطابق با اصل دوم تطورگرایی یعنی پیشرفت و تکامل در طول زمان است. پیوستگی نیایش در محراب و ارتباط با خداوند متعال در همراهی با نماد درخت و سبو، یادآور توصیفات بهشتی از پیوستگی مومنان با درختان بهشتی، نهرهای جاری و سبوهای سرشار از شراب طهور از نهرهای بهشتی است. درواقع، ستایش طبیعت و تجسم روح در درخت از دوران کهن، تبدیل به نشان‌های عرفانی و اصلی معرفتی در تفکر یکتاپرستی شده‌است و این

همان جهش در اصل تکامل‌گرایی است. همان‌طور که تطورگرایی تکامل فکری بشر را از جانمندانگاری و طبیعت‌پرستی به یکتاپرستی و تفکر مابعدالطبیعی بیان می‌دارد و درواقع همان‌گونه که تایلور باور دارد ایده‌های روحانی در طول زمان، رشد و توسعه می‌یابند. در این پژوهش تنها به فرایند تطور و تکامل و روابط بینامتنیت دو نماد آب و درخت در محراب‌های ایرانی پرداخته‌شد. پژوهش دربارهٔ تطور نمادهای آسمانی، زمینی، نمادهای هندسی و نیز نمادپردازی اعداد، کم‌تر مورد توجه قرار گرفته‌است. در راستای تکمیل بررسی و تحلیل نقوش محراب در ایران، پیشنهاد می‌گردد تزیینات محراب‌های مساجد مدرن ایرانی بررسی گردند تا فرایند تغییر نمادهای تزیینی محراب در آثار متأخر معماری ایرانی تحلیل و حضور یا عدم حضور این نمادها در تزیینات محراب‌های معاصر ایران آشکار گردند.

پی‌نوشت‌ها

1. Estes
2. bes toxmag
3. gaok ̌r ̃na, gokarn
4. fraxkard
5. weh daiti

٦. «سِدرَةُ المُنتَهی» جایگاه یا درختی در آسمان است که در قرآن و حدیث معراج به آن اشاره شده و پیامبر (ص) در سفر معراج، آن را مشاهده کرده‌است. طوبی یا سدرة المنتهی، در مرکز بهشت قرار دارد و چهار رودخانهٔ آب، شیر، عسل و شراب زیر آن جریان دارند (کوپر، ١٣٨٦، ١٤٧).

٧. بنابر اوستا، «ایرانویچ» نخستین مسکن اقوام آریایی است. زردشت در ایرانویچ ظهورکرد و آرمان‌شهر ایرانیان است(قلی‌زاده، ١٣٨٨، ١٠٩).

٨. «Suma» در اوستای جدید، در یسن نهم تا یازدهم، هوم، همتای سومه ستایش شده‌است. او دشمنان را دور می‌دارد، از آنِ پرهیزگاران است، از آن نوشابه‌ای شادی‌بخش می‌سازند، بر البرزکوه می‌روید. در دنیای مینوی، ایزد است و در دنیای گیتی، گیاهی است که درمان‌بخش است. گیاه سومه را به ایندره نسبت می‌دهند که ظاهراً یکی از تجلیات صاعقه است. در اساطیر ودایی، عقابی (سومه جاودان) هوم را از آسمان به کوه بلندی می‌آورد.

منابع

قرآن کریم. (١٣٨١). ترجمهٔ مهدی فولادوند. قم: چاپخانه قرآن کریم.

ابوذری، محمد، تهرانی مقدم، احمد، و شریف‌زاده، عبدالمجید. (١٣٨٧). آشنایی با میراث هنری و فرهنگی ایران. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.

الیاده، میرچا. (١٣٧٥). دین‌پژوهی. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

-----. (١٣٨٤). اسطوره بازگشت جاودانه. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: نشر طهوری.

-----. (١٣٨٥). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: انتشارات سروش.

بلک، جرمی، و گرین، آنتونی. (١٣٨٥). فرهنگ‌نامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

بهار، مهرداد. (١٣٨٦). از اسطوره تا تاریخ. تهران: نشر چشمه.

بهرمان، علیرضا. (١۴٠٠). بازشناسی و معرفی محراب فراموش‌شده حرم امام علی(ع). هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ٢۶(١)، ۵۵-۶٧ doi: 10.22059/JFAVA.2018.251448.665883

پالس، دانیل. (١٣٨٩). هفت نظریه در باب دین. ترجمهٔ محمدعزیز بختیاری. قم: موسسه امام خمینی (ره).

پشوتنی‌زاده، آزاده. (١٣٩٩). خوانشی بر کتاب درخت زندگی: سمبل مرکزیت. پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، ٢٠ (٢)، ١-٢٠ doi: crtls.2020.5254/10.30465/

پوپ، آرتر آپهام، و آکرمن، فیلیس. (١٣٨٧). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج.٨). ترجمه زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تفضلی، احمد. (۱۳۵٤). مینوی خرد. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
دوبوکور، مونیک. (۱۳۸۷). رمزهای زنده جان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
ژوله، تورج. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: انتشارات یساولی.
حیدری باباکمال، یداله،زارعی، محمدابراهیم، دهقان، مریم، و حاج حسینی، محسن. (۱۳۹۳). مطالعه تزیینات گچبری محراب‌های دوره سلجوقی مسجد ملک کرمان از دیدگاه هنر اسلامی. مطالعات تاریخ اسلام. ۷ (۲۳)، ۱٤۹-۱۷۷ dor : 20.1001.1.22286713.1393.6.23.7.1
خبرگزاری ایسنا. (۱۳۸۱). محراب زرین‌فام امامزاده علی در موزه ملی ایران. برگرفته از وبگاه: https://www.isna.ir/news/8108-
خوانساری، مهدی، مقتدر، محمدرضا، و یاوری، مینوش. (۱۳۸۳). باغ ایرانی بازتابی از بهشت. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
سجادی، علی. (۱۳۷۵). سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله‌ی مغول. تهران: انتشارات میراث فرهنگی کشور.
شوالیه، ژان، و گربران، آلن. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: نشر جیحون.
شیرانی‌نژاد، امیرحسین. (۱۳۹۵). هنرمقدس: بررسی معماری عناصر تشکیل‌دهنده مساجد شاخص استان اصفهان. تهران: مرکز پژوهش و سنجش افکار.
صلیبا، جمیل. (۱۳٦٦). فرهنگ فلسفی. ترجمهٔ منوچهر صانعی. تهران: حکمت.
طاهری، علیرضا. (۱۳۹۰). درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق. باغ نظر. ۸ (۱۹)، ٤۳-٥٤.
فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷٤). هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: انتشارت فروزان.
فرنبغ دادگی. (۱۳۸٥). بندهش. به‌کوشش مهرداد بهار. تهران: نشر توس.
فلاح‌زاده، مجید. (۱۳۸٤). تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر در ایران (کتاب اول: تعزیه). تهران: نشر پژواک کیوان.
فلاح مهترلو، زهرا، و ملک‌زاده باروق، پری. (۱۳۹۹). تحلیل مضمونی نقشمایه‌ی درخت زندگی و تزیینات وابسته به آن در مدرسه‌ی یاقوتیه. جلوه هنر، ۱۲ (۱)، ۳۳-٤۳ doi : 10.22051/JJH.2019.26841.1422
فکوهی، ناصر. (۱۳۹۲). تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی. تهران: نشر نی.
قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۸). فرهنگ اسطوره‌های ایرانی بر پایه متون پهلوی. تهران: شرکت مطالعات و نشر کتاب پارسه.
کالینز، رندال. (۱۳۸۹). نظریه تطورگرایی در جامعه‌شناسی. ترجمهٔ محمدجواد محسنی. برگرفته از وبگاه: http://marifat.nashriyat.ir/node/338
کومارا سوامی، آناندا. (۱۳۸٤). استحاله طبیعت در هنر. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
متفکرآزاد، مریم، و ذکاوت، سحر. (۱۳۹۷). بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه (بررسی تزیینات محراب مسجد جامع ارومیه). پژوهش در هنر و علوم انسانی. ۱٤ (۱)،۱۱-۲٤.
ملک‌زاده، فاطمه. (۱۳۸٦). این آتش نهفته، تأثیر مهرپرستی بر حافظ. تهران: نشر هزار.
ولی‌بیگ، نیما، رحیمی آریایی، افروز، و محمودآبادی، سید اصغر. (۱۳۹۸). مقایسه محراب‌های مساجد استان اصفهان در گستره شکلی از آل بویه تا تیموریان (رازی و آذری). مطالعات تاریخ فرهنگی- پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ. ۱۱ (٤۲)، ۱۲۹-۱٥٦ : doi 10.29252/chs.11.42.139
هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
همتی، همایون. (۱۳۸۰). شناخت دانش ادیان. تهران: نقش جهان مهر.
Abu Amar, I. M. (2017). Religious Symbolism in Islamic Art. *Oussour Al Jadida*, *7* (27), 288-299. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/344481611_Religious_Symbolism_in_Islamic_Art

Amite, P. (1979). *Glyptique susienne des origines a l'ė poque des Perses achė mė nides: cachets, sceaux- cylindres et empreintes antiques dė couverts a Suse de 1913 a 1967* (*Vol. 2*). Paris.

Cooper, J. (2000). Assyrian Prophecies, The Assyrian Tree, and the Mesopotamian Origins of Jewish Monotheism, Greek Philosophy Christian Theology, Gnosticism, and Much more. *Journal of the American Oriental Society, 3* (120), 430-444.

Estes, D. (2020). *The Tree of Life, Themes in Biblical Narrative* (Vol. 27). Availability Published doi: 10.5325/bullbiblrese.31.4.0533

Faro, I. (2016). Tree of life. North *Baptist theological* seminary. Retrieved from: http://www.researchgate.net/publication/34964225.

Ghirshman, R. & Wiet, G. (1966). *Tre sors de L' Ancien, Iran*. Switzerland: le Musee Rath-GenEve.

Gelfer , M. (1986). *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the cefalu cathedral*. Leiden: E. G. Brill.

Golan, A. (2003). *Myth and Symbol: symbolism in prehistoric religions*. Jerusalem.

Hali magezine. (2002). Issue 124, September - October.

James, E. O. (1966). *Tree of life*, *Studies in the history of religions*, Leiden: E. j. Brill.

Lang, A. (1893). *Custom and Myth*. London, New York & Bombay: Longmans, Green.

-----. (1894). *Cock lane and Comnon Sense*. London: Longmans.

Hopfe, L. M. (1983). *Religion of the world*. London: Pearson.

Mahboubian, H. (1997). *Art of ancient Iran Copper and bronze*. London: Philip Wilson.

Musselman, L. J. (2003). *Trees in the Koran and the Bible*. *Unasylva* 213. Vol. 54. *Retrieved from* https://www.researchgate.net/publication/238093795_Trees_in_the_Koran_and_the_Bible

Pals, D. L. (1996). *Seven theories of religion*. New York: Oxford University Press.

Porada, D. (1963). *Ancient Iran, The Art of pre-Islamic times*. London: Methuen.

Preus, J. S. (1987). *Details about Explaining Religion*, Criticism & Theory. New Haven: Yale University.

Payghambari, O. R. (2019). *Tree of Life in Religious and mystical Literature of Islam. Revista Humanidades Inovacao*, *6* (9), 136-148. Retrieved from https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1455

Roach, K. J. (2008). *The Elamite cylinder Seal Corpus, c 3500- 1000 B.C*. University of Sydeny.

Sourdel, J. (1973). *Dei kunst des Islam*. Ullstein.

Stirlin, H. (2006). *Splendors of the ancient Persia*. White Star.

Tylor, E. B. (1958). *Primitive Culture*. New York: Harper Torchbook.

References

The Holy Quran (2001) (M. Fouladvand, Trans.). Qom.

Abuzari, M., Tehrani Moghadam, A., & Sharifzadeh, A. M. (2008). *Getting to know the artistic and cultural heritage of Iran*. Tehran: Ketab-hai Darsi publishing company [In Persian].

Abu Amar, I. M. (2017). Religious Symbolism in Islamic Art. *Oussour Al Jadida, 7* (27), 288-299 Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/344481611_Religious_Symbolism_in_Islamic_Art

Amite, Pierre. 1979. *Memoires de la delegation archeologueen Iran*. *GlyptiqueSusienne*. Vol. 2, Paris.

Black, J., & Green, A. (2015). *Dictionary of Ancient Mesopotamian Gods, Demons and Symbols*, Peyman Matin. Tehran: AmirKabir Publications (Original work published 1992).

Bahar, M. (2016). *From myth to history*. Tehran: Cheshmeh Publishing [In Persian].

Behrman, A. (2021). Recognition and introduction of the forgotten shrine of Imam Ali (a.s.)". *Journal of Honar-Ha-ye-Ziba: Honar-ha-ye Tajasomi. 26* (1), 55-67. doi: 10.22059/JFAVA.2018.251448.665883 [In Persian].

Cooper, J. (2000). Assyrian Prophecies, The Assyrian Tree, and the Mesopotamian Origins of Jewish Monotheism, Greek Philosophy Christian Theology, Gnosticism, and Much more. *Journal of the American Oriental Society, 3* (120), 430-444.

Collins, R. (2010). Evolutionary Theory in Sociology (M. J. Mohseni, Trans.). Retrieved from http://marifat.nashriyat.ir/node/338

Chevalier, J., & Gerbran, A. (2007). *Dictionary of Symbols* (S. Fazaeli, Trans.). Tehran: Jihoon Publishing (Original work published 1969).

Coomaraswamy, A. (2012). *The transformation of nature in art* (S. Tabatabai, Trans.). Tehran: Farhangestan-e Honar (Original work published 1934).

De Beaucorps, M. (2007). *Les Symboles Vivants* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Nashr-e-Markaz (Original work published 1989).

Eliade, M. (1996). *Religious studies* (B. Khorramshahi, Trans.). Tehran: Humanities Research Institute (Original work published 1978).

-----. (2004). *The Myth of the Eternal Return* (*Mythe de l è ternelretou*) (B. Sarkarati, Trans.). Tehran: Tahoori Publishing (Original work published 1954).

-----. (2006). *Treatise on the History of Religions* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush Publications (Original work published 1949).

Estes, D. (2020). The Tree of Life, *Themes in Biblical Narrative* (Vol. 27). Availability Published. doi: 10.5325/bullbiblrese.31.4.0533

Falahzadeh, M. (2005). *social -political history of theater in Iran* (book 1, Taazieh). Tehran: pejwok-e keyvan Publishing [In Persian].

Falah Mehtarlou, Z., & Malekzadeh Barough, P. (2019). A Thematic analysis of the tree of life motif and its Associated ornaments in the Yakutaie school, *Jelveh Honar*, 12 (1), 33-43 doi: 10.22051/JJH.2019.26841.1422 [In Persian].

Fakouhi, N. (2012). *History of thought and theories of anthropology*, Tehran: Nei Publishing [In Persian].

Farnbagh Dadaghi, (2006). *Bondahesh*. M. Bahar. Tehran: Toss publishing [In Persian].

Ferrier, R.W.(1995). *The arts of Persia* (P. Marzbaan, Trans.). Tehran: Forozan publishing house (Original work published 1989).

Faro, I. (2016). Tree of life. *North Baptist theological seminary*. Retrieved from: http://www.researchgate.net/publication/34964225.

Ghirshman, R. & Wiet, G. (1966). *Tre sors de L'Ancien, Iran*. Switzerland: le Musee Rath-GenEve.

Gelfer, M. (1986). *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the cefalu cathedral*. Leiden: E. G. Brill.

Gholizadeh, Kh. (2008). *A Lexicon of Iranian Mythology based on Pahlavi texts*. Tehran: Parse Book Studies and Publishing Company [In Persian].

Golan, A. (2003). *Myth and Symbol: symbolism in prehistoric religions*. Jerusalem.

Heydari Baba Kamal, Y., Zaree, M. E., Dehghan, M., & Haj Hosseini, M. (2013). Study of the Decorative Plasterwork of Seljuk Mehrabs in Malek Mosque in Kerman from the perspective of Islamic art. *Historical studies of Islam*. *7* (23), 149-177 dor: 20.1001.1.22286713.1393.6.23.7.1 [In Persian].

Hall, J. (2001). *A pictorial dictionary of symbols in the art of East and West* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Contemporary Culture Publications (Original work published 1985)

Hemati, H. (2018). *Recognizing the knowledge of religions*, Tehran: Naqsh-e Jahan-e Mehr [In Persian].

Hali magezine. (2002). Issue 124, September - October.

ISNA. (2001). The golden altar of Imamzadeh Ali in the National Museum of Iran. Retrieved from https://www.isna.ir/news/8108- [In Persian].

Juleh, T. (2002). *A research on Iranian carpets*., Tehran: Yassavoli Publications [In Persian].

James, E.O. (1966). *Tree of life*, *Studies in the history of religions*, Leiden: E. j. Brill.

Khansari, M., Moqtader, M. R., & Yavari, M. (2013). *The Iranian garden is a reflection of heaven*, Tehran: Cultural Heritage and Tourism Organization [In Persian].

Lang, A. (1893). *Custom and Myth*. London, New York & Bombay: Longmans, Green.

-----. (1894). *Cock lane and Comnon Sense*. London: Longmans.

Hopfe, L. M. (1983). *Religion of the world*. London: Pearson

Mahboubian, H. (1997). *Art of ancient Iran Copper and bronze*. London: Philip Wilson.

Musselman, L. J. (2003). Trees in the Koran and the Bible. *Unasylva 213*. Vol. 54. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/238093795_Trees_in_the_Koran_and_the_Bible

Motafakkerazad, M., & Zekavat, S. (2017). Visual reflection of Islamic art in Urmia Jame Mosque (reviewing the embetllishments of Mihrab of Jameh Mosque of Urmia). R*esearch in arts and humanities*, *14* (1), 11-24 [In Persian].

Malekzadeh, F. (2006). *This hidden fire*, the influence of Mithraism on Hafez. Tehran: Nashar Hazar [In Persian].

Pals, D. L. (1996). *Seven theories of religion*. New York: Oxford University Press.

-----. (2010). *Seven theories about religion* (M. A. Bakhtiari, Trans.). Qom: Imam Khomeini Institute (RA) (Original work published 1996).

Porada, D. (1963). *Ancient Iran, The Art of pre-Islamic times*. London: Methuen.

Preus, J. S. (1987). *Details about Explaining Religion, Criticism & Theory*. New Haven: Yale University.

Payghambari, O. R. (2019). Tree of Life in Religious and mystical Literature of Islam. *Revista Humanidades Inovacao*, 6 (9), 136-148 Retrieved from https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1455

Pashootanizadeh, A. (2019). The tree of life: symbol of center, *Pizhuhishnāmah-iintiqādī-imutūnvabarnāmahhā-yi ʿulūm-iinsāni*, 20 (2), 1-20 doi: crtls.2020.5254/10.30465/ [In Persian].

Pope, A. & Ackerman, Ph. (2007). A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Vol. 8. (C. Parhaam, Trans.). Tehran: scientific-cultural (Original work published 1964).

Roach, K. J. (2008). *The Elamite cylinder Seal Corpus, c 3500- 1000 B.C*. University of Sydeny.

Sajadi, A. (1996). *Evolution of Mihrab in Iranian Islamic Architecture from the beginning to the Mongol invasion*, Tehran: Iran's Cultural Heritage Publications [In Persian].

Saliba, J. (1987). *Philosophical culture* (*Almoajamalphalsafy*) (M. Sanei, Trans.). Tehran: Hekmat (Original work published 1970).

Shiraninejad, A. (2015). Honarmaqds, a review of the architectural elements of the prominent mosques of Isfahan province, Tehran: Center for Research and Sensing of Thoughts [In Persian].

Sourdel, J. (1973). *Dei kunst des Islam*. Ullstein.

Stirlin, H. (2006). *Splendors of the ancient Persia*. White Star.

Tafazzoli, A. (1975). *Minoy Kherad*. Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran [In Persian].

Taheri, A. (2018). The sacred tree, the Talking tree and formation of WakWak motif. *Bagh-e Nazar, 8* (19), 43-54 [In Persian].

Tylor, E. B. (1958). *Primitive Culture*. New York: Harper Torchbook.

Valibeig, N., Rahimi Aryai, A.,& Mahmoodabadi, S. A. (2018). Comparison of mosque altars in Isfahan province from Buyid dynasty to Timurian (Razi and Azari). *Cultural History Studies* (*Pejuhesh NamehAnjoman-e Iraniye Tarikh*). *11* (42), 129-156 doi: 10.29252/chs.11.42.139 [In Persian].

The Symbolic Concepts of Water and Trees in Ancient Persian Arts and its Appearance on the Altars of the Islamic Period with an Emphasis on the Theory of Evolutionism

Hossein Abeddoost
Associate Professor of Graphics Department, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author) / habeddost@guilan.ac.ir
Hamidreza Bahaghighat Manghodehi
Instructor of Architecture Department, University of Guilan, Rasht, Iran/ bahaghighat@guilan.ac.ir
Ziba kazempoor
Lecturer of Art Research Department, University of Guilan, Rasht, Iran/ zkazempoor@yahoo.com

Received: 08/02/2023
Accepted: 10/06/2023

Introduction

The altar is a symbol of a holy place. The tradition of decorating altars, which is repeated as a stylistic form in the Islamic period, is related to the religious philosophical concept that emphasizes the concept of this holy place. Based on symbolism, the center is the supreme example of holiness and pure reality as all other symbols of pure reality (such as the tree of life, the fountain of youth, and so on.) are also located in the center. In this research, the concept of the decorative motifs of trees and vases in the altar is analyzed considering the sacredness of this place. The present analysis seeks to answer this question: what is the relationship between the symbols of water and plants represented in the altars of the Islamic period and their earlier visual patterns in the pre-Islamic art in Iran.

Research Method

This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review, and data analysis was done qualitatively. The principle of evolutionism is based on the fact that every cultural phenomenon should be considered the result of a long chain of changes along a time-space line.

Research Findings

The intellectual principles of evolutionary theory are based on a belief in an evolutionary line, a beginning, an end, and milestones that can be called moments of leap or fundamental change. In this approach, the shapes and their changes in the works were taken into consideration; it depicted how an art form spread on a territory or a historical aspect. This principle is

noteworthy that some components of a certain culture and practices or customs may remain in the same culture for a long time after the transformation of other components. According to Taylor, two important laws about religion and culture exist. The first principle is the unity or the psychological sameness among human beings. The second principle is the pattern of human evolution or intellectual progress over time. The cultural and intellectual evolution of human and the basic homomorphism of the human mind are related to each other. The principles of evolutionism can be analyzed for the symbols of water and trees in Islamic altars. Persian myths have described the two symbolic elements of water and trees in the holy places and considered them to represent the center of the universe and the origin of life, respectively. In the verses of the Holy Quran, these symbolic trees are mentioned and described. The descriptions of the Tubi Tree, the Sidra al-Muntahi Tree, the olive tree along with the description of the paradises with flowing rivers show the place of these symbols in the holy book of the Quran. In these verses, the connection of faith, piety, and goodness with the symbols of water and the eternal tree is evident. In fact, these descriptions of the heavenly book in the form of an allegory, derived from the archetypes, are about the sacred tree and correspond to the evolutionary process of this symbol. The evolution of elements from the ancient texts (the pre-Islamic religious texts), i.e., the symbols of the tree and the water of life, can be seen in the text of the Qur'an, as the most recent religious text. They have found an evolutionary and allegorical form and are continuous with the element of goodness and salvation. In this evolutionary process, a change in the meaning of symbols of the tree of life and the water of life can be seen: that is, a change from eternal life and immortality in the material world to immortality in connection with faith in the metaphysical world. In fact, the symbols have become sublime.

Conclusion

On the basis of intertextuality, there is no text without a pre-text, and on the basis of the theory of evolution, it can be emphasized that in the field of sacred water and plants, the oldest art forms have been established and continued from the past. These components of Iranian culture have been continued in their original form or along with evolutionary changes in the arts of the Islamic period, especially in altars. The tree of life appears with a tree and plant motif, and the water of life is represented by the symbol of a jar or cup. Based on these documents and the first principle of evolutionism, a mental and religious pattern related to the sanctity of natural elements can be identified in the minds of Iranian people. With the religious transition that happened in Iran after Islam and the domination of monotheism and monotheism, the idea of praising one God and the mystical view of the world, as the signs of the Lord, created the ground for the use of natural symbols of water and trees in altars. This common feature of respect for nature in pre-Islamic Iran, which bore many similarities with ancient civilizations, is a form of human psychological unity in accordance with the first principle of evolutionism. In Iranian altars, the sacred tree is located in the center of the altar, and sometimes it is wrapped in the form of an abstract plant motif on the pillars of the altar. The pot or jar is also at the bottom of the tree or column or on top of it. While the divine verses, which are the sources of blessing and life-giving, are revealed on it. In fact, the jar is the medium of receiving grace from heaven. The evolved forms of plant elements have evolved. Arabesques and khatais replaced the leafy trees of the Sassanid period with systematic rotations, and the jars, at the top and bottom of the

columns were sometimes decorated with plant motifs. And this course of semantic and formal evolution in the design of water and tree symbols in the altar is in accordance with the second principle of evolutionism, which means progress and evolution over time. Continuity of prayer at the altar and communication with the Almighty God, accompanied by the symbols of the tree and the jar, is reminiscent of heavenly descriptions of believers' connection with the heavenly trees, flowing streams, and the cups filled with pure wine from the heavenly streams.

Keywords: symbol, water, tree, altar, Iran, Islamic period, evolutionism.

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

واکاوی نقش نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی در شناخت و دسته‌بندی فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب (۱۹۰۰ـ۱۹۱۰)

10.22052/HSI.2023.248461.1066

داود شادلو*
سعیده رفیعی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

چکیده

از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی، ازجمله فرش‌های‌شرقی در اروپا و سپس در آمریکا فراگیر شد و تداوم برگزاری آن‌ها در دههٔ نخست سدهٔ بیستم، شناختی تازه از فرش‌های صفوی را در جوامع علمی غرب ایجاد کرد؛ گرچه نگاه تحلیلی به فرش‌های صفوی از نمایشگاه‌های وین ۱۸۷۳ و ۱۸۹۱ آغاز شده‌بود، اما سه نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳، مونیخ ۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰ نقشی بزرگ در تعریف و بازنگری روش‌های مناسب پژوهش بر فرش‌های صفوی و اصلاح داده‌های پیشین دربارهٔ آن‌ها بازی کردند. هدف پژوهش، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های نام‌برده، در گسترش شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب است؛ هم‌چنین روش‌هایی که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، مجموعه‌سازی، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و نمایش فرش‌های‌صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری برسند، واکاوی شده‌اند. سؤالات پژوهش نیز در همین راستاست: ۱) نمایشگاه‌های نام‌برده چه نقشی در شناخت فرش‌های‌صفوی در جوامع علمی غرب داشته‌اند؟ ۲) فرش‌شناسان غربی در این دوره، چه روش‌هایی را برای شناخت فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند؟ روش پژوهش از نظر اجرا توصیفی ـ تحلیلی و از نظر هدف بنیادی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات، اسنادی (کتابخانه‌ای) و جامعهٔ آماری، اسناد، عکس‌ها و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های نام‌برده است. روش نمونه‌گیری، سرشماری و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است. نتایج نشان می‌دهد که سیر گردآوری فرش‌های صفوی پیوند تنگاتنگی با گسترش شناخت (زیباشناسی، فنون، تاریخ و دسته‌بندی) آن‌ها در غرب داشته‌است. آن‌چه گردآوری شده، موارد مطالعاتی را تعیین کرده و آن‌چه مورد مطالعه قرار گرفته، به اصلاح الگوهای گردآوری و شناختی انجامیده‌است. اصلی‌ترین روشی که پژوهشگران در تجزیه‌وتحلیل فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند، مطالعهٔ تطبیقی بوده‌است و پژوهشگران فرش‌هایی را که در ظاهر به گروه یا ساختاری وابسته نبوده‌اند، با مقایسه‌ای مبتنی بر همسانی‌های عنصری در یک ساختار نَسَبی (تبارشناختی) جای داده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
نمایشگاه هنر اسلامی، فرش صفوی، نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳، نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰، نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰.

* استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)/ Shadloudavood@shirazartu.ac.ir
** استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران/ s_rafiei@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

از میانهٔ سدهٔ نوزدهم و با شتاب‌گرفتن تحولات صنعتی در غرب، هم‌چنین با ایجاد انگیزه‌هایی برای تبادلات فرهنگی، برپایی نمایشگاه‌های جهانی که نشان‌دهندهٔ پیشرفت‌های علمی، صنعتی و هنری بودند، گسترش یافتند. کشورهای شرقی نیز فرصتی یافتند که آثار خود را به غربیان معرفی کنند و به‌دنبال جذب سرمایه و بازاریابی کالاهای خود باشند. «این نمایشگاه‌ها القاکنندهٔ فضای ساختگی صلح و برابری بین ملت‌ها بودند. شرقیان در غرفه‌هایشان محیط بومی خود را شبیه‌سازی می‌کردند [...] رویدادهایی از این دست، برگزاری نخستین نمایشگاه‌های بزرگ و عمومی هنر اسلامی را تسهیل کرد» (Fulco, 2017 : 51). از اواخر همین سده برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی مانند نمایشگاه‌های ویژه فرش‌های شرقی نیز آغاز شد. این نمایشگاه‌ها نخست با ابتکار چند موزه شکل گرفتند، اما انگیزه‌ای شدند تا مجموعه‌داران اروپایی که عمدتاً از طبقهٔ اشراف بودند، در گردآوری و سپس نمایش آثار از یکدیگر پیشی بگیرند. در این زمان مجموعه‌داران هنوز شناخت کافی از هنر اسلامی نداشتند و به‌سبب جذابیت‌های زیبایی‌شناختی و ارزش مادی، آثار را گرد می‌آوردند و سویه‌های تاریخی یا فرهنگی، اهمیت کم‌تری برای ایشان داشت.

برخاستن موج خاورشناسی در غرب، سبب جذابیت هنر و تزیینات اسلامی برای غربیان شده‌بود و به فراخور آن تجزیه‌وتحلیل آثار با جدیت دنبال می‌شد. به موازات مطالعات دانشگاهی، خاورشناسی بازاری با مقاصد تجاری به‌ویژه در حوزهٔ فرش‌شناسی نیز از سوی مجموعه‌داران غیردانشگاهی پیگیری می‌شد. اندک‌اندک با شناخت بیش‌تری که از هنر اسلامی پدید آمد، نمایشگاه‌ها سازمان‌یافته‌تر شدند. «نمایشگاه‌های هنر اسلامی پایان سدهٔ نوزدهم، به‌شکلی ماهرانه خبرگی، روش پژوهش علمی، دانش، ارزیابی و اصالت‌یابی آثار را درهم آمیختند» (Komaroff, 2000 : 3)؛ جدا از سویه‌های معرفتی هنر اسلامی، سیر گردآوری، مجموعه‌سازی و نمایش آثار هنری مسلمانان، پیوندی تنگاتنگ با تاریخ هنر اسلامی و پختگی آن به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی دارد که دربارهٔ همه زیرشاخه‌ها ازجمله فرش‌های‌صفوی صادق است. به‌نظر می‌رسد نمایشگاه‌های دههٔ نخست سدهٔ بیستم، شناخت دقیق‌تری از فرش‌های صفوی فراهم آوردند. روش‌هایی که در تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و مجموعه‌سازی فرش‌ها به‌کار گرفته شد، منطبق با شیوهٔ پژوهش و علم آن روز بود و پژوهشگران تا حد امکان کوشیدند زمینه‌های تولید اجتماعی و فرهنگی فرش‌ها را نیز درنظر بگیرند.

هدف و مسئلهٔ این پژوهش، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های پاریس ۱۹۰۳، مونیخ ۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰، در دسته‌بندی و شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب است؛ هم‌چنین روش‌هایی که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی، مجموعه‌سازی و نمایش فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری از آن‌ها برسند، واکاوی شده‌اند. سؤالات پژوهش نیز در همین راستاست: ۱) نمایشگاه‌های نام‌برده چه نقشی در شناخت فرش‌های صفوی در جوامع علمی غرب داشته‌اند؟ ۲) فرش‌شناسان غربی در این دوره، چه روش‌هایی را برای شناخت فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند؟ روش پژوهش از نظر شیوهٔ اجرا، توصیفی ـ تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار آن فیش‌برداری است. جامعهٔ آماری، اسناد و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های نام‌برده است. تقریباً همهٔ نمونه‌های دردسترس بررسی شده‌اند؛ از این‌رو روش نمونه‌گیری سرشماری است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، کیفی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در این موضوع، کم‌تر به نقش نمایشگاه‌ها در گسترش دانش فرش‌شناسی پرداخته‌اند؛ بنابراین با پیشینهٔ تحلیلی اندکی روبه‌رو هستیم. برخی از منابعی که در ادامه می‌آیند، مستقیماً به حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌ها پرداخته‌اند و برخی منابع نیز قابل مطالعه برای درک ماهیت نمایشگاه‌های هنر اسلامی هستند.

سهیلا بختیاری، طاهر رضازاده و داود شادلو (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی عوامل مؤثر فرش‌اندوزی اروپاییان در دوره قاجار» نشان می‌دهند که سنت اهدای قالی به دربارهای اروپایی و رونق صنعت صادرات قالی، نقش مهمی در دستیابی اروپاییان به قالی‌های ایرانی داشته‌است. هم‌چنین تحولات فرهنگی و تجددخواهی شاهان قاجار و استقبال ایشان از شرکت در نمایشگاه‌های جهانی سدهٔ نوزدهم نیز از دیگر شیوه‌های فرش‌اندوزی اروپاییان به‌شمار می‌رود. در این نمایشگاه‌ها نه‌تنها قالی‌های قاجار، بلکه قالی‌های صفوی موردتوجه قرار می‌گیرند و به مجموعه‌ها راه می‌یابند.

عبداله میرزایی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران» نشان می‌دهد که بازدید ناصرالدین‌شاه از نمایشگاه وین ۱۸۷۳، نگاه اروپاییان را به‌سوی پاویون ایران معطوف می‌کند و نمایش قالی‌های ایرانی که تحسین نخبگان فرهنگی و منتقدان تولید انبوه را برمی‌انگیزد، نقشی مهم در گرایش جوامع غربی نسبت به خرید قالی‌های دستباف به‌عنوان مظاهر فرهنگی ایران و احیای تولید و صادرات آن دارد. هم‌چنین میرزایی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «زمینه‌های شکل‌گیری و تبعات برگزاری نخستین نمایشگاه جهانی فرش در اتریش» با تمرکز بر نمایشگاه وین ۱۸۷۳، به زمینه‌ها و تبعات فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی این نمایشگاه پرداخته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مقارن با احیای مجدد قالی‌بافی ایران در اواخر دورهٔ قاجار، حضور قالی‌های ایرانی در نمایشگاه‌های جهانی و ارزش‌گذاری آن‌ها به‌عنوان آثار هنری از سوی موزه‌های اروپایی، باعث تغییر نگاه به قالی دستباف از منظر یک فرآورده کاربردی به دستبافته‌ای فرهنگی و هنری شد. این تغییر نگاه، تحریک تقاضا در بازارهای غربی و توسعهٔ کارگاه‌های قالی‌بافی در سرتاسر ایران را در پی داشت.

غلامرضا جمال‌الدین و مصطفی کیانی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «زمینه های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری پاویون‌های عصر قاجار در نمایشگاه‌های جهانی و جایگاه‌شان در معماری مدرن ایران (۱۹۱۳-۱۸۷۳ م /۱۲۵۲-۱۲۹۲ ه. ش)» به این مسئله پرداخته‌اند که جایگاه و طراحی پاویون‌های ایران در دورهٔ قاجار و زمینه‌های اجتماعی تأثیرگذار در شکل‌گیری آن‌ها در نمایشگاه‌های جهانی چگونه بوده‌است. نتایج پژوهش، نشان‌دهندهٔ بازتعریف و بازتفسیر معماری و دوره‌بندی تاریخ در ذیل جریان‌های «هویت ملی»، «باستان‌شناسی» و «شرق‌شناسی» است.

داود شادلو و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آن‌ها» به تجزیه‌وتحلیل دو مکتب فرش‌شناسی برلین و وین پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که اصلی‌ترین کاستی‌های مطالعات خاورشناسان عبارت‌اند از: تمرکز صرف بر مطالعات کتابخانه‌ای و فرش‌های موزه‌ای؛ بی‌توجهی به تحقیقات میدانی؛ قطعی‌پنداشتن داده‌ها و فرضیات خود؛ نسبت‌دادن نادرست فرش‌ها به مناطق خاص؛ تاریخ‌گذاری‌های نادرست با دلایل ناموجه؛ بی‌توجهی به بسترهای تولید فرش و جداکردن هنر از خاستگاه بومی و فرهنگی خود.

دنیل فولکو (۲۰۱۷) به بررسی نمایشگاه‌های وین ۱۸۷۳ و پاریس ۱۸۷۸ پرداخته‌است و اثبات می‌کند که دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰، دوره‌ای مهم در تجزیه‌وتحلیل و نمایش آثار هنر اسلامی بوده‌است. هم‌چنین سیاست‌گذاری و شیوه‌های ارائه هنر اسلامی در نمایشگاه‌های نام‌برده واکاوی شده و نشان می‌دهد کارشناسان با تمرکز استراتژیک بر آثار هنری جوامعی خاص، نمایشگاه‌های علمی و تخصصی اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم را جهت داده‌اند و روش‌ها و رویکردهای جدیدی را در شناخت هنر اسلامی پدید آورده‌اند.

مریم دشتی‌زاده، اصغر جوانی و فرزان سجودی (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموعه‌های موزه‌ای» بیان می‌کنند که درک ما از هنر اسلامی، متأثر از میراث و گفتمان‌های مسلط نمایشگاه‌های موقت و مجموعه‌های دائمی هنر اسلامی در غرب و رویکردهای این موزه‌هاست. در این پژوهش سه گفتمان شرق‌شناسانه، تاریخ هنر در غرب و مطالعات بینافرهنگی بررسی شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهند که تسلط این رویکردها به چرخش معنای هنر اسلامی به‌عنوان «کالای مادی»، «هنر» و «کالای فرهنگی» انجامیده‌است.

فهیمه زارع‌زاده، سیدمصطفی مختاباد امرایی و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بازخوانشی از هنر و سیاست در نمایشگاه های جهانی اکسپو (مطالعه موردی: نمایشگاه کریستال پالاس لندن، بریتانیا ۱۸۵۱)»، ابعاد گوناگون نمایشگاه نام‌برده را کاویده و به این نتایج رسیده‌اند که نخبگان سیاسی ـ فرهنگی بریتانیا به سه روش از هنر بهره‌برداری کردند: طراحی معمارانه مبتنی بر ایده‌ای نوآورانه، تولید آثار با درجهٔ کیفیت و کمیّت پیشرفته و نمایش خلاقانهٔ صنایع‌دستی اقوام مستعمره.

اوا ماریا ترولنبرگ (۲۰۱۲) به این نکته پرداخته‌است که نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ معیارهای ارزیابی علمی تازه‌ای برای پژوهشگران هنر اسلامی تعریف کرد. هم‌چنین به‌کاربردن اصطلاح «شاهکار» برای آثار هنر اسلامی توسط گردانندگان این نمایشگاه، مرزهای فرهنگی ـ ذهنی ـ تاریخی نوینی را پدید آورده و سنت خاورشناسی را متحول کرده‌است.

دیوید جی. راکسبورگ (۲۰۱۰) به ارزیابی جایگاه نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ در تاریخ نمایشگاه‌های هنر اسلامی پرداخته‌است. تمرکز نویسنده بر روش مجموعه‌سازی، ارائه و چیدمان آثار است و اینکه این روش‌ها، چگونه جریان‌ساز شده و در نمایشگاه‌های آینده به‌کار گرفته شدند. لیندا کوماروف (۲۰۰۰) به تاریخ‌نگاری هنر اسلامی از اواسط سدهٔ نوزدهم تا اواسط سدهٔ بیستم ـ که دورهٔ شکل‌گیری این رشتهٔ دانشگاهی است ـ پرداخته‌است. نویسنده تأکید دارد پژوهش‌هایی که امروزه مفهوم هنر اسلامی را شکل داده‌اند، متمرکز بر گردآوری و مجموعه‌سازی آثار بوده‌اند؛ از این‌رو ضروری است که مسیر طی‌شدهٔ پیشین به‌ویژه نمایشگاه‌های گذشته، کاتالوگ‌های آن‌ها و مجموعه‌های هنر اسلامی، مجدد بازبینی و روش‌های تحلیل، آسیب‌شناسی شوند. هم‌چنین راکسبورگ (۲۰۰۰) به نقش و عاملیت مجموعه‌داران آماتور در گردآوری آثار و شکل‌گیری نخستین نمایشگاه‌های موقت هنر اسلامی در اروپا پرداخته‌است. رویکرد پژوهش مزبور، جامعه‌شناختی است و به زمینه‌هایی می‌پردازد که آماتورها در پذیرش هنر اسلامی در جوامع غربی داشته‌اند.

۳. حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌های غربی از ۱۸۵۰ تا ۱۹۰۰

ایران تا پیش از ۱۸۵۰ در نمایشگاه‌های غربی شرکت مستقیم نداشته‌است و اگر آثاری عرضه می‌شده، مجموعه‌های غربی تأمین‌کننده آن‌ها بوده‌اند. از ۱۸۵۱ و نمایشگاه بزرگ لندن[۱] است که ایران همراه بیست‌وپنج کشور، با عمارتی کوچک مستقلاً حضور می‌یابد. براساس کاتالوگ نمایشگاه، دو فرش در عمارت ایران به نمایش‌درآمده اما اطلاعات بیش‌تری از آن‌ها منتشر نشده‌است (Official Descriptive and Illustrated Catalogue, 1851 : 1426). حضور فرش‌های ایرانی در نمایشگاه‌های پاریس ۱۸۵۵ و ۱۸۶۷ و لندن ۱۸۶۲ برجسته نیست. نخستین نمایشگاهی که با حضور پررنگ فرش‌های ایرانی برگزار شده، وین ۱۸۷۳ است که ناصرالدین‌شاه نیز از آن بازدید می‌کند. چنان‌چه میرزایی اشاره دارد:

> نمایش قالی‌های ایرانی [در وین ۱۸۷۳؛ ...] نقش مهمی در گرایش جوامع غربی نسبت به خرید قالی‌های دستباف به‌عنوان مظاهر فرهنگی ایران و احیای تولید و صادرات این فرآورده سنتی ایرانی در عصر قاجار در پی داشته‌است [...] پس از نمایشگاه اکثر قالی‌ها توسط شرکت هاس و پسران[۲] خریداری شد. (میرزایی، ۱۴۰۰: ۱۴۹و۱۶۵)

«رونمایی از تعداد زیادی فرش ایرانی قدیمی [در وین ۱۸۷۳] موجب ایجاد تقاضا برای این کالا شد که هم‌زمان با رشد ثروت در اروپا و ایالات متحده و نیاز به دادوستد بازرگانان اروپایی در ایران برای محصولات صادراتی بود» (فلور، ۱۳۹۲: ۲۷). پس از آن، نمایشگاه جهانی صدمین سالگرد در ۱۸۷۶[۳] به‌مناسبت صدمین سال صدور اعلامیه استقلال ایالات متحده آمریکا، نخستین نمایشگاه جهانی در ایالات متحده بود که با محوریت آثار هنری و تجاری در فیلادلفیا برگزار شد. ایران در این نمایشگاه عمارتی نداشت؛ اما بنگاه بریتانیایی ـ ایرلندی گریگوری[۴] که از ۱۸۵۹ تا ۱۹۴۰ واردکنندهٔ فرش شرقی به انگلستان بوده با فرش‌های ایرانی و هندی در نمایشگاه شرکت کرده‌است (Official Catalogue Centennial Co, 1876 : 150). از قدمت و طرح و نقش فرش‌های عرضه‌شده اطلاعی در دست نیست. هم چنین ایران در نمایشگاه‌های پاریس ۱۸۷۸ و ۱۸۸۹ حضوری برجسته داشته و ناصرالدین‌شاه از آن‌ها بازدید کرده‌است. او پس از بازدید از نمایشگاه پاریس ۱۸۷۸ نوشته‌است: «زری‌های اصفهان، پارچه‌های یزد و کاشان و قالی‌ها و فرش‌های خوب متاع ایران خیلی در اینجاها مرغوب است و به قیمت اعلی می‌خرند» (ناصرالدین‌شاه قاجار، ۱۳۷۹: ۱۵۵). برجسته‌ترین رخداد این نمایشگاه، عرضهٔ چند فرش از گنجینهٔ شاهزاده لهستانی، ولادیسلاو چارتوریسکی[۵] است که آن‌زمان به‌نام پلونیزی (لهستانی)[۶] دسته‌بندی شدند و در پاریس ۱۸۸۹ و ۱۹۰۳، با همین نام به نمایش درآمدند.

وین ۱۸۹۱، نخستین نمایشگاه ویژهٔ فرش‌های شرقی بود. کورت اردمان[۷]، از قول ویلهلم فون‌بده[۸] که از نمایشگاه بازدید کرده بود، می‌نویسد:

> چیدمان نمایشگاه درهم است. فرش‌های معاصر تجاری در کنار فرش‌های عتیقهٔ باشکوه، سردرگم آویخته شده‌اند؛ مانند بازاری معمولی در ترکیه [...] چهارده فرش عتیقه از دودمان هابسبورگ[۹]، بیست‌وچهار تخته نیز از موزه وین و فرش‌هایی دیگر از مجموعه‌های خصوصی اتریش گردآوری شده‌اند. (Erdmann, 1970 : 34)

اردمان در ادامه اشاره می‌کند که بسیاری از این فرش‌ها مربوط به دوران صفوی بوده‌اند. پژوهش میرزایی (۱۳۹۹: ۱۳۶) نشان می‌دهد تجار ایرانی در این نمایشگاه مشارکت مستقیم نداشته‌اند و فرش‌هایی که ناصرالدین‌شاه فرستاده بوده، پس از اتمام نمایشگاه به مقصد

رسیده‌اند و دولت ایران ناچار شده آن‌ها را در بازار آزاد به فروش برساند. نمی‌دانیم فرش‌های ارسالی، قاجاری بوده‌اند یا فرش‌های صفوی هم در میان آن‌ها بوده‌است. «به‌رغم عدم‌مشارکت مستقیم تجار ایرانی، بررسی آماری نشان می‌دهد از پانصدوپانزده دست‌بافته حاضر در نمایشگاه، صدوپانزده تخته متعلق به جغرافیای قالی‌بافی ایران بوده‌است» (همان). در این میان چند فرش صفوی مانند شکارگاه وین از مجموعه امپراتوری اتریش ـ مجارستان؛ هم‌چنین شکارگاه شوارتزنبرگ[۱۰] از وینرورکشته[۱۱] نمایش داده شدند. کاتالوگ نمایشگاه، مشهور به «کتاب وین» را نیز آلوئیس ریگل[۱۲] نوشته بود. او در سال ۱۸۹۵ بر همین پایه «فرش‌های‌شرقی»[۱۳] را نوشت و برای نخستین‌بار برای ارزیابی فرش‌های شرقی هنجارهایی زیباشناختی وضع کرد. ریگل به این می‌پردازد که کدام فرش‌ها را باید اثری هنری دانست و کدام‌ها کف‌پوش هستند و فاقد ارزش زیباشناختی. معیار او در تعیین حدود زیباشناختی، فرش‌های صفوی است و فرش‌های آناتولی را بیش‌تر از نظر تاریخی ارزشمند می‌داند تا هنری. «او بسیار شورانگیز دربارهٔ فرش‌های‌صفوی نوشته‌است [...] امروزه منتقدان بر این باورند که ریگل بیش از اندازه متأثر از فرش‌های ایرانی بوده‌است» (Farnham, 2007 : 83).

نمایشگاه‌های ملبورن ۱۸۸۰، بارسلون ۱۸۸۸، شیکاگو ۱۸۹۳، بروکسل ۱۸۹۷ و اوماها ۱۸۹۸ بدون حضور ایران برگزار شد و اگر فرش‌های ایرانی در آن‌ها عرضه شده‌اند، از سوی مجموعه‌داران غربی بوده‌است. برای نمونه در شیکاگو ۱۸۹۳ بنگاهی به نام فون‌گاسبیک و آراکل[۱۴] فرشی صفوی، «بافته دختر شاه‌عباس» را به نمایش گذاشته که تصویر و اطلاعات بیش‌تری از آن منتشر نشده‌است (Official Catalogue of Exhibits; World's Columbian Exposition, 1893 : 31). ادعای بافت فرش به‌دست دختر شاه‌عباس هم ترفندی تجاری به‌نظر می‌رسد. به هر روی نمایش هنرهای اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی از ۱۸۵۰-۱۹۰۰ سبب شد پژوهشگران غربی به فرش‌ها با دیدی علمی بنگرند. فون‌بده در «فرش‌های عتیقه آسیا از دوران کهن»[۱۵] از چگونگی ورود فرش‌های شرقی به اروپا نوشته و اینکه در پایان سدهٔ هجدهم، پس از انقلاب صنعتی، رفاه نسبی در کشورهای اروپایی ایجاد و سبب فراگیری طبقهٔ اجتماعی بورژوا شد. وی اشاره می‌کند:

> از این‌رو معماری داخلی رشد کرد و اقبال همگانی به فرش‌های شرقی به‌وجود آمد؛ اما بیش‌تر از همه، علاقه به فرش‌های عتیقهٔ شرقی به‌سبب برگزاری چندین نمایشگاه و مهم‌تر از همه نمایشگاه وین ۱۸۹۱ بود که رشد کرد و پایهٔ پژوهش‌های امروز را گذاشت و این رویکرد احتمالاً برای مدت‌های طولانی باقی می‌ماند. (Von Bode, 1902 : 6)

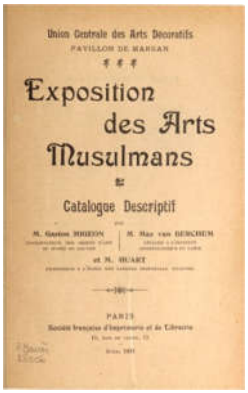
اردمان نیز سخن فون‌بده را تأیید می‌کند: «۱۸۹۱ را می‌توان نقطه‌عطفی در دانش ما از فرش شرقی دانست. گرچه حدود بیست سال پیش از آن به وجود فرش‌هایی از سده‌های پانزدهم و شانزدهم پی برده بودیم، اما این واقعیت هنوز منتشر و همگانی نشده‌بود» (Erdmann, 1970 : 33). با توجه به این مستندات، تا میانهٔ سدهٔ نوزدهم شناخت علمی از فرش‌های صفوی محدود بوده و اگر در نمایشگاهی عرضه شده‌اند، شاخصی برای شناخت و تخمین قدمت آن‌ها وجود نداشته‌است.

نخستین‌بار لسینگ[۱۶] و فون‌بده از شیوهٔ Terminus Ante Quem[۱۷] برای تاریخ‌گذاری فرش‌ها استفاده کردند و قدمت فرش‌های آناتولی را بر پایهٔ نقاشی‌های رنسانس تخمین زدند. این سازوکار نه‌چندان دقیق [اما ناگزیر] هنوز کاربرد دارد و سیر تحول و تطور طرح‌ها و نقوش فرش را بر پایهٔ تاریخ نگاره‌هایی که فرش در آن‌ها بازتاب یافته تاریخ می‌گذارند. (شادلو و شیرازی، ۱۳۹۶: ۵۰)

هم‌چنین دست‌کم تا پیش از نمایشگاه وین ۱۸۹۱، اطلاع کمی از فرش‌های صفوی محفوظ در مجموعه‌های درباری و خصوصی اروپایی وجود داشته که دلیل آن احتمالاً همان فقدان معیارهای شناختی است. برای نمونه، اردمان در بررسی روش پژوهش لسینگ[۱۸] نوشته‌است: «او [لسینگ] فقط سه نمونه فرش عتیقه از سده‌های پانزدهم و شانزدهم را در کتاب خود آورده‌است که به باور او، تنها نمونه‌های به‌جامانده از این بازهٔ زمانی بوده‌اند» (Erdmann, 1970 : 27). به باور لسینگ و با استناد به نقاشی‌های دورهٔ رنسانس، بهترین فرش‌های جهان در سده‌های پانزدهم و شانزدهم بافته شده و پس از آن فرش‌ها از نظر طراحی افت کرده‌اند (Lessing, 1877 : 5). البته جامعهٔ آماری و حجم نمونهٔ او صرفاً دربرگیرندهٔ فرش‌های آناتولی است و سخنی از فرش‌های صفوی نیست. اما وین ۱۸۹۱، بنیان نظریات لسینگ را دگرگون کرد و فرش‌پژوهان بر فرش‌های صفوی متمرکز شدند که از نظر فنی و زیباشناختی، دری تازه بر آن‌ها می‌گشود. در ادامه به برجسته‌ترین نمایشگاه‌هایی می‌پردازیم که از سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ برگزار شده و دامنهٔ پژوهشی و نظام شناختی ـ اندیشگانی پژوهشگران غربی را نسبت به فرش‌های صفوی شکل داده‌اند.

۴. فرش‌های صفوی در نمایشگاه‌های غربی از ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰

۴-۱. نمایشگاه هنر مسلمانان[۱۹]، پاریس ۱۹۰۳


Union Centrale des Arts Décoratifs
PAVILLON DE MARSAN
Exposition des Arts Musulmans
Catalogue Descriptif
PARIS

تصویر ۱: جلد کاتالوگ نمایشگاه هنر مسلمانان، پاریس ۱۹۰۳ (Migeon, 1903)

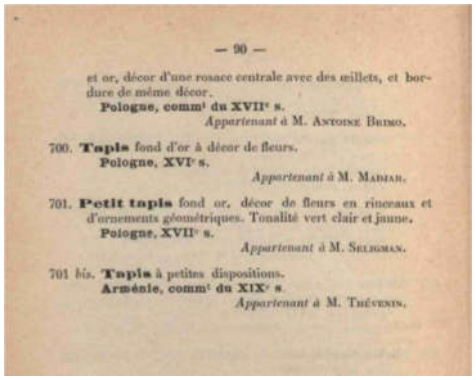
این نمایشگاه به کوشش گاستون میژون[۲۰] از آوریل تا ژوئن ۱۹۰۳ در پاویون دمارسان[۲۱] ویژه هنر و صنایع کشورهای مسلمان با نمایش هزار اثر و رویکردی علمی به آن‌ها ـ و نه نگاه خاورشناسی بازاری رایج ـ برگزار شد (تصویر ۱). این دوره مقارن اوج جنبش آرت نوو[۲۳] در اروپا بود و هنر اسلامی جذابیت بسیاری برای اروپاییان یافته و هنرمندان می‌کوشیدند شناخت بیش‌تری از آثار مسلمانان به‌دست آورده و الگو بردارند. آثار از صدوشانزده مجموعه عموماً واقع در فرانسه گردآوری شده‌بودند. میژون در کاتالوگ نمایشگاه، هر اثر را براساس نام، تاریخ، مواد ساخته‌شده و نام مجموعه‌دار دسته‌بندی کرده و در تاریخ‌گذاری نیز شیوه و رویکردی تازه به‌کار گرفته و کوشیده بود با استفاده از روش تطبیقی و خواندن کتیبه‌ها و تاریخ احتمالی ثبت‌شده بر اشیاء، آثار را با هم مرتبط یا از هم تفکیک کند و مجموعه‌هایی منسجم تشکیل دهد. نخستین‌بار بود که برای آثار هنری کشورهای مسلمان چنین روشی به‌کار گرفته می‌شد و چنان‌که پیش‌تر ـ با استناد به فون‌بده ـ اشاره شد، در نمایشگاهی چون وین ۱۸۹۱ نیز چنین دسته‌بندی منسجمی چه در چیدمان چه دسته‌بندی تاریخی فرش‌ها وجود نداشت. از این نمایشگاه عکسی به‌جا نمانده اما بر پایهٔ کاتالوگ نمایشگاه، سی‌وسه فرش ایرانی از سده‌های چهاردهم تا هجدهم و چند فرش اسپانیایی، ترکی، ارمنی، ترکمنی و پلونیزی به نمایش گذاشته شده‌بودند. فرش‌های ایرانی نمایشگاه از این مجموعه‌ها بودند: پیتل[۲۴]، بیرن[۲۵]، روتشیلد[۲۶]، اینارد[۲۷]، ماسیه[۲۸]، زاره[۲۹]، ژروم[۳۰]، ریبو[۳۱]، دویستاو[۳۲]، دالسم[۳۳]، مارتین[۳۴]، دووال[۳۵]، تِوینِن[۳۶]، مجار[۳۷]، مارسو[۳۸]، استورا[۳۹]، و راکوفسکی[۴۰]. هم‌چنین چهار فرش پلونیزی، از مجموعه‌های بکْری[۴۱]، بریمو[۴۲]، مجار، سلیگمن[۴۳] و دو فرش از مجموعهٔ کِلکیان[۴۴] با تشخیص سدهٔ چهاردهم نمایش داده شدند.

گرچه میژون در دسته‌بندی آثار، رویکردی تازه را پیشنهاد می‌دهد اما عملکرد او با توجه به گام‌های نخستین، بی‌نقص نیست. دو نکته در تاریخ‌گذاری و دسته‌بندی فرش‌های به‌نمایش‌درآمده در پاریس ۱۹۰۳ اهمیت دارد. نخست این‌که تشخیص سدهٔ چهاردهم برای دو فرش ایرانی مجموعهٔ کلکیان احتمالاً نادرست است؛ زیرا بر پایهٔ داده‌های امروز چنان‌که می‌دانیم از این دوره (ایلخانیان و تیموریان) فقط یک پاره‌فرش در موزه بناکی[۴۵] به‌جای‌مانده که در انتساب آن به جغرافیای بافت ایران هم تردیدهایی هست؛ بنابراین اگر دو فرش ایلخانی یا تیموری در مجموعهٔ کلکیان بوده باشد، در پژوهش‌های سدهٔ بیستم تاکنون باید نامی از آن‌ها برده می‌شد. برای نمونه، بریگز[۴۶] که از پیشگامان پژوهش بر فرش‌های تیموری بر پایهٔ نگاره‌های آن دوره است، می‌نویسد: «هیچ فرش ایرانی [نمونه فیزیکی] پیش از سده شانزدهم به دست نیامده؛ گرچه بعید است فرش‌های سده شانزدهم [صفویه] با کمالاتی که دارند بدون پیشینه بوده باشند» (Briggs, 1940, 20). اگر فرش‌های کلکیان قطعاً از سدهٔ چهاردهم بودند، با توجه به بازهٔ چهل‌ساله‌ای که از پاریس ۱۹۰۳ تا انتشار مقاله بوده‌است، بریگز به آن‌ها می‌پرداخت. وصفی کوتاه که از هر فرش در کاتالوگ آمده راهگشاست:

> ردیف۶۶۱: فرش پشمی کوچک با زمینه سبز که در مرکزش گلدانی پر گل است، حاشیهٔ کتیبه‌دار، ایران، سدهٔ چهاردهم. ردیف۶۶۲: فرش پشمی کوچک با زمینه‌ای قرمز رنگ و تارهای نقره؛ آراسته به نقوش خیزابی و پیچک‌هایی با گل‌های آبی و قرمز زیر یک طاق جناغی [محراب]. حاشیه‌های مزین به نقش نوارهای درهم‌بافته با چهار ترنج در حاشیه حاوی مُهر مربع‌شکل خلفا با کتیبه‌های کوفی، ایران، سدهٔ چهاردهم. (Migeon, 1903 : 85)

بر پایهٔ این توصیف‌ها و شناختی که اکنون از طرح و نقش فرش‌های تیموری داریم، این طرح و نقش فرشی ایلخانی یا تیموری نیست؛ زیرا سنت طراحی فرش در این دوران، طرح‌های واگیره‌ای و نقوش شکسته و هندسی است. وصفی که در کاتالوگ آمده‌است، با کلیدواژه‌هایی که دارد، فرش‌های‌صفوی شناخته‌شده به سالتینگ[۴۷]، مشخصاً محرابی این گروه را به یاد می‌آورد. چنین اشتباهاتی در آثار پژوهشی سدهٔ نوزدهم و سال‌های نخست سدهٔ بیستم، بعید نیست؛ زیرا هنوز دسته‌بندی و شناختی از فرش‌های صفوی وجود نداشته‌است؛ بنابراین یا تشخیص سدهٔ چهاردهم نادرست بوده یا مجموعهٔ کلکیان این فرش‌ها را در گنجینه نگه داشته و دوباره عرضه نکرده‌است؛ گرچه گمان نخست محتمل‌تر است.

دیگر این‌که پژوهشگران در سال ۱۹۰۳، شناختی از اصالت ایرانی فرش‌های پلونیزی نداشتند و از آن‌جا که نخستین‌بار در نمایشگاه پاریس ۱۸۷۸ از مجموعهٔ چارتوریسکی ارائه شده‌بودند، فرض این بود که در لهستان بافته شده‌اند. در کاتالوگ پاریس ۱۹۰۳ (تصویر ۲) نیز این فرش‌ها به‌عنوان پلونیزی دسته‌بندی شده‌اند. هم‌چنین با استناد به پایگاه اینترنتی موزهٔ لوور (URL1) یکی از فرش‌های مجموعهٔ ماسیه، از گروه سانگوژکو[۴۸] بوده که نخستین‌بار در این نمایشگاه عرضه شده‌است ولی به‌سبب فقدان نمونه‌های کافی برای تطبیق، با اصطلاح سانگوژکو گروه‌بندی نشده و به وصفی از نقوش آن بسنده شده‌بود: «فرشی تزیین‌شده با نقوش سرو، گل، سوارانی در پی جانوران وحشی و بز کوهی» (ibid : 86).


— 90 —

et or, décor d'une rosace centrale avec des millets, et bordure de même décor.
Pologne, comm[t] du XVII[e] s.
Appartenant à M. Antoine Bumo.

700. **Tapis** fond d'or à décor de fleurs.
Pologne, XVI[e] s.
Appartenant à M. Madiar.

701. **Petit tapis** fond or, décor de fleurs en rinceaux et d'ornements géométriques. Tonalité vert clair et jaune.
Pologne, XVII[e] s.
Appartenant à M. Seligman.

701 *bis*. **Tapis** à petites dispositions.
Arménie, comm[t] du XIX[e] s.
Appartenant à M. Thévenin.

تصویر ۲: کاتالوگ نمایشگاه پاریس ۱۹۰۳: دسته‌بندی جداگانهٔ فرش‌های پلونیزی (Migeon, 1903 : 90)

۴-۲. نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰[۴۹]

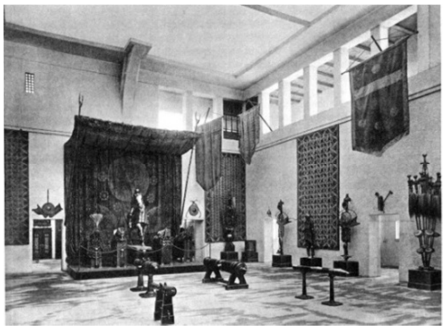
اول تا چهاردهم می ۱۹۱۰، «نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی»[۵۰] در مونیخ برگزار شد که بزرگ‌ترین نمایشگاه هنر اسلامی تا آن زمان بود. ۳۵۷۲ اثر از دویست‌وپنجاه مجموعهٔ جهانی گردآوری و در هشتاد تالار نصب شدند (تصاویر ۳و۴). «این نمایشگاه برجسته‌ترین حالت ممکن را برای جایگاه هنر اسلامی در سنت‌های هنری جهان ایجاد کرد [...] چیدمانش نزدیک‌ترین شباهت را به نمایشگاه‌های امروزی داشت [...] برگزارکنندگان صراحتاً به‌دنبال فاصله‌گرفتن از فضای هزارویک‌شبی نمایشگاه‌های پیشین [رویکرد خاورشناسان بازاری] بودند» (Roxburgh, 2010 : 362). شیوهٔ تحلیل هنر اسلامی در جوامع علمی غرب نیز دگرگون شد.

تصویر ۳: پوستر نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰ (URL2)

فردریش زاره و ارنست کونل[۵۱] با به‌کارگرفتن اصطلاح "شاهکار"[۵۲] برای هنرهای اسلامی نگاهی جریان‌ساز را آغاز کردند. پیش‌تر اروپاییان آثار مسلمانان را با هنجارهای سنتی هنر غربی ـ مشخصاً هنر رنسانس: واقع‌گرایی، پرسپکتیو، محاکات، سایه‌روشن ـ می‌سنجیدند و نمی‌توانستند معیاری زیباشناختی برای داوری بیابند؛ اما زاره و کونل کوشیدند نگاهی فرم‌گرا و غیرتاریخی به آثار داشته باشند. (Troelenberg, 2012 : 9)

تصویر ۶: صفحهٔ نخست کاتالوگ نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی (URL2)

تصویر ۵: کارت‌پستالی به مناسبت نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ (Troelenberg, 2012 : 4)



تصویر ۴: تالار ۷۲ نمایشگاه شاهکارهای هنر محمدی، مونیخ ۱۹۱۰ (Berksoy, 2020 : 177)

هم‌چنین برخی پژوهشگران مانند لسینگ، هنرهای‌کاربردی و فرش را دارای ارزش‌های زیباشناختی مستقل نمی‌دیدند؛ بلکه به‌مثابه ابزاری برای ارتقای طراحی صنعتی و معماری داخلی می‌دانستند. نمایشگاه مونیخ این دیدگاه‌ها را تغییر داد و گسترهٔ تأثیرش به شناخت

بیش‌تر هنر شرقی در غرب انجامید. چند کارگاه آموزشی ازجمله فرش‌بافی نیز در نمایشگاه برگزار شد تا شناخت بازدیدکنندگان را از مراحل تولید آثار افزایش دهد (تصویر ۵).

برجسته‌ترین رویداد نمایشگاه اما حل معمای گروه خاصی از فرش‌های‌صفوی بود که به پلونیزی شناخته می‌شدند. انگیزهٔ برگزاری نمایشگاه نیز همین بود که پرنس روپرشت، واپسین وارث تاج و تخت ایالت بایرن (باواریا)[۵۳]، مجموعه‌ای از فرش‌های صفوی گنجینهٔ کاخ ویتلسباخ[۵۴] را که دربارهٔ منشأ آن‌ها تردید وجود داشت گرد آورد. او که کارشناس آماتور هنر بود، ارزش کشف خود را می‌دانست؛ بنابراین کمیته‌ای پژوهشی تشکیل و با ارائهٔ مدارکی نشان داد این فرش‌ها در سال‌های نخستین سدهٔ ۱۷ در ایران بافته شده‌اند و انتساب آن‌ها به لهستان نادرست است. «این فرضیه در محافل هنری مونیخ مطرح شد و نطفهٔ شکل‌گیری نمایشگاه با تمرکز بر فرش‌های روپرشت از همین‌جا آمد» (ibid : 2). مدیریت بخش فرش‌ها و نگارش کاتالوگ نمایشگاه را نیز به فردریک رابرت مارتین[۵۵] و زاره سپردند (تصویر ۶).

پنجاه فرش از ایران، آناتولی، مصر، شام، هند و اسپانیا از سده‌های پانزدهم تا هجدهم در نمایشگاه ارائه شدند اما تمرکز بر فرش‌های پلونیزی و فرضیهٔ ایرانی‌بودن آن‌ها بود. پیش‌تر فون‌بده در ۱۹۰۲، در منشأ لهستانی این گروه تردید داشت: «افزون‌بر نمونه‌های چارتوریسکی، دسته‌ای دیگر از این گروه، نشان M در حاشیه دارند. فرض است که بافندگان عثمانی در کارگاه مازارسکی[۵۶] در روستای اسلوچ[۵۷] (شمال‌شرقی لهستان) در سدهٔ هفدهم فرش‌ها را بافته‌اند» (Von Bode, 1902 : 49). او این فرضیه را نمی‌پذیرد: «ابریشم فرش‌ها ایرانی یا ترکی است و این‌که کارگران شرقی در اسلوچ فرش می‌بافته‌اند، تأیید نشده‌است. از سویی طرح و نقش حال‌وهوای شرقی دارد؛ بنابراین دور از ذهن است که در لهستان بافته شده باشند» (ibid : 52–58). فون‌بده احتمال می‌دهد فرش‌ها با تردید در ایران ـ به باور او ایرانیان فرش‌های نازک نامناسب برای زیر پا نمی‌بافته‌اند ـ آناتولی یا دمشق بافته شده‌اند. به هر روی، روپرشت با ارائه مستندات نشان داد نمونه‌های ویتلسباخ، به سفارش زیگموند واسا[۵۸] و به‌عنوان جهیزیهٔ دخترش در ازدواج با شاهزادهٔ آلمان در اوایل سدهٔ ۱۷ در ایران بافته شده‌اند. او برای اثبات ادعایش از دیگر مجموعه‌داران دعوت کرد که نمونه‌های پلونیزی خود را در نمایشگاه عرضه کنند تا امکان تطبیق برای پژوهشگران فراهم شود؛ مانند نمونه لیختن اشتاین[۵۹] (تصویر ۷)؛ هم‌چنین نمونهٔ خاندان پوتوکی[۶۰] (تصویر ۸) که با نقوش گیاهی طبیعت‌گرا، پارچه‌های صفوی را یادآور می‌شد.

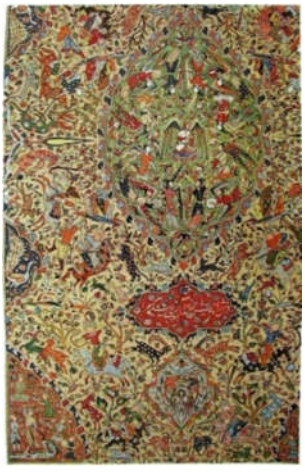
گلیمی ریزباف و ابریشمین با نقشهٔ شکارگاه و نقوش انسانی، فرشته‌نگاری و جانوری از مجموعهٔ روپرشت در نمایشگاه عرضه شده‌بود که یادآور فرش شکارگاه وین ۱۸۹۱ بود (تصویر ۹). هیئت علمی نمایشگاه، آگاهانه با شباهت‌هایی که بین آن‌ها می‌دید، شکارگاه وین را از مجموعهٔ امپراتور اتریش به نمایشگاه فراخواند؛ زیرا فرش وین کاملاً شناخته‌شده بود و فون‌بده نظریهٔ تأثیرپذیری هنر ایران از چین را با تطبیق نقوش آن با نقاشی چینی مطرح کرده بود (Von Bode, 1902 : 7–10). چند گلیم ریزبافت صفوی، مانند گلیم ابریشمی مجموعهٔ رودن[۶۱] ـ ناپدیدشده در جنگ جهانی دوم ـ و نمونه‌هایی دیگر از ویلتسباخ که اکنون در موزه‌های رزیدانس[۶۲] و میهو[۶۳] نگهداری می‌شوند نیز در همین راستا ارائه شدند. برگزارکنندگان نمایشگاه با علم به این شباهت‌ها، فرش‌ها را از مجموعه‌های گوناگون فراخوانده و به‌دنبال شناخت، اعتباربخشی و مجموعه‌سازی نمونه‌های ویلتسباخ بودند. به‌جز اهداف علمی که اصالت آثار را تأیید می‌کرد، اهداف تجاری نیز پیگیری می‌شد. اما آن‌چه سبب شد نمایش این گلیم و قالی‌های ـ به تعبیر فون‌بده ـ نازک پلونیزی در مونیخ ۱۹۱۰ اهمیت داشته باشد، شناختی بود که از شیوه‌های بافت فرش‌های صفوی برای پژوهشگران فراهم می‌آورد. تصوری که فرش‌پژوهان اروپایی از گلیم، طرح، نقش، مواد اولیه و ساختار بافت آن داشتند عموماً براساس گلیم‌های پشمین و درشت‌بافت با نقوش شکسته و انتزاعی عثمانی شکل گرفته بود. گلیمِ پارچه‌مانندِ ابریشمی با نقوش گردان، کم‌تر شناخته‌شده بود. حتی فرش‌پژوهانی مانند اردمان، با انگشت‌گذاشتن بر شیوهٔ بافت، رج‌شمار و نقوش گردان فرش‌های صفوی، در شایستگی هنری آن‌ها تردید کرده و بر این باورند که مرز میان فرش و پارچه ـ از نظر مواد اولیه، ظرافت بافت و طرح و نقش ـ در فرش‌های‌صفوی از بین رفته‌است. گرچه این ویژگی را دیگرانی ستوده‌اند اما اردمان زیبایی‌شناسی فرش‌های عثمانی را بیش‌تر می‌پسندید و فرش‌های صفوی را زیر پا گذاشتن اصول فرش‌بافی می‌دانست:

> آنان [طراحان و بافندگان صفوی] قانون‌های طراحی فرش را که پیش از سدهٔ پانزده تکامل یافته بود، با فرش‌های ترنج‌دار، نقوش گل، ستاره، درختان تاک، شکوفه‌ها و اسلیمی‌ها زیر پا گذاشتند [...] این نقوش با فرش بیگانه‌اند و حتی برای پارچه و نساجی مناسب نیستند. (Erdmann, 1970 : 60)

فرشی لچک‌ترنج با نقوش گرفت‌وگیر در متن و قرقاول در حاشیه، نمونهٔ دیگری در نمایشگاه بود که اکنون در مجموعهٔ گلبنکیان[۶۴] نگهداری می‌شود (تصویر ۱۰). به‌سبب نقش تکرارشوندهٔ قرقاول، زاره در کاتالوگ نمایشگاه بر آن نام «فرش قرقاول»[۶۵] نهاده بود. این فرش اکنون زیرمجموعهٔ گروهی کوچک به نام سانگوژکو دسته‌بندی شده‌است. «گروهی از فرش‌های سده‌های پانزدهم تا هفدهم که نام خود را از مالک یکی از آن‌ها، شاهزاده لهستانی رومن سانگوژکو گرفته‌اند» (Stone, 2013 : 247). در ۱۹۱۰ هنوز نام سانگوژکو برای این گروه تعیین نشده‌بود؛ زیرا نمونه‌ها پراکنده بودند و امکان مطالعهٔ تطبیقی و دسته‌بندی وجود نداشت. نخستین فرش این گروه، مطابق اسناد موزه میهو، نخستین‌بار در سال ۱۹۰۴ در سن‌پترزبورگ نمایش داده شده‌است (URL5). بعدها آرتور آپم پوپ[۶۶] در نمایشگاه لندن ۱۹۳۱ و کنگرهٔ هنر ایرانی که در حاشیهٔ آن برگزار شد، فرش قرقاول را با پاره‌فرش موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس (تصویر ۱۱) و فرش موزهٔ میهو (تصویر ۱۲)، هم‌چنین فرش موزهٔ گوبلن/ موبیلیه ناسیونال[۶۷] تطبیق داد و آن‌ها را از نظر طرح، نقوش، ساختار بافت، نوع الیاف و جغرافیای بافت (کاشان یا کرمان) در پیوند با هم دانست (Pope,Tattersall & Gray, 1931 : 88). این داده‌ها به دسته‌بندی گروه سانگوژکو در لندن ۱۹۳۱ انجامید. گفتنی است فرش شوارتزنبرگ نیز که پیش‌تر در وین ۱۸۹۱ به نمایش درآمده بود، در مونیخ ۱۹۱۰ نیز عرضه شده‌بود. برخی پژوهشگران چون فرانسیس، این فرش را دارای الگوی مشابهی با فرش‌های سانگوژکو می‌دانند[۶۸] (Franses, 2008 : 11)؛ بنابراین دو فرش سانگوژکو در مونیخ ۱۹۱۰ حضور داشته‌اند.

تصویر ۷: فرش پلونیزی، مجموعهٔ لیختن اشتاین، اواخر سدهٔ دهم ه.ق (URL3)

تصویر ۸: فرش پلونیزی، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ پوتوکی، اکنون محفوظ در مؤسسهٔ هنر دیترویت (URL4)



تصویر ۹: گلیم ابریشمی، کاشان، حدود ۱۰۰۰ ه.ق، محفوظ در موزهٔ رزیدانس (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۲۶۴)

تصویر ۱۰: فرش سانگوژکو، کاشان، نیمهٔ دوم سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ گلبنکیان (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۲۰۰)

تصویر ۱۱: پاره‌فرش سانگوژکو، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۹۸)

تصویر ۱۲: فرش سانگوژکو، کاشان یا کرمان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ میهو (URL5)

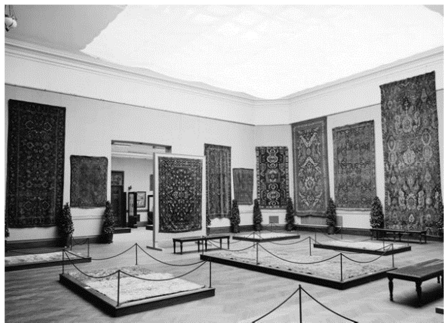
تصویر ۱۳: فرش سالتینگ، کاشان، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلکیان، اکنون در مجموعه‌ای خصوصی در تورین (Franses, 1999 : 83)

فرشی صفوی از مجموعهٔ کلکیان که امروزه آن را زیرگروه سالتینگ‌ها دسته‌بندی می‌کنند، با نقشهٔ محرابی نیز ارائه شده‌بود (تصویر ۱۳). در کاتالوگ آمده که فرش را با شرایطی نامناسب در استانبول یافته بودند. در سال ۱۹۱۰، هنوز اصطلاح سالتینگ رایج نبود و نمونه‌ها ناشناخته بودند. جورج سالتینگ[۶۹]، یک سال پیش از نمایشگاه مونیخ درگذشته و بنابر وصیتش برخی از آثار مجموعه‌اش، به موزهٔ ویکتوریا و آلبرت سپرده شده‌بود؛ ازجمله فرشی از سدهٔ شانزدهم با محل بافت نامشخص. برگزارکنندگان نمایشگاه مونیخ، احتمالاً از فرش اهدایی سالتینگ اطلاعی نداشتند؛ بنابراین نمونهٔ کلکیان را بدون دسته‌بندی و با توجه به محل کشف آن، با احتمال منشأ ترکی عرضه کردند. تا میانهٔ سدهٔ بیستم، فرش‌های سالتینگ بیش‌تری یافته شد و از آن‌جا که سی‌وهفت نمونه از کاخ توپقاپی به‌دست آمده بود، اردمان و چارلز الیس[۷۰] در انتساب آن‌ها به ایرانِ صفوی تردید داشتند و احتمال عثمانی را برجسته‌تر دانستند. اردمان به‌سبب رنگ‌بندی روشن و شاد، کتیبه‌های متعدد و فضاسازی‌هایی که به تزیینات عثمانی می‌مانست، هم‌چنین ساختار و کاربرد رشته‌های فلزی، آن‌ها را بافت سدهٔ نوزدهم در هرکه[۷۱] می‌دانست و نخستین‌بار در ۱۹۳۷، اصطلاح سالتینگ را برای این گروه به‌کار برد (Erdmann, 1970 : 76-80). تا اواخر سدهٔ بیستم نیز اختلاف‌نظرهایی دربارهٔ این دسته وجود داشت و تاریخ‌های دوگانه‌ای را به آن‌ها نسبت می‌دادند: «تاریخ اول، قرن ده ه.ق یا شانزده در ایران و تاریخ دوم، قرن سیزده ه.ق یا نوزده در ترکیه. مارتین و پوپ به تاریخ اول و اردمان و الیس به دومی اعتبار می‌دهند» (دریایی، ۱۳۹۰: ۴۸). هم‌چنین «این فرضیه که شاید تولیدکنندگان عثمانی در سدهٔ نوزدهم، فرش‌های سالتینگ را با تقلیدی آگاهانه[۷۲] اما ناقص از نمونه‌های صفوی بافته باشند، مدت‌ها وجود داشت که سبب شده‌بود ارزش آن‌ها در حراجی‌ها کاهش یابد» (Eiland, 2000 : 104). کاهش ارزش سالتینگ‌ها به کاهش تقاضا برای عرضه در نمایشگاه‌ها انجامید و زمانی اوج گرفت که اردمان این فرضیه را هم بعید ندانست که شاید برخی از نمونه‌های سالتینگ به‌دست جاعلانی چون تئودور تودوچ[۷۳] کهنه‌نما شده باشند (Erdmann, 1941 : 161-167).

مستندات کنونی گواه ایرانی‌بودن فرش‌های سالتینگ است؛ آیلند ساختار بافت آن‌ها را مطابق با سنت فرش‌بافی ترکیه نمی‌داند (Eiland, 2000 : 97-105)؛ پژوهش‌های انز (Enez, 1993 : 192-195) و سانتوز (Santos, 2010 : 1-14) نیز که به روش آزمایشگاهی (تجربی) بر الیاف و رنگ‌زاهای سالتینگ‌های کاخ توپقاپی و کاخ براگانزا[۷۴] انجام شده‌است، ریشهٔ ترکی الیاف و رنگ‌زاها را رد می‌کند؛ هم‌چنین فرانسیس که با آزمایش کربن-۱۴ نشان داد گمانهٔ سدهٔ نوزدهم نادرست است و فرش‌ها در سده‌های شانزدهم تا هفدهم بافته شده‌اند. او با به‌کارگرفتن روش تاریخی اثبات کرد، صفویان انگیزه‌هایی سیاسی برای بافت نمونه‌های این گروه و پیشکش به دربار عثمانیان داشته‌اند (Franses, 1999 : 44). به هر روی در سال ۱۹۱۰، مطالعه بر فرش‌های سالتینگ دقت علمی کنونی را نداشت و حجم نمونه‌ها برای تطبیق و دسته‌سازی بسنده نبود. نکتهٔ مهم این‌که به‌احتمال قوی فرشی که در پاریس ۱۹۰۳ (ردیف ۶۶۲)، از مجموعهٔ کلکیان، با تشخیص سدهٔ چهاردهم نمایش داده شده‌بود، همین فرشی باشد که در مونیخ ۱۹۱۰ نیز از همین مجموعه ارائه شده‌است. توصیف میژون کاملاً با طرح، رنگ و نقش فرش همخوانی دارد. زاره و مارتین در کاتالوگ، سدهٔ چهاردهم را رد و سدهٔ شانزدهم را جایگزین کرده ولی منشأ بافت را از ایران به ترکیه تغییر داده‌اند.

۴-۳. نمایشگاه امانی فرش‌های آغازین شرقی[۷۵]، نیویورک ۱۹۱۰

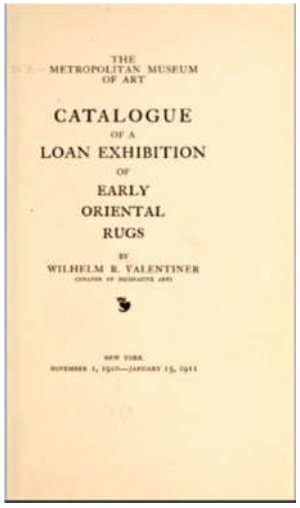
هنوز در مجامع علمی و هنری اروپا سخن از نمایشگاه هنرهای محمدی مونیخ بود که موزهٔ متروپلیتن نخستین نمایشگاه تخصصی هنر اسلامی را در آمریکا ویژهٔ فرش‌های شرقی، از نوامبر ۱۹۱۰ تا ژانویه ۱۹۱۱ برگزار کرد (تصویر ۱۴). گردآورندهٔ آن ویلهلم والنتینر[۷۶]، شاگرد و همکار فون‌بده در موزه‌های قیصر فردریش و هنرهای تزیینی برلین بود. فون‌بده او را به متروپلیتن معرفی کرد و والنتینر نخستین سرپرست بخش هنرهای تزیینی آن شد.



تصویر ۱۴: گالری E-1، ۷ نوامبر ۱۹۱۰، نمایشگاه امانی فرش‌های آغازین شرقی (URL6)

مردم ایالات متحده آمریکا پیش از برگزاری نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰ نیز با فرش‌های شرقی آشنا بودند. در ۱۸۷۹، کنسول بریتانیا در تبریز گزارش می‌دهد: «سالانه نماینده‌ای از لوور برای خرید فرش اعزام می‌شود. علاوه‌بر تقاضای خوبی که برای فرش‌ها در بازارهای اروپا وجود دارد، به آمریکا هم صادر می‌شوند» (سیف، ۱۳۹۲: ۶۸). همچنین ادگار آلن‌پو[۷۷] در «فلسفه مبلمان»[۷۸] جایگاه فرش‌های شرقی را در خانه‌های آمریکایی میانه سدهٔ نوزدهم آشکار می‌سازد: «فرش‌های شرقی به‌تازگی بهتر از روزگار گذشته فهمیده می‌شوند؛ اما هنوز در فهم نقش و رنگشان گمراه هستیم. فرش، روح خانه است. شاید آدمی معمولی بتواند قاضی احکام حقوقی شود، اما کسی که دربارهٔ فرش قضاوت می‌کند باید نابغه باشد» (Allan Poe, 1840: 243). والنتینر بر این باور بود که دانش مردم آمریکا از فرش‌های عتیقه کم است:

در هیچ‌جا به‌اندازهٔ نیویورک بازار فرش‌های نوبافت شرقی گسترده نیست؛ فقط قسطنطنیه و پاریس قابل‌مقایسه با آن هستند. با این‌همه، دانش عمومی از بافته‌های عتیقه ـ که برتر از نو است ـ نسبتی با این تجارت عظیم ندارد [...] گرچه مجموعه‌های خصوصی آمریکایی گنجینه بزرگی از فرش‌های شرقی در اختیار دارند، اما از آن‌جا که آثارشان در دید عموم نیست در بالابردن دانش همگانی کمکی نمی‌کنند. (Valentiner, 1910: 9)


THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF EARLY ORIENTAL RUGS

BY WILHELM R. VALENTINER

تصویر ۱۵: صفحهٔ نخست کاتالوگ نمایشگاه نیویورک ۱۹۱۰ (Valentiner, 1910)

هم‌چنین والنتینر مانند آلن‌پو، بر لزوم پژوهش دربارهٔ فرش‌های شرقی تأکید دارد: «در دو دههٔ گذشته آثاری از فون‌بده، مارتین، زاره درباره فرش‌های عتیقه نوشته شده‌است، اما طرح‌ها، نقوش و هماهنگی فوق‌العاده غنی رنگ‌ها، هنوز برای جامعهٔ دانشگاهی ناشناخته‌است» (ibid: 10)؛ بنابراین برگزاری نمایشگاهی با رویکرد علمی که برای دانشگاهیان و مردم آموزنده باشد از اهداف والنتینر به‌شمار می‌رفت. گفتنی است این سال‌ها در اروپا، پژوهشگران مکاتب وین و برلین به دور از سویه‌های تجاری به مطالعهٔ فرش‌های شرقی مشغول بودند؛ اما در ایالات متحده، سویه اقتصادی برجسته‌تر بود. والنتینر که پیرو مکتب وین بود، کوشید نمایشگاهی علمی، هم‌تراز مونیخ ۱۹۱۰ برگزار کند؛ از این‌رو از مجموعه‌داران آمریکایی: آلتمن[۷۹]، کلارک[۸۰]، دیویس[۸۱]، آیوز[۸۲]، مک‌ایلنی[۸۳]، پرات[۸۴]، راس[۸۵]، شارپلز[۸۶]، براون وایدنر[۸۷]، ویلیامز[۸۸] و از موزه‌های: متروپلیتن، بوستون، و برلین، فرش‌های ایرانی، ترکی، ارمنی، سوری و هندی به امانت گرفته شدند. هم‌چنین والنتینر کاتالوگی کامل نوشت (تصویر ۱۵).

او در پیشگفتار، نظریه‌های فون‌بده، مارتین و زاره را دربارهٔ فرش‌های‌صفوی مرور کرده، سپس دیدگاه‌های خود را افزوده‌است. گرچه والنتینر رساله‌اش را با راهنمایی فون‌بده نوشت، اما تحلیلش از فرش‌های‌صفوی آشکارا متأثر از شیوهٔ ریگل بود؛ به باور او فرش‌های‌صفوی سرآمد سده‌های پانزدهم تا هفدهم هستند و علت این امر، قدرت تخیل طراحان آن‌هاست که مورد تقلید ترک‌ها، هندی‌ها و چینی‌ها قرار گرفته‌است. والنتینر بدون اشاره به مصادیق سخن می‌گوید اما دیدگاهش با نظریات فون‌بده در این موضوع قابل مقایسه است. فون‌بده نقوش فرش‌های صفوی را نسخه‌برداری هوشمندانه‌ای از الگوهای چینی دانسته و می‌گوید طراحان صفوی، نقوش ایرانی و چینی را به‌هم آمیخته‌اند. او در تحلیل فرش شکارگاه صفوی (معروف به فرش ببر) موزهٔ پولدی پتزولی هم‌چنین فرش‌های شکارگاه شوارتزنبرگ و چلسی، می‌نویسد: فرم گلدان از هنر چینی به فرش ایرانی راه یافته، سپس به قندیل و سرترنج دگرگون شده‌است[۸۹] (Von Bode, 1902: 13, 36, 41).

فون‌بده این دیدگاه اغراق‌آمیز را دربارهٔ بیش‌تر نقوش فرش‌های صفوی و تأثیرپذیری آن‌ها از چین پیش می‌کشد؛ اما والنتینر می‌کوشد هنر طراحان صفوی را فارغ از تأثیرپذیری احتمالی از تزیینات چین بررسی کند: «در ضرب‌آهنگ ظریف خطوط و رنگ‌بندی‌های زیبا و غنی،

هرگز ملتی از ایرانیان پیشی نگرفته‌است [...] تنوع گل‌ها و برگ‌ها در فرش‌های صفوی بسیار است و یک الگوی ثابت دائم تکرار نمی‌شود» (Valentiner, 1910 : 27). والنتینر به طبیعت‌گرایی در فرش‌های‌صفوی هم پرداخته‌است:

استعداد بزرگ تطبیق‌پذیری، آمیخته با طبیعت‌دوستی، طراحان ایرانی را قادر ساخت با موفقیتی چشمگیرتر از هر ملت دیگر، پیکرهای جانوری و انسانی را در فرش‌هایشان بگنجانند [...] این‌که ایرانیان به‌اندازهٔ اروپایی‌ها پیکر انسانی به‌کار نبرده‌اند به‌سبب محدودیت‌های قرآنی نیست، بلکه به دلیل علاقهٔ ایشان به هنر تزیینی است؛ پیشرفتی که هنرمندان در سدهٔ شانزدهم کردند، آنان را قادر ساخت که جانور یا انسان را به عرصهٔ تزیینات فرش وارد کنند. (ibid : 28-29)

او نسبت به پژوهشگران هم‌دوره‌اش تسلط بیش‌تری نیز به شیوهٔ تولید فرش‌های معاصرش (قاجار) دارد که در آثار متقدمین کم به آن‌ها پرداخته شده‌است. به باور او به‌سبب فعالیت شرکت‌های خارجی در شرق، از کیفیت فرش‌های نوباف کاسته شده، فرش‌بافی از هنر به صنعت تقلیل یافته و شکوه فرش‌های سده‌های پانزدهم تا هفدهم از بین رفته‌است. اما تأکید دارد که دانش دربارهٔ فرش‌های نوباف، به‌سبب همین شرکت‌ها گسترش یافته‌است؛ اما دربارهٔ فرش‌های‌عتیقه چنین نیست و باید راضی باشیم که تخمینی تشخیص می‌دهیم احتمالاً در کدام استان [نه دقیقاً کدام شهر] بافته‌شده‌اند (ibid : 11-12).

در نمایشگاه نیویورک، بیست‌وچهار فرش ایرانی از سده‌های ۱۴ـ۱۸ به نمایش گذاشته شده‌بودند. کهن‌ترین فرش نمایشگاه با طرح واگیره قاب‌قابی از مجموعهٔ ویلیامز است که والنتینر تاریخ بافت آن را حدوداً ۱۳۵۰ م. (۷۵۱ ه.ق) تخمین زده‌است (تصویر ۱۶). نمونهٔ مشابه این نقشه را می‌توان در مجموعه مک‌ایلنی (تصویر ۱۷) نیز دید. نخستین تاریخ ممکن برای این دسته نقشه‌ها براساس تاریخ‌گذاری ریفشتال[۹۰] و همکاران (Riefstahl, Downs, Kimball & Edwin Bye, 1926 : 94)، هم‌چنین پوپ و آکرمن (۱۳۸۷: ۱۱۰۸)، سدهٔ شانزدهم (یازدهم ه.ق) است و نمی‌دانیم والنتینر بر پایهٔ چه مستنداتی ۱۳۵۰ م. را تخمین زده‌است. از سویی پژوهش‌های کنونی و تطبیق این فرش با نگاره‌های همان دوره نشان می‌دهد در ۷۵۱ ه.ق چنین نقشه‌ها و ساختار بافتی که خطوط گردان ایجاد کند وجود نداشته یا به‌دست ما نرسیده‌است. نقشهٔ فرش ویلیامز و نمونه‌های مشابه آن گرچه واگیره‌ایِ ساده و قابی تکرارشونده هستند و با برخی فرش‌های بازتاب‌یافته بر نگاره‌های اواخر تیموری خویشاوندی دارند ـ مانند فرشِ نگارهٔ اغوای یوسف، بوستان سعدی، بهزاد، هرات، ۱۴۸۸ (۸۹۳ ه.ق) ـ اما جزئیات نقوش، کاملاً گردان است. به هر روی در سال ۱۳۵۰ م. هنوز فرمانروایی تیموریان آغاز نشده‌است و بیش‌تر نمونه‌هایی که بر نگاره‌های آن دوره دیده می‌شود، طرح واگیره و نقوش شکسته دارند.

دیگر فرش نمایش‌داده‌شده، مربوط به اوایل سده ۱۰ ه.ق، از مجموعهٔ ویلیامز است (تصویر ۱۸). والنتینر با استناد به مارتین (ibid : 28) تاریخ بافت آن را حدود ۱۴۰۰ م. (۸۰۲ ه.ق) تخمین زده‌است که با توجه به داده‌های کنونی دربارهٔ فرش‌های دورهٔ تیموری درست به‌نظر نمی‌رسد.

تصویر ۱۸: فرش باغی، اوایل سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ فیلادلفیا (URL7)

تصویر ۱۷: فرش قاب‌قابی، شمال غرب ایران، اوایل سدهٔ یازدهم ه.ق (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۰۸)

تصویر ۱۶: فرش قاب‌قابی، سدهٔ یازدهم ه.ق (Valentiner, 1910 : 26)

برپایه مستندات موجود، نخستین دگرگونی‌ها در طراحی فرش‌های ایرانی و رهایی از قید طرح‌های ترکی ـ مغولی [طرح‌های واگیره با نقوش تکرارشونده شکسته] در ۸۴۹ تا ۹۲۰ ه.ق رخ می‌دهد. برجسته‌ترین تحول در این بازه زمانی تغییر ساختار نقشه از $\frac{1}{n}$ در طرح‌های واگیره‌ای ترکی ـ مغولی به نقشه‌های $\frac{1}{4}$ و $\frac{1}{2}$ در طرح‌های ترنج‌دار است. (شادلو، ۱۳۹۹: ۵۵)

آن‌چه آشکار است و تا سال ۱۹۱۰ بارها مبنای تخمین‌های تاریخی نادرست بوده، فقدان شناخت کافی فرش‌پژوهان از دگرگونی‌های طراحی فرش، از برافتادن ایلخانیان تا برآمدن صفویان (۷۳۵ـ۹۱۴ ه.ق) است. تنوع فرش‌های به‌جامانده از دورهٔ صفوی، در مقایسه با دوران تیموری و ایلخانی که نمونه‌ای قطعی از آن‌ها تاکنون به‌دست نیامده، بر ابهامات افزوده‌است و گاه فرضیاتی سست قوت گرفته‌اند؛ از این‌رو برخی فرش‌های صفوی به دوران پیش از آن نسبت داده شده‌اند.

تصویر ۱۹: فرش قاب‌قابی، تبریز، اوایل سدهٔ دهم ه.ق، محفوظ در موزهٔ متروپلیتن (URL8)

دیگر فرش به‌نمایش‌درآمده، از مجموعهٔ یرکس[۹۱] با طرح واگیرهٔ قاب‌قابی است (تصویر ۱۹). والنتینر بافت را درباری و محل آن را شمال غرب ایران و تاریخ را ۱۵۰۰ م.(۹۰۵ ه.ق)، اواخر تیموری یا اوایل صفوی تخمین‌زده است. جفتِ فرش در متروپلیتن نگهداری می‌شود (شماره دسترسی۱۰.۶۱.۳) و موزه، تاریخ بافت را نیمهٔ نخست سدهٔ شانزدهم می‌داند که مؤید نظر والنتینر است با گستره‌ای بازتر؛ اما تأکید دارد که مشخص نیست فرش در دربار تیموریان (سلطان‌حسین‌بایقرا) یا دربار صفویان (شاه‌اسماعیل) بافته شده‌است؛ اگر تیموریان صحیح باشد، موزه، محل بافت را گستره‌ای وسیع از شهرهای شرق تا مرکز ایران (هرات، کرمان، جوشقان، سبزوار، یزد) دانسته‌است و اگر صفویان صحیح باشد، قزوین یا تبریز محتمل است. تامپسون، خراسان دورهٔ تیموریان را محتمل‌تر می‌داند (Thompson, 2003 : 273). بعید نیست که این فرش‌ها در دربار آق‌قویونلوها نیز بافته شده باشند که هم‌زمان با تیموریان در شرق آناتولی تا غرب، مرکز و جنوب ایران تا آغاز صفویان فرمان می‌راندند و دوران هنری درخشانی داشتند. اگر براساس یافته‌های کنونی، سال‌های پایانی حکومت تیموریان و آق‌قویونلوها را دوران دگرگونی بزرگ در سبک طرح و نقش فرش‌های ایرانی بدانیم که به فرش‌های دورهٔ صفوی می‌انجامد، نشانه‌های این تغییر را افزون‌بر نگاره‌های همین دوره می‌توان در تواریخ و سفرنامه‌ها نیز دید. یادداشت‌هایی که بازرگان گمنام ونیزی دربارهٔ فرشهای کاخ اوزون‌حسن در تبریز نوشته، جالب‌توجه است: «کف تالار فرش باشکوهی گسترده‌اند که بهظاهر از ابریشم است و به سبک ایرانی دارای طرحهای زیباست. این فرش گِرد است، درست به‌اندازه کف تالار. اتاقهای دیگر نیز مفروش است» (باربارو و همکاران، ۱۳۸۱: ۴۱۶). از این گزارش می‌توان دریافت که بافت فرش‌های بزرگ‌پارچه با اشکال غیرمعمول پیش از صفویان نیز رواج داشته‌است.

تصویر ۲۰: فرش‌پارهٔ صفوی، مجموعهٔ پرات، محفوظ در موزهٔ بروکلین (URL9)

پاره‌فرشی بحث‌برانگیز از سه‌تکه مجزای به‌هم‌دوخته شده از مجموعهٔ پرات در نمایشگاه عرضه شده‌بود؛ تکهٔ بالا، کتیبه دارد و حاشیه چپ و راست، احتمالاً با هم مرتبط و از فرشی واحد جدا شده‌اند؛ تکه‌های وسط و پایین هم احتمالاً با هم مرتبط هستند. در نمایشگاه نیویورک همهٔ پاره‌ها، یک‌پارچه به نمایش درآمده بودند (تصویر ۲۰). جدای از این‌که والنتینر به اشتباه گمان کرده نوشته‌های کتیبه، آیات قرآن است، روش وی در مطالعهٔ پاره‌فرش جالب‌توجه می‌نماید. او کوشیده با تطبیق طرح، نقش، رنگ و شیوه بافت بخش‌های به‌هم‌چسبیده حدس بزند هر پاره احتمالاً با کدام فرش‌های شناخته‌شدهٔ دیگر صفوی شباهت دارند: «فرشتگان بال‌دار این فرش به شکارگاه پولدی پتزولی [منظور فرش ببر است و با غیاث‌الدین جامی اشتباه نشود] شباهت دارد» (Valentiner, 1910 : 35). او بر همین اساس، پاره‌فرش را از نظر قدمت با فرش پولدی پتزولی هم‌سن دانسته‌است. این شیوهٔ تخمین متکی بر نقوش، امروزه کم‌تر معتبر است مگر

با جامعهٔ آماری گسترده. اکنون بر پایه داده‌های پایگاه اینترنتی موزهٔ بروکلین (URL8) هم‌چنین استناد به نظرات اردمان (Erdmann, 1970: Fig 220) و الیس (Ellis, 1965: 49) می‌توان گفت احتمالاً بخش میانی این پاره‌فرش شاید تکهٔ گمشدهٔ فرش‌پاره مجموعهٔ هاتوانی[۹۲] باشد. دربارهٔ تکه‌های بالا و چپ و راست نیز هنوز اتفاق نظری وجود ندارد. والنتینر با تردید محل بافت را تبریز ذکر کرده که پوپ و آکرمن (۱۳۸۷: ۱۱۴۱) آن را تأیید می‌کنند؛ اما بنت،[۹۳] کاشان یا اصفهان (Bennett, 1987: 40) و الیس، هرات (Ellis, 1965: 49) را پیشنهاد داده‌اند.

پنج فرش از مجموعه‌های کلارک، آلتمن و وایدنر از گروه بحث‌برانگیز هراتی نیز در نمایشگاه ارائه شده‌بود که به گفتهٔ والنتینر، در آمریکا از پلونیزی‌ها شناخته‌شده‌تر بودند (تصاویر ۲۱و۲۲). فرش‌های این گروه که در نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم تا اوایل سدهٔ هفدهم بافته شده‌اند، تا سال ۱۹۱۰ در محافل علمی اروپا عموماً به اصفهان شناخته می‌شدند؛ والنتینر می‌نویسد در اواسط سدهٔ شانزدهم، هنوز کارگاه‌های فرش‌بافی درباری در اصفهان برپا نشده‌بودند؛ بنابراین انتساب آن‌ها به هرات دقیق‌تر است. پژوهشگران دیگری نیز این گفته را تأیید می‌کنند:

تصویر ۲۱: فرش هراتی، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلارک (Valentiner, 1910: 51)

تصویر ۲۲: فرش هراتی، اواخر سدهٔ دهم ه.ق، مجموعهٔ کلارک (Valentiner, 1910: 52)

> علی‌رغم فقدان شواهدی برای تولید فرش در اصفهان تا حدود ۱۶۰۰، هردو گروه اولیه [فرش‌های اواسط سدهٔ شانزدهم] و متأخر [فرش‌های اوایل سدهٔ هفدهم] متعاقباً به هرات که مرکز معروف فرش‌بافی در آن دوره بود، مرتبط شدند. پیشنهادهایی مبنی بر منشأ هندی برای برخی از بافته‌های این گروه هست که عمدتاً کنار گذاشته شده‌اند، اما منجر به ایجاد نام‌هایی مانند هندو ـ اصفهانی و هندو ـ ایرانی شده‌است. خلاصه این‌که دو گروه قالی‌های مرتبط اما متمایز در این گروه وجود دارد که محوریت نقوشان گل‌های درشت است؛ قطعاً ایرانی هستند اما مراکز بافتشان را نمی‌توان با قطعیت شناسایی کرد. (Walker, 1997: 91) واکر برای دسته‌بندی و تفکیک دقیق‌تر، گروه نخست را هراتی و گروه دوم را هندو ـ ایرانی نامید؛ پیشنهادی غیرمنطقی و ازجمله آسیب‌هایی که در دسته‌بندی‌های خاورشناسان وجود دارد.

سرسلسله فرش‌های هراتی، جفتی شناخته‌شده با نام امپراتور[۹۴]، هدیه تزار روسیه به امپراتور هابسبورگ در ۱۶۹۸ بوده‌است. یکی از این فرش‌ها اکنون در متروپلیتن و دیگری در وین نگهداری می‌شود؛ اما به دلایلی در نمایشگاه‌های اواخر سدهٔ نوزدهم، امکان نمایش نیافته و ناشناخته مانده‌اند. جالب توجه این‌که فرش‌های امپراتور، نخستین‌بار در سال ۱۹۲۶ و «نمایشگاه ویژه ایرانِ»[۹۵] برگزارشده در موزهٔ باستان‌شناسی و مردم‌شناسی دانشگاه پنسیلوانیا نمایش داده شده‌اند؛ بنابراین دسته‌بندی و شناخت این گروه، نخستین‌بار در نیویورک ۱۹۱۰ و با همان پنج نمونه ارائه‌شده از مجموعه‌های نام‌برده صورت گرفته‌است که بر اهمیت کار والنتینر می‌افزاید.

نمایشگاه نیویورک در پانزدهم ژانویه ۱۹۱۱ به پایان رسید و گرچه ابهاماتی را که درباره گروهی از فرش‌ها، به‌ویژه هراتی‌ها وجود داشت از بین برد، هیچ‌گاه به اهمیت مونیخ ۱۹۱۰ نرسید. زیرا روش‌ها و رویکردهای دانشگاهی که در این دوره به سبب مکاتب فرش‌شناسی برلین و وین در اروپا جاری بود، در آمریکا وجود نداشت. پس از نمایشگاه شیکاگو ۱۹۲۶، نگاه علمی به فرش‌های‌صفوی با چهره‌های کلیدی چون پوپ در آمریکا گسترده‌تر شد؛ راهی که والنتینر آغازگر آن بود.

۵. نتیجه‌گیری

هدف از پژوهش حاضر، تجزیه‌وتحلیل نقش نمایشگاه‌های تخصصی هنر اسلامی در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم، مشخصاً پاریس ۱۹۰۳، مونیخ

۱۹۱۰ و نیویورک ۱۹۱۰، در معرفی، دسته‌بندی و شناخت فرش‌های صفوی به جوامع علمی غرب، هم‌چنین روش‌هایی بود که فرش‌شناسان غربی برای گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی، مجموعه‌سازی و نمایش فرش‌های صفوی به‌کار می‌گرفته‌اند تا به شناخت دقیق‌تری از آن‌ها برسند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سیر گردآوری، تاریخ‌گذاری، دسته‌بندی و نمایش فرش‌های صفوی، سلسله‌مراتبی است که در غرب برای شناخت آن‌ها طی شده و پیوندی تنگاتنگ با گسترش دانش زیباشناختی، فنی، تاریخی و درنهایت دسته‌بندی فرش‌های صفوی دارد. پختگی فرش‌شناسی صفوی به‌عنوان رشته‌ای زیرمجموعهٔ هنر اسلامی نیز از همین مسیر به‌دست آمده‌است. به عبارت دیگر، گردآوری فرش‌ها در مجموعه‌های غربی، رابطه‌ای متقابل با شناخت کامل‌تر فرش‌های صفوی ایجاد کرده‌است؛ آن‌چه گردآوری می‌شود، آن‌چه را که مورد مطالعه قرار می‌گیرد تعیین و دیکته می‌کند و آن‌چه مطالعه می‌شود، به اصلاح الگوهای گردآوری و شناختی می‌انجامد؛ بنابراین، فرش‌شناسان و نمایشگاه‌گردانان، سلسله‌مراتبی شناختی ایجاد کرده‌اند که دسته‌بندی‌ها و برداشت‌های آینده را از فرش‌های صفوی در غرب شکل داده‌است.

چنان‌که نشان داده شد، سه نمایشگاه دههٔ نخست سدهٔ بیستم، اشتباهاتی را که دربارهٔ شناخت فرش‌های صفوی در نمایشگاه‌های گذشته وجود داشته اصلاح کرده‌اند. به‌ویژه این نکته دربارهٔ فرش‌های گروه پلونیزی، سالتینگ، سانگوژگو و هراتی، هم‌چنین شیوهٔ تاریخ‌گذاری و دسته‌بندی این فرش‌ها قابل‌مشاهده است. هم‌چنین مهم‌ترین روشی که پژوهشگران در تجزیه‌وتحلیل فرش‌های صفوی به‌کار گرفته‌اند تا به شناختی دقیق‌تر برسند، روش مطالعهٔ تطبیقی بوده‌است. فرش‌شناسان کوشیده‌اند فرش‌هایی را که در ظاهر به گروه یا ساختاری وابسته نیستند، با مقایسه‌ای مبتنی بر همسانی‌های عنصری چون طرح، نقش، رنگ، ساختار بافت در یک ساختار نَسَبی (تبارشناختی) جای دهند. حتی پژوهشگران از تزیینات هنرهای دیگر مانند آذین‌های وابسته به معماری و کتاب‌آرایی، هم‌چنین هنرهای سرزمین‌های دیگر نیز برای تطبیق و تاریخ‌گذاری فرش‌های صفوی استفاده کرده‌اند. گفتنی است بیش‌ترین بازهٔ زمانی‌ای که سبب تاریخ‌گذاری نادرست شده‌است به فرش‌های دهه‌های آغازین صفوی بازمی‌گردد. فرش‌های این دوره عموماً به نادرست ایلخانی یا تیموری گمانه‌زنی شده‌اند. در این مسیر، کاستی‌های شناختی دیگری نیز وجود داشته‌است؛ مانند نسبت‌دادن نادرست فرش‌ها به مناطق خاص؛ تاریخ‌گذاری‌های نادرست با دلایلی که برخاسته از ناآگاهی از تاریخ هنر ایران است؛ عدم‌توجه به بسترهای تولید فرش و جداکردن فرش‌ها از خاستگاه بومی و فرهنگی خود. اما هر نمایشگاه که مجموعه‌ای از فرش‌های تازه را عرضه می‌کرده، به اصلاح روش‌های پژوهش و درنهایت گسترش الگوهای شناختی انجامیده‌است. به عبارت دیگر، روش تطبیق نامتوازن که در آن اطلاعات از دو سوی معادله اندک است، اندک‌اندک و با گسترش شناخت که از هر نمایشگاه به‌دست آمده به تعادل و تطبیق متوازن رسیده‌است. گرچه دربارهٔ برخی از گروه‌ها چون سالتینگ فقط استفاده از روش تطبیقی کافی نبوده و با پیشرفت علوم در اواخر سدهٔ بیستم است که روش‌های آزمایشگاهی و تجزیه‌وتحلیل الیاف و رنگ‌زاها به مدد پژوهشگران آمده تا به قطعیت برسند. به هر روی فرش‌شناسی صفوی با همهٔ پیشرفت‌هایی که طی صد سال گذشته داشته، نیازمند پژوهش‌های بومی بیش‌تر است که منطبق با شناخت ایرانیان از فرش شکل گرفته باشد. در این راه بایسته‌است آثار پژوهشگران غربی آسیب‌شناسی شوند؛ بنابراین شناخت راهی که آنان پیموده‌اند و بازنگری روش‌ها و رویکردهایی که به‌کار گرفته‌اند، به شناخت عمیق‌تر در این زمینه می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

1. Great Exhibition
2. Hass and Sons
3. Centennial International Exhibition of 1876
4. Gregory, Charles; Gregory & Co.
5. Prince Wladyslaw Czartoryski
6. Polonaise Carpet
7. Kurt Erdmann (1901-1964) مورخ آلمانی هنر؛
8. Wilhelm von Bode (1845-1929) مورخ هنر و نمایشگاه‌گردان آلمانی؛
9. Habsburg
10. Schwarzenberg
11. Wiener Werkstätte

12. Alois Riegl (1858-1905) مورخ اتریشی هنر؛

13. Altorientalische Teppiche

14. Van Gaasbeek & Arkell

15. Vorderasiatische Knü pfteppiche Aus Älterer Zeit

16. Julius Lessing (1943-1908) مورخ آلمانی هنر؛

۱۷. Terminus Ante Quem و Terminus Post Quem: اصطلاحاتی که در مطالعات تاریخی و باستان‌شناسی به‌کار می‌رود. بزنگاهی که پس یا پیش از آن، رویداد موردنظر باید رخ داده باشد.

۱۸. لسینگ در سال ۱۸۷۷، نخستین کتاب جهان دربارهٔ فرش‌های شرقی را با نام «فرش‌های شرقی در تابلوهای غربی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی» نوشته‌است. این کتاب شامل یک متن کوتاه و سی صفحه عکس رنگی از نقاشی‌های رنسانسی و نقشه‌های فرش استخراج‌شده از آن‌هاست.

19. Exposition Des Arts Musulmans

20. Gaston Migeon

21. Pavillon de Marsan

23. Art Nouveau

24. Peytel

25. Bé arn

26. Rothschild

27. Aynard

28. Maciet

29. Friedrich Sarre (1865-1945) مورخ آلمانی هنر؛

30. Gé rô me

31. Ribot

32. Doistau

33. Dalsé me

34. Martin

35. Duval

36. Thé venin

37. Madjar

38. Marceaux

39. Stora

40. Rakovszky

41. Bacri

42. Brimo

43. Seligman

44. Kelekian

45. Benaki

46. Amy Briggs

47. Salting

48. Sanguszko

49. Ausstellung Mü nchen 1910; MeisterWerke Muhammedanischer Kunst

۵۰. پیش از رواج اصطلاح «هنر اسلامی»، خاورشناسان «هنر مسلمانان» یا «هنر محمدی» را به‌کار می‌بردند؛ چنان‌که پوپ در مقاله «روش پژوهش در هنر محمدی» در ۱۹۲۵ این اصطلاح را به‌کار برده‌است.

51. Ernst Kuhnel (1882-1964) مورخ آلمانی هنر؛

52. Masterpiece

53. Rupprecht, Crown Prince of Bavaria
54. Wittelsbach Palace
55. Fredrik Robert Martin (1863-1933) خاورشناس سوئدی؛
56. Mazursky
57. Słucz
58. Sigmund Wasa
59. Liechtenstein
60. Potocki
61. Roden
62. Residenz
63. Miho
64. Gulbenkian
65. Pheasant
66. Arthur Upham Pope (1881-1969) مورخ آمریکایی هنر؛
67. Mobilier National/Les Gobelins

۶۸. بر فرش‌های سانگوژکو کم‌تر پژوهش شده و داده‌ها پراکنده‌اند. دربارهٔ تعداد فرش‌های این گروه نیز کم‌تر توافق وجود دارد.

69. George Salting (1835-1909) مجموعه‌دار استرالیایی؛
70. Charles Grant Ellis (1908-1996) فرش‌پژوه آمریکایی؛

۷۱. Hereke، شهری در استان قرقلرایلی ترکیه.

72. Pastiche
73. Teodor Tuduc (1888-1983) بافنده و مرمت‌کار ترانسیلوانیایی؛
74. Palacio de los duques de Braganza
75. Loan Exhibition of Early Oriental Rugs
76. Wilhelm Valentiner (1880 -1958) مورخ آلمانی ـ آمریکایی هنر؛
77. Edgar Allan Poe (1809-1849) نویسندهٔ آمریکایی؛
78. The Philosophy of Furniture
79. Altman
80. Clark
81. Davis
82. Ives
83. McIlhenny
84. Pratt
85. Ross
86. Sharples
87. Browne Widener
88. Williams

۸۹. گلدان، یکی از هشت علامت بودا و در فرش‌های چین به مفهوم کشتی تقوا و رستگاری است (بصام، ۱۳۹۲، ۳۱۷).

90. Rudolf Meyer Riefstahl (1880-1936) مورخ آلمانی ـ آمریکایی هنر؛
91. Yerkes
92. Hatvany
93. Ian Bennett (1946-2014) فرش‌پژوه انگلیسی؛
94. The Emperor's Carpet
95. Special Persian Exhibition

منابع

باربارو، جوزافا، و دیگران. (۱۳۸۱). سفرنامه‌های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه). ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: انتشارات خوارزمی.

بختیاری، سهیلا، رضازاده، طاهر، و شادلو، داود. (۱۴۰۰). بررسی عوامل مؤثر فرش‌اندوزی اروپاییان در دوره قاجار. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۵ (۱۸)، ۲۸۵-۳۰۵ doi: 10.30699/PJAS.5.18.285

بصام، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). فرهنگ فرش دستباف. تهران: بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

پوپ، آرتر، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۱۲). ترجمه زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).

جمال‌الدین، غلامرضا، و کیانی، مصطفی. (۱۳۹۹). زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری پاویون‌های عصر قاجار در نمایشگاه‌های جهانی و جایگاه شان در معماری مدرن ایران (۱۹۱۳-۱۸۷۳ م /۱۲۵۲-۱۲۹۲ ه. ش). نامه معماری و شهرسازی، ۱۳ (۲۸)، ۶۹-۹۲ doi: 10.30480/aup.2020.82292

دریایی، نازیلا. (۱۳۹۰). قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۳(۴۵)، ۴۵-۵۲ dor: 20.1001.1.22286039.1390.3.45.5.2

دشتی‌زاده، مریم، جوانی، اصغر، و سجودی، فرزان. (۱۳۹۵). واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموعه‌های موزه‌ای. مطالعات تاریخ فرهنگی، ۸ (۳۰)، ۳۱-۵۰.

زارع‌زاده، فهیمه، مختاباد امرایی، سیدمصطفی، و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۴). بازخوانشی از هنر و سیاست در نمایشگاه‌های جهانی اکسپو (مطالعه موردی: نمایشگاه کریستال پالاس لندن، بریتانیا ۱۸۵۱). باغ نظر، ۱۲ (۳۳)، ۸۱-۹۰.

سیف، احمد. (۱۳۹۲). تجارت فرش و اقتصاد ایران، ۱۹۰۶-۱۸۷۰. ترجمهٔ مریم صفری. طره، ش.۳، ۶۶-۶۹.

شادلو، داود. (۱۳۹۹). تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سدهٔ دهم در ایران. نگره، ۱۵ (۵۴)، ۵۵-۷۵ doi: 10.22070/NEGAREH.2020.1238

شادلو، داود، و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۹۶). رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آن‌ها. گلجام، ۱۳ (۳۲)، ۴۳-۶۶ dor: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.8.8

فلور، ویلم. (۱۳۹۲). صنایع کهن در دوره قاجار (۱۸۰۰-۱۹۲۵). ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره (نشر اثر اصلی ۲۰۰۳).

میرزایی، عبداله. (۱۳۹۹). زمینه‌های شکل‌گیری و تبعات برگزاری نخستین نمایشگاه جهانی فرش در اتریش صنایع کهن در دوره قاجار. مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ، ۱۱ (۴۴)، ۱۲۳-۱۴۸ doi: 10.29252/chs.11.44.2

-----. (۱۴۰۰). ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران. تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، ۱۲ (۲۶)، ۱۴۹-۱۷۶ doi: 10.22034/JIIPH.2021.12970

ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۷۹). روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه در سفر دوم فرنگستان. به کوشش فاطمه قاضیها. تهران: سازمان اسناد ملی ایران.

Allan Poe, E. (1840). The Philosophy of Furniture. *Burton's Gentleman's Magazine*, Vol. 6, 243-245.

Bennett, I. (1987). Splendours of the City of Silk, Part 2: Ten Safavid Masterpieces. *Hali*, Vol. 33, 38- 53.

Berksoy, F. (2020). Art Exhibitions in Munich and Istanbul (1909-18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. 7, 173-204 doi: 10.2979/jottturstuass.7.1.28

Briggs, A. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. *Ars Islamica*, 7(1), 20-54.

Eiland, M. L. (2000). Studies Scholarship and a Controversial Group of Safavid Carpets. *Iran*, Vol. 38, 97-105 doi: 10.2307/4300585

Ellis, Ch. G. (1965). Some Compartment Designs for Carpets, and Herat. *Textile Museum Journal, 1* (4), 42-56.

Enez, N. (1993). Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi Collection. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 4, 192-195.

Erdmann, K. (1941). The Art of Carpet Making. in *A Survey of Persian Art* . Vol. 8 (pp. 121-191). [Review of The Art of Carpet Making]. *Ars Islamica*.

-----. (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

Farnham, T. J. (2007). From Lessing to Ettinghausen : The First Century of Safavid Carpet Studied. *Hali*, Vol. 154, 81-91.

Franses, M. (1999). Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 5, 36-136.

-----. (2008). A Museum of Masterpieces : Safavid Carpets in the Museum of Islamic Art, Qatar. *Hali*, Vol. 155, 1-27.

Fulco, D. (2017). Displays of Islamic Art in Vienna and Paris Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle. *MDCCC 1800*, Vol. 6, 51-66 doi : 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-4

Komaroff, L. (2000). Exhibiting the Middle East : Collections and Perceptions of Islamic Art. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 1-8.

Lessing, J. (1877). *Alt orientalische Teppichmuster: nach Bildern und Originalen des XV-XVI Jahrhunderts gezeichnet*. Berlin : Ernst Wasmuth Publishing.

Migeon, G. (1903). *Exposition des Arts Musulmans* (Catalogue Descriptif). Paris : Socié té française d'Imprimerie et de librairie.

Official Catalogue Centennial Co. (1876). Philadelphia : John R Nagle and Company.

Official Catalogue of Exhibits; World s Columbian Exposition. (1893). Chicago : W.B. Conkey Co.

Official Descriptive and Illustrated Catalogue. (1851). London : Spicer, W. Clowes.

Pope, A. U., Tattersall, C. E. C., & Gray, B. (1931). *Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art*. London : The Executive Committee of the Exhibition and Hudson & Kearn Ltd.

Riefstahl, R. M, Downs, J., Kimball, F., & Edwin Bye, A. (1926). The McIlhenny Bequest and Exhibition. *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 21 (100), 87-108 doi : org/10.2307/3794079

Roxburgh, D. J. (2000). Au Bonheur des Amateurs : Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 9-39 doi : 10.2307/4434260

----- (2010). After Munich : Reflections on Recent Exhibitions. In Andrea Lermer & Avinoam Shalem, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst"*. Leiden and Boston : Brill Publishers.

Santos, A. R. M. D. (2010). The discovery of three lost 'Salting' carpets : Science as a tool for revealing their history Lisboa (Thesis Master degree). Universidade Nova De Lisbona.

Stone, P. F. (2013). *Oriental Rugs: An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore : Tuttle Publishing.

Thompson, J. (2003). Early Safavid Carpet and Textiles. In J. W. Allan, *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-1575*. Milan and New York : Rizzoli International Publication.

Troelenberg, E. M. (2012). Regarding the Exhibition : The Munich Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its Scholarly Position. *Journal of Art Historiography*, Vol. 6, 1-34.

Valentiner, W. R. (1910). *Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Rugs*. New York : The Metropolitan Museum of Art.

Von Bode, W. (1902). *Vorderasiatische knü pfteppiche aus älterer zeit*. Leipzig : Von Herman Seemann Nachfolger.

Walker, D. S. (1997). *Flowers Underfoot: Indian Carpets of the Mughal Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

منابع اینترنتی

URL1: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330920

URL2: www.kultur-pool.at

URL3: https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/isfahan-carpet-polonaise-carpet#

URL4: https://dia.org/collection/islamic-art

URL5: https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001357e.htm

URL6: https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan

URL7: www.philamuseum.org

URL8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445996

URL9: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/162371

References

Allan Poe, E. (1840). The Philosophy of Furniture. *Burton's Gentleman's Magazine*, Vol. 6, 243-245.

Bakhtiyari S., Rizazadeh, T., & Shadlou, D. (2022). Investigating the Effective Factors in Collecting Carpets by European in the Qajar Period. *Parseh Journal of Archaeological Studies*. *5* (18), 285-305 doi: 10.30699/PJAS.5.18.285. [In Persian].

Barbaro, G., et al. (2003). *Venetian Travelogues in Persian* (*Six Travelogues*) (M. Amiri, Trans.). Tehran: Kharazmi Press [In Persian].

Bassam, J. (2013). *Oriental Carpet Lexicon*. Tehran: Ministry of Science Research and Technology and Iran Encyclopedia Compiling Foundation [In Persian].

Bennett, I. (1987). Splendours of the City of Silk, Part 2: Ten Safavid Masterpieces. *Hali,* Vol. 33, 38-53.

Berksoy, F. (2020). Art Exhibitions in Munich and Istanbul (1909-18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. 7, 173-204 doi: 10.2979/jottturstuass.7.1.28

Briggs, A. (1940). Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. *Ars Islamica*, *7* (1), 20-54.

Dashtizadeh, M., Javani, A., & Sojoodi, F. (2017). Review on the Conceptual Changes of Islamic Art in the Museum Collections. *Cultural History Studies* (*PejuheshNamehAnjoman-e IraniyeTarikh*). *8* (30), 31-50 [In Persian].

Daryaie, N. (2011). Iranian Carpets with non Iraniannames. *Journal of Honar-Ha-ye-Ziba: Honar-ha-ye Tajasomi*. *3* (45), 45-52 [In Persian].

Eiland, M. L. (2000). Studies Scholarship and a Controversial Group of Safavid Carpets. *Iran,* Vol. 38, 97-105 doi: 10.2307/4300585

Ellis, Ch. G. (1965). Some Compartment Designs for Carpets, and Herat. *Textile Museum Journal*, *1* (4), 42-56.

Enez, N. (1993). Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi Collection. *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol. 4, 192-195.

Erdmann, K. (1941). The Art of Carpet Making. in *A Survey of Persian Art*. Vol. 8 (pp. 121-191). [Review of The Art of Carpet Making]. *Ars Islamica*.

-----. (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Farnham, T. J. (2007). From Lessing to Ettinghausen: The First Century of Safavid Carpet Studied. *Hali,* Vol. 154, 81-91.

Floor, Willem. (2013). *Traditional Crafts in Qajar Iran* (*1800-1925*) (A. Baharlou, Trans.). Tehran: Peykareh Press (Original work published 2003).

Franses, M. (1999). Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs. *Oriental Carpets & Textile Studies,* Vol. 5, 36-136.

------. (2008). A Museum of Masterpieces: Safavid Carpets in the Museum of Islamic Art, Qatar. *Hali,* Vol. 155, 1-27.

Fulco, D. (2017). Displays of Islamic Art in Vienna and Paris Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle. *MDCCC 1800*, Vol. 6, 51-66 doi: 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-4

Jamal-al-din, Gh., & Kiani, M. (2020). Historical and Social Contexts of the Formation of Qajar's Pavilions at World Exhibitions and Their Legacy in Iranian Modern Architecture. *Journal of Architecture and Urban Planning. 13* (28), 69-92 doi: 10.30480/AUP.2020.822. [In Persian].

Komaroff, L. (2000). Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art. *Ars Orientalis*, Vol. 30, 1-8.

Lessing, J. (1877). *Alt orientalische Teppichmuster: nach Bildern und Originalen des XV-XVI Jahrhunderts gezeichnet*. Berlin: Ernst Wasmuth Publishing.

Migeon, G. (1903). *Exposition des Arts Musulmans* (*Catalogue Descriptif*). Paris: Société française d'Imprimerie et de librairie.

Mirzaei, A. (2020). Contexts of Formation and Consequences of Holding the First World Carpet Exhibition in Austria. *Cultural History Studies* (*PejuheshNamehAnjoman-e IraniyeTarikh*), *11* (44), 158-133 doi: 10.29252/chs.11.44.2. [In Persian].

-----. (2021). Cultural Dimensions of Iran's Participation in the 1873 Vienna World's Fair and its Impact on the Production and Export of the Iranian Carpets .*Journal of Iranian Islamic Period History*. *12* (26), 149-176 doi: 10.22034/JIIPH.2021.12970 [In Persian].

Naser-e-Din Shah Qajar. (2000). *Diary of Naser-e-Din shah on his second Journey to Europe*. F. Qaziha, Ed. Tehran: National Library and Archive of Iran [In Persian].

Pope, A. U., Tattersall, C. E. C., & Gray, B. (1931). *Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art*. London: The Executive Committee of the Exhibition and Hudson & Kearn Ltd.

Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present* (Vol. 12) (C. Parhaam, Trans.). Tehran: elmifarhangi Publications (Original work published 1964).

Riefstahl, R. M, Downs, J., Kimball, F., & Edwin Bye, A. (1926). The McIlhenny Bequest and Exhibition. *Bulletin of the Pennsylvania Museum, 21* (100), 87-108 doi: org/10.2307/3794079

Roxburgh, D. J. (2000). Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis,* Vol. 30, 9-39 doi: 10.2307/4434260

-----. (2010). After Munich: Reflections on Recent Exhibitions. In Andrea Lermer & Avinoam Shalem, After One Hundred Years: The 1910 Exhibition *"Meisterwerke muhammedanischer Kunst"*. Leiden and Boston: Brill Publishers.

Santos, A. R. M. D. (2010). The discovery of three lost 'Salting' carpets: Science as a tool for revealing their history Lisboa (Thesis Master degree). Universidade Nova De Lisbona.

Seif, A. (2013). Carpet trade and Iranian economy, 1870-1906. *Torreh*, Vol. 3, 66-69 [In Persian].

Shadlou, D. (2020). The Transition of the Persian Carpet Designing, Referring to the Herat and Shiraz Miniatures, since 1446 until the First Decades of the 16th Century AH in Iran. *Negareh*, *15* (54), 55-75 doi: 10.22070/NEGAREH.2020.1238. [In Persian].

Shadlou, D., & Shirazi, A. A. (2018). The orientalists' approaches in historiography of the Iranian carpet between 1850 and 1950, and, finding their faults. *Goljaam*, *13* (32), 43-66 dor: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.8.8 [In Persian].

Stone, P. F. (2013). *Oriental Rugs*: *An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.

Thompson, J. (2003). Early Safavid Carpet and Textiles. In J. W. Allan, *Hunt for Paradise*: *Court Arts of Safavid Iran, 1501-1575*. Milan and New York: Rizzoli International Publication.

Troelenberg, E. M. (2012). Regarding the Exhibition: The Munich Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its Scholarly Position. *Journal of Art Historiography*, Vol. 6, 1-34.

Unknown Author. (1893). *Official Catalogue of Exhibits; World s Columbian Exposition*. Chicago: W. B. Conkey Co.

Unknown Author. (1876). *Official Catalogue Centennial Co*. Philadelphia: John R Nagle and Company.

Unknown Author. (1851). *Official Descriptive and Illustrated Catalogue*. London: Spicer, W. Clowes.

Valentiner, W. R. (1910). *Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Rugs*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Von Bode, W. (1902). *Vorderasiatische knüpfteppiche aus älterer zeit*. Leipzig: Von Herman Seemann Nachfolger.

Walker, D. S. (1997). *Flowers Underfoot*: *Indian Carpets of the Mughal Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Zarezadeh, F., Mokhtabad Amreie, S. M., & Rahbarnia, Z. (2015). Rereading Art and Politics in International Expos (Case Study: Crystal Palace Exhibition, London, Great Britain, 1851). *Bagh-e Nazar*. *12* (33), 81-90 [In Persian].

URLs:

URL 1: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010330920

URL 2: www.kultur-pool.at

URL 3 : https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/isfahan-carpet-polonaise-carpet#

URL 4 : https://dia.org/collection/islamic-art

URL 5 : https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001357e.htm

URL 6 : https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan

URL 7 : www.philamuseum.org

URL 8 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445996

URL 9 : https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/162371

The Analysis of the Role of Specialized Islamic Art Exhibitionsin the Recognition and Categorization of Safavid Carpets in the Western Academies (1900-1910)

Davood Shadlou
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran (Corresponding Author)/ Shadloudavood@shirazartu.ac.ir
Saeedeh Rafiei
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran/ s_rafiei@shirazartu.ac.ir

Received: 20/10/2022
Accepted: 05/01/2023

Introduction

Since the middle of the 19th century, the first international exhibitions were shaped in Europe with the aim of displaying emerging industrial products and Eastern and Western cultural goods. The first international exhibitions of Islamic art, such as Vienna's 1873 and 1891 Oriental carpets exhibitions, were held in the last decades of the same century. formed on some museums' initiatives, those exhibitions First encouraged European collectors to try to surpass each other in collecting and displaying such works. Collectors, who had yet to be experts in Islamic arts, collected such works because of their aesthetic charm and material worth, not paying much attention to their historical or cultural aspects. Deeper knowledge of Islamic arts caused exhibitions to become not only more organized but also more systematic; scientific research methods became the criterion for evaluating the works including Safavid carpets. The three exhibitions, held in Paris 1903, Munich 1910, and New York 1910, played a significant role both in defining and revising the proper research methods for Safavid carpets and in correcting the previous data about them.

Research Method

The purpose of this research is to analyze the role of the exhibitions, held in Paris 1903, Munich 1910, and New York 1910, in introducing the Safavid carpets to the Western Academies. Also, the methods by which the Western carpet scholars collected, dated, categorized, gathered, and displayed the Safavid carpets to have a more detailed understanding of them were analyzed. The questions that were also addressed in that direction included: a) what was the role of the mentioned exhibitions in the recognition of the Safavid carpets in the Western academy? b)What methods were used by the western carpet scholars to collect, date, categorize, and gather the Safavid carpets? This is a fundamental documentary research, and its method is descriptive and analytical.

Its statistical population included the documents, photos, and catalogs of the above-mentioned exhibitions. The sampling method was total enumeration, and the data was analyzed qualitatively.

Research Findings

The findings of the paper showed that the processes of collecting, dating, categorizing, and displaying the Safavid carpets were a chain of events, taking place in the West to identify them. They had tight connections with the expansion of the aesthetical, technical, and historical knowledge about Safavid carpets as well as their classification. The maturity of the identification Safavid carpets, as a sub-discipline of Islamic art studies, was also resulted from this route. In other words, collecting carpets in the West created a reciprocal relation with the more profound knowledge of Safavid carpets; what was collected determined and dictateed what to be studied, and what was studied led to the correction of collecting and identifying models. Thus, carpet scholars and curators created a chain of identifying actions that shaped further categories and ideas about Safavid carpets in the West. Moreover, the findings and the results of this paper showed that the three exhibitions of the first decade of the 20th century corrected the mistakes of the preceding exhibitions about the identification of Safavid carpets'. This point can be seen especially in the groups of Polonaise, Salting, Sanguszko, and Heraticarpets, notably in the way of their former dating and classification. Additionally, the researchers used comparative study as their most important method in analyzing the Safavid carpets in order to reach a more accurate knowledge. They even studied the decorations of other arts such as architectural ornaments and book designs or the arts of other lands to date and to compare with Safavid carpets. It is worth mentioning that incorrect dating occurred mostly in the case of carpets woven in the first decades of the Safavid rule. Generally, the carpets of this era were wrongly speculated to be Ilkhanid or Timurid. There were other identification failures in this course such as misattributing some carpets to certain areas, wrong dating resulted from the lack of enlightenment about Iranian art history, ignoring carpet production bases, and consequently separating carpets from their local and cultural origins. Nevertheless, each exhibition, in which a collection of new carpets was presented, led to the correction of the research methods and the eventual expansion of identification models. In other words, with the expansion of knowledge obtained from each exhibition, the asymmetric comparative method, in which there is little information on both sides of the equation, little by little achieved the balance and changed into a symmetric comparison. However, the mere use of comparative method was not sufficient for some groups, such as the Salting. It was the scientific development of the late 20thcentury in laboratory methods and fiber and dye analyses that enabled researchers to reach certainty.

Conclusion

The results of this paper show that the process of collecting Safavid carpets has been precisely connected with the classification of these carpets in the West and the resultant expansion of the aesthetic, technical, and historical knowledge about them. In other words, what was collected determined what was studied, and what was studied led to the correction of the collecting and recognizing models. The results also show that the main method used by the researchers in analyzing Safavid carpets was comparative; with a comparison, based on elemental similarities, the

researchers placed those carpets that were not apparently related to a certain group or structure in a genealogical category. Anyhow, the identification of Safavid carpets, with all of its advancement in the last century, needs more local research to conform to the Iranian comprehension of carpets. In this direction, the works of Western researchers should be critically analyzed; Thus, examining the path they have taken and reviewing their methods and approaches will lead to a deeper nderstanding.

Keywords: Islamic Art Exhibitions, Safavid carpets, Paris 1903 Exhibition, Munich 1910 Exhibition, New York 1910 Exhibition.

شاهنامه بر بوم کاشی (معرفی و شناخت شخصیت‌های تصویری میز سرامیکی موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

مریم کلبادی نژاد*

فتانه رحیمی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۳

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248616.1094

چکیده

آثار هنری همواره نشانگر پیوند فرهنگ با جریانات اجتماعی و سیاسی جامعه هستند. همین پیوند، ارزش آثار هنری را چند برابر کرده و پژوهشگران را مشتاق به شناسایی آن‌ها می‌کند. دوران قاجار، عصر تحولات هنری و تاریخی و پیشرفت فنون هنر کاشی‌کاری می‌باشد. در این بین نقوش انسانی در کاشی‌کاری با ترویج باستان‌گرایی توسعه یافتند. روند ملی‌گرایی در هنر و تقارن آن با اشاعهٔ غربگرایی باعث رشد آثار هنری با موضوعات پادشاهی و اسطوره‌ای ایران شد. تأکید بر این اصل فرهنگی و حفظ آن برای زنده نگه‌داشتن هویت انسانی و روح جامعه‌ای پویا، تعامل و اقتدار ملی و درنهایت انسجام بُعد معنوی ضروری بود. میز سرامیکی با نقوش پهلوانان اسطوره‌ای و شاهنامه‌ای موجود در موزه آبگینه که به دورهٔ قاجار تعلق دارد، به گونه‌ای گواه این موضوع است. روش تحقیق در پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای و بازدید میدانی می‌باشد و با استناد به مطالعهٔ شخصیت‌های شاهنامه‌ای که بر میز مذکور نقش شده‌اند، به این موارد پرداخته است: ۱) شناخت نقش رستم و دیگر پهلوانان شاهنامه در مجالس موجود روی میز و تطبیق آن با ابیات شاهنامه و صحنه‌های مشابه چاپ سنگی؛ ۲) شناسایی ویژگی‌های سبک، ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی میز موزه آبگینه. نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر بیانگر این مطلب است که میز موردمطالعه، به لحاظ ویژگی تمایل برای بازگشت به فرهنگ کهن ایرانی در دورهٔ قاجار، نقوشی از پهلوانان شاهنامه را داراست که ویژگی تصویرگری هرکدام با تصویر مشابهشان در دیگر آثار هنری و اشعار شاهنامه قابل مقایسه است.

کلیدواژه‌ها:

کاشی‌کاری قاجار، شاهان اسطوره‌ای شاهنامه، میز کاشی، موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران.

* استادیار، گروه تاریخ و باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ maryam.kolbadi@gmail.com

** دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، گروه تاریخ و باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران/ parisarahimi.a@gmail.com

۱. مقدمه

آثار هنری در هر دوره از تاریخ به گونه‌ای اعتبار، هویت و توانمندی یک ملت است که از مسیرهای متعددی مانند گچبری، فلزکاری، کاشی‌کاری و ... به نظر جهانیان می‌رسد. توجه به هنر در دوران قاجار نه فقط برای نشان‌دادن قدرت و شوکت دربار به خدمت گرفته شد، بلکه در پی حفظ میراث سنت‌های شاهان باستانی ایران به‌وسیلهٔ حمایت از گونه‌های مختلف هنری، خود را در دو مسیر مجزای هنر در حمایت از سیاست و سیاست در حمایت از هنر نشان داد (علیزاده و بیرجندی ناصری، ۱۳۹۵: ٦۹). رجعت به گذشتهٔ طلایی و عظمت‌های تاریخی تمدن ایران که در زمان قاجار به ملی‌گرایی شهرت یافته بود نه‌تنها موجب ایجاد تغییرات جدی و جدیدی در آثار هنری شد بلکه به بازآفرینی فرهنگ غنی ایرانی و افتخار دوباره به آن کمک شایانی کرد. ملی‌گرایی درواقع نوعی جریان فکری و عقیدتی بود که به تعالی‌بخشیدن به ملت، گذشته‌هایش، کیفیات و خواسته‌هایش گرایش داشت (ایمانی، طاووسی، چیت‌سازیان، و شیخ مهدی، ۱۳۹۴: ۲۷).

پیدایش و ادامهٔ این روند در اصل نتیجهٔ برخورد رویکرد روشنفکران ایرانی به تمدن جدید غرب و احساس کمبودهایی در برابر تغییرات مثبت جوامع غربی و تلاش برای درک دلایل این عقب‌ماندگی و جبران آن بود. در هنرهای ناملموس چون نقالی یا از آثار بصری به‌جامانده از این دوره به‌خصوص در حوزهٔ کاشی در سراسر ایران پیداست که جامعه اقبال زیادی نسبت به هنر ایران باستان و ادبیات اسطوره‌ای هم‌چون شاهنامه نشان می‌دهد. به عبارتی رابطهٔ تنگاتنگ نقاشی روی کاشی‌های قاجار در اماکن مختلف با کاربری‌های مختلف مذهبی، تشریفاتی یا حتی بناهای عام‌المنفعه و ... با نقالی و شاهنامه‌خوانی از یک طرف و ترویج داستان‌های حماسی و اسطوره‌ای از طرف دیگر، باعث شده مردم عادی، آرزوی زندگی با قهرمانان اسطوره‌ای، ملی و مذهبی را داشته باشند. به عبارت دیگر این ارتباط، احترام را در ایرانیان برمی‌انگیخت و پاسخگوی نیازهای ملی و مذهبی مردم دورهٔ قاجار بود (زارعی و حیدری باباکمال، ۱۳۹۵: ٦۳). از سویی شاهان قاجار هم مایل به نزدیکی با تاریخ و شاهان باستانی ایران به نشانهٔ اقتدار یا مشروعیت خویش بودند که نمونه‌های آن حک‌کردن نقش‌برجسته‌های سنگی به شیوهٔ دوران تاریخی ایران است (اسکارچیا، ۱۳۷٦: ٤٥).

دیگر مسئله قابل‌تأمل، کاربرد کاشی در وسایل روزمره و تزیینی افراد بالادست جامعه مانند پیش‌بخاری، شومینه، میز و تابلو بود که معمولاً ساخت آن‌ها در کارگاه‌های خصوصی استادکاران کاشی‌ساز با امضاء و رقم آنان انجام می‌گرفت. یکی از این آثار فاخر، میز کاشی محفوظ در موزهٔ آبگینه است که تاکنون اشارات پراکنده‌ای به آن شده است. البته این میز کاشی رقم و امضای استاد کاشی‌ساز را ندارد. میزی مدور به شعاع ۶۳ سانتی‌متر که چیدمان آن متشکل از ۹ قطعه کاشی مشتمل بر یک کاشی مدور مرکزی به شعاع ۳۸ سانتی‌متر و هشت کاشی ذوزنقه‌ای شکل جانبی است. مضمون اصلی نقوش میز کاشی از داستان‌های شاهنامه گرفته شده و دارای نقش‌مایه‌های گیاهی، اسلیمی و انسانی (چهرهٔ شاهان و پهلوانان اسطوره‌ای) متعدد می‌باشد. چرایی نقش‌بستن چهرهٔ پهلوانان و شخصیت‌های شاهنامه با توجه به جو جامعه، تطبیق نقوش آن با سایر تولیدات بصری هم‌عصرش هم‌چون کتاب‌های چاپ سنگی یا نقوش مشابه در کاشی‌های بناهای مختلف، مقایسهٔ آن با آثار مشابه استادکاران دیگر و درنهایت علاقهٔ جامعه برای بازگشت به تاریخ باستانی ایران ازجمله موارد مورد بحث در این مقاله است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در زمینه دو موضوع مرتبط با تحقیق حاضر یعنی کاشی‌کاری دورهٔ قاجار و کاشی‌کاران این دوره انجام شده است. بررسی‌ها و مطالعات عمیق و دقیق در این حوزه بیش‌تر در حیطهٔ معماری، تابلوکاشی‌ها، آثار مستظرفهٔ هنرهای صناعی و درنهایت تأثیر مولفه‌های مختلف در شکل‌گیری نقوش و تطبیق آن‌ها با دیگر آثار هنری ازجمله نسخ خطی، نقاشی، عکس و ... بوده‌است. به‌عنوان نمونه، فاطمه جباری و محسن مراثی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دوره قاجار» به تأثیر دیگر هنرها ازجمله نقوش چاپ سنگی بر کاشی‌کاری دوران قاجار پرداخته‌اند که در هدف تحقیق، نویسندگان معتقدند رواج هنر چاپ سنگی، کاشی‌کاری این دوران را به شدت تحت‌تأثیر و تغییر قرار داده‌است.

صمد سامانیان، محمود میرعزیزی و ابوالفضل صادقپور فیروزآباد (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش برجسته موجود در تالار اصلی کاخ موزه گلستان» پس از معرفی اجمالی کاشی‌کاری در دوران قاجار، به بررسی نقوش کاشی‌های تالار اصلی کاخ موزه

گلستان با محوریت نقوش انسانی، گیاهی و معماری می‌پردازند. هم‌چنین جان روبرتو اسکارچا (۱۳۸٤) در کتاب هنر صفوی، زند و قاجار به تفصیل دربارهٔ شیوه کار هنرمندان در این دوران و تأثیرات آن‌ها بر هنرمندان اعصار بعد بحث می‌کند. الهه ایمانی، محمود طاووسی، امیرحسین چیت‌سازیان و علی شیخ‌مهدی (۱۳۹٤) در مقاله «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار» به نقوش اساطیری شاهان ایرانی بر آثار هنری ازجمله قالی اشاره کرده‌اند که نمونه‌هایی از این نقوش بر میز سرامیکی مورداشاره در پژوهش حاضر نیز دیده می‌شود.

محمدرضا ریاضی (۱۳۹٤) در کتاب کاشی‌کاری قاجاری به صورت دقیق در چند فصل به معرفی و تقسیم‌بندی هنر کاشی‌کاری قاجار و عوامل موثر بر سبک ساخت و نقوش آن پرداخته و در فصل آخر نیز به معرفی استادان این هنر می‌پردازد. در رابطه با استادان کاشی‌کار این دوره و خصوصاً سبک، فن و نقوش کلیدی استاد علی‌محمد اصفهانی، مهدی مکی‌نژاد (۱۳۸۷) در مقاله «کاشیکاران گمنام» بسیار دقیق و به تفصیل به معرفی علی‌محمد اصفهانی، شاخصه‌های سبک و درنهایت به آثار وی می‌پردازد و حتی به آثاری مشابه اثر موزه آبگینه نیز اشاره می‌کند. هم‌چنین مکی‌نژاد (۱۳۹۹) در کتاب سیاه‌قلم و (۱٤۰۱) در کتاب فن جمیل به صورت تخصصی به فن کاشی‌کاری قاجار و به سبک علی‌محمد اصفهانی پرداخته است. کیانوش معتقدی (۱٤۰۱) در کتاب کاشی و کاشی‌کاران طهران در عصر قاجار به معرفی فنون کاشی‌کاران قاجار و آثار برجستهٔ آنان در شهر تهران پرداخته که در آن زمان پایتخت سیاسی و هنری ایران بوده‌است.

بنیسی، زارع زاده، نوروززاده و چگینی (۱٤۰۰) در مقاله «کاشی‌نگاره‌ای از عصر قاجار سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل...» میز سرامیکی کاملاً مشابهی موجود در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت را از منظر اصول اجتماعی و مبانی هویت و اقتدار تشریح می‌کند. طاهره اعظمی (۱٤۰۰) در پایان‌نامه «تحلیل مضامین هنری و ساختار محتوایی کاشی‌نگاره‌های میزهای سرامیکی دوره قاجار» به بررسی انواع میزهای سرامیکی زمان قاجار ازجمله میز موزه آبگینه پرداخته اما در رابطه با تحلیل مضامین و نقوش و تشخیص شخصیت‌های روی میز نگرشی کلی دارد. ماه‌منیر شیرازی و اشرف موسوی لر (۱۳۹٦) در مقاله «بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار» به‌صورت سطحی به معرفی کاشی موزهٔ آبگینه تهران پرداخته‌اند. با وجود موارد فوق میز کاشی محفوظ در موزه آبگینه تاکنون با رویکرد اصول ترکیب‌بندی و نقوش آن و هم‌چنین تمرکز بر شخصیت‌شناسی پهلوانان و مجالس نقش‌شده بر آن به صورت خاص و جزئی مطالعه نشده‌است.

۳. باستان‌گرایی نقوش کاشی در دوران قاجار

همان‌گونه که اشاره شد مطالعه تاریخ و آثار هنری باقی‌مانده از دورهٔ قاجار نشان می‌دهد هنر علاوه بر مسئله زیبایی‌شناسی به ابعاد پنهان فرایندهای اجتماعی، تاریخی و سیاسی و چگونگی روند شکل‌گیری آن‌ها می‌پردازد. در این دوره، هنرمند کاشی‌کار با چینش عناصر زیبایی به بیان فرهنگ و قدرت پنهان یک ملت می‌پردازد و تلاش می‌کند تا هر موضوعی را که بازگو کنندهٔ علاقه، باورها و داستان‌های عامیانه است به‌صورت واقع‌گرایانه یا انتزاعی بر کاشی نقش کند. کاشی‌نگاری قاجار در اصل ترکیبی از سبک اصفهانی و شیرازی با نوآوری مخصوص خود بود (ریاضی، ۱۳۹۴: ۵۴). نقوش کاشی دوره فتحعلی شاه در ابتدا متأثر از هنر دوره صفوی بود اما به مرور زمان به گونه‌ای جدید دگرگون گردید و «ضمناً هنر خصوصاً کاشی‌کاری در این دوره باستان‌گرا شد و تأثیراتی هم از غرب پذیرفت» (اسکارچیا، ۱۳۷٦: ٤۲). گرایش به نقش‌پردازی‌های باستان‌گرایانه در کاشی‌کاری قاجار دلایل مختلفی دارد: اهمیت نقاشی، تأثیر و تمایل نقاشان به نقاشی روی کاشی، نگاه کلی، جو حاکم و سلیقهٔ درباریان، شاهان و اشراف‌زادگان قاجاری که حامیان و سفارش‌دهندگان کارهای هنری بودند، سنت‌های باستانی گذشته، تأثیر از هنرهای نوظهور مانند چاپ سنگی و عکاسی، یا تقلید از نقاشی‌های غربی و پرترهٔ افراد مشهور و قدرتمند کشور از عوامل تأثیرگذار در این زمینه بوده‌است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ٤۳).

پادشاهان قاجار نیز از این مسیر به‌عنوان ابزاری برای تکثیر قدرت خویش و حفظ نقش سیاسی ـ اجتماعی و تداوم حاکمیت استبدادی خود استفاده می‌کردند. از طرفی با شروع اروپاگردی‌های پی‌درپی شاهان قاجار خصوصاً از زمان ناصرالدین شاه به بعد، سبک و سلیقهٔ درباریان به تقلید از اروپاییان تغییر کرد و به تبع این مسئله، بر انتخاب نقوش هنری هم تأثیر گذاشت. ملتی که پی‌درپی شکست را متحمل می‌شد، برای دوری از تقلید اروپای تازه متمدن‌شده و کنارزدن استبداد از جامعه به جایگزینی ملی‌گرایی پرداخت. هنرمندان ایرانی در برخورد با هنر غربی و برای جبران کمبودهای ناشی از حس عقب‌ماندگی، بسیاری از نقوش کاشی‌های این دوران را به پیروی از نقوش شاهنامه و

دارای هویت ملی فرهنگی خلق می‌کردند (سامانیان و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۱۱). از طرفی تهرانِ دورهٔ قاجار به دلیل مرکزیت و ظهور بناهای مهم حکومتی و محل سکونت اقشار بالادست جامعه و دربار، یکی از مراکز مهم ساخت کاشی به‌خصوص تکنیک کاشی‌های لعابدار به‌حساب می‌آمد. این مسئله موجبات مهاجرت هنرمندان به پایتخت را فراهم کرد. کاشی‌کاران همانند دیگر هنرمندان قاجار، به تهران مهاجرت کرده و در دروازهٔ شاه عبدالعظیم کارخانهٔ کاشی‌سازی خود را دایر کردند (اسمیت، ۱۳۹۹: ۴۵). اجتماع هنرمندان در یک مکان خاص، آزادی عمل آنان و پیروی از سلیقهٔ عمومی روند استفاده از نقوش یکسان با موضوع آداب و رسوم رایج، ملی‌گرایی، نوع پوشش، پادشاهان اسطوره‌ای، مذهب، معماری، پرتره، نقوش غربی و ... را افزایش داد.

در این دوران، سبک کاشی معرق، نقاشی روی لعاب و نقاشی زیر لعاب در کاشی‌کاری بیش‌تر رایج گشت. نقاشی زیر لعاب به ارائه ماهرانهٔ رنگ‌ها با اضافه‌کردن رنگ مشکی برای قلم‌گیری و طراحی بود که البته از حدود سال ۱۲۹۸ ه.ق به بعد پدید آمد (ریاضی، ۱۳۹٤: ۳۲). پس از طرح‌زدن نیز لعاب‌های مرغوبی بر آن‌ها کشیده می‌شد که علاوه بر زیبایی و درخشش، عایق ضد رطوبت خوبی نیز بودند.

٤. پیشینهٔ میزهای سرامیکی

تصویر ۱: نمونه میز سرامیکی، تولید کارخانهٔ فرانسوی سور (URL2)

پیش‌تر گفته شد در زمان قاجار تبادل فرهنگی بسیار قوی‌ای بین ایران و اروپا برقرار شده بود و رفت‌وآمد درباریان، دانشجویان و به‌خصوص هنرمندان با سرعت افزایش یافت (موسوی ویایه و اکبری، ۱۳۹۹: ۲۴۸). این رفت‌وآمدهای پی‌درپی باعث تبادلات فرهنگی گسترده‌ای بین هنرمندان ایرانی و فرنگی شد. از طرفی اشراف با رفتن به فرنگ در بازگشت به ایران و به تقلید از اروپاییان به سفارش آثار هنری‌ای پرداختند که در آن‌جا سرآمد بود. یکی از این آثار، نمونه میزهای سرامیکی بود که در کشورهایی ازجمله فرانسه رواج داشت و بسیار محبوب و موردتوجه اقشار مرفه بوده و گاهی به‌عنوان هدایای دیپلماتیک تقدیم می‌شدند. کارخانه چینی سور[1] یکی از مراکز تولید انبوه این میزها بود که محصولاتی کاملاً مشابه میز موجود در موزهٔ آبگینه را نیز می‌ساختند (URL1).

۵. میزهای سرامیکی دوران قاجار

در دوران قاجار استفاده از مبلمان در میان درباریان، اشراف و قشر مرفه جامعه رواج بسیاری داشت. به همین منظور وسایل کاربردی، سبک تزیینی‌تر و اعیانی‌تری گرفتند. ازجمله میزهای سرامیکی با پایه‌های چوبی عموماً گرد که به ابتکار خود کاشی‌کار یا کاشی‌ساز به‌صورت مجموعه‌ای از کاشی‌ها با دایره‌ای در مرکز و اشکال ذوزنقه‌ای در اطراف ساخته می‌شدند. با توجه به کثرت آثار باقی‌مانده از این میزها مشخص است که در این دوران بسیار محبوب بوده‌اند. نقوش روی میزها اصولاً به سلیقهٔ شخص سفارش‌دهنده یا کاشی‌کار و با موضوعات متعدد و رایج انتخاب می‌شد. هم‌چنین نقوش اصلی همیشه در کادری مملو از نقوش اسلیمی و گیاهی از یکدیگر جداسازی می‌شدند. سبک ساخت این میزها بیش‌تر تکنیک نقاشی زیرلعابی و رنگ حاکم بر آن‌ها لاجوردی در زمینه و استفاده از رنگ‌های خاص مانند صورتی، سبز، قرمز، زرد و انواع خاکستری در نقوش اصلی و حاشیه‌ای است. تعدادی عمارت یا درخت در دوردست، گستردگی فضا را القا می‌کنند. رنگ‌ها، نسبت اشیاء پرکنندهٔ فضا، اندازهٔ انسان‌ها، معماری در دوردست، دورگیری نقوش با خط سیاه و طراحی بدن شخصیت‌ها هنوز تا حدی به نگارگری ایرانی (ایرانی - اسلامی) وفادار مانده‌است (شیرازی و موسوی لر، ۱۳۹۶: ۲۵). ترویج این مدل از میزهای تزیینی و خلاقیت در نوع ساخت و انتخاب نقوش روی میزها، حکم سندی استوار از شیوه‌ای جدید برای ترویج نکات ریز اخلاقی و اجتماعی بود که پرداختن به این مسائل معنوی خود واجد واکاوی و تحلیل است.

به عبارتی شاید تعداد زیادی از این گونه میزهای کاشی با نقوش ملی‌گرایانه و حماسی در نقاط مختلف ایران ساخته شده‌اند که به‌دلیل گران‌قیمت‌بودن به‌صورت عناصر تزیینی منازل و کاخ‌ها یا به‌عنوان هدایای دیپلماتیک در دسترس دربار و اشراف قرار می‌گرفته‌اند. حداقل سه میز سرامیکی در تالار عاج کاخ گلستان موجود است.[۲] نمونه‌های متعددی هم در حراجی‌های بزرگ و توسط اشخاص گمنام به فروش می‌رسند. یک کاشی مدور بزرگ با شماره دسترسی۱۸۷۷۶ /۲۴۲۸ و تکنیک نقاشی زیر لعاب با قطر۵۰ سانتی‌متر و با نقش غلبهٔ فریدون گاوسوار بر ضحاک در موزهٔ ملی بخارست موجود است که به زمان قاجار تعلق دارد (تصویر ۲). نمونه‌های متعدد دیگری از میزهای سرامیکی به‌صورت ناقص (محدود به بخش مدور مرکزی) در مجموعهٔ کاخ گلستان موجود است (تصویر ۳).

تصویر ۲: کاشی دایره‌ای با نقش شاهنامه (داستان غلبهٔ فریدون بر ضحاک)، دورهٔ قاجار، مربوط به یک میز، محفوظ در موزه ملی هنر بخارست، رومانی، خریداری‌شده در سال ۱۹۵۹، شماره اثر: ۱۸۷۷۶ /۲۴۲۸ (URL3)

تصویر ۳: میز سرامیکی، تکنیک نقاشی زیرلعابی، تالار عاج کاخ موزه گلستان (URL4)

یکی از نمونه‌های شاخص این گونه میزها که با رقم و امضای علی‌محمد اصفهانی، کاشی‌کار معروف قاجاری نیز همراه است، میزی با یک کاشی مدور در مرکز و هشت کاشی محیطی ذوزنقه‌شکل است که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن محفوظ می‌باشد و با نقوشی برجسته و پُرکار به سفارش رابرت مرداک اسمیت[۳] ساخته شده‌است. یکی از داستان‌های معروف شاهنامه یعنی پیروزی رستم بر اشکبوس تورانی بر کاشی بخش مرکزی میز نقش شده‌است. در کنار نقش اصلی، تاریخ ساخت و نام هنرمند به همراه حلقه پرندگان و گل‌های مرسوم قاجاری آمده‌است. دیگر شخصیت‌های معروف شاهنامه هم‌چون گودرز، پسرش گیو، بیژن و هم‌چنین صحنهٔ نبرد رستم با سهراب، چهرهٔ هوشنگ دومین پادشاه اساطیری در شاهنامه و تهمورث دیوبند در اطراف میز نقش شده‌است (تصویر ۴).

تصویر ۴: نقش داستان‌های شاهنامه بر میز محفوظ در موزه ویکتوریا و آلبرت، به شماره موزه‌ای 559:1 to 9-1888، رقم علی‌محمد اصفهانی به سال۱۳۰۴ ه.ق (URL5)

٦. معرفی میز کاشی محفوظ در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران

میز کاشی، دایره‌ای به شعاع ۶۳ سانتی‌متر و متشکل از ۹ قطعه کاشی احتمالاً متعلق به اواخر دوران قاجار یا اوایل پهلوی است. ترکیب‌بندی شامل یک کاشی مدور مرکزی به شعاع ۳۸ سانتی‌متر و هشت کاشی ذوزنقه دورتادور می‌باشد. مضمون اصلی صحنه‌های میز کاشی از داستان‌های شاهنامه گرفته شده و دارای نقش‌مایه‌های گیاهی، اسلیمی و انسانی (عمدتاً چهرهٔ شاهان اسطوره‌ای) است. تمامی قطعات این اثر ارزشمند با نقوش زیبای اسلیمی طناب‌پیچ و کادربندی شده‌است. به گفتهٔ کارشناسان موزه و نقل سینه به سینه از اهداکنندگان و متولیان وقت، تاریخ تقریبی ساخت میز به سال ۱۳۱۳ ه.ش و تاریخ اهدای آن به موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران در تاریخ ۱۳۵۵/۱۱/۲۵ به سفارش ذکاءالملک (محمدعلی فروغی) سیاستمدار علاقه‌مند به شاهنامه به منظور بزرگداشت جشن هزارهٔ فردوسی بوده است. این میز فاقد امضای رقم بوده و سازندهٔ آن مشخص نیست.

به نظر مهدی مکی‌نژاد میز مذکور می‌تواند احتمالاً از منظر سبکی و چینش نقوش انسانی و رعایت عمق و پرسپکتیو و ... از آثار آقاجان، کاشی‌پز قاجاری باشد (مکی‌نژاد، ۱٤۰۰: ۱٤۳). آقاجان کاشی‌پز فرزند آقا مومن از هنرمندان کاشی‌پز دوران قاجار است که از نظر سبک بسیار به علی‌محمد اصفهانی نزدیک بوده و از حیث قراردادن نقوش انسانی و حیوانی و پرکردن پس‌زمینه، کادربندی و رنگ‌آمیزی کاملاً مشابه هم هستند. از آثار این هنرمند می‌توان به کاشی‌های مسجد سید و مسجد رحیم اصفهان و پشت‌بغل‌های سردرب بازار قیصریهٔ اصفهان اشاره کرد. ایشان در سال ۱۳۳٦ه.ق در اصفهان وفات یافت و در تکیهٔ کلباسی تخت فولاد اصفهان به خاک سپرده شد (ریاضی، ۱۳۹٤: ۲۸۵). البته این میز را به اشتباه به علی‌محمد اصفهانی نسبت می‌دهند. چرا که نمونه‌های زیادی از این مدل میز از آثار وی باقیمانده چنان‌چه در تصویر (۴) نیز کاشی مدور مرکزی با نقوش شاهنامه قابل مشاهده است. اما این نظریه از منظر سبک‌شناسی و چهره‌نگاری نقوش انسانی کاملاً اشتباه است و به نظر کارشناسان، میز موزه آبگینه از آثار آقاخان کاشی‌پز می‌باشد. روش ساخت این میز به سبک نقاشی رنگارنگ قالبی زیر لعاب شفاف است که سبک رایج زمان خود را کاملاً نمایش می‌دهد. در شمسهٔ اصلی نقوش پهلوانان اسطوره‌ای شاهنامه ترسیم گشته که در هر تصویر، شخصیت اصلی با همراهی ملازمان خود و با البسه، ظروف، حیوانات و حتی معماری رایج زمان قاجار نقش شده است. در قسمت بالای سر هر پهلوان در کادری شکیل، اسم وی به منظور معرفی به مخاطب با خط نستعلیق یا نسخ نگارش شده که در زمان قاجار بسیار مرسوم بوده است (ریاضی، ۱۳۹٤: ٦٤).

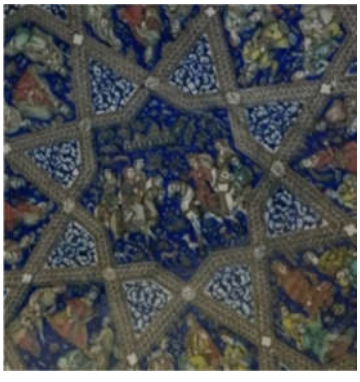
تصویر ۵: میز سرامیکی، دوره قاجار، محفوظ در موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران، تهران، به شماره موزه‌ای ۲۷۳

۷. نقوش تزیینی میز سرامیکی

نقوش تزیینی میز به دو بخش نقوش انسانی و غیر انسانی تقسیم می‌شود. در نقوش انسانی این میز تماماً تشریح حالات، پویایی و حرکت، نوع پوشش شامل تاج، کلاه و البسه،نوع نشستن و پذیرایی و ... به اضافه فضای موجود در اختیار افراد ازجمله محل آرامیدن و زندگی، حد فاصل زمین و آسمان و عمق فضا، نوع حالات تدافعی و تهاجمی، ندیمگی یا اشراف‌زادگی آن‌ها با پیروی از مینیاتورهای صفوی و قاجار کاملاً مشهود است. چهره‌ها انتزاعی، با آرایش موها و سبیل مرسوم عصر صفوی و اغلب یکسان تصویر شده‌اند. اندام‌ها و بدن از کشیدگی و تناسب برخوردارند. زنان و مردان با پیراهن‌های بلند صفوی و جزییات لباس آن‌ها با ظرافت نقاشی شده‌اند (منصوری جزآبادی و حسینی، ۱۳۹۵: ۱۱۰).

۷-۱. توصیف نقوش انسانی شمسهٔ مرکزی

ترکیب‌بندی شمسه یا دایره مرکزی این میز کاشی، شامل ستارهٔ هشت‌پر مرکزی و ترکیبی از فرم‌های هندسی منقوش است. نقوش با کادربندی‌های طناب‌پیچ‌شده از یکدیگر جدا شده‌اند. در نقطهٔ اتصال طناب‌ها و رأس بالایی هریک از شش‌ضلعی‌ها، اسامی پادشاهان و قهرمانان اسطوره‌ای به همراه نقوش آن‌ها دیده می‌شود. اطراف هشت‌پر مرکزی تداعی‌کنندهٔ یزدی‌بندی‌های معماری اسلامی است که اغلب شامل نقوش درهم پیچیده و به رنگ آبی و سفید است که در زمان قاجار هم از آن تبعیت می‌شد (نک. جدول ۱). نقوش داخل شش‌ضلعی، فضای بزمگاه قاجار را به نمایش می‌گذارند. کاشی هشت‌پر مرکزی، صحنهٔ ملاقات شاهزاده‌ای با تاج و لباس قاجاری با زیبارویی به همراه ملازمان آن‌هاست. چهرهٔ شاهزاده خانم و ندیمگانش مهم‌ترین چهره‌های زنانهٔ این میز می‌باشد که گیسوان خود را با حجاب پوشانده‌اند (تصویر ٦). البته به رسم نقاشی‌های قاجار طره‌مویی از زیر حجاب (روسری، دستار یا تاج زنانه) بیرون آمده‌است (سیدموسوی، ۱۳۹۹: ۸۳). مردان داخل شمسه، لباس اشرافی زیبا با رنگ‌های خاص و تاج‌های طلایی به سر دارند و عمارت پس‌زمینه نیز شبیه کاخ‌های قاجار است. ملازمان و ندیمه‌های پشت سر زن و مرد، چتری را بر سر اربابان خود گرفته‌اند که تقلیدی از صحنه‌های فرنگی است (اعظمی، ۱٤۰۰: ٤۱). برای شناسایی این صحنه هیچ‌گونه کتیبه یا اسمی در اطراف نقوش و شخصیت‌ها موجود نیست اما در مقایسه با نقوش کاشی‌های حدوداً هم عصر این میز با صحنه‌آرایی مشابه، می‌توان آن را به داستان ملاقات خسروپرویز و شیرین نسبت داد (تصویر ۷). هم‌چنین ترکیب‌بندی صحنهٔ اصلی میز کاشی مذکور را می‌توان مشابه صحنه‌های تشریفاتی شکار و بزم و رزم بر روی ظروف فلزی قبل از اسلام ازجمله دورهٔ ساسانی و سپس آثار فلزی پس از اسلام خصوصاً دورهٔ سلجوقی دانست که در زمان قاجار تقلید از آن‌ها بسیار باب شده بود و همین مسئله آثار را نزد خریداران دلچسب‌تر می‌کرده‌است (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

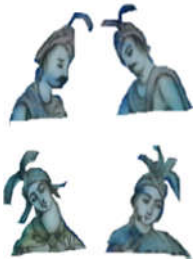


تصویر ٦: دو نما از شمسهٔ مرکزی میز کاشی موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران

تصویر ۷: کاشی برجسته با صحنهٔ دیدار شیرین و فرهاد، در ازارهٔ سرسرای کاخ اصلی گلستان

در جدول (۱) دربارهٔ شخصیت‌های نقش‌شده بر میز، کتیبه و وقایع مهم دورهٔ آنان براساس داستان‌های شاهنامه توضیح داده شده‌است. اشخاص براساس کتیبهٔ نگارش‌شده بر میز عبارتند از: زاب (ذاب)، کیومرث (کیومرس)، لهراسب، اسکندر، اشکبوس، افراسیاب، فیروز و گشتاسب (ویشتاسب). نکته جالب‌توجه این‌که در میان این پادشاهان، اسامی اشخاصی مانند اشکبوس یا افراسیاب نیز آمده که در شاهنامه از دشمنان ایران می‌باشند و داستان نبردهای پیروزمندانهٔ رستم با آن‌ها در بین مردم عامه و درباریان از محبوبیت خاصی برخوردار بوده‌است. در هر قاب، شخصیت اصلی در رأس صحنه قرار دارد و در اطراف وی دو ملازم در سمت چپ و دو ملازم در سمت راست با لباس‌های ساده‌تر و دست‌های روی هم قرار گرفته و به حالت احترام، با پویایی خاصی در حال خدمتگزاری‌اند. زمینهٔ قاب‌ها به رنگ لاجوردی است که همین مسئله باعث شده تا نقوش هر قاب را برجسته‌تر و زیباتر جلوه دهد. نکته جالب دیگر جنسیت افراد اعم از زن و مرد و طریقهٔ نشستن به شکل‌های مختلف و حالت ایستاده و لمیده است که بر تنوع نقوش انسانی و جنبش آن‌ها می‌افزاید.

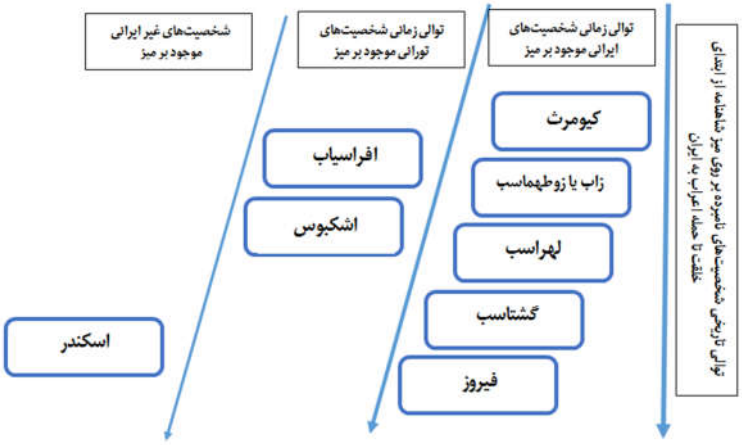
جدول ۱: معرفی چهره‌های نامبرده بر شمسهٔ اصلی میز به صورت ساعت‌گرد

نام شخصیت اصلی	تصویر	مجلس نقش‌شده بر کاشی	شخصیت‌های فرعی	توصیف و تحلیل کاشی
هو ذاب [۴]	تصویر ۸			**مجلس زاب (ذاب):** زاب به‌صورت جوانی رعنا که شمشیری در دست دارد و بر دو زانو نشسته نقش شده‌است. در کنار او نیز زنی با لباس‌های زیبا با کلاهی فرنگی و کنیزی در حال خدمتگزاری دیده می‌شود. دو خدمتکار مرد نیز روبه‌روی آن‌ها و سمت چپ زاب قرار دارند که با ظرفی در دست در حال پذیرایی هستند. زاب نیز تاجی بر سر و شمشیری در دست و لباسی قرمز و شالی بلند بر تن دارد. در تصویر (۱۶) نمونه‌ای از چهرهٔ کیخسرو کاملاً مشابه زاب در نسخهٔ چاپ سنگی نمایش داده شده‌است.
کیومرس [۵]	تصویر ۹			**مجلس کیومرث:** کیومرث بر دو زانو نشسته و چوب‌دستی به دست دارد. لباس وی حالتی کهنه و ملازمانش بیش‌تر در شکل شکارچیان و اهلی‌کنندگان حیوانات نمایش داده شده‌اند که حیوانات و ادواتی شبیه چوب به دست داشته و لباس‌های ساده‌ای بر تن دارند. در تصویر (۱۷) تصویر کیومرث در کتاب نامه خسروان به‌صورت پیرمردی فرتوت نقش شده که حالت نشستن وی کاملاً شبیه نقش این کاشی است.

فیروز[۶]	تصویر ۱۰			**مجلس فیروز:** فیروز رو به بیننده بر دو زانو نشسته و با لباسی چند لایه با سرپوشی کلاه‌مانند و شمشیری در دست همراه با ملازمانی که همگی شبیه وی لباس پوشیده‌اند نمایش داده شده که در حال می‌گساری و پذیرایی هستند. برخی ملازمان بدون ریش و سبیل نمایش داده شده‌اند.
لهراسب[۷]	تصویر ۱۱			**مجلس لهراسب:** لهراسب که شنلی قرمز بر دوش دارد، شمشیر در دست و بسیار باوقار بر تخت نشسته و خدمتگزاران جوانی با لباس‌های مشابه در اطراف وی قرار دارند. جزییات زیبایی از ادوات جنگی مانند خنجر و شمشیر و ... در نقوش مشهود است که نشان از ظریف‌کاری هنرمند دارد. تصویر (۱۸) نمونه چاپ سنگی تصویر لهراسب می‌باشد.
اشکبوس[۸]	تصویر ۱۲			**مجلس اشکبوس:** اشکبوس جامهٔ سرخی بر تن دارد و ادوات رزمش در جلوی او قرار گرفته‌اند. اشکبوس در هیبت اردشیر ساسانی به تصویر درآمده و حلقهٔ قدرت در دست اوست که بیش‌تر شبیه حجاری‌های طاق‌بستان است که دست چپش را روی شمشیرش نهاده و در دست راستش حلقه یا طناب‌هایی دارد که اهورامزدا در حجاری به اردشیر هدیه داده‌است. این‌که چرا اشکبوس در این هیبت نمایان شده به سلیقهٔ هنرمند بستگی داشته‌است. تصویر (۲۰) از کتاب نامه خسروان و تصویر (۲۱) از طاق‌بستان کاملاً گواه این موضوع هستند.

گشتاسب[9]	تصویر ۱۳			**مجلس گشتاسب (ویشتاسب):** گشتاسب با شنلی زرد و لباسی قرمز با فیگوری به سبک شاهان صفوی به‌صورت سه‌رخ روبه‌روی بیننده و در میان یاران خود نشسته است. هریک از ملازمانش با لباسی متفاوت از هم در حال انجام امور هستند. در تصویر (۲۱) تصاویر گشتاسب در نقش‌برجسته و نمونه کاشی‌های دیگر آمده که با نقش کاشی قابل مقایسه است.
اسکندر[10]	تصویر ۱۴			**مجلس اسکندر:** او تنها پادشاهی است که پشت به جمعیت نشسته و با کلاهی خاص بدون تاج شبیه دیگر همراهانش بر میز ترسیم شده است. لباس افراد حدوداً شبیه لباس پارت‌هاست. نمونه کلاه اسکندر در تصاویر (۲۵و۲۶) نشان داده شده و او بر شمشیری تکیه داده و سپری بر پشت دارد. این صحنه بیش‌تر شبیه صحنه‌های رزمی است. در تصویر (۲۴) نمونه تصویر اسکندر بر کاشی خانه امام جمعه تهران نمایش یافته است.
افراسیاب[11]	تصویر ۱۵			**مجلس افراسیاب:** افراسیاب بسیار شبیه نقش چاپ سنگی خود است که به جای سپر، شمشیری در دست و شنلی بر دوش دارد و با کلاهی شبیه تاج ایرانی و محاسنی سفید نقش شده است. افراسیاب مهم‌ترین دشمن ایران و باعث مرگ شاهزاده محبوب ایرانی سیاوش است و احتمالاً برای اینکه در داستان‌ها نام وی بسیار نقل می‌شده بر میز نقش شده‌است. یکی از خدمه در سمت چپ به‌صورت نیم‌خیز و لمیده نمایش داده شده و در سمت راست او نیز خدمه‌ای دو دست بر هم نهاده که نشانهٔ احترام به پادشاه می‌باشد. تصویر (۲۲) مقایسهٔ نقش افراسیاب با نمونه چاپ سنگی آن است.

درمجموع نقش هشت شاه اسطوره‌ای با اسامی آن‌ها روی میز نقش گردیده‌است که ارتباط داستانی محدودی با یکدیگر دارند و فقط براساس شاهنامه دارای توالی اجدادی با یکدیگر هستند (نمودار ۱). هم‌چنین بین نقوش ترسیم‌شده، داستان‌ها و توصیف شاهنامه‌ای آن‌ها نیز ارتباط کم‌رنگی وجود دارد. لذا این چهره‌های اساطیری نماد و تقلیدی از نقوش نگارگری و چاپ سنگی‌شان در کتب معروف زمان خود مانند کتاب نامه خسروان اثر جلال‌الدین میرزا فرزند فتحعلی شاه هستند که استاد کاشی‌نگار از آن‌ها بهره جسته‌است (نک. جدول ۲). چرا که به همان سبک، هاشورزنی، نقوش نقطه‌چین و سایه‌روشن‌های چاپ سنگی اعمال شده‌است (جباری و مراثی، ۱۳۹۲: ۵۸-۶۰). اولین نکتهٔ حائز اهمیت در مورد نقش شاهان روی میز این است که این کاشی‌ها شامل نقوش افرادی هستند که در داستان‌های عامیانه و شفاهی شاهنامه، از آن‌ها بسیار روایت می‌شده و به‌گونه‌ای محبوبیت عامه داشتند. نکتهٔ دوم اینکه برخی شخصیت‌ها مانند اشکبوس و افراسیاب شبیه دیگر شاهان خردمند ایرانی شاهنامه نقش شده‌اند. این بدین معناست که هنرمند کاشی‌کار احتمالاً نقوش را نه براساس مشخصات اصلی ذکرشده در شاهنامه بلکه براساس سلیقهٔ شخصی یا سلیقهٔ شخص سفارش‌دهنده بر روی میز نقش کرده و اصلاً به نکات شخصیتی اهمیتی نداده‌است. نکته آخر هم پافشاری بر انتخاب و نمایش نقوش پادشاهان اسطوره‌ای و شاهنامه‌ای بر روی میز براساس روایات عامیانه و نه براساس توالی تاریخی مشخص است. نمودار (۱) توالی تاریخی شخصیت‌های شمسهٔ اصلی را براساس توالی تاریخی و نوع ملیت اشخاص در روند داستان‌های شاهنامه نشان می‌دهد.



نمودار ۱: توالی زمانی شخصیت‌های روی میز بنا بر تفکیک ملیت آن‌ها

جدول ۲: تطبیق و تشابه نقوش برخی شخصیت‌های شاهنامه بر روی میز با سایر کاشی‌های قاجاری و نسخه‌های چاپی

تصویر ۱۶		***تصویر ۱۷***	
کاشی خانهٔ اعلم‌السلطنه	نمونه مشابه چاپ سنگی (نسخه چاپ سنگی شاهنامه، ۱۳۰۷ه.ق: ۲۱۱)	نقش روی میز کاشی	نمونه مشابه چاپ سنگی (شیرازی، دادور، کاتب و حسینی، ۱۳۹٤: ۸)
زاب: شیوهٔ نشستن، لباس، تاج، گرفتن خنجر یا چوب‌دستی و چهره خیلی شبیه نقش کیخسرو در نسخه چاپ سنگی است. فقط در نسخه خطی چوب‌دستی در دست دارد ولی در کاشی، چوب را بر زمین گذاشته و خنجر در دست دارد (آراسته، ۱۳۹۱: ۱۸).		**کیومرس**: بیش‌تر شبیه چهره سلم در نسخه چاپ سنگی است و فقط چوب‌دستی مشخص‌شده در نقاشی و شیوهٔ نشستن وی شبیه نقش کیومرث در کتاب نامه خسروان است.	

تصویر ۱۸

نقش روی میز کاشی

نمونه مشابه چاپ سنگی (نسخه چاپ سنگی شاهنامه، ۱۳۰۷ه.ق: ۳۲۱)

لهراسب: ترکیب‌بندی مجلس لهراسب شبیه تصویر نسخه چاپ سنگی است به‌خصوص تخت نشیمن او نیز روی میز کاشی آمده‌است.

تصویر ۱۹

نقش روی میز کاشی

نمونه مشابه چاپ سنگی (نسخه چاپ سنگی شاهنامه، ۱۳۰۷ه.ق: ۳۶۸)

رستم: نوع پوشش رزمی در زانو و ساق، کلاه و ریش دوشاخ و شلوغی صحنه با نسخه خطی مشابه است.

تصویر ۲۰

نقش روی میز کاشی

نمونه مشابه کاشی (شیرازی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۰)

اشکبوس: شبیه گشتاسب با همان شیوه ایستادن و حلقه در دست در نمونه چاپ سنگی است.

تصویر ۲۱

کاشی تکیه معاون‌الملک کرمانشاه

نمونه مشابه با نقش گشتاسب

گشتاسب: چهره گشتاسب بر کاشی تکیه معاون‌الملک کرمانشاه، شبیه تصویر کتاب نامه خسروان است. نوع پوشش و شیوه ایستادن گشتاسب بسیار شبیه نقش‌برجسته طاق‌بستان است.

تصویر ۲۲

نقش روی میز کاشی

نمونه مشابه چاپ سنگی (نسخه چاپ سنگی شاهنامه، ۱۳۰۷ ه.ق: ۱۵۹)

افراسیاب: ترکیب‌بندی و ادوات جنگی در دست، کاملاً شبیه نسخه چاپ سنگی است.

تصویر ۲۳

نقش روی میز کاشی

نمونه مشابه چاپ سنگی (نسخه چاپ سنگی شاهنامه، ۱۳۰۷ ه.ق: ٥٤٦)

نقش انسانی کاشی‌های اطراف میز: شیوهٔ نشستن، خنجر و ادوات جنگی، بالش و تختگاه کاملاً شبیه نمونهٔ چاپ سنگی است.

تصویر ۲۴	
نقش روی میز کاشی	نمونه مشابه کاشی موجود در خانه تاریخی امام جمعه، تهران
اسکندر: تصویر اسکندر با همان ترکیب نشستن و پوشش لباس و کلاه خاص غربی قابل مقایسه است.	

۲-۷. توصیف نقوش کاشی‌های ذوزنقه‌ای

کاشی‌های محیط دایره در حقیقت قسمت دوم مجموعهٔ اصلی را تشکیل می‌دهند که به‌شکل مدور و به تعداد هشت عدد کاشی ذوزنقه‌ای است. هر ذوزنقه، کاشی جداگانه‌ای متشکل از قاب‌بندی طناب‌پیچ و مرواریدنشان و نقوش گیاهی در کناره‌های تصاویر اصلی می‌باشد. صحنه‌هایی از بزم و رزم پهلوانان اسطوره‌ای شاهنامه، نقوش اصلی کاشی‌های محیط میز را دربرگرفته است. البته این نکته قابل تأمل است که در هیچ صحنه‌ای نبرد تن به تن یا نبرد دو لشگر با یکدیگر نمایش داده نشده و مقصود از صحنه‌های رزمی ذکرشده صرفاً صحنه‌هایی است که در آن شخصیت‌های اصلی و خدمهٔ اطراف، لباس رزم بر تن داشته و ادوات جنگی (سپر، شمشیر، کلاه‌خود و ...) در دست دارند. در هریک از این قاب‌های کاشی، نقوش انسانی نشسته بر دو زانو یا ایستاده به سبک ملازمان یا در حال نواختن و گاهی نیز در حال مصاحبت و حالات احترام (ایستاده به حالت دست روی دست در جلو بدن) کاملاً مشخص است. در این کاشی‌ها، نقوش پهلوانان اصلی کاملاً برجسته و بزرگ‌تر از ملازمانِ همراه آن‌هاست که بیش‌تر به تقلید از نگارگری‌های صفوی است.

جدول ۳: نقش کاشی‌های ذوزنقه‌ای محیطی میز به صورت ساعت‌گرد از شمال میز

تصویر ۲۵: صحنه دیدار رستم با پهلوانی که لباس غیررزمی و ریش سفید دارد، شاید مجلس بزمی در میان جنگجویان است چرا که فرماندهان و سردارانشان با کلاه‌خود و سپر و تیردان هستند.	تصویر ۲۶: صحنهٔ صحبت دو پهلوان که ادوات رزم به دست دارند. مجلسی رزمی با چهار پهلوان مسلح و ملازمان ایستاده و ابزارآلات جنگی نمایش داده شده‌است.
تصویر ۲۷: صحنهٔ می‌گساری، چنگ‌نوازی و نوازندگی دو جوان در کنار یکدیگر با ترسیم زیردستان آن‌هاست.	تصویر ۲۸: صحنه صحبت فردی دنیادیده با محاسن سفید و جوانی در مجلس بزمی همراه نوازندگان در باغ که شباهت زیادی با تصویر ۲۹ دارد که بزمی در میان جنگجویان با کلاه‌خود و لباس‌های جنگی و نوازندگی ملازمان و پذیرایی از آنان است.

تصویر ۲۹: صحنه رزمی با حضور رستم با ریش دوشاخ در لباس رزم و پهلوانی و همراهان با سپر و ادوات جنگی است که پهلوان جوان به سمت راست تصویر روبرگردانده است.

تصویر ۳۰: صحنه‌ای رزمی با حضور رستم در لباس رزم همراه سربازی جوان، رستم چوب‌دستی بر دست دارد و جوان با شمشیری بر دست گویا منتظر اندرزی از رستم است. ملازمان همگی کلاهی شبیه کلاه‌خود بر سر دارند.

تصویر ۳۱: دو نفر با البسه و کلاه‌هایی قاجاری در حال صحبت هستند، به نظر می‌رسد پهلوانی با زنی مصاحبت می‌کند که صراحی در دست دارد و شاهد بزمی اشرافی هستیم که در آن پادشاهی جنگجو شبیه شاهان صفوی کنار معشوقهٔ خود سرگرم می‌گساری است که لباسی سفید با دانه‌های ریز، کلاهی بر سر، خنجری بر زانو و پیاله‌ای در دست دارد. زن، جامی در دست، جلیقهٔ سفید زیبایی بر تن و تاجی بر سر دارد و تکیه بر بالشتی نرم داده و ندیمگان در اطراف او در حال نوازندگی هستند و لوازم پذیرایی بسیار و عمارتی در دوردست مشخص است.

تصویر ۳۲: جوانی که لباس رزم بر تن دارد در حال گفتگو با شخصیت اصلی با ریش و سبیل است که احتمالاً نقش رستم در جوانی است. زیرا کلاه‌خودی دیومانند و لباسی ببرین دارد و با سپری در دست در کنار نی‌نوازی نشسته و زنی نیز در بالای سر او ایستاده‌است.

۳-۷. توصیف نقوش حاشیه‌ای

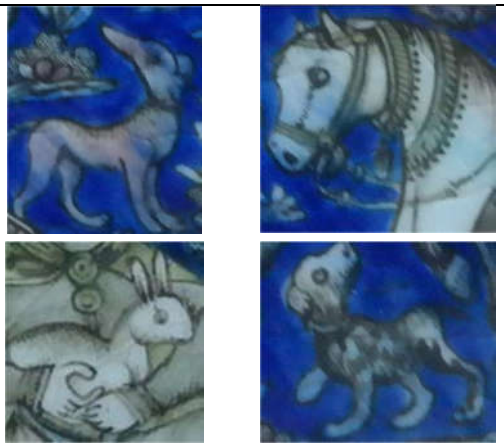
نقوش حیوانی: در سرتاسر میز، نقوشی از حیوانات ازجمله اسب، سگ و خرگوش قابل مشاهده است. بیش‌ترین تجمع نقوش حیوانی در شمسه اصلی و در صحنه شکارگاه قابل رویت است، جایی که اسب‌سواران با اسب‌های سفید، زیبا و آذین‌بندی‌شده به همراه سگ‌های شکاری به عرصه آمده‌اند. در مجلس کیومرث نیز ملازمان خرگوش به‌دست تداعی‌کنندهٔ طبیعتی بکر در اطراف شاه ایرانی هستند.

نقوش کاخ و معماری: در این دوره می‌توان استفاده از شیوه‌های فنی، ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون، ساده‌سازی عناصر بصری و خلق فضاهای جدید با استفاده از سایه‌روشن و نمایش سه‌بُعدی و القای عمق (ایجاد پرسپکتیو) به همراه تزیینات فراوان را مشاهده کرد. در پس‌زمینهٔ برخی کاشی‌ها مواردی چون منظره در دورنما، نقش کاخ‌های قاجار، کوه‌های کوچک و سایه‌پردازی دیده می‌شود (شیرازی و موسوی لر، ۱۳۹۵: ۲۲). این شیوه خصوصاً در کارهای استاد علی‌محمد اصفهانی بسیار دیده می‌شود (مکی‌نژاد، ۱٤۰۰: ۵۱).

نقوش گیاهی و تزیینی حاشیه‌ای: در حاشیهٔ میز نیز شاهد طومارهای نیمه‌پالمتی کرم و قهوه‌ای در زمینهٔ سفید هستیم. این نقوش در کاشی‌ها تکرارشونده بوده و از اصول خاصی پیروی می‌کنند. هم‌چنین بیش‌تر نقوش گیاهی و تکرارشونده در میز عموماً از نقوش هندسی و اسلیمی با گل‌های سرخ و برگ‌های آبی و مرواریدچینی شده که فضا را پر کرده، نشأت گرفته‌اند.

ظروف: در هر کاشی شاهد استفاده از تنوع نقوش ظروف در دست ندیمگان و نوکران برای پذیرایی و خوشگذرانی هستیم. این ظروف شامل انواع میوه‌خوری، صراحی، پیاله و ظروف نوشیدنی و گلاب‌پاش و ... می‌باشند که به‌نوعی نشأت‌گرفته از ظروف قاجار و صفوی می‌باشند. در جدول (٤) می‌توان نمونه‌هایی از نقوش ذکرشده بر کاشی‌های میز را به تفکیک مشاهده نمود.

جدول ٤: نمونه‌هایی از نقوش گیاهی، جانوری، معماری و ظروف به‌کار رفته بر میز

	
نقوش حیوانی بر میز کاشی، اسب و سگ‌ها در شمسه اصلی و خرگوش در مجلس کیومرث ترسیم شده‌است.	نقوش معماری بر میز کاشی، نمونه معماری کاخ و عمارت یا کاروانسرای قاجاری
نقوش حاشیه‌ای میز کاشی، به‌صورت تکرارشونده بر کاشی مرکزی و محیطی ترسیم شده‌اند.	نقش ظروف بر میز کاشی، نمونه ظروف پذیرایی شامل صراحی، پیاله، گلاب‌پاش و ...

۸. بحث و تحلیل

از پهلوانان اسطوره‌ای شاهنامه، تصویر رستم به‌وضوح در نقش چهار کاشی تصاویر (۲۵، ۲۹، ۳۰ و ۳۲) قابل تشخیص است. در کاشی‌های تصاویر (۲۹ و ۳۲) رستم در سنین جوانی و با لباس رزم نشان داده شده‌است چرا که قامتی راست و محاسنی سیاه دارد ولی در کاشی‌های تصاویر (۲۵ و ۳۰)، رستم با محاسن سفید دیده می‌شود. برخی نشانه‌های شناسایی رستم ازجمله ریش دوشاخ، لباس‌های با پوست ببر و کلاه‌خود دوشاخ در نقوش روی میز کاملاً مشهود است (نک. جدول ٥). نقوش انسانی دیگر احتمالاً پهلوانان ذکرشده در شاهنامه هستند که تشخیص آن‌ها از همدیگر به دلیل نبود کتیبه دشوار است. البته می‌توان آن‌ها را به شخصیت‌هایی از شاهنامه نسبت داد که هم‌داستان با رستم در شاهنامه پیش می‌روند. نگارندگان پژوهش حاضر چنین حدس می‌زنند که افرادی که رستم در حال گفتگو با آنان در فضاهای مختلف رزمی و بزمی می‌باشد بیش‌تر شخصیت‌های مثبت شاهنامه مانند زال، سیاوش، سهراب و ... می‌باشند.

در این میز کاشی، تعداد سه صحنهٔ رزمی و پنج صحنهٔ بزمی وجود دارد. در همهٔ صحنه‌ها ترکیب یکسانی از نظر چینش ملازمان و شخصیت‌های اصلی وجود دارد. به این معنا که پنج ملازم در اطراف دو شخصیت اصلی به‌صورت ایستاده یا نشسته مشغول خدمت یا نوازندگی هستند و شخصیت‌های اصلی در مرکز به صورت لم‌داده بر بالش یا تختی مشغول مصاحبت هستند. در صحنه‌های بزمی، پیش‌روی شخصیت‌های اصلی وسایل و ظروف پذیرایی به سبک زمان قاجار موجود است و خدمهٔ اطراف نیز در حال نواختن و خدمت‌رسانی و شادخواری می‌باشند. در صحنه‌های با لباس رزمی نیز ادوات جنگی در دست پهلوانان یا در جلو آن‌ها کاملاً مشهود است و خدمهٔ اطراف شخصیت‌های اصلی هم لباس سربازان را بر تن دارند. کادربندی، رنگ‌بندی، نقوش گیاهی و محل قرارگرفتن آن‌ها و حتی عنصر معماری

نیز در هر هشت کاشی محیطی کاملاً یکسان می‌باشد و البسهٔ تمام پیکره‌های انسانی با طرح‌های تکرارشوندهٔ نقطه‌نقطه، راه‌راه و گاهی سایه‌روشن برای حجم‌دهی بهتر اندام، نور و ... نمایش داده شده‌اند.

جدول ۵: نقش رستم در کاشی‌های ذوزنقه‌ای محیط میز

نمونه نقش رستم در کاشی تصویر (۲۵) با ریشی دوشاخ و لباس ببرین پوست	نمونه نقش رستم در کاشی تصویر (۳۰) با ریش دوشاخ و کلاه‌خود شبیه سر دیو	نمونه نقش رستم در کاشی تصویر (۲۹) با ریش دوشاخ و خنجری در شال کمر و لباس ببرین پوست	نمونه نقش رستم در کاشی تصویر (۳۲) با خنجری در شال کمر و لباس ببرین پوست و کلاه‌خود دیومانند
بپوشید ببر و برآورد یال/ برو آفرین خواند بسیار زال (فردوسی، ۱۳۸۰: ٦٢) بدو گفت مردی چو دیو سیاه/ پلنگینه جوشن از آهن کلاه (همان: ٦٨) یکی گرز همچون سر گاومیش/ سپاه از پس و نیزه‌دارانش پیش (همان: ٤٦٥)			
توضیحات ابیات در مورد چهره و لباس رستم			
فردوسی در بیت‌های شاهنامه در موارد معدودی به مشخصات ظاهری و سن و سال رستم اشاره می‌کند، مثلاً بارزترین آن‌ها تن‌پوشی از پوست ببر است. هم‌چنین کلاهی که رستم بر سر دارد از جنس فلز بوده و تفاوت آشکاری با خُودهای جنگاوران دیگر ندارد. در برخی نگاره‌های موجود در نقاشی‌ها، کاشی‌ها و سفال‌های متأخر، کلاه‌خود رستم سر ببر یا سر دیو کشته‌شده به دست اوست. این نقش‌مایه در طول زمان در نگاره‌ها تغییرات فراوانی را از سر گذرانده است و از یک کلاه‌خود عادی به جمجمهٔ دیوی شاخ‌دار تغییر ظاهر می‌دهد. از دوره صفوی به بعد براساس نگارگری پرده‌های عاشورا و محرم، پرهایی بر کلاه قهرمانان شاهنامه نمایش داده شد. توصف‌های فردوسی همهٔ زندگی رستم از لحظه تولد تا کهنسالی و زمان مرگ را دربرمی‌گیرد و سن او را به صورت دقیق مشخص نمی‌کند و در فراز و نشیب زندگی خود داستان‌های حماسی و دراماتیک و عاشقانه را از سر می‌گذراند.			

۹. نتیجه‌گیری

نقش و نگاره‌های عامیانه ایران از مردم برخاسته و روی به سوی مردم دارند. این نگارینه‌ها زندگی واقعی مردم را حکایت می‌کنند. به این سبب می‌توان آن‌ها را آیینهٔ اندیشه، فرهنگ و دلبستگی‌های ملت ایران در زمان‌های مختلف دانست که به شناسایی اعتقادات اساطیری، فلسفی و مذهبی جامعه کمک می‌کنند. میز کاشی مدور به شماره موزه‌ای ۲۷۳، به شعاع ۶۳ سانتی‌متر و با چیدمان متشکل از هشت کاشی ذوزنقهٔ اطراف مجلس مرکزی به شعاع ۳۸ سانتی‌متر با مضمون اصلی داستان‌های شاهنامه و دارای نقش‌مایه‌های گیاهی، اسلیمی و انسانی (عمدتاً چهرهٔ شاهان و پهلوانان شاهنامه) است. هنرمند سازندهٔ این اثر به دلیل نداشتن رقم و امضاء یا سندی برای معرفی، به درستی مشخص نیست اما به دلیل نوع سبک، این میز به آثار آقاخان کاشی‌پز نزدیک است. نمونه‌های دیگری از این میز به دست هنرمند کاشی‌ساز قاجار، علی‌محمد اصفهانی ساخته شده که از منظر نقوش اسطوره‌ای و شاهنامه‌ای با این میز مشترک و قابل مقایسه می‌باشند.

در شمسهٔ اصلی میز در بالای سر هریک از نقوش انسانی اسامی شخصیت‌های اسطوره‌ای شاهنامه به ترتیب زاب، کیومرث، فیروز، لهراسب، اشکبوس، گشتاسب، اسکندر و افراسیاب ذکر شده که راهنمای بیننده برای تداعی داستان‌های شاهنامه و بیانگر محبوبیت آن نزد جامعهٔ هم‌عصر هنرمند کاشی‌ساز بوده‌است. اما در کاشی‌های ذوزنقه محیطی هیچ‌گونه کتیبه‌ای مبنی بر معرفی اشخاص یا اشاره به داستان و روایت خاصی موجود نیست و فقط براساس یک‌سری شاخصهٔ برگرفته از ابیات شاهنامه می‌توان نقش رستم را با لباسی از پوست ببر، کلاه دوشاخ با نیم‌چهرهٔ دیو و ریش دوشاخ شناسایی کرد. براساس این مسئله می‌توان حدس زد که شخصیت‌های روبه‌روی رستم افرادی مانند سیاوش، سهراب، زال و ... هستند که در روند داستان‌های شاهنامه رستم با آنان مراوده داشته است که فقط در حد گمان است. ظهور این نقوش بر میز موزه آبگینه و میزهای دیگر در اصل بیانگر ترویج فرهنگ باستان‌گرایی در عصر قاجار با رویکرد جبران حس خلاء در مقابل

تهاجم فرهنگی غرب است. تأثیرات تجدد باعث افتخارکردن به تاریخ اسطوره‌ای باستانی و ادبیات فارسی شد که سرآمد آن شخصیت‌های شاهنامه بود. این حس بالندگی به ایرانی‌بودن کاملاً در نقوش هنری خصوصاً میز موجود در موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران مشهود است. هریک از افراد نام‌برده بر میز در راستای منظور هنرمند برای حفظ ارزش‌های ملی و ارج‌نهادن به آن، در شخصیت اساطیری خود نکته‌ای پنهان دارد.

سپاسگزاری

با سپاس از همراهی و همکاری مدیریت و کارشناسان محترم مجموعهٔ موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران جناب آقای وکیل‌باشی و سرکار خانم محمدیان، جناب آقای سروش هاشمی هم‌چنین جناب دکتر امیر صادقی موسس فردوسی‌سرای ایران.

پی‌نوشت‌ها

1. Sè vres

۲. با استناد به شناسنامهٔ میزهای موجود در کاخ گلستان و نظر کارشناسان، این آثار با وجود نداشتن امضاء، به علی‌محمد اصفهانی منسوب شده‌اند. از این میزها فقط کاشی‌های مدور مرکزی آن‌ها باقی مانده‌است.

۳. رابرت مرداک اسمیت (Robert Murdoch Smith) طی سال‌های ۱۸۶۵-۱۸۸۸ رئیس تلگرام‌خانه وقت و در طول سال‌های ۱۸۸۵-۱۹۰۰ گردانندهٔ موزه ادینبورگ بود. یک نمایشگاه ویژه در سال ۱۸۷۶ در گالری موزه ویکتوریا و آلبرت به نام او برگزار شد. او هم‌چنین یک شمشیر افتخار از ناصرالدین شاه دریافت کرد. بعدها در سال ۱۸۷۵ وی کتابی در مورد هنر ایرانی به رشته تحریر درآورد. دلیل مهاجرت علی‌محمد به تهران، کشف استعداد وی توسط اسمیت بوده‌است که به خواستهٔ وی، علی‌محمد رساله‌ای از فن کاشی‌کاری نوشت.

٤. **زو. زاب طهماسب. زاب. زو طهماسب** (مجمل‌التواریخ و القصص، بی‌تا: ٤١٧): فرزند: کیقباد. بعد از کیومرث، افراسیاب نوذر را می‌کشد. سپس زاب که پیرمردی سالخورده از نسل فریدون است به پادشاهی می‌رسد و افراسیاب را می‌راند (مشکور، ١٣٦٣: ٨٥). اتفاقات مهم دوران: پنج سال حکومت؛ هجوم تورانیان و خشکسالی شدید. میرخواند زاب را دهمین پادشاه پیشدادی می‌داند. زاب در ۸۶ سالگی درگذشت و پس از وی، گرشاسب به پادشاهی رسید (شهیدی مازندرانی، ١٣٧٧: ٤٩-٥١). اما بر مبنای شاهنامهٔ تصحیح دکتر خالقی‌مطلق، پس از زو طهماسب سلسلهٔ کیانیان شروع شده و کیقباد پادشاه شد (فردوسی، ١٣٩٤: ٦٨).

٥. **کیومرث**: اولین شاه ایران، شاه به معنی برگزیده در آغاز تاریخ و دورهٔ پیشدادیان که در کوهسار نشیمن داشت (مشکور، ١٣٦٣: ٧٥). فرزند: سیامک. اتفاقات مهم دوران: او به مردم آموخت چگونه از پشم و موی حیوانات لباس و زیرانداز و وسائل زندگی بسازند و نخستین کسی بود که از فلاخن سنگ پرتاب کرد و این اسلحه را برای شکار و راندن مزاحمان مورد استفاده قرار داد (قائمی، ١٣٩١: ٤٩-٥٠). کیومرث شد بر جهان کدخدای / نخستین به‌کوه اندرون ساخت جای.

٦. **فیروز**: پادشاه قبل از یزدگرد است. در شاهنامه نام فرزندی از وی ذکر نشده ولی از دودمان ساسانی پسر یزدگرد سوم می‌باشد که در سال‌های ٤٥٩-٤٨٤ م. در ایرانشهر فرمان راند (مشکور، ١٣٦٣: ٩١). اتفاقات مهم دوران: بر سر به دست آوردن تاج و تخت شاهی، برادر خود هرمز را می‌کشد. در زمان حکمرانی وی حمله اعراب به ایران رقم خورد. دوره حکومت فیروز ۲۷ سال بوده و در زمان وی خشکسالی بیداد می‌کرده است (فردوسی، ١٣٨٦، ج٢: ١٦).

٧. **لهراسب:** پادشاه کیانی. کیخسرو پس از دیدن سروش در خواب، لهراسب را پادشاه می‌کند (مشکور، ١٣٦٣: ٩٦-٩٧). فرزندان: گشتاسب و زریر. اتفاقات مهم دوران: توسعهٔ شهر بلخ به حد کمال و ساخت بناها و آتشکده‌ها در آن که بعدها گشتاسب در آن آتشکدهٔ آذرنوش را بنا نموده‌است. شهری به نام «داراب جرد» در ایالت فارس بنا کرد و اسیران یونانی را در آن مستقر ساخت. نخستین کسی بوده که به تأسیس برید (پست) دست زده‌است (ثعالبی، ١٣٦٨: ١٥٩-١٦١). انجام این کارها به داریوش سوم هم نسبت داده شده‌است.

٨. **اشکبوس:** ملیت: کشان ماوراءالنهر. نامی از فرزندان وی در شاهنامه بیان نشده‌است. اتفاقات مهم دوران: او مبارزی کشانی (از بلاد سغد سمرقند) است که به افراسیاب در جنگ با ایرانیان کمک کرد. در داستان کاموس‌کشانی (جنگ کاموس) افراسیاب او را به کمک پیران ویسه (وزیر با تدبیر افراسیاب) فرستاد. رستم پیاده با او رزم کرد و به تیری او را کشت. «رزم رستم و اشکبوس» بیش‌تر از هر چیزی نماد پایان دورهٔ اشکانیان و آغاز دورهٔ ساسانیان است. اَشک: اَشک چشم یا ارشک شاه یا به معنای پهلوان، بُس: یا همان پُس به معنای پسر یا فرزند پسر (کزازی، ١٣٩٩: ٢٣١).

۹. **ویشتاسب یا گشتاسب** (آموزگار، ۱۳۹۲: ۷). ملیت: ایرانی. پادشاه قبل: لهراسب. فرزند: اسفندیار. همسر: کتایون، دختر قیصر روم. اتفاقات مهم دوران: وی در دوران کیانی شاهنامه قرار دارد. به وی ویشتاسب به معنی دارندهٔ اسبان تندرو و بلندمرتبه هم نسبت می‌دهند که از نوادگان نوذر است. این شخصیت نباید با ویشتاسب هخامنشی پسر داریوش اول اشتباه گرفته شود (مشکور، ۱۳۶۳: ۹۹). یکسان‌بودنِ نام ویشتاسپ یا گشتاسپ، پدر اسفندیار و فرزند لهراسب در شاهنامه و ویشتاسپ، پدر داریوش بزرگ، باعث شده برخی دانشمندان آن دو را یکی بپندارند. او با زرتشت دوست بوده (همان: ۹۷). این مطلب را هرتسفلد در کتاب تاریخ باستان‌شناختی ایران مطرح کرده‌است. زرتشت دین زرتشتی را به او عرضه کرده‌است.

۱۰. **اسکندر**: ملیت: رومی. پادشاه قبل از وی: داریوش سوم. شاهنامه او را شخصیتی بزرگ خوانده و در زمرهٔ پادشاهان کیانی آورده‌است و به او چهره‌ای اسطوره‌ای می‌دهد و هم‌چنین نظامی نیز در اسکندرنامه او را به نیکی یاد می‌کند (مشکور، ۱۳۶۳: ۱۰۳). نامی از فرزندان وی در شاهنامه بیان نشده‌است. اتفاقات مهم دوران: داراب در یکی از نبردهای خود با روم، با فیلقوس نبرد می‌کند و سپاه او را شکست می‌دهد و پس از آشتی، ناهید دختر فیلقوس را به همسری برمی‌گزیند و با خود به ایران می‌آورد. داراب از ناهید به دلیل نفس بدبویش دل‌آزرده می‌شود و او را که باردار است به روم بازمی‌گرداند. اسکندر در خانهٔ فیلقوس از ناهید به دنیا می‌آید. به دلیل ترس از سرافکندگی، تولد اسکندر مستور می‌ماند و اسکندر پسر فیلقوس شناخته می‌شود. بدین سبب کینهٔ ایرانیان در دل رومیان ریشه می‌دواند. داراب صاحب پسر دیگری بنام دارا می‌شود. در زمان حملهٔ اسکندر، دارا (داریوش سوم هخامنشی) از اسکندر شکست می‌خورد.

۱۱. **افراسیاب**: ملیت: تورانی. پسر پشنگ و نوهٔ توران‌شاه و نوادهٔ فریدون (مشکور، ۱۳۶۳: ۱۱۲). فرزندان: فرنگیس، منیژه، شیده، اسپنوی، سرخه، جهن. اتفاقات مهم دوران: برادرش اغریرث را که به اسیران ایرانی کمک می‌کند می‌کشد. اولین حملهٔ او در زمان کیکاوس است. افراسیاب میانه‌ای بسیار خوب با سیاوش شاهزاده ایران، پیدا می‌کند و دختر خود فرنگیس را به او می‌دهد. اما با دسیسهٔ درباریان، رأی به قتل شاهزادهٔ ایران (سیاوش) می‌دهد. این اتفاقات سرآغاز انتقام‌جویی ایرانیان و جنگ‌های فراوانی بین دو کشور است و در آخرین این جنگ‌ها، افراسیاب توسط کیخسرو که فرزند سیاوش و فرنگیس است کشته می‌شود. در اوستا نماد خشکسالی و بی‌بارانی (دیو اپوش) و در شاهنامه دشمن هستی است (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹۵).

منابع

آراسته، منوچهر. (۱۳۹۱). بررسی شاهنامه‌های چاپ سنگی چاپ ایران در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی. شمسه: نشریه الکترونیکی سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، ٤ (١٦-١٧)، ١-٢٩ doi : 721-439-844-575

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۲). یادگار زریران. تهران: انتشارات معین.

اسکارچیا، جیان روبرتو. (۱۳۷٦). هنر صفوی، زند و قاجار. تهران: مولی.

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

اعظمی، طاهره. (١٤٠٠). تحلیل مضامین هنری و ساختار محتوایی کاشی‌نگاره‌های میز سرامیکی دوره قاجار (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده). دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

ایمانی، الهه، طاووسی، محمود، چیت‌سازیان، امیرحسین، و شیخ‌مهدی، علی. (۱۳۹٤). گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار. دوفصلنامه گلجام، ش. ۲۸، ۲۳-۳۸ dor : 20.1001.1.20082738.1394.11.28.2.0

پرنیان، موسی، و بهمنی، شهرزاد. (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه. متن‌شناسی ادب فارسی، ٤ (١)، ٩١-١١٠.

بنیسی، طاهره، زارع زاده، فهیمه، و نوروززاده چگینی، ناصر. (١٤٠١). کاشی نگاره‌ای از عصر قاجار؛ سندی بر تحکیم اقتدار ملی ایران در عرصه بین‌الملل(موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن). نگره، ١٧ (٦٣)، ١٧٣-١٨٧ doi : 10.22070/negareh.2021.14641.2795

ثعالبی، ابومنصور محمدبن عبدالملک. (۱۳٦۸). شاهنامه ثعالبی. ترجمهٔ محمد فضایلی. تهران: نشر نقره.

جباری، فاطمه، و مراثی، محسن. (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دوره قاجار. نشریه هنرهای زیبا، ١٨ (١)، ٥٧-٦٨ doi : 10.22059/JFAVA.2013.36280

ریاضی، محمدرضا. (۱۳۹٤). کاشی کاری قاجار. با همکاری اکرم کبیری، تهران: یساولی.
زارعی، محمدابراهیم، و حیدری باباکمال، یداله. (۱۳۹۵). تأملی بر تنوع مضامین هنری و منشأ کاشی‌های قاجاری تکیهٔ معاون‌الملک کرمانشاه. نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲۱ (٤)، ۵۳-٦٤ doi: 10.22059/JFAVA.2016.59953
سامانیان، صمد، میرعزیزی، محمود، و صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل. (۱۳۹۳). بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش برجسته موجود در تالار اصلی کاخ موزه گلستان. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۱۹ (۱)، ۵۹-۷۲ doi: 10.22059/JFAVA.2014.50297
سیدموسوی، عاطفه. (۱۳۹۹). معاشرت هنر صفوی و قاجار از نگاه علی‌محمد اصفهانی، در مهدی مکی‌نژاد، سیاه قلم (احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی) (صص. ۷٦-۸۷). تهران: فرهنگستان هنر.
شهیدی مازندرانی، حسین. (۱۳۷۷). فرهنگ شاهنامه (نام کسان و جای‌ها). تهران: نشر بلخ.
شیرازی، ماه منیر، دادور، ابوالقاسم، کاتب، فاطمه، و حسینی، مریم. (۱۳۹٤). بررسی نسخه مصور نامه خسروان و تأثیر آن در هنر دوره قاجار. فصلنامه نگره، ش. ٦۱، ۶۱-۷۸ doi: 10.22070/negareh.2015.207
شیرازی، ماه منیر، و موسوی‌لر، اشرف. (۱۳۹٦). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار (مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار). فصلنامه نگره، ۱۲ (٤۱)، ۱۷-۲۹ doi: 10.22070/NEGAREH.2017.483
علیزاده، زهرا، و بیرجندی ناصری، اکرم. (۱۳۹۵). پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن. باغ نظر. ۱۳ (٤۲)، سال سیزدهم آذر، ش. ٤۲، ٦۷-۷۸.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۰). شاهنامه. تهران: انتشارات اندیشه‌ی عالم.
-----. (۱۳۸٦). شاهنامه فردوسی: براساس چاپ مسکو. چاپ هفتم. تهران: ناشر کتاب آبان.
-----. (۱۳۹٤). شاهنامه فردوسی: پیرایش دکتر جلال خالقی مطلق. تهران: نشر چشمه.
قائمی، فرزاد. (۱۳۹۱). تحلیل اسطوره کیومرث در شاهنامه فردوسی و اساطیر ایران بر مبنای رویکرد نقد اسطوره شناختی. جستارهای نوین ادبی، ٤۵ (۱)، ۳۷-٦٤ doi: 10.22067/JLS.V45I1.15989
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۹). نامه باستان. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات سمت.
مجمل‌التواریخ و القصص. (بی‌تا). تحقیق ملک‌الشعراء بهار. تهران: کلاله خاور. برگرفته از نسخه نشر الکترونیک به کوشش علیرضا (کوروش) کیانی و احسان م.، آذر ۱۳۹۱.
مشکور، محمدجواد. (۱۳٦۳). ایران در عهد باستان (در تاریخ اقوام و پادشاهان پیش از اسلام). تهران: انتشارات اشرفی.
مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی. تزیینات معماری. تهران. سمت.
-----. (۱۳۹۹). کاشی‌های موزه مقدم آثار استاد علی‌محمد اصفهانی. در مهدی مکی‌نژاد، سیاه قلم (احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی) (صص. ۱۲۹-۱٤۵). تهران: فرهنگستان هنر.
-----. (۱٤۰۰). فن جمیل، زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی (کاشی‌ساز و نقاش دوره قاجار). تهران: نشر موسسه تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.
منصوری‌جزآبادی، جمیله، حسینی، سیدهاشم. (۱۳۹۵). سیر تحول نقوش انسانی در کاشی‌کاری حمامهای تاریخی شهر اصفهان از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار. دوفصلنامه پژوهش هنر، ٦ (۱۲)، ۱۰۳-۱۱۷ doi: 20.1001.1.23453834.1395.6.12.7.2
موسوی ویایه، انسیه و اکبری، عباس. (۱۳۹۹). بازترجمه رساله سفالگری استاد علی‌محمد اصفهانی. در مهدی مکی‌نژاد، سیاه قلم (احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی) (صص. ۲٤۳-۲۷۱). تهران: فرهنگستان هنر.
نسخه چاپ سنگی شاهنامه. (۱۳۰۷ ه.ق). به رقم مصطفی، محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی، تهران.
نوروزی‌طلب، علیرضا، و افروغ، محمد. (۱۳۸۹). بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی. مطالعات هنر اسلامی، ٦ (۱۲)، ۱۱۳-۱۲۸.

منابع اینترنتی

URL1 : www.collections.vam.ac.uk

URL2 : commons.m.wikimedia.org/manufacturesevrestable

URL3 : www.islamicart.museumwnf.org

URL4 : www.honar.ac.ir

URL5 : www.vam.ac.uk

References

Alizadeh, Z., & Birjandi Naseri, A. (2017). Links between art and politics in the Qajar era and its consequences. *Bagh Nazar, 13* (42), 67-78 [In Persian].

Amoozegar, Jh. (2014). *Yadgar Zariran*. Tehran : Moin Publications [In Persian].

Arasteh, M. (2013). Examination of Lithographic Shahnamehs printed in Iran preserved in the central library of Astan Quds Razavi. *Shamseh*: *Electronic publication of Astan Quds Razavi Organization of Libraries, Museums and Document Center*, *4* (16-17), 1-29 doi : 721-439-844-575 [In Persian].

Azami, T. (2022). *Analysis of artistic themes and content structure of ceramic table of the Qajar period*, MA Thesis. Faculty of Conservation and Restoration, University of Art, Tehhran, Iran [In Persian].

Benisi, T., Zarezadeh, F., & Nouruzzadeh Chegini, N. (2022). An Illustrated Tilework of the Qajar Era; an Evidence of Consolidation of Iran's National Authority in the International Arena (Available at Victoria& Albert Museum). *Negareh Journal, 17* (63), 173-187 doi : 10.22070/negareh.2021.14641.2795

Ferdowsi, A. (2008). *The Shahnameh of Ferdowsi*: *based on the Moscow edition*. 7th edition, Tehran : Aban book publisher [In Persian].

-----. (2002). *Shahnameh*. First edition. Tehran : Andishehe-ye Alam Publications [In Persian].

-----. (2016). *Shahnameh Ferdowsi*. J. Khaleghi Mutlaq Ed., Tehran : Cheshme Publishing House [In Persian].

Ghaemi, F. (2013). The Analysis of Kayumarth Myth in Ferdowsi's Shāh-nāme and Persian Mythology Based on Mythological Criticism. *New Literary Studies, 45* (1), 37-64 doi : 10.22067/jls.v45i1.15989

Imani, E., Tavousi, M., Chit Sazian, A., Sheikh Mahdi, A. (2016). Discussion of archaism in the motifs of pictorial carpets of the Qajar period. *Goljam magazine*, No. 28, 23-38 dor : 20.1001.1.20082738.1394.11.28.2.0 [In Persian].

Jabari, F., & Morasi, M. (2014). Comparative study of lithographic images and illustrated tiles of the Qajar period. *Journal of Fine Arts*, *18* (1), 57-68 doi : 10.22059/JFAVA.2013.36280 [In Persian].

Kezazi, M. (2021). "Ancient Letter". 11th edition, Tehran : Samt Publications [In Persian].

Lithography print version of Shahnameh. (1889). printed in 1307 A.H. By Mustafa. The Library, Museum and Documents Center of the Islamic Consultative Assembly (the Library of Iranian Parliament),Tehran [In Persian].

Makinejad, M. (2009). The history of Iranian art in the Islamic period. Architectural decorations. Tehran : Samt Publication [In Persian].

-----. 2019. The tiles of the Moghadam museum, the works of master Ali Mohammad Esfahani. In M. Makinejad, Siah Qalam (Athar va Ahval Ostad Ali Mohammad Esfahani) (pp. 129-145). Tehran: Farhangistan Honar [In Persian].

-----. 2022. *Fann-e Jameel, the life and works of Master Ali Mohammad Esfahani (tile maker and painter of the Qajar period)*, Tehran: Matn Publication [In Persian].

Mansouri Jazabadi, J., Hosseini, S. H. (2015). The evolution of human motifs in the tiling of historical baths in Isfahan from the Safavid period to the end of the Qajar period. *journal of Art Research, 6* (12), 103-117 doi: 20.1001.1.23453834.1395.6.12.7.2 [In Persian].

Mashkoor, M. J. (1985). *Iran in Ancient times (in the history of nations and kings before Islam)*. Tehran: Ashrafi Publications [In Persian].

Mojmal al-Tawarikh va al-Qasas (n. d). Research of Malik al-Shaara Bahar, Tehran: Kalaleh Khavar, Retrieved from electronic publication, A. (K.) Kiyani & E. M., December 2013 [In Persian].

Mousavi Viaye, E., & Akbari, A. (2019). Re-translation of Master Ali Mohammad Esfahani's treatise on pottery. In M. Makinejad, Siah Qalam (Athar va Ahval Ostad Ali Mohammad Esfahani) (pp. 243-271). Tehran: Farhangistan Honar [In Persian].

Nowrozi Talab, A., & Afrogh, M. (2011). Investigation of form, decoration and content in the metalwork art of the Seljuq and Safavid eras. *Islamic Art Studies*, *6* (12), 113-128 [In Persian].

Parnian, M., Bahmani, S. (2013). Investigation and analysis of the symbols of the mythological part of the Shahnameh. *Textology of Persian Literature (Matn shenasi adab Parsi)*, *4* (1), 91-110 [In Persian].

Riazi, M. R. (2016). *Qajar tile work*, in collaboration with A. Kabiri. Tehran: Yesavali [In Persian].

Samanian, S., Mirazizi, M., & Sadeghpour Firouzabad, A. (2015). Investigation of the pictorial themes of the molded tiles in the main hall of the Golestan Museum Palace. *Journal of Fine Arts - Visual Arts (Honarhaye Tajasomi)*, *19* (1), 59-72 doi: 10.22059/JFAVA.2014.50297 [In Persian].

Scarcia, G. R. (1998). *Safavid, Zand and Qajar art*. Tehran: Molla (Original work published 1959).

Seyed Mousavi, A. (2021). The association of Safavid and Qajar art from the perspective of Ali Mohammad Esfahani, In M. Makinejad, Siah Qalam (Athar va Ahval Ostad Ali Mohammad Esfahani) (pp. 76-87). Tehran: Farhangistan Honar [In Persian].

Shahidi Mazandarani, H. (1999). *Shahnameh culture (names of people and places)*. Tehran: Balkh Publishing House [In Persian].

Shirazi, M., Dadvar, A., Kateb, F., & Hosseini, M. (2016). Examination of the illustrated version of Nameh Khosravan and its impact on the art of the Qajar period. *Negareh Journal*, No. 61, 67-81 doi: 10.22070/negareh.2015.207 [In Persian].

Shirazi, M., & Mousavi lar, A. (2018). Recovering layers of identity in the art of the Qajar period (a case study on the tiles of the Qajar period). *Negareh Journal*, *12* (41), 17-29 doi: 10.22070/NEGAREH.2017.483 [In Persian].

Smith, R. M. (2021). *Iran's art*, translation by Kianoush Motaghedi, Tehran : Khat and Tarh Publications (Original work published 1877).

Thaalabi, A. M. M. (1990). *Shahnameh Thaalabi*. (M. Fazali, Trans.). Tehran : Noghreh Publishing [In Persian].

Zarei, M. E., & Heydari Baba Kamal, Y. (2017). A Reflection on the variety of artistic themes and the origin of Qajar tiles of the Moaven al-Mulk monument of Kermanshah. *Journal of Fine Arts - Visual Arts (Honarhaye Tajasomi), 21* (4), 53-64 doi : 10.22059/JFAVA.2016.59953 [In Persian].

URLs:

URL1 : www.collections.vam.ac.uk

URL2 : commons.m.wikimedia.org/manufacturesevrestable

URL3 : www.islamicart.museumwnf.org

URL4 : www.honar.ac.ir

URL5 : www.vam.ac.uk

Shahnameh on Tile Canvas (Introduction and Recognition of the Visual Characters on the Ceramic Table of Abgineh Museum, Tehran)

Maryam Kolbadinejad
Assistant Professor, Department of History and Archaeology, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ maryam.kolbadi@gmail.com
Fatana Rahimi
PhD candidate in Islamic Archeology, Department of History and Archaeology, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran/ parisarahimi.a@gmail.com

Received: 07/04/2023
Accepted: 25/07/2023

Introduction
The Qajar period is assumed to be the era of artistic and historical development in tile making techniques. In the meantime, human motifs in tiles were developed by promoting archaism. The trend of nationalism in art and its symmetry with the spread of Westernism caused the growth of artworks with Iranian kingdom and mythological themes. The ceramic table in Tehran's Abgineh and Pottery Museum, belonging to the Qajar era, with motifs of mythological warriors of *Shahnameh*, is an evidence for this. This ceramic table does not have any signature of the tile maker. A circular table with a radius of 63 cm, the layout of which consists of nine pieces of tiles, includes a central circular tile with a radius of 38 cm and eight side trapezoidal tiles. The main theme of the ceramic table motifs has been taken from the stories of *Shahnameh* and contains many floral, arabesque, and human motifs (figures of kings and mythical warriors).

Research Method
So far studies have been carried out on two fundamental and related topics, namely, tile work of the Qajar period and the tile makers of this era. In-depth and detailed investigations and studies in this area mostly focused on the field of architecture, wall tiles, artifacts, the effect of various components in the formation of motifs, and their comparison with other works of art including manuscripts, paintings, photographs, and so on. This research focuses on those characters of *Shahnameh* who appeared on the mentioned table. The present research deals with the following: a) a recognition of motifs of Rostam and other heroes of Shahnameh in the scenes on the table and comparing them with similar scenes of lithographs and verses of *Shahnameh*; b) A study of the style regarding the characteristics of composition and aesthetic aspects of the table in Abgineh Museum. The research method is descriptive-analytical, and the data collection method is based on library sources and field visits. In this study, first the ceramic tables of Qajar period is introduced; then, the table in Abgineh Museum is carefully studied and analyzed.

Research Findings
During the Qajar era, the travel of courtiers, students, and artists to Europe increased rapidly. These successive visits caused extensive cultural exchanges between Iranian and foreign artists. Besides, the nobles went to Europe (Farang), and on their return to Iran they commissioned imitated excelled European works of art to Iranian artists. One of these works was the ceramic table. These tables were popular in countries such as France and sought after by the wealthy class. They sometimes served as diplomatic gifts. Sevres Chinese factory was one of the centers, in which these tables were mass-produced. This center made products completely similar to the table in Tehran Museum of Abgineh and Sofalineh. The use of furniture was very popular in the court, among

nobles, and for the wealthy class of the society in the Qajar era. Regarding this, functional tools adopted more decorative and elegant styles. Among them, ceramic tables with wooden bases, generally round, were usually composed by tile makers in individual styles as a set of tiles with trapezoidal and circular shapes in the center. A large number of such ceramic tables with nationalistic, epic motifs were made in different parts of Iran and presented as luxurious, diplomatic gifts, or decorative elements in the houses and palaces. At least, three of them are available in the Ivory Hall of Golestan Palace. They were also sold in large auctions by anonymous individuals. Another large circular tile with the accession number 2428/18776, underglaze painting technique with a diameter of 50 cm with an image of bull riding Fereydoun conquering Zahak is available in the National Museum of Bucharest. This table belongs to the Qajar period. There are many other specimens of this incomplete table, which have mere central circular parts, in the collection of Golestan Palace. Another representative example of this type of table including the signature of Ali Mohammad Esfahani, the tile maker, is the table in the Victoria and Albert Museum in London. This table, ordered by Murdoch Smith, was made with an outstanding and elaborate pattern. The subject of this study is the ceramic table of Abgine Museum, with access number 273.

Conclusion

The ceramic table with access number 273, has a circular shape with a radius of 63 cm, with an arrangement consisting of eight trapezoidal tiles around the central part with a radius of 38 cm. The main themes are centered around the stories of *Shahnameh* including plants, urban, and court scenes, human figures, mainly that of kings and heroes of *Shahnameh*. The artist who created this work is unknown. There is no signature or a document to introduce him. In the central part of the table, above each human motif, there are names of mythological characters of *Shahnameh*. These names in order are: Zab, Kiyomarth, Firouz, Lahraseb, Ashkobus, Vishtaseb, Iskandar, and Afrasiab. These names provide the viewer with good hints to recall the stories of *Shahnameh*. They also depict the popularity of those stories in the society of the tile makers. However, in the surrounding trapezoidal tiles, there are no inscriptions that introduce people or refer to a specific story or narrative. Only based on a series of indicators taken from the verses of *Shahnameh*, the figures can be recognized. For instance, Rostam wearing a skin dress, a two-horned hat with a half of demon's face and a special two-parted beard. As a result, it can be assumed that the characters in front of Rostam are the same people that Rostam interacted with them through *Shahnameh's* narratives such as Siavash, Sohrab, Zal, and so on. The appearance of these motifs on this table and other similar tables basically shows the promotion of antiquarian culture in the Qajar era with the approach of compensating for the sense of emptiness against the cultural invasion of the West. The effects of modernity resulted in the rise of national pride for the mythical ancient history and Persian literature, for which characters of *Shahnameh* were the best example. This feeling of pride towards Iranian nationality is completely evident in the artistic motifs, especially on the table in the Abgineh and Sofaline Museum. Each figure mentioned on the table had a hidden point in his/her mythological character to convey the artist's intention to preserve and honor these national values.

Keywords: Qajar tile making, mythical kings of *Shahnameh*, tile tables, Tehran Abgineh Museum.

بازآفرینی، آسیب‌نگاری و بررسی ساختاری کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام یزد

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

صفیه حاتمی*
زینب صمدنژاد آذر**
ابوالفضل عبدالهی‌فرد***

10.22052/HSI.2023.252792.1116

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۴

چکیده

تاریخ ساخت بقعهٔ «دوازده امام یزد» به‌عنوان یکی از کهن‌ترین بناهای کتیبه‌دار ایران، به اواخر دورهٔ آل‌بویه و دیلمیان برمی‌گردد. تحقیقات انجام‌گرفته بر روی این بنا به معماری و مرمت جدارهٔ خارجی آن محدود می‌شود، درحالی‌که گنبدخانهٔ آن دارای آرایه‌های ارزشمندی ازجمله کتیبه آیت‌الکرسی در گریوار گنبد است. هدف این پژوهش، مطالعهٔ آسیب‌های وارده به این کتیبه و شناخت ساختار و نقوش به‌کار رفته در آن برای کمک به استفاده‌های بعدی ازجمله در مرمت کتیبه بوده‌است. نیل به این هدف در گرو پاسخ به این دو سؤال است: ۱. آسیب‌های وارده به کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام شامل چه مواردی است؟ ۲. ساختار کلی و تزئینات به‌کار رفته در این آرایه چگونه است؟ ضرورت این پژوهش از این‌روست که با توجه به قدمت بنا و تأثیرات مخرب جوی، کتیبهٔ فوق دچار آسیب‌های جدی شده لذا نیازمند شناخت این آسیب‌ها جهت جلوگیری از آسیب‌های بیش‌تر و بازسازی بوده و احیای آن بسیار ضروری است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و براساس مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی است. یافته‌های این پژوهش براساس بازآفرینی بخش‌های آسیب‌دیده، آسیب‌نگاری و پردازش تصویری با برنامه‌های رایانه‌ای، حاکی از آن است که بیش‌ترین آسیب‌ها عمدتاً به دلیل ریزش مصالح زیرساخت،ریزش رنگ و آلودگی‌های‌محیطی است. وسعت ریزش مصالح هفت درصد کل کتیبه است و ریزش تکه‌ای رنگ ۶/۵ درصد کتیبه را درگیر نموده درحالی‌که آلودگی‌های سطحی ۱۰۰ درصد کتیبه را فراگرفته‌اند. تحلیل داده‌ها در آلودگی‌سطحی، گواه وجود میانگین ۱۳ درصدی رنگ خاکستری‌روشن،۳۴ درصدی خاکستری‌میانه و ۱۴درصدی خاکستری‌تیره به‌جای دو رنگ سفید ۵۵ درصدی و سیاه ۴۵ درصد در طرح اولیه است که نشان از سطح بالای تخریب کتیبه دارد. هم‌چنین هرچند در همهٔ کتیبه‌های معماری نظام‌های سه‌گانهٔ نوشتاری، هندسی و گیاهی لزوماً به‌کار نرفته‌اند، براساس بررسی ساختاری کتیبه، این اثر هر سه بخش را به شکل ساختارمندی داراست به‌گونه‌ای که طراح، هریک از اجزاء را در هماهنگی هرچه بیش‌تر برای رسیدن به کلیتی منسجم طراحی نموده‌است.

کلیدواژه‌ها:

کتیبه گریوار بقعهٔ دوازده امام یزد، بازآفرینی، آسیب‌نگاری، پردازش تصویری، بررسی ساختاری.

* دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز. ایران؛ مربی گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه یزد، یزد، ایران/ sa.hatami@tabriziau.ac.ir
** کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ z.samadnezhad@tabriziau.ac.ir
*** دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

بناهای تاریخی میراث گران‌بها و بی‌مانند هر کشوریست. هرگونه آسیب وارده به این بناها صرفاً تخریب و نابودی مصالح نیست، بلکه آسیب به فرهنگ، هنر، تاریخ، فنون سنتی و میراث گذشتگان آن دیار است. این آسیب‌ها یا فرسایشی هستند و شکل ظاهری بنا را دچار تخریب می‌کنند یا ساختاری‌اند و شالودهٔ بنا را هدف تخریب قرار می‌دهند. هم‌چنین این عوامل می‌توانند به‌طور کلی طبیعی یا انسانی باشند. هرچند گذشت زمان و شرایط جوی به‌عنوان عاملی طبیعی در تخریب هر بنا و تزئینات آن نقش دارد اما سیاست‌های غلط مدیریتی و عدم نگهداری مناسب یک بنا، گاهی بیش‌ترین سهم را به خود اختصاص می‌دهد. در هر صورت پیشگیری و رفع عارضه‌های وارده، به‌رغم مشکلات فراوان باید در اولویت متصدیان مربوطه قرار گیرد و معماران، هنرمندان و مرمتگران، اقدام به شناسایی و برطرف‌نمودن عوامل آسیب‌رسان و رفع حداکثری آسیب‌های وارده نمایند.

مسلماً آسیب‌های یک بنا از هر نوع که باشد آرایه‌های تزئینی داخل و بیرون بنا را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. ازجمله مهم‌ترین این آرایه‌ها که در بناهای تاریخی ایرانی اسلامی به‌وفور استفاده شده‌اند، کتیبه‌های تزئینی است. مسلمانان همواره به رابطهٔ خوشنویسی و ذات کبریایی و قدسی خداوند معتقد بودند، لذا این مسئله هم در کتابت قرآن و هم در تزئینات معماری اسلامی، در قالب کتیبه و به شیوه‌ها و سبک‌های مختلف نمود می‌یافت. استفاده از فرم‌های متنوع خوشنویسی و بیان نمادین نقش‌مایه‌ها به‌همراه مضامین دینی در هنر و معماری، بیان‌گر اندیشه‌ها و باورهای مذهبی مسلمانان بود و به دلیل جایگاه و تقدسی که در نزد آنان داشت، اثر عمیقی بر نگرش و باورهای مذهبی آنان می‌گذاشت. محتوا و مضمون کتیبه‌ها، جایگاه و محل نصب و گاهی فرم و صورت بصری آن‌ها، وسیلهٔ پیوند کتیبه‌ها با عالم معنوی بود. از این‌رو مطالعه و شناخت ویژگی‌های ارزشمند ازجمله غنای بصری فراوان این کتیبه‌ها از اهمیت زیادی برخوردار است. آگاهی از وضعیت نگهداری و سلامت کتیبه، زمینه‌های توجه و رسیدگی به آن‌ها را بیش‌ازپیش فراهم می‌آورد. هم‌چنین حفظ طرح اولیه در گذر زمان به کمک بازآفرینی کامپیوتری مسیر، استفاده‌های بعدی از قابلیت‌های بصری منحصربه‌فرد این میراث معنوی و مغفول را در زندگی معاصر هموار می‌گرداند.

بقعهٔ دوازده امام یزد یکی از آثار فاخر معماری اسلامی با قدمتی هزار ساله است، به‌طوری‌که اولگ گرابار[1] این بقعه را کهن‌ترین نمونه در بین بناهای مرکزی ایران می‌داند و این مسئله اهمیت آن را بیش‌ازپیش عیان می‌سازد. تزئینات این بنا شامل دیوارنگاره‌ها، آرایه‌های گچی، کاشی معرق و آجرکاری است و چندین کتیبه با خط کوفی تزئینی بخش‌های مختلف آن را مزین نموده‌است. کتیبه کوفی تزئینی موجود در گریوار هشت‌ضلعی گنبدخانه بقعهٔ دوازده امام یزد با فن نقاشی روی گچ اجرا شده‌است. از بین انواع خطوط اسلامی، دو خط کوفی و ثلث ارتباط بیش‌تری با مضامین مذهبی دارند و نقش ویژه‌ای در ایجاد فضاهای روحانی ایفا می‌کنند. هرچند خوشبختانه این آرایه از آن زمان تاکنون دست‌نخورده و بدون تغییر باقی مانده، اما در اثر گذشت زمان و تأثیرات مخرب، متحمل آسیب‌هایی گشته که نیازمند بررسی عوامل آسیب‌رسان و آسیب‌های وارده است. در بیان ضرورت این پژوهش همین بس که به‌رغم غنای بصری بالا، تاکنون اقدامی برای حفظ این آرایهٔ ارزشمند و شناخت ویژگی‌های بصری و مرمت آن صورت نگرفته و رو به نابودی است. بی‌توجهی به این مسئله باعث صدمات جبران‌ناپذیر تاریخی و فرهنگی خواهد شد. لذا آنچه موجب اهمیت این مسئله می‌شود، علاوه بر قدمت بنا و اهمیت خاص تاریخی آن، جلوگیری از نابودی و فراموشی این اثر و حفظ و باززنده‌سازی آن است. بی‌شک حفظ و احیای این آثار که گویا برای همهٔ نسل‌ها طراحی‌شده‌اند و بازاستفاده از آن‌ها در مکان‌های مختلف ازجمله معماری مذهبی و فضاهای شهری می‌توانند همانند قطعه‌ای در کامل‌نمودن پازل زندگی انسان امروزی باشد. هدف این پژوهش مطالعهٔ آسیب‌های وارده به این کتیبه با کمک بازآفرینی و آسیب‌نگاری، هم‌چنین شناخت ساختار و نقوش به‌کار رفته در آن در مقایسه با کتیبه‌های مشابه است تا علاوه بر کاربرد آن در مرمت بنا با معرفی این میراث جهانی به ایرانیان و جهانیان زمینه‌های تعریف کارکردهای جدید برای یکی از کتیبه‌های ارزشمند اما مغفول هنر و معماری اسلامی ایران فراهم گردد. نیل به اهدف ذکرشده در گرو پاسخ به این دو سؤال است: ۱. آسیب‌های واردشده به کتیبهٔ هزار ساله گریوار بقعه دوازده امام شامل چه مواردی است؟ ۲. ساختار کلی و تزئینات به‌کار رفته در این آرایه چگونه است؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی برپایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی انجام یافته‌است. رویکرد آن در بخش پردازش

تصویری کتیبه جهت تعیین میزان آسیب‌ها، کمّی و در تحلیل‌های ساختاری کیفی بوده است. عکاسی از کتیبهٔ گریوار گنبد، منابع اولیهٔ پژوهش را فراهم و بازآفرینی آن را امکان‌پذیر ساخت. با آسیب‌نگاری جداگانهٔ اضلاع کتیبه برمبنای عکس و تصاویر بازآفرینی‌شده، امکان پردازش تصویری آن‌ها به کمک برنامهٔ کامپیوتری به شیوهٔ تحلیل رنگ‌ها فراهم شد. تصاویر پردازش‌شده و نتایج عددی در قالب جدول ارائه و تحلیل داده‌ها بر مبنای آن صورت گرفت. هم‌چنین بازآفرینی کتیبه، بررسی ساختاری آن برمبنای تحلیل اجزای ظاهری و ویژگی‌های بصری را فراهم کرد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

هرچند در منابع بسیاری به این کتیبه اشاره شده اما در حقیقت در هیچ پژوهشی این کتیبه به‌طور اختصاصی مورد بررسی قرار نگرفته‌است. شاید اولین مرجع اختصاصی راجع به بقعهٔ دوازده امام، کتابی با عنوان هزار سال استواری نوشتهٔ رضا ابویی (۱۳۸۸) باشد که به شکلی تقریباً کامل ساختار معماری و اجزای بنا را مورد بررسی قرار می‌دهد. پیش از آن ابویی (۱۳۷۸)، مقاله‌ای با عنوان «مروری بر قبهٔ دوازده امام یزد» را در کتاب مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران-کرمان به چاپ رسانده بود. هرچند این پژوهشگر به عوامل مخرب کتیبه‌های این بنا اشاراتی داشته اما این عوامل را مورد بررسی موردی قرار نداده و میزان تأثیر هریک را در تخریب صورت‌گرفته نسنجیده‌است. علاوه بر آن، هرچند وی در قسمت مربوط به تزئینات از محتوا، نوع خط و مصالح مورد استفاده در طراحی کتیبه‌ها سخن رانده اما به بررسی ساختاری کتیبه نپرداخته است. در میان سایر منابعی که به تاریخ و معماری بقعهٔ دوازده امام در حد محدودتری اشاره کرده‌اند می‌توان به کتاب یادگارهای یزد نوشته ایرج افشار (۱۳۷۴) اشاره کرد. کتیبه‌های اسلامی شهر یزد نوشته فاطمه دانش‌یزدی (۱۳۸۷) و بررسی کتیبه‌های بناهای یزد نوشته عبدالله قوچانی (۱۳۸۳) نیز منابعی در حد معرفی این کتیبه‌ها هستند.

به‌هرحال همهٔ این‌ها و موارد دیگر تنها به معرفی کلی این کتیبه اکتفا نموده‌اند و هیچ‌یک از آنان به آسیب‌نگاری و بررسی اجزاء و شکل و ساختار ظاهری کتیبه نپرداخته‌اند در حالی‌که این پژوهش سعی دارد با رویکرد تصویری و بصری، کتیبه را مورد آسیب‌نگاری و تحلیل ساختاری قرار دهد. براساس یافته‌های عطارعباسی، همت‌زاده دستگردی و محبوبی (۱۳۹٤) در مقاله «بررسی رفتار و پایداری ساختمان گنبد دوازده امام یزد در برابر زلزله»، پای گنبد و قسمت فوقانی بَشن[۲] در این بنا بیش‌ترین تنش فشاری را تحمل می‌کنند و برای جلوگیری از خردشدگی و لهیدگی و وقوع ترک ناشی از تنش‌های فشاری در این قسمت می‌توان از مواد و مصالح سنتی مثل نی یا سازو (طناب‌هایی از الیاف خرما) در تقویت و کلاف‌بندی بخش فوقانی جرزها و پای گنبد استفاده کرد. ناگفته پیداست این پژوهش با آسیب‌شناسی کالبد بنا راهکارهای مقاوم‌سازی آن را ارائه نموده و ساختار بصری و آسیب‌نگاری کتیبهٔ گریوار هدف پژوهش نبوده‌است.

پژوهش‌هایی در زمینهٔ مسئله تخریب در آثار هنر و معماری ازجمله کتیبه‌ها، اندک نیستند. امجد ملکی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عوامل و شرایط درونی تخریب کتیبه بیستون کرمانشاه با استفاده از دستگاه رادار»، شکاف و شکستگی‌های ریز در کتیبه بیستون را به کمک داده‌های حاصل از علم ژئوفیزیک شناسایی و نوع تخریب و راهکارهای مرمت را ارائه کرده‌است. احمدی، عابداصفهانی و اکبری‌فرد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «آسیب‌شناسی کتیبه معرق سنگ و کاشی خدای‌خانه مسجد عتیق شیراز» برای شناسایی عوامل آسیب‌رسان به بدنه و لعاب کاشی از روش‌های دستگاهی (AAS, XRD) و (SEM-EDX) و برای شناسایی آسیب‌های وارد بر سنگ از روش‌های دستگاهی (XRD) و پتروگرافی استفاده کرده‌اند. همان‌طور که پیداست پژوهش‌های ذکرشده آثار متفاوتی را به شیوه‌های متفاوت مورد آسیب‌شناسی قرار داده‌اند که جهت تعیین مکانیزم تخریب است. اما پژوهش حاضر برمبنای آسیب‌نگاری است که با هدف تعیین محل و میزان آسیب به‌کار می‌رود و اثری متفاوت را به شیوه‌ای متفاوت از پژوهش‌های پیشین بررسی می‌نماید.

۴. معرفی بقعهٔ دوازده امام یزد

قبه یا بقعهٔ «دوازده امام» یزد یکی از کهن‌ترین بناهای کتیبه‌دار و شناخته‌شدهٔ ایران در دورهٔ اسلامی به شمار می‌رود که در مجاورت مدرسه تاریخی ضیائیه و حسینیهٔ بزرگ فهادان قرار دارد. کتیبهٔ داخلی نمای غربی این بنا به شمارهٔ ۲۰۷ در ۳۱ تیر ۱۳۱۳ در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده‌است (پازوکی طرودی و شادمهر، ۱۳۸٤: ٤٥٦). با توجه به زمان ساخت بنا در اواخر دورهٔ آل‌بویه و دیلمیان (۳۲۰-۴۸۸ ه.ق)

می‌توان گفت بعد از گنبد مسجدجامع نطنز و گنبد قابوس و برج لاجیم (اگر آن را بنای گنبددار بنامیم)، بقعهٔ دوازده امام یزد چهارمین گنبد تاریخ‌دار ایران در دوران اسلامی است که تاکنون شناسایی گردیده (گدار، ۱۳۷۲: ۲۷۷). همان‌طور که در تصاویر (۱و۲) دیده می‌شود نمای قبه در همهٔ بخش‌ها دچار آسیب‌های جدی بوده و در سال‌های بعد زیر نظر استاد کریم پیرنیا مرمت و بازسازی شده‌است (ابوئی، ۱۳۸۸: ۴۲). بنابر مطالعات و نتیجه‌گیری‌های گرابار، مورخ برجسته، قبهٔ دوازده امام به احتمال قوی باید مقبرهٔ یکی از بزرگان مورد احترام و نه یک مسجد باشد (گرابار، ۱۳۷۵: ۳۶).

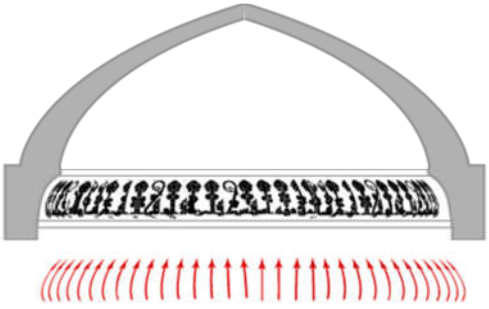
تصویر ۱: نمای بیرونی بقعه دوازده امام یزد قبل از مرمت، اولین عکس این بنا حدود هشتاد سال پیش توسط پروفسور پوپ گرفته شده (پوپ و آکرمن، ۱۳۵۵: ۲۷٤)

تصویر ۲: نمای بیرونی بقعه دوازده امام یزد بعد از مرمت (نگارندگان)

۵. کتیبهٔ گریوار گنبد بقعهٔ دوازده امام

همان‌طور که گفته شد کتیبه‌ای که زیر گنبد قرار دارد، مورد مطالعه در این پژوهش است. این کتیبه متن آیت‌الکرسی را بر زمینهٔ گچی نشان می‌دهد (Blair, 1992 : 106). این بنا با گنبدی که روی ساقه‌ای هشت‌ضلعی قرار گرفته، پوشیده شده و کتیبه بر روی گریوار هشت‌ضلعی گنبد قرار دارد که حدفاصل بین گنبد و گوشه‌سازی‌های زیر آن است. بدنهٔ گنبد اصطلاحاً چپیره[۳] شده و با تغییر چهارگوش به هشت‌گوش به دایره تبدیل گشته که فضای مناسب هشت‌ضلعی را جهت نگاشتن کتیبه فراهم نموده است. دلیل هشت‌ضلعی‌بودن دهانهٔ گنبد این است که در این گوشه‌سازی، چند ردیف طاقچهٔ رو به جلو روی هم سوار می‌شوند و ترکیب گوشه‌بندی را برای تبدیل چهارضلعی به دایره کامل می‌کنند (پیرنیا، ۱۳٦۹: ۱۷۵). در تصویر (۳) نمایی از کتیبه و موقعیت آن در بنا قابل مشاهده است. بستر کتیبهٔ مذکور نه به‌صورت مسطح بلکه به‌صورت هلالی و با فرورفتگی به سمت داخل در سرتاسر کتیبه است که این حالت در تصویر (۴) دیده می‌شود. خط کتیبهٔ مذکور از نوع معشق مشجر بوده و با رنگ لاجوردی تیره بر روی بستر گچی بنا نگاشته شده،هرچند در حال حاضر به رنگ سیاه گرویده است.

تصویر ۳: کتیبه بقعه دوازده امام یزد و موقعیت آن در بنا (نگارندگان)



تصویر ۴: نمایش حالت قرارگیری کتیبه در شکل هلالی یا نیم‌استوانه زیر گنبد (نگارندگان)

این کتیبه با «بسم‌الله ...» از سومین ضلع و امتداد بالای درب ورودی، شروع و با عبارت «العلی العظیم» در انتهای ضلع هشتم به پایان می‌رسد. لازم به ذکر است این کتیبه آیهٔ شریفه آیت‌الکرسی[۴] و یک آیه بعد از آن را شامل می‌شود. از دلایل دقت و ارزشمندی کتیبهٔ مذکور که آن را شایستهٔ تأمل و بررسی‌های بیش‌تر می‌نماید همین بس که در تقسیم دو آیه در طول هشت‌ضلعی، توزیع یکنواخت و دقیق اجزاء و

کلمات به‌گونه‌ای است که انتهای آیهٔ دوم درست در محل شروع «بسم‌الله» آغازین به اتمام می‌رسد به‌گونه‌ای که یافتن ابتدا و انتهای آیه دشوار است. تصویر (۵) اضلاع هشت‌ضلعی گریوار که کتیبه بر روی آن قرار گرفته را به ترتیب همراه با متن عربی آن نشان می‌دهد.

تصویر ۵: کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام یزد به همراه محتوای هر ضلع (نگارندگان)

۵-۱. تخریب ها و تهدیدات

کتیبه موردبحث به مرور زمان آسیب‌هایی را متحمل شده که منجر به تخریب قسمت‌های زیادی از آن گشته است. برخی از این آسیب‌ها کل کتیبه را فراگرفته‌اند و برخی تنها بخش‌هایی را درگیر خود نموده‌اند. از طرفی عمق یا شدت انواع تخریب در جاهای مختلف کتیبه به یک میزان نیست. ازجمله این آسیب‌ها می‌توان به رطوبتی اشاره کرد که در قسمت‌هایی از کتیبه نفوذ کرده‌است. شرهٔ گل و آب از بدنهٔ فوقانی بر روی سطح کتیبه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد بارش باران و برف منجر به ایجاد این رطوبت بوده‌است. این گل‌آبه‌ها موجب ناخواناشدن بعضی بخش‌ها و هم‌چنین تخریب اثر شده‌اند. تأثیر ذرات معلق در هوا از دیگر عوامل آسیب‌زای کتیبه است. بادهای موسمی که به دلیل وضعیت آب و هوایی یزد ایجاد می‌شوند و آلودگی و گردوغبار زیادی را در هوا پراکنده می‌کنند، از عوامل ایجاد غشای نازکی در سطح کتیبه هستند که موجب شده نقش و رنگ کتیبه به‌طور واضح مشخص نباشد و به مرور زمان بخش‌هایی از این آرایه محو گردد.

یکی دیگر از آسیب‌های مشهود، تغییر رنگ نوشتار، سست‌شدن لایهٔ رنگ و جداشدن آن از بستر گچی بر اثر گذشت زمان است. ناگفته نماند که تجمع تدریجی گردوغبار می‌تواند این فرایند را تسریع نماید. از دیگر عوامل مهم در تخریب کتیبه که دکتر ابوئی نیز در کتاب اختصاصی این بنا ذکر نموده، موریانه است. نفوذ موریانه‌ها و تخلخل ناشی از فعالیت آن‌ها در لایه‌های زیرین اثر، باعث گسستگی بخش‌هایی از کتیبه شده و فشار ناشی از حرکت آن‌ها باعث ریختن بعضی قسمت‌های کتیبه خصوصاً در جبههٔ غربی گردیده‌است (ابوئی، ۱۳۸۸: ۱۵۰). ترک‌های ایجادشده براثر زلزله یا سایر تکان‌های احتمالی و نیروهای وارده به ساختمان که موجب گسستن بخش‌هایی از کتیبه شده، وجه دیگری از آسیب‌های وارده است. لازم به ذکر است بخش‌های گفته‌شده در زمان‌های نه‌چندان دور توسط ارگان‌های تحت حفاظت با مصالحی پر شده‌اند تا از ریزش بیشتر بافت زیرین آن جلوگیری شود، لذا با رنگی روشن‌تر از زمینه خودنمایی می‌کنند. شاید بتوان گفت بیش‌ترین تخریب در این قسمت‌ها اتفاق افتاده چراکه در این بخش‌ها، تصویر کتیبه به‌طور کامل حذف گردیده‌است. علاوه بر موارد فوق، آثار فضولات پرندگان یا سایر موجودات بر سطح کتیبه قابل رؤیت است که طبیعتاً از دیگر عوامل آسیب‌رسان محسوب می‌گردد. در

تخریب بسیاری از آثار هنری، لمس یا اصطکاک عمدی یا غیرعمد اشیاء توسط عوامل انسانی یکی دیگر از عوامل است.[5] ثبت یادگاری مصداقی از تخریب‌های عمدی محسوب می‌گردد اما طبیعتاً موقعیت قرارگیری کتیبهٔ مذکور برخلاف سایر کتیبه‌های بنا که در ارتفاع پایینی نسبت به سطح زمین قرار دارند، مانع از آسیب‌پذیری از این نوع بوده است. با این حال آسیب از نوع اخیر با توجه به قدمت هزار سالهٔ کتیبه و تلاش برای انجام اقدامات مرمتی در دوران‌های مختلف دور از ذهن نخواهد بود. کلیهٔ آسیب‌های ذکرشده در سه دستهٔ کلی قابل تفکیک هستند (جدول ۱).

جدول ۱: انواع آسیب‌های وارده به کتیبه گریوار بقعهٔ دوازده امام یزد و عمق تقریبی هرکدام (نگارندگان)

ردیف	تقسیم کلی آسیب‌های وارده	عوامل ایجاد	عمق تخریب	
			سطحی	عمقی
۱	آلودگی‌های سطحی	گردوغبار و آلودگی هوا، شرهٔ آب و گل، فضولات پرندگان و...	*	
۲	ریختگی رنگ	پوسته‌شدن لایهٔ رنگ از روی بستر گچی، اصطکاک عوامل فیزیکی و...	*	*
۳	ریزش مصالح زیرساخت	نفوذ موریانه و ایجاد ترک و...		*

۵-۲. عمق تخریب و چالش‌های بازآفرینی

کتیبهٔ مذکور به‌رغم مخدوش و کم‌رنگ‌بودن بسیاری از قسمت‌ها جهت ایجاد زمینهٔ لازم برای رسیدن به اهداف ذکرشده توسط نگارندگان با دقت و به‌صورت کامپیوتری با استفاده از نرم‌افزار «کورل دراو» بازآفرینی شد. می‌توان اقداماتی که در این راستا صورت پذیرفته در سه مرحلهٔ اصلی دسته‌بندی کرد: ۱. عکاسی از کتیبه (با وجود قرارگیری در ارتفاع بالا و طول زیاد کتیبه)؛ ۲.اصلاح کامپیوتری تصاویر جهت رفع خطاهای پرسپکتیوی و ایجاد کنتراست رنگی جهت بازآفرینی دقیق‌تر؛ ۳. بازآفرینی کامپیوتری برمبنای تصاویر اصلاح‌شده. مهم‌ترین مسئله در مرحلهٔ بازآفرینی که می‌تواند نتایج کار را تحت تاثیر قرار دهد، مخدوش‌بودن تصاویر به دلیل آسیب‌های وارده است. همان‌طور که در جدول (۱) مشاهده می‌شود آسیب‌های وارده از نظر عمق تخریب به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: دستهٔ اول آسیب‌هایی که موجب کم‌رنگ و مخدوش‌شدن کتیبه با نسبت‌های مختلف گردیده‌اند هم‌چون ریزش رنگ و شرهٔ آب و گِل بر سطح کتیبه که در این‌جا آن‌ها را آسیب‌های سطحی می‌نامیم؛ دستهٔ دوم آسیب‌هایی که باعث ازبین‌رفتن کامل آرایه شده‌اند به‌گونه‌ای که هیچ اثری از آن بخش‌ها باقی نمانده‌است و آن‌ها را آسیب‌های عمقی نام می‌نهیم. ایجاد ترک و ریزش مصالح جزو آسیب‌های دستهٔ دوم محسوب می‌شوند و بیش‌ترین چالش را در بازآفرینی این بخش‌ها موجب گردیدند. لازم به ذکر است ریزش رنگ به‌رغم این‌که آسیبی سطحی است، در برخی جاها موجب مخدوش یا ناپیداشدن کتیبه شده لذا به‌عنوان آسیب عمقی نیز قلمداد می‌شود. آسیب‌های نوع اول هرچند از نظر وسعت، بیش‌تر بخش‌های کتیبه را تحت تأثیر قرار داده‌اند اما به دلیل مشخص‌بودن رد ترسیمات، مانعی اساسی برای بازآفرینی کتیبه محسوب نمی‌شوند. این در حالی است که دستهٔ دوم، وسعت کم اما تأثیر تخریبی کاملی دارند. در تصاویر بیش‌تر اضلاع کتیبه به‌خصوص ضلع اول و پنجم که در تصویر (۵) آورده شده‌است، تخریب نوع دوم به‌وضوح دیده می‌شود. تشخیص ساختار بصری بخش‌های کاملاً تخریب‌شده، در فرایند بازآفرینی چالش مهمی پیش روی پژوهشگران قرار داد. رفع این چالش تنها از طریق کنکاش دقیق نسبت به فرم‌های بصری سایر حروف، نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی در بخش‌های سالم باقی‌مانده، هم‌چنین بر اساس دستاوردهای حاصل از تحلیل و تطابق قسمت‌های آسیب‌دیده با مستندات کتابخانه‌ای و منابع تصویری و البته یاری‌گرفتن از متخصصان این حوزه امکان‌پذیر گردید.

۵-۳. آسیب‌نگاری، مراحل و تمهیدات

پس از بازآفرینی کامپیوتری جهت یافتن محل آسیب‌های سه‌گانه در کتیبه، از ترسیم و تعیین محل‌های آسیب‌دیده استفاده شد. بدین معنا که مناطق آسیب‌دیده با هریک از مخرب‌های سه‌گانه، برمبنای عکس‌های کتیبه، با رنگ و جلوهٔ بصری مناسب و مجزا توسط نرم‌افزار فتوشاپ مشخص گردید. آسیب‌نگاری، زمینهٔ پردازش تصویر را که گام بعدی برای تعیین میزان تخریب است در اختیار این پژوهش قرار می‌دهد. همان‌طور که اشاره شد کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام، دارای طول زیادی است و در یک بستر هشت‌ضلعی پیرامون پایهٔ گنبد دور می‌زند. لذا

هریک از اضلاع به‌صورت جداگانه مورد آسیب‌نگاری قرار گرفتند. در آسیب‌نگاری کتیبه، بعد از بازآفرینی آن از رنگ سیاه خالص در نمایش نوشتار و سفید خالص برای نمایش رنگ زمینه استفاده شد. از رنگ قرمز خالص جهت نمایش محل ترک‌ها و ریزش زیرساخت کتیبه و از رنگ آبی خالص جهت تعیین محل‌های ریختگی رنگ نوشتار استفاده شد.لازم به ذکر است که ریختگی رنگ در این کتیبه اکثراً به‌صورت نقاط بسیار ریز، پراکنده و فراوان خود را نشان می دهد که قابل تشخیص و ترسیم کامپیوتری نیست لذا در آسیب‌نگاری به تعیین محل‌های مشخصی که به‌شکل محسوس، وسیع و یک‌جا دچار این آسیب شده‌اند اکتفا گردید. جهت تعیین آلودگی‌های سطحی نیز (گردوغبار و آلودگی هوا، شرهٔ آب و گل، فضولات پرندگان) از محدودکردن رنگ‌های کتیبه با سیاه و سفیدنمودن عکس آن استفاده شد چراکه آلودگی‌های محیطی نه در محدودهٔ مشخص بلکه بدون استثنا در کل کتیبه با شدت و ضعف‌های متفاوت پراکنده شده‌اند لذا نمی‌توان نمایش آلودگی‌ها را با ترسیم محدودهٔ خاصی تعیین نمود. در این زمینه در بخش پردازش تصاویر توضیحات بیش‌تری داده خواهد شد.

براساس آن‌چه گفته شد، جهت سنجش میزان صحیح آسیب‌های هر ضلع، آسیب‌نگاری در قالب سه تصویر جداگانه برای هر ضلع انجام شد که شامل این موارد است: ۱. تصویر بازآفرینی‌شدهٔ هر ضلع کتیبه با رنگ سیاه و سفید و بدون تخریب (پردازش این تصویر میزان فضای مثبت (نوشتار) و منفی (زمینه) را برای تعیین میزان آسیب در تخریب‌های دیگر فراهم می نماید)؛ ۲. تصویر بازآفرینی‌شدهٔ هر ضلع با نمایش تخریب زیرساخت به رنگ قرمز و ریختگی رنگ به رنگ آبی؛ ۳. عکس سیاه و سفید هر ضلع کتیبه جهت تخمین آلودگی‌های سطحی (جدول ۲).

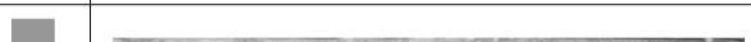
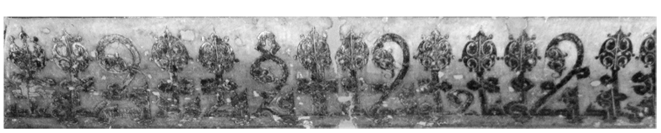
۵-۴. پردازش تصاویر و تحلیل داده‌ها

بعد از اتمام مرحلهٔ آسیب‌نگاری، تصاویر آماده شده که شامل سه تصویر برای هر ضلع است، به‌طور جداگانه با بارگذاری در رایانه مورد پردازش تصویری قرار گرفت تا میزان هر رنگ که نشان‌دهندهٔ دادهٔ خاص ازجمله محل‌های آسیب و درنتیجه میزان آسیب است به‌صورت عددهای درصدی به‌دست آید.

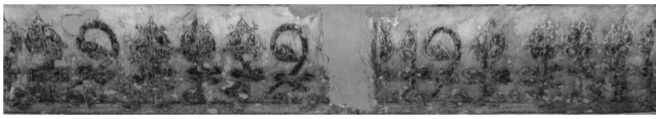
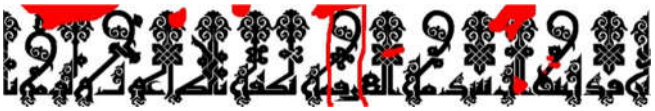
لازم به ذکر است که امروزه نرم‌افزارها و سایت های متفاوتی برای چنین پردازش تصویری‌ای وجود دارد. وب‌سایت کاربردی «کول پی اچ پی تولز»[۶] که جهت تعیین درصد بیش‌ترین رنگ های موجود در یک تصویر با پسوند رنگی RGB به‌کار می‌رود، یکی از آن‌هاست. از قابلیت‌های سایت ذکرشده که در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته، برخلاف برخی از دیگر روش‌ها، قابلیت تعیین تعداد رنگ‌های خروجی و نمایش مقادیر رنگ به صورت کدهای هگزادسیمال[۷] است. هم‌چنین امکان تعیین حساسیت تشخیص رنگ‌ها از طریق دلتای کوانتیزاسیون[۸] فراهم شده‌است (هرچه دلتا کوچکتر باشد تشخیص دقیق‌تر بوده که موجب افزایش تعداد رنگ‌های مشابه در نتایج است). ناگفته نماند که استفاده از روش‌های مذکور جهت پردازش تصویری این کتیبه، محدودیت‌هایی ازجمله عدم تشخیص صحیح مناطق آسیب‌دیده از روی عکس کتیبه به دلیل تخریب زیاد و مات و شبیه‌شدن رنگ‌های موجود در آن دارد. همین مسئله این پژوهش را بیش‌ازپیش ملزم به بازآفرینی کامپیوتری کتیبه گردانید. هم‌چنین باید در استفاده از این روش پردازش، نواحی تخریب با رنگ‌های خالص مثلاً آبی با کد رنگ (ff0000) یعنی بدون شفافیت یا درجات رنگی، مشخص گردد تا تشخیص توسط برنامه مذکور دقیق‌تر و مقادیر به‌دست آمده صحیح‌تر باشد. چراکه وجود مقادیری از رنگ سفید یا سیاه در رنگ آبی روشن یا تیره، در درصد سایر رنگ‌های سفید و سیاه موجود در خروجی تاثیرگذار است. جدول (۲)، تصاویر سه‌گانهٔ هر ضلع را همراه با نتایج پردازش تصویری هریک نشان می‌دهد. در این جدول، نوع پردازش (۱) به معنای طرح بازآفرینی‌شدهٔ اولیه، نوع (۲) به منزلهٔ تعیین تخریب زیرساخت و ریزش رنگ و نوع (۳) نشان‌دهندهٔ آلودگی‌های سطحی اثر است.

جدول ۲: تصاویر سه‌گانهٔ اضلاع به همراه نتایج پردازش تصویری

ترتیب اضلاع	نوع پردازش	آسیب‌نگاری اضلاع کتیبه	رنگ‌های حاصل از پردازش (Color)	کد رنگ (Color code)	مقادیر درصدی رنگ‌ها (Percentage)
ضلع اول	۱			#ffffff #000000	0.580580 0.419420

	۲	تخریب زیرساخت= رنگ قرمز/ ریزش رنگ=رنگ آبی		#ffffff #000000 #0000ff #ff0000	0.544348 0.322319 0.072174 0.059710
	۳			#969696 #646464 #c8c8c8 #323232	0.447273 0.376364 0.135455 0.040606
صنع دوم	۱			#ffffff #000000	0.553333 0.446667
صنع دوم	۲			#ffffff #000000 #ff0000	0.529275 0.430725 0.039420
صنع دوم	۳			#646464 #969696 #c8c8c8 #323232	0.358333 0.341389 0.188611 0.085833
صنع سوم	۱			#ffffff #000000	0.570725 0.429275
صنع سوم	۲			#ffffff #000000 #ff0000	0.552754 0.410435 0.036522
صنع سوم	۳			#646464 #969696 #323232 #c8c8c8	0.412533 0.269600 0.176000 0.139733
صنع چهارم	۱			#ffffff #000000	0.529855 0.470145
صنع چهارم	۲			#ffffff #000000 #ff0000 #0000ff	0.493913 0.403188 0.056232 0.046087
صنع چهارم	۳			#646464 #969696 #c8c8c8 #323232	0.419200 0.235200 0.210933 0.121600

صناعان هنرهای ایران

ضلع پنجم	۱			#ffffff #000000	0.547246 0.452754
	۲			#ffffff #000000 #ff0000 #0000ff	0.468986 0.342319 0.145507 0.042899
	۳			#646464 #969696 #323232 #c8c8c8	0.443467 0.282667 0.212533 0.061333
ضلع ششم	۱			#ffffff #000000	0.570435 0.429565
	۲			#ffffff #000000 #ff0000 #0000ff	0.526377 0.365797 0.066087 0.038261
	۳			#646464 #969696 #323232 #c8c8c8	0.413333 0.211200 0.201067 0.163733
ضلع هفتم	۱			#ffffff #000000	0.555942 0.444058
	۲			#ffffff #000000 #ff0000	0.506667 0.419420 0.073913
	۳			#969696 #646464 #323232 #c8c8c8	0.370123 0.368889 0.240988 0.017778
ضلع هشتم	۱			#ffffff #000000	0.538551 0.461449
	۲			#ffffff #000000 #ff0000 #0000ff	0.470725 0.413333 0.098261 0.015362
	۳			#646464 #969696 #c8c8c8 #323232	0.439200 0.240533 0.138133 0.108267

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، کتیبه به شیوهٔ نقاشی روی گچ با رنگ لاجوردی تیره که با گذشت زمان به سیاه گراییده و سفیدی زمینه تشکیل شده‌است. طبق «طرح بازآفرینی‌شدهٔ اولیه» در جدول (۲) که وسعت نوشتار و زمینه را نشان می‌دهد، نوشتار نسبت به زمینه وسعت حدود ۴۵ به ۵۵ را در کلیهٔ اضلاع به خود اختصاص داده‌است. این وسعت نزدیک و تحسین‌برانگیز نشان از حفظ تعادل فضای مثبت و منفی توسط طراح دارد. نتایج حاصل از پردازش تصاویر «تخریب زیرساخت و ریزش رنگ» نشان می‌دهد که رنگ قرمز که نمایندهٔ تخریب صد درصدی بخش‌هایی از اضلاع به دلیل تخریب زیرساخت است، در ضلع دوم و سوم با حدود ۳ درصد کمترین و در ضلع پنجم با حدود ۱۴ درصد بیش‌ترین تخریب را در کل اضلاع به خود اختصاص داده است. در روش به‌کار برده‌شده در آسیب‌نگاری مذکور، با اختصاص بخش‌هایی از ضلع مربوطه به رنگ قرمز، وسعت رنگ سفید (رنگ زمینه) و سیاه (رنگ نوشتار)، تحت تاثیر مستقیم قرار می‌گیرد. با مقایسهٔ دو رنگ سفید و سیاه در هر ضلع با درصد سفید و سیاه در «طرح بازآفرینی‌شدهٔ اولیه» می‌توان به این سوال پاسخ داد که تخریب، بیش‌تر خودِ نوشتار یا زمینهٔ کتیبه را دچار آسیب نموده‌است؟ بر این اساس ضلع پنجم با ۸ درصد بیش‌ترین تخریب زمینه و همین ضلع با ۷ درصد بیش‌ترین تخریب نوشتار را به خود اختصاص داده‌است. نتایج پردازش رنگ آبی که نمایندهٔ «ریزش رنگ» به‌صورت تکه‌ایست نشان می‌دهد ضلع اول با ۷ درصد ریختگی بیش‌ترین مقدار ریزش رنگ کتیبه را دارد که موجب هم‌رنگ‌شدن طرح و زمینه شده‌است. کم‌ترین مقدار ریختگی رنگ به اضلاع دوم و سوم اختصاص دارد. همان‌طور که در تصاویر جدول مشاهده می‌شود از این رنگ در آسیب‌نگاری این دو ضلع استفاده نشده‌است زیرا ریختگی محسوسی در آن‌ها قابل مشاهده نیست.

در نتایج حاصل از پردازش تصاویر «آلودگی‌های سطحی» که این آسیب وسعت ۱۰۰ درصدی در کتیبه دارد، می‌توان براساس وسعت فضاهای خاکستری که نشان از تیره‌ترشدن قسمت‌های روشن و روشن‌ترشدن (و در حقیقت کدرشدن) قسمت‌های تیره دارد و مقایسهٔ آن‌ها با طرح اولیه، پی به میزان تاثیر عوامل مخرب جوی برد. محدودکردن رنگ‌ها به درجات مختلف خاکستری آن هم به تعداد چهار درجه بسیار کمک‌کننده است. داده‌ها نشان می‌دهند رنگ سیاه که نمایندهٔ نوشتار کتیبه است به سمت خاکستری‌تیره کشیده شده و درنتیجه نوشتار که حدود نیمی از تیرگی کتیبه را به خود اختصاص می‌داد اکنون درصدهای پایینی (حداکثر ۲۴ درصد در ضلع هفتم) را داراست. رنگ سفید یا کدهای نزدیک به رنگ سفید در هیچ یک از اضلاع دیده نمی‌شود. اما خاکستری‌روشن که نمایندهٔ روشن‌ترین بخش‌های کتیبه یعنی فضای منفی زمینه است وسعت حداکثر ۲۱ درصدی را (در ضلع چهارم) به خود اختصاص داده‌است که این درصد پایین نشان از تیره‌شدن زیاد زمینهٔ کتیبه دارد. با نگاه به تصاویر مشخص می‌شود که مجموع دو رنگ خاکستری‌میانه که بیش از هر ضلعی ۴۰ درصد از ضلع اول را به خود اختصاص داده، در همهٔ اضلاع هم در قسمت زمینه و هم در بخش نوشتار پراکنده شده‌اند و نمایندهٔ بیش‌ترین آسیب‌ها هستند که بخشی به‌خاطر ریختگی پراکندهٔ رنگ و بخشی مربوط به آلودگی‌های سطحی کتیبه است. جدول (۳) وسعت تقریبی میانگین تخریب‌های سه‌گانه را در کل کتیبه نشان می‌دهد.

جدول ۳: وسعت تقریبی انواع تخریب در کل کتیبه

نوع آسیب	وسعت تقریبی در کل کتیبه
تخریب مصالح زیرساخت کتیبه	۷ درصد
ریختگی رنگ نوشتار	۶/۵ درصد
آلودگی‌های سطحی	۱۰۰ درصد

همان‌طور که ذکر شده‌بود آسیب‌های مذکور از نظر عمق تخریب به دو دستهٔ سطحی و عمقی دسته‌بندی می‌شوند. تخریب بخش‌هایی از کتیبه به دلیل ریزش مصالح زیرساخت آن، هرچند میزان کمی از نظر وسعت یعنی حدود ۷ درصد را به خود اختصاص می‌دهد اما عمق بالای تخریب در این بخش‌ها، موجب ازبین‌رفتن صد درصدی کتیبه شده‌است. هرچند برخی قسمت‌های کتیبه درگیر معضل ریختگی تکه‌ای رنگ به‌عنوان یک عامل مهم تخریب نشده‌اند، این آسیب در برخی جاها، تا حدود ۷ درصد نقش و نوشتار را درگیر خود نموده‌است تاجایی که جز کورسویی از ترسیمات در بخش‌های مذکور چیزی برجای نمانده‌است. میانگین این تخریب در کل کتیبه عدد ۶/۵ درصد را نشان می‌دهد. تغییر و کدورت رنگ طرح و زمینه در اثر آلودگی که کل کتیبه را فراگرفته با وسعت صد درصدی بیش‌ترین وسعت تخریب را به

خود اختصاص داده‌است هرچند عمق کم‌تری نسبت به برخی دیگر از تخریب‌ها دارد. بررسی انواع تخریب‌های وارده نشان داد ارتباط معناداری بین وسعت تقریبی هر نوع تخریب و عمق تخریب وجود ندارد.

تصویر ۶: تقسیم اجزای کتیبه زیر گنبد بقعه دوازده امام به سه قسمت کلی (نگارندگان)

۵-۵. بررسی ساختاری

خط کوفی مشجّر در بعضی از نوشته‌ها، مورّق (برگدار) و مزهّر (گل‌دار یا شکوفه‌دار) نیز خوانده شده‌است.[۹] خط کوفی گریوار گنبد از نوع تزئینی مشجر بوده که در وسطِ حروفی چون الف، گرهی تزئینی مشاهده می‌شود. از این‌رو این خط را معقد (گره‌دار) می‌نامند که در بعضی تعابیر معشّق (کلاف‌شده) نیز خوانده می‌شود (ابوئی، ۱۳۸۸: ۱۹۰). خط کوفی تزئینی از قوانین معین و مشخصی برخلاف خط کوفی ساده تبعیت نمی‌کند. این نوع خطوط کوفی معمولاً متنوع و بسیار پیچیده است و به‌سختی خوانده می‌شود زیرا در آن ابداعات و تصرفات زیادی صورت گرفته‌است (فضائلی، ۱۳۵۰: ۱۴۹). همان‌طور که در تصاویر و ترسیمات فنی دیده می‌شود کتیبهٔ مذکور از نظر ساختار سه قسمت دارد. به طور کلی می‌توان اجزای خط کوفی تزئینی در بناهای تاریخی ایران را به سه بخش تقسیم کرد که عبارتند از: نظام گیاهی، نظام هندسی و نظام نوشتاری (مکی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۹).

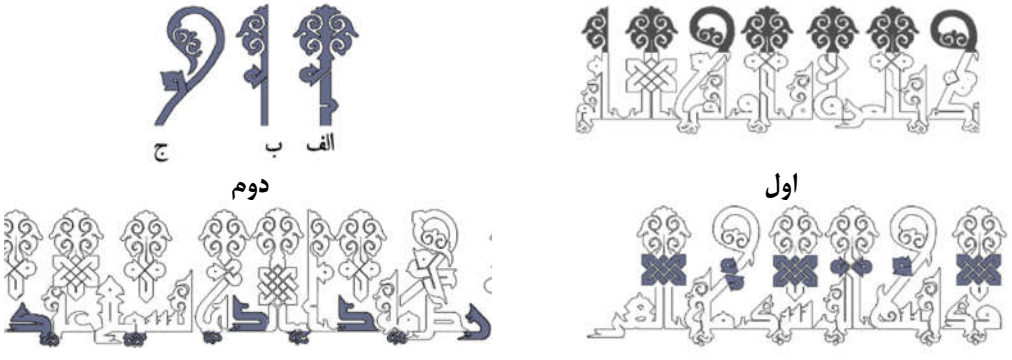
همان‌طور که در تصویر (۶) دیده می‌شود نظام نوشتاری، قسمت پایین کتیبه است که شامل حروف و کلمات هستند. نظام هندسی بخش میانی کتیبه و نظام گیاهی، قسمت بالای کتیبه است که معمولاً با عناصر تزئینی هم‌چون اسلیمی‌ها آذین می‌گردد. سه خط کرسی اصلی در کتیبه‌های کوفی براساس این سه بخش شکل می‌گیرند و با ایجاد روابط منسجم بین نقوش گیاهی، هندسی و نوشتاری، ترکیبی زیبا پدید می‌آید. لازم به ذکر است که همهٔ کتیبه‌های تزئینی لزوماً بخش ذکرشده را ندارند و استفاده یا عدم استفاده از هر بخش به عوامل گوناگونی بستگی دارد. تصویر (۷) نمونه‌هایی از ترکیب اجزای ذکرشده در کتیبه‌های کوفی بناهای تاریخی ایران را نشان می‌دهد. همان‌گونه که دیده می‌شود کتیبهٔ مدرسه خرگرد خراسان فاقد نظام هندسی بوده و از ترکیب نقش‌مایه‌های گیاهی و حروف کوفی ایجاد گردیده‌است. کتیبهٔ مسجدجامع اصفهان تنها از ترکیب نظام نوشتاری و هندسی شکل گرفته در حالی‌که در کتیبهٔ بقعه سید رکن‌الدین در یزد و کتیبهٔ پیرعلمدار دامغان همانند کتیبه بقعهٔ دوازده امام یزد، هرسه نظام با هم آمیخته‌اند. بر این اساس نمی‌توان رسم‌الخط و قوانین هندسی ثابتی را برای همهٔ این کتیبه‌ها درنظر گرفت. به‌طور کلی تنوع زیاد انواع خط کوفی تزئینی در معماری اسلامی به دلیل وجود فضاهای متنوع معماری است. لذا با درنظر گرفتن عواملی هم‌چون ابعاد فضا، تکنیک مورد استفاده، قابلیت‌های فراوان حروف کوفی در ایجاد کشیدگی و تغییر فرم، ظرفیت زیادی که نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی در ترکیب با یکدیگر و با حروف نوشتاری دارند، شاهد انواع خطوط کوفی تزئینی در بناهای اسلامی هستیم. باید درنظر داشت که اعمال تغییرات فرمی در ساختار حروف به‌معنای ازدست‌دادن نظم و قواعد خط نیست بلکه به‌معنای وضع قوانین جدید برای هر کتیبه است (حاتمی، خزائی، و محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۶).

تصویر ۷: اجزای هندسی، گیاهی و نوشتاری در کتیبه‌های اسلامی؛ الف) مدرسه خرگرد خراسان (مکی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۲۱)؛ ب) مسجدجامع اصفهان (URL1)؛ ج) کتیبه بقعه سید رکن‌الدین یزد (URL2)؛ د) کتیبه پیرعلمدار دامغان (URL3)

کتیبهٔ مورد بررسی در این پژوهش در هر سه بخش بالایی، میانی و پایینی دارای اجزای مشابهی از نظر شکل است. اما این تشابه در بخش گیاهی بیش از سایر بخش‌هاست (بخش اول تصویر ۸). بخش بالایی یا همان بخش «نظام گیاهی» که کشیدگی‌های رو به بالا را شامل می‌شود، دربرگیرندهٔ سه نقش‌مایه تزئینی است که در طول کتیبه تکرار شده‌اند (بخش دوم تصویر ۸). نقش‌مایه غالب یعنی نقش‌مایهٔ «الف» در هر ضلع از هشت‌ضلعی گریوار شامل امتداد حروف «الف»، «ل»، «م»، «و»، «ن»، «ی» و شبه‌نوشتارهاست. در «شبه‌نوشتارها» طراح جهت پرنمودن فضاهای خالی ایجادشده بین حروف و کلمات به‌واسطهٔ شکل کلمات و ترکیب حروفِ ایجادشده، از کشیدگی‌های عمودی همراه با تزئینات مشابه حروف بهره می‌برد، به‌گونه‌ای که آنان در نگاه اول جزئی از حروف به نظر می‌رسند. شبه‌نوشتارها جهت حفظ ریتم و تعادل به ترکیب‌بندی اضافه شده و اوج به‌کارگیری آن‌ها تا مدتی پس از حمله مغول بوده‌است (فرید، ۱۴۰۰: ۸۶). نقش‌مایه «ب»، نیمهٔ همان نقش‌مایهٔ قبلی و با شباهت زیادی به آن است که به‌صورت نصفه در قسمت بالا و پایینی کتیبه و امتداد حروف «الف»، «ه»، «ر»، «ل» تکرار شده‌است. دلیل اصلی استفاده از آن، کمبود فضای کافی برای ترسیم نقش‌مایهٔ «الف» و پرهیز از ایجاد شلوغی بوده‌است. این نقش به دلیل شباهت بسیار زیاد به نقش‌مایهٔ قبلی در نگاه اول دیده نمی‌شود. نقش‌مایه «ج»، درحقیقت همان نیم‌نقش قبلی است که بر پایه‌ای بلندتر به فرم پیچ‌داری رسیده‌است. این نقش‌مایه که با نگاه اول متفاوت از قبلی‌ها به‌نظر می‌رسد، شامل امتداد حروف«و»، «م»، «ی»، «ض»، «ک»، «ظ» و «ن» به سمت بالا و رأس حروف «ح» و «خ» بوده و به‌خوبی در میان نقوش قبلی شباهت شکلی خود را به نمایش می‌گذارد.

برخلاف نقش‌مایه‌های ذکرشده در کتیبهٔ مذکور، نظام گیاهی در کتیبهٔ بقعه سید رکن‌الدین یزد (تصویر ۷ج) با وجود شباهت زیاد به نقش‌مایه «الف» در این کتیبه (بخش دوم تصویر ۸)، به صورت یکنواخت و بدون ترکیب با نقش‌مایه‌ای دیگر تکرار شده‌است که موجب تجسم ریتم یکنواخت در آن است. این در حالی است که نقش‌مایه گیاهی در کتیبه مدرسه خرگرد خراسان هرچند با تکنیک نقش‌برجسته گچی اجرا شده اما شباهت کلی آن با دو کتیبه قبل محسوس است با این تفاوت که تغییر فاصله و استفاده از نقش‌مایه نیمهٔ، همانند کتیبه بقعهٔ دوازده امام، مانع از ریتم یکنواخت آن است.

در کتیبه بقعهٔ دوازده امام این تشابهات در شکل به همین‌جا ختم نشده و در بخش میانی کتیبه که شامل گره‌های هندسی یا «نظام هندسی» و بخش پایینی که «نظام نوشتاری» است، نه به‌شدت قبل وجود دارد. در بخش نظام هندسی (بخش سوم تصویر ۸) تنوع بالایی از انواع گره‌ها را شاهدیم که به‌طور کلی در سه دسته جای می‌گیرند: ۱. گره‌هایی که از پیچش کشیدگی یک حرف حول محور خود ایجاد شده‌اند و شامل امتداد همهٔ کشیدگی‌ها هستند؛ ۲. گره‌هایی که از هم‌جواری دو حرف «الف» و «ل» یعنی «ال» و «لا» به‌وجود آمده‌اند؛ ۳. گره‌هایی که از پیچش سه حرف مجاور هم‌شکل گرفته‌اند هرچند تعداد کم‌تری از این نوع گره را در کتیبه شاهدیم. در پایان می‌توان به تشابه در نظام نوشتاری که به‌دلیل تکرار حروف و وجود «حرکت عامل»[۱۰] ایجاد شده‌است، اشاره کرد. این شباهت نیز به مراتب کم‌تر از شباهت نقش‌مایه‌های هندسی است اما به‌صورت کلی از نگاه به کتیبه برداشت می‌شود (بخش چهارم تصویر ۸). برخلاف آن‌چه دربارهٔ این کتیبه گفته شد، با وجود این که کتیبه پیرعلمدار دامغان (تصویر ۷د) هردو نظام هندسی و گیاهی را دارد، تنوع و آشفتگی خاصی بر آن حاکم است. درست برخلاف کتیبه بقعهٔ سید رکن‌الدین که در بخش هندسی همانند نظام گیاهی‌اش به‌دلیل استفاده از خطوط کرسی، نظم خاص و ریتم یکنواختی را به نمایش می‌گذارد.



تصویر ۸: بخش اول) نظام گیاهی کتیبه و شباهت ساختاری اجزای آن؛ بخش دوم) نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهندهٔ نظام گیاهی کتیبه؛ بخش سوم) نظام هندسی کتیبه و شباهت ساختاری اجزای آن؛ بخش چهارم) نظام نوشتاری کتیبه و شباهت ساختاری اجزای آن (نگارندگان)

۶. نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش، ایجاد مقدمات لازم برای مرمت و استفاده از قابلیت‌های منحصربه‌فرد کتیبهٔ گریوار قبهٔ دوازده امام یزد با بازآفرینی آن است. این آرایهٔ هزار ساله براساس منابع مکتوب و میدانی و تحلیل تصاویر بخش‌های سالم کتیبه، بازآفرینی و سپس مورد آسیب‌نگاری، پردازش تصویری و تحلیل بصری قرار گرفت. در پاسخ به پرسش اول در این پژوهش، که هدف آن بررسی آسیب‌های واردشده به این کتیبه بود، این نتایج به دست آمد: آسیب‌ها به سه دسته کلی تقسیم می‌شوند که شامل تخریب مصالح زیرساخت کتیبه؛ ریختگی رنگ؛ و آلودگی‌های سطحی است. به‌دلیل طول بلند کتیبه، بخش‌های تخریب‌شده برای هرکدام از اضلاع به‌طور جداگانه با استفاده از نرم‌افزار مورد تفکیک و آسیب‌نگاری قرار گرفتند. براساس نتایج حاصل از پردازش رایانه‌ای، «تخریب مصالح زیرساخت» که با رنگ قرمز نشان داده شد و به‌دلیل تخریب کامل جزو تخریب عمقی محسوب می‌شود، به‌طور میانگین به وسعت حدود ۷ درصد در کل کتیبه ایجاد تخریب نموده‌است. نفوذ موریانه (که موجب تخریب بافت کاهگل زیر لایه‌های گچی سطوح خصوصاً در جبهه غربی شده‌است) و ایجاد ترک (بر اثر زلزله یا سایر تکان‌های احتمالی یا فشار ساختار فوقانی بنا)، مهم‌ترین مصداق‌های تخریب زیرساخت این کتیبه محسوب می‌شوند که در ضلع پنجم بیش از اضلاع دیگر محسوس است. براساس نتایج حاصل از پردازش تصاویر، رنگ آبی که نمایندهٔ ریختن سطوح رنگی نوشتار است و در بخش‌هایی تخریب سطحی و در بخش‌های دیگر عمقی محسوب می‌شود، حدود ۶/۵ درصد وسعت تخریب در کل کتیبه را موجب گردیده که بیش از هرجا در ضلع اول خودنمایی می‌کند. عامل مخرب دیگری که نوعی تخریب سطحی محسوب می‌شود، نشست آلودگی و گردوغبار بر روی سطح کتیبه است که موجب تغییر رنگ طرح و زمینه و تیرگی کلی آن شده‌است. شرهٔ آب و گل و آثار فضولات پرندگان به تخریب بیش‌تر اثر دامن زده‌است. نتایج حاصل از پردازش تصاویر نشان داد در این نوع تخریب، رنگ‌های نزدیک به سفید در کتیبه وجود ندارند که این به معنای کدرشدن زمینه در کل کتیبه است. در طرح اولیه به‌طور میانگین ۵۵ درصد کل کتیبه را رنگ سفید زمینه تشکیل می‌داد که کاهش آن به میزان میانگین ۱۳ درصد در کل کتیبه آن هم برای رنگ خاکستری‌روشن، نشان از آلودگی‌های سطحی کتیبه دارد. رنگ سیاه که نمایندهٔ بخش نوشتار است، در کتیبهٔ اولیه وسعت حدود ۴۵ درصد را به خود اختصاص می‌داده که این عدد نیز برای خاکستری‌تیره به میزان میانگین ۱۴ درصد در کل کتیبه کاهش یافته‌است. جمع دو خاکستری متوسط با وسعت تقریبی ۳۴ درصد، بیش‌ترین درصد در کل کتیبه را به خود اختصاص داده که نشان از تیرگی بخش‌های زیادی از زمینه و روشنی بخش‌هایی از نوشتار دارد.

در پاسخ به سوال دوم پژوهش که بررسی ساختار کلی و تزئینات به‌کار رفته در این آرایه را مورد توجه قرار داده، مشخص گردید این کتیبه برخلاف بعضی از کتیبه‌های کوفی تزئینی هم‌چون مدرسه خرگرد خراسان و مسجدجامع اصفهان، هرسه جزء ساختاری کتیبه‌ها را دارد که شامل نظام گیاهی در بخش فوقانی؛ نظام هندسی در بخش میانی؛ و نظام نوشتاری در بخش زیرین است. براساس تحلیل‌های بصری انجام‌شده بیش‌ترین تشابه در بخش گیاهی کتیبه است. به‌طوری که در این بخش ۱۲۲ کشیدگیِ رو به بالای کتیبه، تنها با سه نقش‌مایه آذین شده‌اند اما ریتم ایجادشده برخلاف کتیبهٔ بقعه سید رکن‌الدین یزد یکنواخت نیست. بیش‌ترین تنوع موجود، در گره‌های بخش هندسی کتیبه است به‌گونه‌ای که گره‌ها با اشکال متفاوت به ترتیب از پیچش یک کشیدگی حول محور خود به تعداد ۷۴ بار، هم‌جواری دو حرف که «الف» عضو ثابت آن‌هاست به تعداد ۴۳ بار و پیچش سه حرف هم‌جوار به تعداد پنج گره ایجاد شده‌اند. با این حال چینش این گره‌های متنوع با قرارگیری آن‌ها بر روی خط کرسی، برخلاف کتیبهٔ پیرعلمدار دامغان حاکی از نظم حساب‌شده در طراحی این کتیبه است.

در پایان این‌که جدا از اقدامات عمرانی جهت حفظ و مرمت کلی بقعهٔ دوازده امام (که جهت حفظ آن از آسیب‌های احتمالی هم‌چون سیل و زلزله صورت می‌گیرد و طبیعتاً در حفظ آرایه‌های این بنا نیز مؤثرند)، با توجه به آن‌چه در زمینهٔ دسته‌بندی آسیب‌های وارده به کتیبهٔ گریوار این بنا ذکر شد، دو نوع اقدام کلی جهت حفظ این کتیبهٔ فاخر هنر ایرانی اسلامی پیش‌رو قرار دارد: اقدامات اولیهٔ پیشگیرانه و اقدامات ثانویهٔ مرمتی. نوع اول اقداماتی هم‌چون مسدودنمودن راه‌های نفوذ باد، رطوبت و شرهٔ آب باران و برف، گردوغبار و آلودگی هوا و راه ورود پرندگان به داخل بناست که دریچه‌های نورگیری گنبد از عوامل اصلی ایجاد آن هستند. اقدامات ثانویه و مرمتی شامل بازآفرینی بصری آرایه است که جهت پیشگیری از نابودی بیش‌ازپیش فرم‌های بصری آن صورت می‌گیرد، شناخت محل و میزان آسیب‌های وارده، مقدمات لازم را جهت مرمت کتیبه فراهم می‌آورد و نهایتاً مرمت کتیبه که توسط متخصصان باتجربه در این حوزه صورت می‌پذیرد. امید آن‌که پژوهش حاضر با حفظ طرح اولیه و معرفی ویژگی‌های کلی و متمایز این کتیبهٔ ارزشمند، زمینهٔ حفظ، شناخت و معرفی بیش‌ازپیش آن را به جهانیان فراهم آورده و مسیر استفاده‌های بعدی از قابلیت‌های منحصربه‌فرد این کتیبهٔ زیبا را در زندگی امروزی هموار گرداند.

سپاسگزاری

لازم است از زحمات آقای دکتر محمد خزائی و آقای دکتر یاسر حمزوی که با دادن مشاوره‌های لازم، نویسندگان را در انجام این پژوهش یاری نمودند و هم‌چنین زحمات آقای مهندس احسان راد که در عکاسی و بازآفرینی تصاویر کتیبه یاور ما بودند، تقدیر ویژه به عمل آوریم.

پی‌نوشت‌ها

1. Oleg Grabar

۲. بَشن یا هیکل، حجمی که از ته‌رنگ می‌سازند، یعنی قسمتی که روی زمینه به‌صورت مکعب بالا می‌آید و یک یا دو طرف آن باز است (بمانیان و محمدی، ۱۳۹۳: ۹).

۳. عمل جمع‌کردن تدریجی چهارگوشهٔ بنا به هشت و سپس دوازده‌ضلعی و سپس دایره را چیره‌کردن می‌نامند (پیرنیا، ۱۳٦۹: ۱۷۵).

۴. آیت‌الکرسی، آیهٔ ۲۵۵ سوره بقره است و گاهی آیات ۲۵۶ و ۲۵۷ این سوره نیز در ادامهٔ آن ذکر می‌شوند. در کتیبهٔ گریوار بقعهٔ دوازده امام تنها آیهٔ ۲۵۶ در ادامهٔ آیت‌الکرسی آورده شده‌است.

۵. تخریب‌گرایی، خرابکاری یا وَندالیسم (Vandalism) به‌معنای تخریب کنترل‌نشدهٔ اشیاء و آثار فرهنگی باارزش یا اموال عمومی است که آن را در زمرهٔ انحرافات و بزهکاری‌های جوامع جدید دسته‌بندی می‌کنند و عکس‌العملی خصمانه و واکنشی کینه‌توزانه نسبت به برخی از فشارها، تحمیلات، ناملایمات، اجحاف‌ها و شکست‌ها می‌دانند (Mike, 1987:17)

6. www.coolphptools.com/color_extract

۷. در زبان‌های برنامه‌نویسی برای تعیین دقیق رنگ نیاز به کد آن است. رنگ‌های HEXADECIMAL یا HEX معادل نمایش یک عدد ۶ رقمی برای هر رنگ می باشد. دو رقم اول یعنی RR نمایانگر رنگ قرمز (Red) می‌باشند، دو رقم بعدی (GG) مقدار سبز (Green) و آخرین دو رقم (BB) نیز مقدار آبی (Blue) را نشان می‌دهند.

8. Quantization

۹. جهت کسب اطلاعات بیش‌تر در مورد تاریخچهٔ خط بعد از اسلام در ایران می‌توان به منابعی هم‌چون منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار با ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر و کتاب هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران نوشته امیر فرید (۱۴۰۰)، اشاره کرد.

۱۰. گاهی شباهت‌هایی بین پاره‌هایی از حروف مختلف وجود دارد به این معنا که بخشی از یک حرف عیناً در حرف دیگر استفاده شده و موجب شباهت دو یا چند حرف با یکدیگر می‌باشد. این پاره‌های مشترک را «حرکت عامل» می‌نامند (افشارمهاجر، صالحی، و فرید، ۱۳۹۵: ٤٦).

منابع

آیتی، عبدالحسین. (۱۳۱۷). آتشکده‌ی یزدان. یزد: انجمن ادبی یزد.

ابوئی، رضا. (۱۳۷۸). مروری بر قبهٔ دوازده امام یزد (۴۲۹ ه.ق). مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران. به‌کوشش باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. کرمان، ارگ بم (صص. ۲۵-۲۹).

-----. (۱۳۸۸). هزار سال استواری. یزد: سازمان میراث فرهنگی صنایع‌دستی و گردشگری.

احمدی، حسین، عابداصفهانی، عباس، و اکبری‌فرد، مریم. (۱۳۹۲). آسیب‌شناسی کتیبه معرق سنگ و کاشی خدای‌خانه مسجد عتیق شیراز. مرمت و معماری ایران (مرمت آثار و بافت‌های تاریخی فرهنگی)، ۳(۵)، ٦۹-۸۱. dor: 20.1001.1.23453850.1392.3.5.6.6

افشار، ایرج. (۱۳۷٤). یادگارهای یزد (ج. ۲). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

افشارمهاجر، کامران، صالحی، سودابه، و فرید، امیر. (۱۳۹۵). شاخصه‌های تشخیص حروف در الفبای اسلامی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ش. ۱۸، ٤۳-٦۰. doi: 10.30480/VAA.2017.373

بمانیان، محمدرضا و محمدی، سحر. (۱۳۹۳). بررسی جایگاه گنبد در الگوهای کالبدی مساجد معاصر. نقش جهان، ٤ (۳)، ۷-۱۶. dor: 20.1001.1.23224991.1393.4.3.7.5

پازوکی، ناصر، و شادمهر، عبدالکریم. (۱۳۸۴). آثار ثبت‌شده ایران در فهرست آثار ملی (از ۱۳۱۰/۶/۲۴ تا ۱۳۸۴/۶/۲۴)، [برای] سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، معاونت حفظ و احیاء آثار تاریخی. تهران: دفتر ثبت میراث تاریخی - فرهنگی و طبیعی.

پیرنیا، محمدکریم. (۱۳٦۹). آشنایی با معماری اسلامی ایران. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: دانشگاه علم و صنعت.

پوپ، آرتور اپهام و آکرمن، فیلیس. (۱۳۵۵). بررسی هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا زمان حال). لندن: انتشارات دانشگاه آکسفورد (با همکاری می جی شوبوی توکیو) و گروه مناف‌زاده تهران.
حاتمی، صفیه، خزائی، محمد، و محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد. پیکره، ۱۲ (۳۱)، ۱-۱۷. doi : 10.22055/PYK.2023.42580.1350
دانش‌یزدی، فاطمه. (۱۳۸۷). کتیبه‌های اسلامی شهر یزد. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، انتشارات سبحان نور.
عطارعباسی، مصطفی، همت‌زاده دستگردی، سعید، و محبوبی، قربان. (۱۳۹۴). بررسی رفتار و پایداری ساختمان گنبد دوازده امام یزد در برابر زلزله. آنالیز سازه - زلزله، ۱۲ (۳)، ۲۵-۳۲. dor : 20.1001.1.23456310.1394.12.3.4.5
فرید، امیر. (۱۴۰۰). هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران. تهران: انتشارات کلهر.
فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۵۰). اطلس خط. اصفهان: انجمن آثار ملی اصفهان.
قوچانی، عبدالله. (۱۳۸۳). بررسی کتیبه‌های بناهای یزد. یزد: سازمان میراث فرهنگی.
گرابار، اولگ. (۱۳۷۵). اولین بناهای یادبوداسلامی/ یادداشت‌ها و اسناد. ترجمه کلود کرباسی. سازمان میراث فرهنگی کشور. فصلنامه اثر. ش.۲۶ و۲۷، ۶-۵۹.
گدار، آندره. (۱۳۷۲). آثار ایران (ج. ۳). ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.
گرومن، آدولف. (۱۳۸۳). منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۵).
ملکی، امجد. (۱۳۹۲). بررسی عوامل و شرایط درونی تخریب کتیبه بیستون کرمانشاه با استفاده از دستگاه رادار. جغرافیا و برنامه‌ریزی محیطی. ۲۴ (۱)، ۱۲۹-۱۴۰. dor : 20.1001.1.20085362.1392.24.1.10.5
مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۷). ساختار و ویژگی‌های کتیبه‌های کوفی تزئینی در دوره سلجوقی و ایلخانی. نگره، ش. ٤٦، ۱۷-۲۹. doi : 10.22070/NEGAREH.2018.774
نظری، توران. (۱۴۰۱). بررسی ساختار معماری و آرایه‌های تزئینی بناهای آرامگاهی دوره اسلامی شهر یزد (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
هیلن برند، روبرت. (۱۳۸۵). معماری اسلامی (شکل، کارکرد و معنی). ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: روزنه (نشر اثر اصلی ۱۹۸۴).
Blair, Sh. (1992). *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana*. Leiden : E. J. Brill.
Sutton, M. (1987). Differential Rates of Vandalism in a New Town, Towards A Theory of Relative Place (Unpublished PhD Thesis). University of Central Lancashire, Preston, UK.

منابع اینترنتی

URL1 : https://letsgotrip.ir
URL2 : www.alamy.com
URL3 : https://lastsecond.ir

References

Abuei, R. (1999). *Review of the dome of the Twelve Imams of Yazd (429 A.H.)*. Bam Citadel - Kerman : Proceedings of the Second Congress of the History of Architecture and Urban Planning of Iran, pp. 25-29 [In Persian].
-----. (2009). *A thousand years of stability*. Yazd : Organization of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism [In Persian].
Afshar, I. (1995). *Monuments of Yazd* (Vol. 2). Tehran : Association of Cultural Artifacts and Honors [In Persian].
Afsharmohajer, K., Salehi, S., & Farid, A. (2016). Indices of recognizing letters in the Islamic alphabet. *Letter of visual and applied arts*, Vol. 18, 43-60. doi : 10.30480/VAA.2017.373 [In Persian].
Ahmadi, H., Abed Esfahani, A., & Akbari Fard, M. (2013). Damage analysis of the stone and tile mosaic inscription of

God House of Atiq Mosque in Shiraz. *Restoration and architecture of Iran (restoration of historical and cultural works and textures), 3* (5), 69-81. dor: 20.1001.1.23453850.1392.3.5.6.6 [In Persian].

Ayati, A. H. (1938). *Yazdan fire temple*. Yazd: Yazd Literary Association [In Persian].

Attar Abbasi, M., Hematzadeh Dastgardi, S., & Mahboubi, Gh. (2015). Investigation of behavior and stability of the Twelve Imams Mausoleum building in Yazd against an earthquake. *Structural Analysis -Earthquake, 12* (3), 25-32. dor: 20.1001.1.23456310.1394.12.3.4.5 [In Persian].

Bamanian, M. R., & Mohammadi, S. (2014). Investigating the status of the dome in the physical patterns of contemporary mosques. *Naghsh-e Jahan, 4* (3), 7-16. dor: 20.1001.1.23224991.1393.4.3.7.5 [In Persian].

Blair, Sh. (1992). *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana*. Leiden: E. J. Brill.

DaneshYazdi, F. (2008). *Islamic inscriptions of Yazd city*. Tehran: Organization of Cultural Heritage of the Country, Sobhan Noor Publications [In Persian].

Fazaeli, H. (1971). *Atlas of script*. Isfahan: Isfahan National Artifacts Association [In Persian].

Farid, A. (2021). *Coexistence of motif and writing in Iranian art*. Tehran: Kalhor Publications [In Persian].

Godard, A. (1993). *Artworks of Iran* (Vol. 3). (A. Sarvqad Moqadam, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation.

Grabar, O. (1996). Notes and documents. Cultural Heritage Organization of the Country (K. Karbasi, Trans.). *Scientific, Technical, Artistic Quarterly Journal, Asar*, Vol. 26-27, 6-59.

Hatami, S., Khazaei, M., & Mohammadzadeh, M. (2023). Investigating the calligraphy style and visual arrangements of the Grivar inscription in the tomb of the Twelve Imams Mausoleum of Yazd". *Peykare, 12* (31), 1-17. doi: 10.22055/PYK.2023.42580.1350 [In Persian].

Hillenbrand, R. (2006). *Islamic architecture (form, function, and meaning)* (B. Ayatollahzadeh Shirazi, Trans.). Tehran: Rozaneh (Original work published 1984).

Makinejad, M. (2018). The structure and characteristics of decorative Kufic inscriptions in the Seljuq and Ilkhanid periods. *Negareh,* Vol. 46, 17-29. doi: 10.22070/NEGAREH.2018.774 [In Persian].

Maleki, A. (2013). Investigating the factors and internal conditions of the destruction of the Bisotoon inscription of Kermanshah using a radar device. *Geography and Environmental planning, 24* (1), 129-140. dor: 20.1001.1.20085362.1392.24.1.10.5 [In Persian].

Nazari, T. (2022). Investigating the architectural structure and decorative ornaments of Islamic period tombs in Yazd. M.A. Thesis, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran [In Persian].

Pazuki, N. & Shadmehr, A. K. (2005). *The works recorded of Iran in the list of national works* (from 24/6/1310 to 24/6/1384), [For] Cultural Heritage and Tourism Organization, Deputy of Preservation and Revival of Historical Artifacts, Tehran: Registration Office of Historical Heritage - Culture and Medicine [In Persian].

Pirnia, M. K. (1990). *Identifying the Islamic architecture of Iran*. (Gh. Memarian, Ed.). Tehran: University of Science and Technology [In Persian].

Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (1976). *A survey of Iranian art (from prehistoric times to the present)*. London: Oxford University Press (in collaboration with Meiji Shuboi of Tokyo) and Manafzadeh Group of Tehran.

Quchani, A. (2014). *Examining the inscriptions of Yazd monuments*. Yazd: Cultural Heritage Organization [In Persian].

Sutton, M. (1987). Differential Rates of Vandalism in a New Town, Towards A Theory of Relative Place (Unpublished PhD Thesis). University of Central Lancashire, Preston, UK.

Reconstruction, Damage Analysis, and Structural Analysis of the GrivarInscription in the Twelve Imams Mausoleum of Yazd

Safieh Hatami
PhD candidate in Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran and Faculty member of Visual Arts Department, Faculty of Arts and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran/ sa.hatami@tabriziau.ac.ir
Zeinab Samadnezhad Azar
MA of Art Research, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran/ z.samadnezhad@tabriziau.ac.ir
Abolfazl Abdollahifard
Associate Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author)/ a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

Received: 18/05/2023
Accepted: 15/09/2023

Introduction

The construction date of the 'Twelve ImamsMausoleum' in Yazd goes back to the end of the Buyidsand Daylamites periods. The architectural ornaments of this building include murals, plasterworks, faience mosaics, and brickworks; also, an inscription with decorative Kufic script has decorated its parts. The research conducted on this building is limited to the architecture and restoration of its external walls, while the dome has valuable ornaments, including the inscription of 'Ayatul Kursi' in its Grivar. This inscriptionis implemented using the technique of 'painting on plaster'. This historical monument has been seriously damaged due to the age of the building and the destructive environmental effects on it. These damages are either erosion destroying the appearance of the building or the structural destruction destroying the foundation of the building; therefore, knowing the damage so as to prevent further destruction and reconstruction is of particular importance to preserving this thousand-year-old monument.

Research Method

This research tries to study the damages inflicted on this inscription with the help of reconstruction and damage photography. It, also, tries to to know the structure and motifs used in it in comparison with similar inscriptions. The questions raised in this research were: 1- What were the damages caused to the Grivar inscription in the Twelve Imams Mausoleum? 2- What was the general structure and decorations used for this ornament? This research was descriptive-analytical, and data collection was based on library studies and field surveys. Its approach in the image processing section of the inscription to determine the amount of damage was quantitative, and in the structural analysis it was qualitative. The primary research sources were provided using field photography; the damage mapping of the sides of the inscription was reconstructed based on photographs and images; image processing was provided using a computer program and a color analysis method. The images processed based on color; the numerical results were separated and analyzed based on tables, and the possibility of reproducing the inscription provided the conditions for its structural investigation concerning the analysis of external components and visual features.

Research Findings

The mentioned inscription is in Kufic (Moashaq Moshajar) script, written in dark azure color on a plaster base. This inscription began with "Bismillah" from the third side of the top of the entrance door and ended with the phrase ‘Al-Ali al-Azeem’ at the end of the eighth side. Over time, damages were imposed on this inscription, leading to the destruction of many parts. Among these damages were humidity, mud,and water flow from the upper parts on the surface of the inscription, the effect of suspended particles in the air, pollution, and dust, the change in the writing's color, the loosening of the paint layer, and its separation from the plaster bed due to the passage of time, penetration termites and the porosity caused by their activity in the lower layers, the cracks caused by earthquakes or other shocks and the forces entering the building, and the traces of droppings of birds or other creatures on the surface of the inscription. Measuring the accurate amount of damage on each side was done in the form of three separate images for each side: 1- The reproduced image of each side of the inscription was in black and white without destruction (the processing of this image provides the amount of positive (text) and negative (background) space to determine the amount of damage in other destructions). 2- The recreated image of each side showed infrastructure destruction in red and paint loss in blue 3- A black-and-white image of each side of the inscription was used to estimate surface pollution. Based on this damage imaging method, by comparing the white and black colors on each side and the percentage of white and black in the ‘initial recreated design’, it was noted whether the destruction damaged the writing itself or the background of the inscription. Accordingly, the fifth side had the most serious destruction of the background with 8%, and the the most serious destruction of the text with 7%. The results of the processing of the blue color, which represents the ‘paint loss’ showed that the first side had the highest amount of paint loss (7% loss), which caused the color of the design and the background to be the same. The lowest amount of paintloss was assigned to the second and the third sides. According to the results, ‘surface pollution,’ had a 100% extent in the inscription.

Conclusion

Based on the reconstruction of the destructed parts, damage imaging, and image processing with computer programs, the damages have been divided into three general categories: 1) destruction of infrastructure materials, 2) paint loss, 3) surface pollution. The results indicate that the most serious damage was caused mainly by the fall of infrastructure materials, paint loss, and environmental pollution. Structural analysis showed that this inscription had all three structural components of inscriptions including the plant system in the upper part, the geometric system in the middle part, and the writing system in the lower part. The greatest similarity was in the plantmotif, and the greatest diversity was seen in the knots of the geometric part. Although these systems were not necessarily used in all architectural inscriptions, this inscription had all three parts in a structured way showing that the designer had designed each component in harmony to achieve a coherent whole.

Keywords: Grivar inscription, Twelve Imams Mausoleum, damage analysis, image processing, structural investigation.

بررسی سیر تحول کارکردهای تزئین در رویکردهای مطالعاتی هنر اسلامی*

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

الهام پورافضل**
هادی ربیعی***
ایرج داداشی****

10.22052/HSI.2023.253369.1138

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۰

چکیده

اشکال و نقوش تزئینی به‌کار رفته در مصنوعات و بناهای سرزمین‌های اسلامی، در سه سدهٔ اخیر محل توجه شرق‌شناسان، باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران بوده‌اند. شیوهٔ مواجهه با کارکردهای تزئینات، همواره نقش مهمی در جهت‌دهی به مسیر مطالعات هنر اسلامی داشته است. این پژوهش، سیر تحول رویکردها به تزئینات اسلامی با تأکید بر دگرگونی نگرش به «کارکرد» تزئین در سه سدهٔ اخیر را بررسی می‌کند و به دنبال پاسخگویی به این پرسش است: در پژوهش‌های انجام‌گرفته پیرامون فرهنگ مادیِ سرزمین‌های اسلامی، سیر تکوین کارکردهای تاریخ هنری و معنای تزئینات چه بوده‌است؟ روش انجام پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای است. برای پاسخگویی به پرسش تحقیق، مطالعات تزئین به چهار گروه رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی، تاریخی آغازین (تاریخی ـ سبک‌شناسانه)، رویکردهای جهانشمول، و تاریخی متأخر (زمینه‌محور ـ فرهنگی) تقسیم شدند و کارکردهای منتسب به تزئینات در هر یک از این رویکردها مورد بررسی قرار گرفتند. نتیجهٔ پژوهش، بیانگر تنوع دیدگاه‌ها و سیر تحولی است که در بازشناخت کارکردهای تزئین رخ داده‌است. در رویکرد نخست، کارکرد فرمی ارجح بوده و تزئین، نشانگر ویژگی‌های قومی، نژادی، روح شرقی یا عنصری برای بیان بصری دین جدید است. همزمان، کارکرد زیباشناسانه یا تلقی صفاتی نظیر نمادین یا شهودوار را برای تزئینات شاهدیم. در رویکرد تاریخی آغازین، غالباً تزئین در حکم نماد یا عنصری معنادار تلقی می‌شود و این رویکرد، آغازگر تأملاتی در باب کشف معنا و بررسی زمینه‌های تاریخی و فرهنگی تزئینات است. رویکردهای جهانشمول به دو حوزهٔ متمایز تقسیم می‌شوند، کلیت نقوش تزئینی در حوزهٔ مطالعات فراتاریخی، کارکردی فرامادی دارد و نمادِ الوهیت و توحید است؛ در حوزهٔ مطالعات روانشناسانه، کارکرد تزئین و اثرات آن بر رفتار، انتخاب و حالات روانی انسانی موردتوجه قرار می‌گیرد. با شکل‌گیری رویکرد تاریخی متأخر در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، شاهد تمرکز بر ادراک و خوانش مخاطب از نقوش تزئینی و تمرکز بر کارکردهای معنایی و زیباشناسانهٔ تزئین برمبنای حوزه‌های زبان‌شناسی هستیم. هم‌چنین بر بستر و بافت پیدایش فرم تزئینی تأکید شده و اغلب، تزئین به منزلهٔ نشانهٔ فرهنگی مورد مطالعه قرار گرفته‌است.

کلیدواژه‌ها:
هنر اسلامی، تاریخ‌نگاری، رویکردهای مطالعاتی هنر اسلامی، کارکرد تزئین.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دوره دکتری نویسنده اول با عنوان «نقد و تحلیل مفهوم تزیین در تاریخ نگاری هنر اسلامی با تاکید بر رویکرد الگ گرابار» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشگاه هنر تهران در حال انجام است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ Elham.pourafzal@gmail.com
*** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ h.rabiei@art.ac.ir
**** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ dadashi@art.ac.ir

۱. مقدمه

در سه سدهٔ اخیر، تزئینات اسلامی به موضوعی شاخص در میان مستشرقین، باستان‌شناسان و در مرحلهٔ بعد تاریخ‌نگاران و مفسرین هنر اسلامی مبدل شده‌است و در این میان، از دیدگاه‌های جهانشمول تا درنظر گرفتن تزئین اسلامی در حکم پدیده‌ای عرفانی و رمزگونه و از توجهات فرمالیستی تا درنظر گرفتن تزئین اسلامی به مثابه هویت قومی و ملی مشاهده می‌شود. هم‌چنین نگرش‌های غرب به ماهیت تزئین و نظریه‌پردازی در حیطهٔ معماری و هنر، در تاریخ‌نگاری تزئینات اسلامی اثرگذار بوده‌است. در میان دیدگاه‌های مختلف و وجود گسترهٔ بی‌پایانی از گونه‌های تزئینی، هدف از این پژوهش بررسی رویکردهای اصلی و سیر تحول دیدگاه‌ها به عملکرد تزئین در مطالعات هنر اسلامی است؛ این‌که در رویکردهای مختلف، چه کارکردهایی برای تزئینات اسلامی درنظر گرفته شده‌است. از این روی ابتدا به تعریف تزئین در منابع غربی پرداخته می‌شود، چراکه بخش اعظم رویکردها در مطالعات هنر اسلامی در سه سدهٔ اخیر، برخاسته از نظام اندیشه و گفتمان‌های مورخان و اندیشمندان غربی است. سپس به‌طور مختصر به تعریف تزئین در منابع لغوی و نحوی اسلامی اشاره می‌شود. در ادامه کارکردهای منسوب به تزئین در رویکردهای مختلف مطالعات هنر اسلامی تحلیل می‌شوند.

این پژوهش با مراجعه به رسالات، مقالات و کتب نوشته‌شده دربارهٔ تزئین و به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته‌است. چهار رویکرد کلی اکتشافی ـ گونه‌شناختی، تاریخی آغازین (تاریخی ـ سبک‌شناسانه)، رویکرد فراتاریخی و رویکرد تاریخی متأخر (زمینه‌محور ـ فرهنگی) درنظر گرفته شدند. با رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی، در تزئینات اسلامی که تزئین عربی هم نام‌گذاری شده‌اند کارکردهای فرمی ارجح بوده و فرم تزئینات بیانگر ویژگی‌های قومی، نژادی، روح شرقی یا عنصری برای بیان بصری دین جدید است. گاه در این رویکرد، برای تزئینات عربی یا اسلامی کارکرد زیباشناسانه درنظر گرفته‌اند. در همین حال تلاش‌هایی در جهت کشف معنای نمادین یا تلقی صفت شهودوار برای تزئینات را شاهدیم. در رویکرد تاریخی آغازین، نگاه به تزئین در حکم نماد یا عنصری معنادار غلبه دارد و این رویکرد، آغازگر تأملاتی در باب کشف معنا و بررسی زمینه‌های تاریخی و فرهنگی تزئینات است. رویکردهای جهانشمول به دو حوزهٔ متمایز تقسیم می‌شوند، کلیت نقوش تزئینی در حوزهٔ مطالعات فراتاریخی، کارکردی فرامادی دارد و دارای جنبه‌های رمزگونه، نمادین و یادآور آموزهٔ الهی توحید است؛ در حوزهٔ دوم، تأثیرات تزئین بر واکنش‌های حسی و حالات روانی مخاطب مورد مطالعه قرار گرفته‌است. در نیمهٔ دوم سده بیستم و آغاز رویکرد تاریخی متأخر، بر خوانش‌های معنایی و زیباشناسانهٔ مخاطب از تزئین، با توجه به زمینه، بافت و فرهنگ جامعه تمرکز می‌شود و تزئین غالباً به منزلهٔ نشانه‌ای فرهنگی و گاه نماد مورد مطالعه قرار گرفته و تفسیر تزئین تا حد زیادی متأثر از رویکردهای زبان‌شناسانه است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ازجمله پژوهش‌هایی که درخصوص روند مطالعاتی تزئینات اسلامی صورت گرفته‌است، پژوهش گلرو نجیب اوغلو (۱۳۸۹) است که در بخش دوم کتاب هندسه و تزئین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)، به مرور متون شرق‌شناسی و تاریخی در سده‌های نوزدهم و بیستم و تحقیقات متأخر در باب تزئینات اسلامی می‌پردازد. میهایلا کریتیکس (۲۰۰۴) در مقالهٔ «ابعاد تزئینی: مشارکت در نظریه تزئین»، بیان می‌دارد با وجود تکامل تاریخی و دگردیسی فرم‌های تزئینی، کارکردهای خاصی در تزئینات همهٔ ادوار پابرجاست و برمبنای کارکردهای سمبولیکی، کیفی (وصفی)، نظم‌بخشی و بیانی، می‌توان به یک نظریهٔ تاریخ هنری در باب تزئین دست یافت. آوینیون شالم و اوا ماریا ترولنبرگ (۲۰۱۲) در پژوهشی درخصوص تزئینات اسلامی، بر این عقیده‌اند که تأملات و دیدگاه‌های هنرمندان غربی، نظریه‌پردازان و مورخان هنر در مورد اصطلاح تزئین اسلامی، معمولاً دو مسیر اصلی فرمالیستی و معنوی را دنبال کرده است. این نگارندگان سیر تحول مطالعات در باب تزئین از سده نوزدهم را مرور کرده و قدرت تزئین را فراتر از پیش‌فرض‌های بدیهی به‌منزلهٔ زیبایی صرف به‌شمار آورده و تزئین را برانگیزانندهٔ لایه‌های عمیق‌تری از معنا دانسته‌اند. قصد و هدف پژوهش حاضر، ارائه گروه‌بندی‌هایی از رویکردهای مطالعاتی مختلف به تزئین است تا تحول نگرش به کارکرد تزئین در بازهٔ زمانی سه سده، با دقت و موشکافی عمیق‌تری واکاوی شود.

۳. تعریف تزئین

مفهوم، ماهیت و چرایی به‌کارگیری تزئین، از آغاز سدهٔ نوزدهم در تاریخ‌نگاری هنر و معماری غرب محل پرسش و بحث بوده‌است و متفکران و تاریخ‌نگاران غربی به تعریف ماهیت و چیستی تزئین پرداخته‌اند. پیش از آن، در باب ماهیت تزئین[۱]، لئونه باتیستا آلبرتی در سدهٔ پانزدهم، زیبایی و

تزئین را در کنار هم قرار داده و تزئین را کامل‌کننده و ضرورت یک اثر و آشکارکنندهٔ فرم نامرئی زیرین می‌داند (Albrti, 1988 : 43) و هنری فسیلون، تزئین را نخستین الفبای تفکر بشری دانسته‌است (Focillon, 1948 : 66). در یک تعریف می‌توان تزئین را شیوه‌ای قدرتمند برای تعریف مکان‌ها و اشیاء به یادماندنی دانست. تزئین دگرگون می‌کند، کامل می‌کند، تأثیر عاطفی می‌گذارد و از ماهیت استعاری و انتقالی برخوردار است (Baker, 2015 : 79). هم‌چنین می‌توان تزئین را رسانه‌ای برای بیان مفاهیم و تصور جمعی دانست (Siegfried, 1995 : 15). برنارد برنسون[۲] در تقسیم‌بندی خود، آن بخش از اثر هنری را که مستقیماً با حواس مرتبط است (نظیر رنگ یا رنگ‌مایه)، یا تخیل را برمی‌انگیزاند (نظیر فرم، حرکت و ترکیب‌بندی) و درنهایت به کارکرد زیباشناسانهٔ واقعی منجر شود، در حکم تزئین تعریف می‌کند (Criticos, 2004 : 14).

آدولف لوس، در آغاز قرن بیستم تعریفی تازه و متمایز مطرح کرده و عشق به تزئین را متعلق به ابتدایی‌ترین مراحل یک فرهنگ قلمداد کرده‌است (Loos, 1908 : 25). از دیدگاه جیمز تریلینگ، تعریف تزئین در زمینهٔ تاریخ هنر، مملو از تفکیک‌ناپذیری نقش‌مایه از زمینه و درک متفاوت و اغلب درهم آمیخته از ویژگی یا ویژگی‌هایی است که در یک ایده گنجانده شده‌اند. می‌توان گفت که ماهیت تزئین کاملاً وابسته به زمینه است و هر نقش، نوشتار و حتی شیء در یک زمینهٔ خاص می‌تواند تزئین محسوب شود یا ارزش تزئینی پیدا کند. درواقع هنگامی می‌توانیم ویژگی یک شیء را تزئین بنامیم که تفکیک‌پذیر و قابل تشخیص از ویژگی‌های ساختاری شیء باشد (Trilling, 2001 : 21-22). به هر حال سردرگمی و ابهام در تعریف تزئین در مطالعات تاریخی هنر و معماری به چشم می‌خورد. گاه به شکل‌گیری قواعد بصری در مورد تزئین منجر شده و گاه به مثابه عنصر تفکیک‌ناپذیرِ یک کلیت گشتالت مطرح شده‌است (Jespersen, 2015 : 151). گاه زینت به‌عنوان عنصری وابسته به شیء و معماری تعریف شده و گاه عنصری خودمختار درنظر گرفته می‌شود (Kirves, 2012 : 44).

در منابع فقه و ادب اسلامی نیز عموماً از واژه‌های «زینت»، «حلیة» و «زخرف» یاد شده، مثلا ابن منظور، ادیب و اندیشمند لغوی، زینت را کمال حُسن شیء و ضد زشتی دانسته‌است (ابن منظور، ۱٤۰۵ ه.ق، ج. ۹: ۱۳۲). ابن فارس از ادبای عرب سدهٔ چهارم ه.ق، ماده «زَیَّنَ» را دال بر زیبایی و زیباسازی دانسته و واژه متضاد آن را «شین» به معنای زشتی قلمداد کرده و ریشهٔ «حلیه» (حُلو) را مبتنی بر خوشایندی نفس و زیبا و آراسته بودن دانسته‌است (ابن فارس، ۱٤۰٤ ه.ق، ج. ۳: ٤۱، ۹٤). راغب اصفهانی، از ادیبان سده‌های چهارم و پنجم ه.ق، زینت را بر سه دستهٔ نفسانی، جسمانی و بیرونی تقسیم کرده و زخرف را زینتی خوش‌نما و پرزرق و مطلا نامیده‌است (راغب اصفهانی، بی‌تا: ۲۱۲، ۲۱۸). در المحیط فی اللغة، زینت به‌عنوان اسمی جامع برای هر آن‌چه که به‌واسطهٔ آن آراسته شود، بیان شده‌است (صاحب بن عباد، ۱٤۱٤ه.ق، ج. ۹: ۹٤). اصل معنایی زینت در کتاب التحقیق فی کلمات قرآن الکریم، حُسن ظاهری دانسته شده خواه امر مادی «محسوس» باشد یا «معنوی»، یا امری «تخیلی» یا «متناسب» باشد، خواه زینت عَرَضی باشد یا آن چیزی باشد که در نفس شیء ظاهر می‌شود یا از اجزای آن باشد. حلیه بیش‌تر مختص زینت‌های ظاهری و عَرَضی است ولی زینت بیش‌تر مختص آن چیزی است که از نفس شیء ظاهر می‌شود (مصطفوی، ۱۳۷۴، ج. ۴: ۳۹۶).

۴. رویکردهای مختلف و کارکردهای تزئین

ایده‌های انسان در ارتباط با تزئین ممکن است به‌طور مداوم تغییر کند اما انگیزه، میل و حتی نیاز ذاتی انسان به تزئینات تغییرناپذیر است. رویکردهای مختلف به دنبال منتسب‌نمودن عملکردهایی به تزئینات ادوار و حیطه‌های مختلف و بیان علل حضور تزئینات در زندگی انسان هستند. اشکال تزئینی دائماً در حال تغییر هستند و کارکردهای معنایی و فرمی مختلفی را می‌توان در تکامل تزئین و برای اشکال بی‌شمار آن درنظر گرفت. در ادامه، رویکردهای کلی مطالعات هنر اسلامی بیان شده و نگرش این رویکردها به کارکردهای تزئین بررسی می‌شود.

۴-۱. کارکردهای تزئین در رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی

باستان‌شناسان و محققانِ تحت سیطرهٔ گفتمان شرق‌شناسی با شگفتی فرم‌های تزئینی را به‌عنوان کشف قلمداد نمودند. معیارهای مسلط در گفتمان شرق‌شناسی، ویژگی‌هایی از قبیل شرقِ «بدون تاریخ»، «عجیب‌وغریب»، «اسرارآمیز»، «نفسانی» و «نامعقول» بوده و وظیفهٔ غربیان کاهش پیچیدگی گیج‌کنندهٔ جوامع و فرهنگ‌های شرقی، به گونه‌ای قابل درک بوده‌است (Turner, 1994 : 185). از اواسط قرن نوزدهم اشتیاق بیش‌تری به مطالعهٔ تزئینات اسلامی شکل گرفت که اغلب، شامل تجزیه‌وتحلیل طرح‌هایی می‌شد که ترویج آن در مواجهه با انقلاب صنعتی افزون شد (Vernoit, 2000 : 7). در این دوره، مورخان و معماران غربی سعی در شناسایی و طبقه‌بندی فرم‌های تزئینی داشتند. حاصلِ دیدگاهِ رایج در قرن نوزدهم، تزئین به مثابه «هنر اسلام» بوده‌است (Shalem & Troelenberg, 2012 : 386).

البته باید توجه داشت که در همین تقسیم‌بندی‌های اکتشافی و گونه‌شناسانه، عموماً کارکردهای خاصی برای تزئینات درنظر گرفته می‌شد که در این بخش پژوهش، به شرح این کارکردها پرداخته خواهد شد. جیمز کاوانا مرفی در کتاب تاریخ امپراتوری محمدی در اسپانیا و هم‌چنین در کتاب آثار باستانی عربی در اسپانیا، اشاراتی به تزئینات بناها و نسخ اسپانیایی دارد. وی خلق عربانه و تسلط اصول هندسی بر تزئینات اسلامی را دارای کارکردی «جایگزین» برای تصویر انسان و حیوان و هم‌چنین ارائهٔ نقشی منسوب به اَعراب، مختص آن‌ها و سرزمین‌های اسلامی بیان کرده‌است (Morphy, 1819 : 291).

پاسکال کُست در کتاب معماری عربی یا بناهای تاریخی قاهره به طراحی فرم‌های تزئینی خیره‌کننده و متنوع مسجد ابن طولون پرداخته‌است. درواقع تاریخ‌نگاریِ ثبت تنوع نقوش عربانه به مثابه فرمی مختص به سرزمین‌های اسلامی، از طراحی‌های پاسکال کُست شناخته می‌شود. هرچند که در جهت ارائه طبقه‌بندی ملموس‌تر، عمدتاً اقدام به ساده‌سازی این نقوش تزئینی کرده‌است (Graves, 2022 : 22). نگرش کُست به کارکرد تزئینات بناهای مصر، صرفاً «فرمالیستی» و «زیباشناسانه» بوده در این حد که در جزئیات فرم‌های تزئینی تغییراتی را ایجاد می‌نمود تا از منظر وی مطلوب‌تر و زیباتر به نظر برسند (Troelenberg, 2015 : 295).

اوون جونز به تبعیت از کُست و مُرفی، یکی از کارکردهای تزئینات عربی را «بیان بصری» دین جدید و نتیجهٔ ظهور اسلام دانسته است (Jones, 1859 : 6, 8). جونز، مرز مشخصی میان تزئینات اسلامی و شرقی قائل نبوده و نگاهی شهودی‌تر به شرق دارد و کارکردی «معناگرا» برای تزئینات درنظر می‌گیرد. وی از «آرامش بزرگِ شرق»، «شعرِ آن»، «سبک اسطوره‌ای معماری آن»، «درس بزرگی که باید از آن آموخت» یاد کرده و هم‌چنین نقش دین را پررنگ قلمداد کرده و قدرت «تخیل»، «شعر» و «ایمان مذهبی» را بنیان‌گذار یک نظام الهیاتی عظیم می‌داند. از نظر جونز، تزئینات عربانه مغربی الحمرا رسیدن به نقطهٔ اوج تزئین است (Searight, 2016 : 131, 142). در دایرة المعارف تزئین اوون جونز، برای نخستین بار دیدگاهی جهانشمول نسبت به تزئینات را شاهدیم. درواقع جونز به‌خودی‌خود هدف و غایتی را برای تزئینات درنظر نمی‌گیرد و کارکرد تزئینات را کاملاً «وابسته» و در خدمت معماری می‌داند. از نظر وی تزئینات باید برمبنای ساختار هندسی و متضاد با بازنمایی‌های متعارف باشند. تزئین به منزلهٔ جزئی از معماری می‌بایست دارای تناسب و هماهنگی باشد که نتیجهٔ آن کارکردِ زیباشناسانه، با ایجاد حسِ رضایت در «ذهن»، «چشم» و «احساس مخاطب» از دیدن «سکون» و «آرامشِ» حاصل از آن هماهنگی و تناسب است (Frank, 2018 : 13).

ژول بورگوئن در کتاب دستورالعمل تزئین و عناصر هنر عرب به تحلیل ماهیت و شیوهٔ اجرای تزئینات اسلامی می‌پردازد. وی در پی ایجاد دستورالعملی بصری مبتنی بر اصول ریاضی برای طبقه‌بندی نقوش تزئینی بوده و از طرف دیگر با نسبت‌دادن مفاهیم متافیزیکی، عرفانی و نوافلاطونی به هندسه مخالف بوده‌است. در عوض بورگوئن تزئینات عربی را برمبنای «غریزه هندسی» و«شهود» صنعتگران خاورمیانه می‌داند که ظاهراً فاقد هرگونه آموزش بودند و این غریزهٔ ذاتی را در آن‌ها تحسین می‌کند. هم‌چنین وی کارکردی «جامع» و «جهانشمول» برای تزئینات عربی در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها درنظر می‌گیرد؛ بدین معنا که این تزئینات، ریاضیات را در دسترس مخاطبان عام، طبقات کارگر و صنعتگران قرار می‌دهند (Thibault, 2020 : 92, 94, 102). درواقع بورگوئن برمبنای همین جهانشمولی به تحلیل فرم شیء و کارکرد تزئین در آن می‌پردازد و تزئینات را مکمل و عنصری افزودنی در جهت تقویت کارکردهای «زیباشناسانه»، «خاص»، «تعیین‌شده» و گاه «معمولی» فرم دانسته و عملکرد «لذت‌زا» و ایجاد التذاذ را ویژگی ذاتیِ تزئینات عربی می‌داند که در خلق فرم‌های تزئینی موثر بوده‌است (Bourgion, 1873 : 12-13). کارکرد «زیباشناسانه» تزئینات از دیدگاه بورگوئن با «ادراکات هنری»، «تخیل»، «نظم» و «رعایت اعتدال» و «مقیاس‌ها» مرتبط است و قومیت‌ها و نژادهای مختلف، دستورالعمل‌ها و به تبع آن، کارکردهای خود را از تزئینات دارند (ibid : 213).

آلبر گایه در کتاب هنر عرب، اصطلاحی فراگیر تحت عنوان «هنر عرب» را به رسمیت می‌شناسد که قابلیت تعمیم‌دهی به هنر سرزمین‌های شرقی را دارد. وی دو عامل «روح» و «نژاد» را در بررسی هنر و تزئینات اسلامی درنظر می‌گیرد. گایه این هنر را «بیان بصری» دین جدید و ردکنندهٔ تفاسیر هنری ادیان گذشته دانسته و هم‌چنین یکی از کارکردهای تزئینات را برآورده‌کنندهٔ حس غریزی اعراب به «خودنمایی» و تمایل به تجمل‌گرایی دانسته‌است (Gayet, 1893 : 7, 13-14, 32). آلبر گایه به وجود آیه و روایتی از ممنوعیت تصاویر در اسلام اشاره کرده، ولی ریشهٔ حضور «انتزاع» در تصویرگری سرزمین‌های اسلامی را در تمایلات نژاد شرق و دیدگاه و اندیشهٔ معناگرایانه شرقیان می‌داند. هم‌چنین از تمایل به ایجاد لذتی می‌گوید که آن را با اصطلاح «لذت حزن‌انگیز»[3] معرفی می‌کند. این لذت از طریق ایجاد ریتم، نقوش گلدار و نقش‌مایه‌های هندسی پرآذین و انتزاع در مکتب اسکندریه رخ داد و تجربهٔ مشابهی است که در تزئینات هنر شرق نیز رخ داده‌است. هم‌چنین گایه برای هنر و تزئینات

عرب، کارکردی «نمادین» نیز قائل است (ibid: 56-57). از نظر او تنوع شیوه‌های نگارش و تأکید بر عناصر عمودی یا افقی، متقارن و ساختارهای ریاضی‌وار می‌تواند بیانگر معانی نمادین باشد (ibid: 67). گایه برای تزئینات اسلامی، کارکردی تحت عنوان «جلوهٔ آرمان‌گرای مذهبی هنرمند» درنظر گرفته و دوری از تقلید و آمیختن هندسه و خط در تزئینات مسجد ابن‌طولون را آگاهانه و در جهت نمایش یک اندیشهٔ آرمان‌گرایانه و هم‌تراز با هنر مصر باستان قلمداد می‌کند (ibid: 64).

نگاه پریس داون به تزئینات اسلامی، نقوشی برآمده از تمدنی نو به‌واسطهٔ ظهور دین و کتاب جدید است. در عین حال به «نبوغ» و «تخیل پرشور و ذاتی» اَعراب در خلق تزئینات ادبی و مادی اشاره دارد و الفبای تزئین اسلامی را وامدار تمدن‌های بیزانسی یا پارسی قلمداد نموده‌است (d'Avennes, 1877: 1). داون کارکردی «معاصر» برای تزئینات عربی درنظر می گیرد و برمبنای تحولات جامعه غربی و دگرگونی‌های حاصل از انقلاب صنعتی، نگاه وی معطوف به فرم و رنگ تزئینات عربی است. تأکید داون بر تمایل اعراب در کارکرد «فرم‌های نمادین» و «نمادهای رنگی» نزد سلاطین و امراء عرب است (ibid: 59-60).

جیمز وارد در دو کتاب زینت تاریخی: رساله در مورد هنر تزئینی و زینت معماری[۴]، و اصول تزئین[۵] تمرکزِ خود را صرف طبقه‌بندی نژادی و اقلیمی و تقسیم‌بندی برمبنای جنس حامل تزئینات می‌کند و هر از گاهی می‌کوشد کارکردی برای تزئینات ارائه دهد. وی مهم‌ترین کارکرد تزئینات را ایجاد «زیبایی» و «لذت» دانسته و تزئین را عنصری مجزا از شیء قلمداد می‌کند. هم‌چنین تزئینات را به دو دستهٔ «سمبولیک» و «نمونیک»[۶] تقسیم می‌کند. وی گروهی از تزئینات هم‌چون حروف نوشتاری، علائم و اشکال طبیعی را کمک به حافظه قلمداد می‌کند. مثلاً آیات قرآن به خط کوفی نوعی تزئین نمونیک به‌شمار می‌آید. ولی در برخی از خطوط تزئین‌شده، دشوار است بدانیم حروف به کجا ختم می‌شوند و تزئین از کجا شروع می‌شود و مشخص نیست که آیا هدف اصلی، تزئین بوده یا خوانش خط؛ و این دشواریِ تشخیص را تزئین سمبولیک قلمداد می‌کند (Ward, 1896: 2, 19, 130-131). هم‌چنین جیمز وارد، تزئینات ساراسنیک را سبک متمایزی می‌داند که پیش‌شرط آن‌ها این است که نباید شباهتی به گیاهان، حیوانات یا دیگر اشکال طبیعی داشته باشند و این محدودیت‌ها را از مواد دین اسلام دانسته‌است (ibid, 1909: 301). در جدول (۱)، کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی ارائه شده‌است.

جدول ۱: کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی (نگارندگان)

	نام محقق	سال	نام اثر	کارکردهای مفروض تزئین
۱	جیمز کاوانا مرفی	۱۸۱۵	آثار باستانی عربی در اسپانیا	نقشی مختص به سرزمین‌های اسلامی
۲	پاسکال کُست	۱۸۴۶	معماری عربی یا بناهای تاریخی قاهره	نقشی مختص به سرزمین‌های اسلامی درنظر گرفتن کارکردهای زیباشناسانه
۳	اوون جونز	۱۸۵۹	تزئینات تاریخی: رساله در هنر تزئینی و تزئینات معماری	عنصری در خدمت معماری بیان بصری دین جدید ایجاد رضایت برای عقل، احساس و چشم مخاطب
۴	ژول بورگوئن	۱۸۷۹	عناصر هنر عرب	کارکرد شهودوار تزئینات هندسی اسلامی دردسترس قرارگرفتن ریاضیات برای عامهٔ مردم تقویت کارکردهای زیباشناسانه، خاص، تعیین‌شده و گاه معمولی نقش نژاد در کارکردهای مختلف تزئین
		۱۸۸۳	تئوری تزئین	
۵	پریس داون	۱۸۷۷	هنر عرب براساس بناهای تاریخی قاهره از قرن هفتم تا پایان قرن هجدهم	کارکرد برای طراحی معاصر بیان بصری دین جدید کارکرد نماد و رنگ
۶	آلبر گایه	۱۸۹۳	هنر عرب	نقوشی برآمده از نژاد و روح شرقی ارضاکنندهٔ حس غریزی اعراب به خودنمایی کارکرد نمادین و شهودوار ایجاد لذت حزن‌انگیز
۷	جیمز وارد	۱۸۹۷	زینت تاریخی: رساله در مورد هنر تزئینی	ایجاد لذت و زیبایی تزئینات سمبولیک و نمونیک ایجاد تزئینی مختص به ساراسن‌ها
		۱۸۹۶	زینت معماری و اصول تزئین	

۴-۲. عملکردهای تزئین در رویکرد تاریخی آغازین (تاریخی ـ سبک‌شناسانه)

در رویکرد دوم، دیدگاه محققان برای درنظر گرفتن تزئین در حکم شیوهٔ جدیدی از تاریخ‌نگاری هنر و تعمیم معنا به نقوش تزئینی، عمق بیش‌تری می‌یابد. رویکرد غالب این نسل از مورخان هنر اسلامی، سبک‌شناسی و تعمیم هویت و تبار نقوش تزئینی و کشف معنای تزئینات بود.

آلویس ریگل در شمار نخستین و تأثیرگذارترین اندیشمندان و مورخانی است که در باب کارکردهای تزئین، نگرش متمایزی داشته و در کتاب مسائل‌سبک: مبانی تاریخ تزئین[۷]، تزئینات را برآمده از «مقصود هنری»[۸] و ارادهٔ خلاق هنرمند می‌داند که او را به ایجاد سبک و آفرینش آثار هنری سوق می‌دهد و این خلاقیت را به انگیزه‌های قومی و روانشناسانه نسبت می‌دهد (Cernuschi, 2020 : 50). درواقع در تئوری تزئین ریگل یکی از کارکردهای تزئین، بیانگری انگیزه‌های «قومی» و «روانشناسانهٔ» خالق اثر است. ریگل هم‌چنین برای تزئینات کارکردی به‌منزلهٔ بازتاب «استقلال و آزادی زیباشناسانهٔ» مخاطب قائل بوده و فراتر از آن، به درک رابطهٔ بین «انسجام یک فرهنگ» و «خودمختاری حوزهٔ بصری» توجه داشته‌است (Riegl, 1893 : xxii). ریگل تزئین را به دو دستهٔ «ذاتی» و «کاربردی» تقسیم می‌کند. تزئین ذاتی به الگوها و ساختار درونی و جدانشدنی یک شیء اشاره دارد و منعکس‌کنندهٔ دقیق‌ترِ زمینهٔ تاریخی و فرهنگ بنیادین یک شیء است. مقصود ریگل از تزئین ذاتی، هنگامی است که تزئین جزء جدایی‌ناپذیر از یک شیء یا بنا باشد، چیزی که در بسیاری از اشیاء و بناهای اسلامی شاهد آن هستیم. ریگل ایدهٔ دیگری نیز مطرح می‌کند و برمبنای آن، عملکرد مشابه تزئین و عناصر بلاغی را شیوه‌ای برای تفسیر تزئین قلمداد می‌کند (Gubser, 2006 : 44). ریگل تمایل به ترسیم نقوش هندسی و یا سبک‌وارشدن تزئینات را به چالش می‌کشد. وی کارکرد سبک‌وار و هندسی تزئینات را در وهلهٔ نخست، حاصل مرحلهٔ تکامل بشری و برمبنای خواست و ذائقهٔ زیباشناسانهٔ هنرمند دانسته و سبک‌وار کردن و هندسی‌شدن اشکال طبیعی را به‌منزلهٔ هنر، مقدم بر شکل‌گیری آن‌ها به مثابه نماد تلقی کرده‌است (Riegl, 1893 : 16). وی عربانه را مهم‌ترین و برجسته‌ترین نقش در تمامی سرزمین‌های اسلامی و آن را حاصل وجود «روح انتزاع شرقی» می‌نامد (ibid : 235).

ارنست هرتسفلد دو دهه بعد و متأثر از آرای ریگل، به بررسی تزئینات تمدن‌های خاور نزدیک و نقش برجسته‌های سامرا پرداخت. دیدگاه هرتسفلد به تزئینات نیز در حکم بازتاب ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع است و بیش از معاصرانش در پی پیدانمودن معنا بوده‌است. هرتسفلد در مواجهه با تزئینات مهره‌های شوش، آن‌ها را نشانه‌هایی[۹] قلمداد کرده که هنوز برای ما ناخوانا هستند، ولی مفاهیم روزمره را نشان می‌دهند که لزوماً واقعی و ملموس نیستند. هرتسفلد به دنبال دلالت‌هایی بود که حتی در نقوش هندسی نیز به تأمل در معنا کمک کنند. وی به این فرضیه متعهد بود که بسیاری از تصاویر انتزاعی روی سفال‌های نقاشی‌شده، «ظاهراً نمادی[۱۰] از اشیاء واقعی زندگی روزمره هستند.» مثلاً هرتسفلد نقش صلیب روی سفالینه‌های سامرا را به‌منزلهٔ چهار رودخانه زندگی دانسته که در سفر پیدایش کتاب مقدس و وداها ذکر شده‌است (Grigor, 2008 : 242-245). هرتسفلد در تعریف عربانه نیز تمامی نقوش تزئینی خوشنویسی، هندسی، گیاهی، پیکره‌ای را لحاظ می‌کند و تأکید وی بر بُعد زیباشناسانهٔ نقوش، حرکت ریتمیک متناوب و میل به پرکردن تمامی سطوح است (Kunel, 1893 : 558).

ریچارد اتینگهاوزن کارکرد متمایزی را برای تزئین اسلامی درنظر می‌گیرد و «هراس از فضای خالی» را یکی از کارکردهای تزئین برای پرنمودن فضا قلمداد می‌کند چراکه از نظر وی فضای خالی از منظر زیباشناسانه برای صنعتگران رضایت‌بخش نبوده‌است (Ettinghausen, 1977 : 16). وی تزئین محض خواندن هنر اسلامی را رد کرده و برای نخستین بار کارکرد «معنایی» و «تداعی‌گری»[۱۱] را برای تزئینات اسلامی مطرح می‌کند (ibid, 1950 : 1). در ارتباط با تزئینات غیرپیکره‌ای، وی از دشواری تفسیر عقلانی می‌گوید. درواقع اتینگهاورزن برای مخاطب دو مرحلهٔ کُنش درنظر می‌گیرد: کُنش اول جذابیت آنی و شاید منحصر به‌فردی است که از مشاهدهٔ کلیت یک اثر در مخاطب ایجاد می‌شود، صرف‌نظر از این‌که معنای نقوش را درک کرده باشیم یا نه؛ و در کُنش ثانویه، مشاهدهٔ دقیق شیء و تزئینات آن است که ما را با معنای احتمالی آن‌ها مواجه می‌کند. فرضیهٔ مهم اتینگهاوزن که بر مطالعات نسل بعد از خود تأثیر گذاشت، این است که اگرچه کاربرد طرح اسلیمی یک ویژگی زیبایی‌شناختی است، ولی آن‌چنان ماهیت گسترده و جهانشمولی دارد که مستلزم آن است که آن را بیانگر اندیشه‌ای خاص یا منعکس‌کنندهٔ شرایط اجتماعی بدانیم که تا این اندازه در جهان اسلام گسترش یافته‌است (ibid, 1977 : 15, 18). موریس دیماند نیز تزئین را به‌منزلهٔ هنر محمدی معرفی کرده و معتقد است دیدن فضای خالی برای مسلمانان دشوار است (Dimand, 1930 : 12). وی تزئینات را روح هنر اسلامی قلمداد می‌کند (ibid, 1937 : 293).

ارنست کونل کاربست تزئینات در هنر اسلامی را متأثر از اندیشه‌های اسلامی و روح دین اسلام می‌داند یعنی هنرمند مسلمان در پی آن بوده که با تکیه بر فرهنگِ جهان‌نگری اسلامی، ماهیتی انتزاعی به طبیعت ببخشد و این گرایش به انتزاع، صرفاً برمبنای ذهنیت شرقی نیست بلکه

خاستگاهی اعتقادی دارد. به عقیدهٔ کونل، عربانه یعنی به تصویر درآوردن فرم‌های غیرواقعی و ذهنی ولی بر مبنای قوانین طبیعت (Kuhnel, 1976 : 14-15). کونل هم‌چون اتینگهاوزن، ترس از فضای تهی و عملکرد پرنمودن فضا را یکی از کارکردهای عربانه درنظر می‌گیرد. از نظر کونل، عربانه بخش‌های اصلی و فرعی، پس‌زمینه و موضوعِ اصلی ندارد و عملکرد عربانه ایجاد «وحدت» بین زمینه و موضوع اصلی است. یکی دیگر از کارکردهای تزئین از دید کونل، بیان فناپذیری و ماهیت در حالِ گذار طبیعت است. از سوی دیگر تکرار بی‌نهایت نقش‌مایه‌ها موجب بی‌اهمیتی فرم‌های مجزا می‌شود و نقش‌مایه‌ها را از تمامی معانی عینی محروم می‌کند. کونل می‌گوید عملکرد عربانه این نیست که چشم بیننده به جزئیات دلپذیر جلب شود بلکه این است که در حال عبور از هارمونی دائماً در حال تغییر و ناپدیدشدن اشکال غیرواقعی به وجد آید (ibid : 16-17). کونل کارکردی صرفاً «زیباشناسانه» برای عربانه قائل است و به معنای نمادین تزئینات باور نداشته و عربانه را ترکیبی از عناصر طبیعی و انتزاعی می‌داند که گاه گرایشات «گروتسک» هم به خود می‌گیرند (ibid, 1893 : 16-17).

تمرکز آرتور پوپ بر تزئینات هنر ایران است و تزئین را بازتاب نبوغ و روح خاص و خصلت برجسته و همیشگی هنر ایران می‌داند (پوپ و آکرمن، ۱۳۷۸: ۱۳) و از اندیشیدن برحسب «مفاهیم و آرمان‌های تزئینی» هنر ایرانی یاد می‌کند (همان: ۵). پوپ با نگرش فرمالیستی، تزئینات را نمود «فرم ناب» و بدیع‌ترین «کیفیت‌های زیباشناختی» می‌داند که البته نمود دریافت و درک ناب از ریاضیات و تداوم یک «دیدگاه و سنت پایدار و همیشگی» است (همان: ۸، ۳۵). وی کارکرد هنرهای تزئینی ایرانی را «شکل‌دهی نوعی زبان رمزی و نمادین» دانسته و از نظر او نمادپردازی تزئین در جریان تجربهٔ معینی رخ داده و به واقعیت جهان متصل است (همان: ۳۲). پوپ هنر تزئینی را دارای کیفیت معنوی عمیقی می‌داند و می‌گوید که حس تزئینی فراوانی، تمامی هنرهای ایرانی را دربر می‌گیرد چراکه اندیشهٔ ایرانی را احاطه کرده‌است (Wood, 2000 : 118-119). در جدول (۲) کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد تاریخی آغازین ارائه شده‌است.

جدول ۲: کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد تاریخی آغازین (تاریخی ـ سبک‌شناسانه) (نگارندگان)

	نام محقق	سال	نام اثر	کارکردهای مفروض تزئین
۱	آلویس ریگل	۱۸۹۳	مسائل سبک: مبانی تاریخ تزئین	بیانگری انگیزه‌های ملی و روانشناسانه کارکردهای زیباشناسانه تقسیم تزئین به دو نوع تزئین ذاتی و تزئین کاربردی مطرح‌کردن کارکرد نمادین بعد از کارکرد زیباشناسانه تشابه کارکرد تزئین و بلاغت
۲	ارنست هرتسفلد	۱۹۸۷	مدخل عربانه در دایرة المعارف اسلام	بازتاب ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع کارکرد معنایی تزئین به‌منزلهٔ نمادهایی برای نمایش مفاهیم روزمره بیانگر ارزش‌های زیباشناسانه
			تلخیص از برخی مقالات	
۳	ریچارد اتینگهاوزن	۱۹۵۰	یونیکورن: مطالعاتی در آیکونوگرافی مسلمانان	کارکرد معنایی و تداعی‌گری کارکرد تزئین برای اقناع نیازهای زیباشناسانه در کنش اول از سوی مخاطب، درنظر گرفتن معانی احتمالی در کنش دوم از سوی مخاطب پرکردن فضای خالی
		۱۹۷۷	کنترل خلأ ترسناک در هنر اسلامی	
۴	موریس اس. دیماند	۱۹۳۰	رساله هنرهای تزئینی محمدی	تزئین به‌منزلهٔ هنر محمدی تزئین به‌منزلهٔ روح هنر اسلامی پرکردن فضای خالی
		۱۹۳۷	مطالعاتی در زینت اسلامی: برخی از وجوه تزئین اموی و اوایل عباسیان	
۵	آرتور پوپ	۱۹۳۰-۱۹۳۱	بررسی هنر پارسی	صورت ناب بدیع‌ترین کیفیات زیباشناختی نوعی زبان رمزی و نمادین اتصال تزئین به واقعیت جهان سبک‌شناسی تزئینات ایرانی
۶	ارنست کونل	۱۹۷۶	عربانه: معنا و دگردیسی یک تزئین	نقشی متأثر از روح و اندیشه‌های اسلامی بیان فناپذیری و ماهیت در حال گذار طبیعت کارکرد زیباشناسانه پرکردن فضای خالی
		۱۹۸۶	مدخل عربانه دایرة المعارف اسلامی	

۴-۳. کارکردهای تزئین در رویکردهای جهانشمول

در بررسی سیر تکوین مطالعات هنر اسلامی در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، دو رویکرد به تزئین را شاهدیم که با وجود تمایزات بنیادین، یک ویژگی مشترک دارند و آن وجود بنیادی «جهانشمول» است.

حوزهٔ نخست: رویکرد فراتاریخی

در رویکرد فراتاریخی، تزئینات اسلامی دارای معنای «نمادین»[۱۲] است که تمایز معنایی و مفهومی بنیادینی با معانی نمادین در رویکرد تاریخی آغازین دارد و دارای اصلی «فرامادی» است. چنان‌چه وجوه مشخصهٔ تزئین در هنر اسلامی از دیدگاه لوییس فاروقی، «انتزاع» و «نظم» است. از دیدگاه او فرهنگ‌های استعلاگرا می‌کوشند تا از طریق خلق زیبایی، مخاطبین خود را با بارقه‌ای از ذات خداوند یا ارتباط انسان با او آشنا سازند. فاروقی نمادگرایی «ضمنی» و «صریح» را برای نقش‌مایه‌های هنر اسلامی درنظر می‌گیرد (فاروقی، ۱۳۸۴: ۵۶، ۶۰). هم‌چنین تزئین را عنصری غیرضروری و مازاد بر سطح ندانسته و حتی غایت نهایی آن را ایجاد لذت نمی‌داند. وی به نقد دیدگاه تزئین به‌منزلهٔ عنصری برای پرکردن سطح می‌پردازد. از نظر اسماعیل و لوییس فاروقی در کتاب اطلس هنر اسلامی، تزئین بیانگر «حُسن» و «راستی» است و این ویژگی‌ها وحدتی را شکل می‌دهند که می‌توان آن را در همهٔ آثار هنری اسلامی در هر منطقه از جهان اسلام و در همهٔ ادوار اسلامی یافت (Faruqi & Faruqi, 1921 : 379, 383). آنان به‌طور مشخص چهار کارکردِ تزئین را در فرهنگ اسلامی مشخص می‌کنند که عبارتند از: ۱) یادآوری آموزهٔ اسلامی توحید؛ ۲) دگرگونی شکل مواد، یعنی آن‌جا که اشیاء در شکل یا ظاهر دستخوش تغییر[۱۳] شده‌اند اما در جوهر تغییر نکرده‌اند به‌عنوان نمونه خطوط کوفی که با چینش آجر شکل می‌گیرند؛ ۳) دگرگونی شکل ساختارها با پنهان‌کردن اشکال اصلی توسط عناصر تزئینی نظیر مقرنس‌کاری؛ ۴) زیباسازی (Zainal Abidin & Hitham, 2012 : 389). از دیدگاه آنان در قلمروی زیبایی‌شناختی تزئین، «زیبایی» آن چیزی است که توجه را به سوی خداوند معطوف می‌کند و تنها از طریق آموزهٔ توحید است که می‌توان ماهیت هنر اسلامی را به‌طور کلی و یا ردی از بازنمایی پیکره‌ای را به‌طور خاص توضیح داد. از نظر اسماعیل و لوییس فاروقی، تزئین از ایجاد انشعاب بین هنر مذهبی و هنر سکولار در جامعه اسلامی بازداری می‌کند (Faruqi & Faruqi, 1921 : 378).

نادر اردلان و لاله بختیار در کتاب حس وحدت: سنت صوفیانه در معماری پارسی، کارکردی نمادین برای تزئینات اسلامی قائل هستند؛ مثلاً الگو و شکل‌های هندسی را به‌منزلهٔ جنبه‌هایی از «کثرت در وحدت» جهان بیان کرده‌اند یا اسلیمی را نماد فرایندهای کیهانی خداوند با الهام از طبیعت دانسته‌اند. در عین حال فرم نقوش اسلیمی را برگرفته از نمادهای مذهبی ایران باستان می‌دانند (Ardalan & Bakhtiar, 1973 : 40, 43). از دیدگاه نادر اردلان، در فرم و سطح یک فضا، باطن یا جوهره‌ای درونی وجود دارد که معنای نمادینی به آن می‌بخشد (Ardalan, 2017 : 231). وی کاربرد نقش‌مایهٔ درخت زندگی را نشان‌دهندهٔ کثرت در وحدت جهان براساس علتی مرکزی و متعالی بیان کرده‌است (ibid : 233).

طبق گفتهٔ حسین نصر نقوش اسلامی در بیش‌تر موارد، خوشنویسی را با فرم‌های گیاهی استیلیزه یا اسلیمی و نقوش هندسی ترکیب می‌کند. در این موارد می‌توان گفت که خوشنویسی که رابطهٔ مستقیمی با کلمهٔ «اللّه» دارد، رمزی از اصل خلقت است که در آن عنصر هندسی، رمز نقش لایتغیر و یا وجه مذکر است حال آن‌که اسلیمی‌ها که به رشد و زندگی مربوطند، مظهر وجه زنده، متغیر و مادرانهٔ خلقت به حساب می‌آیند (نصر، ۱۳۹۴: ۳۸) و از رهگذر زبان نمادگرا (رمزگرا) ساحت فروتری از واقعیت را به سطوح فراتر مرتبط می‌سازند. از نظر نصر، هنرهای سنتی که مشتمل بر تزئینات نیز می‌شوند، به عمیق‌ترین معنای کلمه «کارکردی» است که درنهایت به معنای «هنر برای خدا»ست (همو، ۱۳۸۰: ۴۹۵-۴۹۶). فضای خالی و پر در تزئینات هندسی و اسلیمی، وحدتی را نشان می‌دهند که در آنِ واحد در همه جا و فراتر از همه چیز است(Nasr, 1972 : 120).

تیتوس بورکهارت پیچاپیچ هندسی را عقلانی‌ترین راه تزئین برمی‌شمرد چراکه اشارهٔ آشکاری است بر این‌که یگانگی الهی یا وحدت الوهیت، زمینه و پایهٔ گوناگونی‌های بی‌کران جهان است (بورکهارت، ۱۳۹۳: ۷۵). از نظر بورکهارت، نبوغ هندسی بیانگر تفکری است که مختص اسلام است، انتزاعی بوده و اساطیری نیست و هندسه بهترین نمود نمایش «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» است (همو، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۵). درکل، بورکهارت زبان انتزاعی نقش‌مایه‌های تزئینی را نمایان‌گر وحدت موجود در کثرت می‌داند (همان: ۱۱۳). بورکهارت نگاه متمایزی به فضای خالی نقش‌مایه‌های تزئینی در هنر اسلامی دارد. از نظر وی، تزئین با صورت‌های انتزاعی که به نحو باشکوهی در

هنر اسلامی بسط و گسترش یافته، به خاطر پرکردن فضای خالی نیست و درواقع تداوم صورت‌های انتزاعی به تزئین قوام می‌بخشد و درهم ریختگی‌های ذهنی را از میان بردارد (همان: ۱۱۸).

مارتین لینگز، کتابت و نقوش تزئینی قرآن‌ها را سراسر نمادین و پر رمز و راز می‌داند؛ مثلاً خط تزئینی کوفی را موکب مجلل علائم رمزی و بیانگر قطعیت امر الهی دانسته که منشأ آن وحی است. خط کوفی اعلام‌کنندهٔ پیامی «لایتغیر» و «ابدی» و متصل به آسمان است (لینگز، ۱۳۷۷: ١٦). لینگز نقوش تزئینی تذهیب‌های قرآنی را نماد خورشید و شجرهٔ طیبه می‌داند که بیان‌کنندهٔ سه بُعد هستند: قرآن به منزلهٔ محمل وحی؛ محل تجلی پر رمز و راز نامتناهی در متناهی؛ و عامل صعود در رجعت به مبدأ. اسلیمی به خاطر پیچیدگی‌اش موجودیتی پر رمز و راز و فوق مادی است یا نمادگان اعداد خاص و نظایر هندسی‌اش نظیر نُه و سه و یا دایره و مثلث؛ در سراسر عالم نماد بهشت هستند (همان: ۷۳-۷٤).

از منظر کیت کریچلو، زبان قوانینِ مثالی که بین باطن و ظاهر جهان وحدت ایجاد می‌کند، زبانِ نقش و به‌خصوص نقش، عددی است؛ طریقت‌های معنوی، انگیزشِ شکل‌دهی این نقوش بوده و این موضوع به کار آن‌ها هم محتوا و هم معنا بخشیده‌است (کریچلو، ١٣٨٤: ١٦، ٦٩). کوماراسوامی معتقد بود که تزئین، مهیاساختن هر امری است که برای درستی هر آن‌چه «تزئین‌یافته» ضرورت دارد یا هر امری است که به‌واسطهٔ تقویت هر آن‌چه «تزئین‌یافته» جلوه‌اش را دوچندان سازد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۴۸) و نسبت آرایه (تزئین) به موضوع آن، مانند نسبت ماهیت فردی به جوهر است: تجرید صفات به معنای سلب ماهیت فردی است. آرایه مقتضی برای سودمندی و زیبایی امری ضروری است (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۵۷). در جدول (۳) کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد فراتاریخی ارائه شده‌است.

جدول ۳: کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد فراتاریخی (نگارندگان)

	نام محقق	سال	نام اثر	کارکرد مفروض تزئین
۱	اسماعیل و لوییس فاروقی	۱۹۸۶	اطلس فرهنگی اسلام	کارکرد نمادین یادآوری آموزهٔ اسلامی توحید تغییرشکل موادی که در آن اشیاء در شکل یا ظاهر دگرگون کرده‌اند اما در جوهر تغییر نکرده‌اند. تغییرشکل ساختارها با پنهان‌کردن اشکال اصلی و با به حداقل‌رساندن تأثیر بر بیننده، زیباسازی تزئین، از ایجاد انشعاب بین هنر مذهبی و یک هنر سکولار در جامعه اسلامی جلوگیری می‌کند.
		۱۹۸۴	چشم‌انداز اسلامی نمادگرایی در هنر	
		۱۹۷۳	هنر و اسلام	
۲	نادر اردلان	۱۹۷۳	حس وحدت: سنت صوفیانه در معماری پارسی (با همکاری لاله بختیار)	رویکرد نمادین الگو و شکل‌های هندسی به‌منزلهٔ جنبه‌هایی از کثرت خداوند اسلیمی به‌منزلهٔ بازنمایندهٔ فرایندهای کیهانی خداوند
		۲۰۱۷	از درون: درباره معنویت در هنر و معماری	
۳	سیدحسین نصر	۱۹۸۷	هنر و معنویت اسلامی	عنصر هندسی، رمز نقش لایتغیر و یا وجه مذکر اسلیمی مظهر وجه زنده، متغیر و مادرانهٔ خلقت زبان نمادگرایانه
		۱۹۸۸	هنر سنتی: سرچشمه معرفت و رحمت	
٤	تیتوس بورکهارت	۱۹۷۶	هنر اسلامی، زبان و بیان	هندسه نماد وحدت الوهیت نبوغ هندسی بیانگر تفکری است که مختص اسلام است. نقش‌مایه‌های تزئینی نمایانگر وحدت موجود در کثرت است. تداوم صورت‌های انتزاعی درهم ریختگی‌های ذهنی را از میان برمی‌دارد.
		۱۹۵۴	روح هنر اسلامی	
		۱۹۶۷	ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی	
		۱۹۷۰	فضای خالی در هنر اسلامی	
۵	مارتین لینگز	۱۹۷۶	هنر خط و تذهیب قرآنی	کارکرد نمادین و پر رمز و راز
۶	کیت کریچلو	۱۹۷۶	تحلیل مضامین جهانشناختی نقوش اسلامی	زبان نقش به‌خصوص نقش عددی بین ظاهر و باطن جهان وحدت ایجاد می‌کند.
۷	کوماراسوامی	۱۹۳۹	تزئین	امری ضروری برای شیء سودمندی و زیبایی

حوزهٔ دوم: رویکرد روانشناسانه

در این رویکرد، ارنست گامبریچ بحث خود را با اشاره به تمایلِ جهانی به پوشاندن سطوح با نقوش تزئینی آغاز می‌کند (Gombrich, 1984 : viii). از نظر گامبریچ اشکال و نقوش تزئینی، گواهی بر لذت انسان از اعمال حس نظم، با ایجاد و تأمل در پیکربندی‌های ساده بدون توجه به جهان طبیعی است. جهان تزئینی که انسان برای خود ساخته، معمولاً دنیایی از اشکال هندسی و فرم‌های منظم و تکرارشدنی است. یک تفسیر گامبریچ این است که اشکال هندسی و منظم در طبیعت نادر هستند و تزئینات هندسی مظاهر نظم و انتخاب ذهن انسان و محصول ذهنی کنترل‌گر و متمایز از آمیختگی تصادفی طبیعت است (ibid : 7). از منظر وی تأثیر «نظم» و «ساختار تزئینات» بر مخاطب، تأثیر «دگردیسی»[۱۴] از طریق «حذف مصادیق و جزئیات»، تأثیر «ابهام»، «جستجوی معنا» و «چندمعنایی» مؤلفه‌هایی است که از طریق نظریهٔ جهانشمولِ ادراک بصریِ مخاطب قابل تفسیر است. از منظر گامبریچ، لذت کشف ریتم برای مخاطب اغناکننده است و تمایلِ ذهن به تجسم[۱۵]، عینیت‌بخشی[۱۶] و جان‌بخشی[۱۷] در واکنش ما به نقوش و تفسیر آن‌ها نقش دارد (ibid : 96, 108, 241). برمبنای رویکرد گامبریچ سبک‌وار کردن همراه با تکرار، سبب ایجاد ابهام و ایهام و طرح معما برای مخاطب می‌شود. هرچه ابهام بیش‌تر می‌شود و بارِ تخیل، شگفتی و تعجب برای مخاطب افزایش پیدا می‌کند، هر تفسیر بصری از سوی مخاطب، منجر به درک جدیدی از هویت و ترکیب‌بندی، جهت مشاهدهٔ نقوش تزئینی می‌شود (ibid : 256, 271, 282).

در ارتباط با معنا، گامبریچ از توانایی و پتانسیل نمادین‌شدن تزئینات و نه معنای قطعی نمادین آن‌ها می‌گوید ولی تلاش وی در جهت دستیابی به معنای واقعی و اصلی تزئینات، گاه به خیال‌پردازی‌ها و افراط‌های نادرست و متداولی منجر شد. هر نمادی ممکن است که در گذر زمان به نقشی غالباً یا صرفاً تزئینی تبدیل شود. رویکرد گامبریچ در معناشناسی متأثر از رویکردهای زبان‌شناسی بوده و معتقد بود در جستجوی معنای تزئین، می‌بایست بر تجزیه‌وتحلیل همزمانیِ نحوهٔ عملکردِ نشانه‌ها در هر جامعه تمرکز یافت (ibid : 219, 222, 225)؛ برای مثال خط کوفی تزئینی در حواشی آثار هنری رنسانس، صرفاً نقشی تزئینی و خالی از معناست و برای هنرمند رنسانس طرح تزئینی بر نشانه فائق آمده و قادر به تشخیص طرح از معنا نبوده‌اند (ibid : 237) در جدول (۴) کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد روانشناسانه ارائه شده‌است.

جدول ۴: کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد روانشناسانه (نگارندگان)

نام محقق	سال	نام اثر	کارکرد مفروض تزئین
ارنست گامبریچ	۱۹۸۴	حس نظم: مطالعه‌ای در روانشناسی هنر تزئینی	تمایل جهانی به پوشاندن سطوح با نقوش تزئینی تزئینات هندسی مظاهر نظم و انتخاب ذهن انسان و محصول ذهنی کنترل‌گر و متمایز از آمیختگی تصادفی طبیعت است لذت‌بردن مخاطب از ریتم ایجاد تخیل، شگفتی و تعجب توان نمادشدن تزئینات نشانه‌خواندن تزئینات

۴-۴. کارکردهای تزئین در رویکرد تاریخی متأخر (زمینه‌محور ـ فرهنگی)

برای کارکردهای تزئین در رویکرد تاریخی متأخر، نقش بیش‌تری به «بستر شکل‌گیری آثار» و «مخاطب» اثر اختصاص یافته‌است و می‌توان گفت هم‌چنان رویکرد غالب پژوهش‌های معاصر و در حال انجام جهان در باب تزئین است. الگ گرابار را می‌توان تأثیرگذارترین فرد در مطالعات تاریخی متأخر به‌شمار آورد که در جهت ارائهٔ الگویی مفهومی و چهارچوبی روش‌شناختی برای تفسیر کارکردهای تزئین در هنر اسلامی تلاش داشته‌است. گرابار در تفاسیر خود متأثر از رویکردهای نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و نظریه‌های زبان‌شناسی است (Crane, 1988 : 120; Hillenbrand, 2012 : 21) از دیدگاه گرابار کارکرد تزئین[۱۸] ارتباط مستقیمی با مخاطب دارد و در ارتباط با هنر اسلامی، صفت اسلام را به مثابه فرهنگ اسلامی می‌نگرد (گرابار، ۱۳۹۵: ۲۷۲). گرابار سه کارکرد « تداعی‌گری»[۱۹]، «میانجی‌گری»[۲۰]، و ایجاد «لذت آنی»[۲۱]، را برای تزئین درنظر می‌گیرد. لذت آنی مبتنی بر مشاهده و ادراک بی‌واسطهٔ مخاطب بوده و آن را «کارکرد بنیادی زینت» می‌داند (Grabar, 1992 : 227). تداعی‌گری مبتنی بر تخیلی است که تزئین برای مخاطب ایجاد می‌کند (ibid : 235). وی تزئین را

میانجی‌ای می‌داند که با تشدیدنمودن حس لذتی که از نگریستن به اثر حاصل می‌شود، استفاده از اثر هنری را تسهیل نموده و حتی منجر به استفاده می‌شود (ibid : 230-231).

در ادامه گلرو نجیب اوغلو کارکردی «نشانه‌ای ـ فرهنگی» برای تزئینات هندسی درنظر می‌گیرد و معانی و خصوصیاتی فرهنگی برای تزئینات قائل می‌شود (نجیب اوغلو، ۱۳۹۶: ۱۱۶). دیدگاه نجیب اوغلو یعنی تزئین در حکم نشانه‌ای فرهنگی بر مطالعات تاریخی معاصر تزئین اثرگذار بوده‌است. هم‌چنین وی تزئین را به‌منزلهٔ زمینه‌ای از «تولید فرهنگی»، «عاملی کارکردی» و «نقش‌مایه‌ای زمان‌مند و مکان‌مند» در حوزه‌های مختلف تحلیل می‌کند. نجیب اوغلو بافت‌زدایی از تزئین و صرف توجه احساسی و شناخت تجربی سطوح تزئینی را مردود می‌شمارد. وی تزئین را مؤلفه‌ای می‌داند که تعاملات میان انسان‌ها، اشیاء و محیط ساخت آن‌ها را افزایش می‌دهد و نوع جدیدی از ادراک و تجربهٔ حسی را شکل می‌دهد که کامل‌کنندهٔ مفاهیم نشانه‌شناختی است (Necipoğlu, 2016 : 144-146).

مارگارت گریوز در کتاب هنر کنایی: تزئین و معماری در اسلام سده‌های میانه، تعریف جدیدی از تزئین و به تبع آن عملکرد آن دارد. نگاه وی به تزئین به‌منزلهٔ عناصری دو بُعدی نیست که مانند یک پوسته بر سطح شیء قرار می‌گیرند و می‌توانند جدا از سطح شیء درنظر گرفته شوند، بلکه کارکرد تزئینات را در ارتباط مستقیم با فرم شیء می‌داند (Graves, 2018 : 3). وی تزئینات را عناصری جدایی‌ناپذیر و در کلیت شیء درنظر می‌گیرد و تزئینات را همسو با اشکال هنری بصری و کلامی ازجمله معماری، نقاشی و شعر و بلاغت می‌داند. هم‌چنین به تحلیل و تفسیر فرهنگ مادی سده‌های میانه فراتر از بررسی نمادین یا گونه‌شناسی صرف می‌پردازد و تزئینات را نمود فرهنگ و چهارچوب فکری این ادوار عنوان می‌سازد (ibid : 15, 29).

والری گنزالس تزئین اسلامی را هم‌زمان دارای هویت منحصر به خود و دارای ویژگی‌های جهانشمول دانسته‌است. از نظر وی اغلب تزئینات اسلامی دارای ساختار مفهومی دوگانه نوشتار ـ هندسه هستند که تأثیرات متقابل آنها سؤالاتی را دربارهٔ ذاتِ پدیدارشناسانه و معنای تزئین در هنر اسلامی و تعاملات میان فرم و گفتمان در هنر اسلامی مطرح می‌کند (Gonzalez, 2018 : 375-376). از دیدگاه وی، پدیدارشناسیِ زیبایی‌شناختی تزئینات هندسی، هدف آن و هم‌چنین منطق آن از نظر زبان بیانِ مادی، سبب تأملات عمیقی می‌شود (ibid, 2001 : 70). وی معتقد است نقوش هندسی خاص الحمرا، «هندسهٔ مفهومی» و «کارکرد فلسفی» مشخصی دارد. درواقع دید هندسی از جهان و عینیت‌یافتن تفکر ریاضی‌وار است. هندسه به‌طور عینی برای «همه» وجود دارد. کتیبه‌ها نیز به‌گونه‌ای که در قلمرو تزئینات نفوذ می‌کنند، بین فرمالیسم و حس، و بین معنا و بی‌معنایی معلق هستند (ibid : 72-73). به اعتقاد وی کتیبه‌ها در جهان اسلام «کارکرد تجسمی»[۲۲] و «قدرت تخیلی بالقوه» دارند. از آن روی که وقتی کلماتی را می‌بینیم (نظیر برخی کتیبه‌های الحمرا)، نیرویی دارند که می‌توان آن‌ها را شمایل‌نگاری نامید زیرا می‌توان نشان داد که برای تأکید بر هدف خاصی از ساختمان یا ایجاد ارتباطی که از پیش مشخص نیست، انتخاب شده‌اند. این قابلیت شمایل‌نگاری برخی کتیبه‌ها، به‌ویژه کتیبه‌های شاعرانه، در خدمت شرح استعارهٔ بصری خیال‌انگیزی است (ibid : 95). گنزالس تزئینات اسلامی را با اندیشهٔ ریزوماتیک[۲۳] دلوز[۲۴] منطبق دانسته و معتقد است: «تزئین همانند ریزوم، بی‌وقفه بین زنجیره‌های نشانه‌شناختی، ساختارهای قدرت و شرایط مربوط به هنرها و علوم ارتباط برقرار می‌کند». وی به ماهیت وحدت‌بخش تزئینات اسلامی با وجود تمایزات منطقه‌ای و سلسله‌ای اشاره می‌کند (ibid).

یاسر طباع خط را واسطهٔ ادراکی می‌داند که در آن زمان، به مثابه فرم‌های نمادینی بودند که بخش‌های مختلف دنیای اسلام را از هم جدا می‌ساختند و تحولات خط قرآنی را به‌منزلهٔ بیانیه‌های عمومی و ابزار انتقال پیام‌های سیاسی، اندیشه‌های کلامی و مذهبی دانسته‌است (Tabba, 2011 : 49). وی تزئینات خوشنویسی، عربانه و مقرنس را نشانه‌هایِ بصری احیای سنت عباسیان و نشانه‌های بصری بیان تمایزات کلامی حکومت عباسیان اهل سنت و فاطمیان اسماعیلی قلمداد می‌کند (Badat, 2018 : 15-16). درواقع نگاه طباع به تزئین، ابزاری جهت اشاعه و بیان اندیشه‌های کلامی و سیاسی است.

کارل بیر تزئینات هندسی در بناهای ایران در سدهٔ پنجم ه.ق را «تجسم مقاصد متافیزیکی» دانسته‌است. این تزئینات از یک‌سو نوعی روال و تداوم الگوسازی در بناها را نشان می‌دهند و از سوی دیگر نوعی گفتمان در باب فلسفه، ریاضیات و هنر را شکل می‌دهند. بیر تزئینات هندسی پرشکوه را رسانه‌ای دیداری و بازتاب ارزش‌های فرهنگی و نقطهٔ تلاقی تاریخ معماری و ریاضیات و روشی ابتکاری و استدلالی برای دستیابی به تفسیر معنا می‌داند (Bier, 2015 : 41, 43). از سوی دیگر یکی از کارکردهای تزئین را نمایش پیشرفت‌های

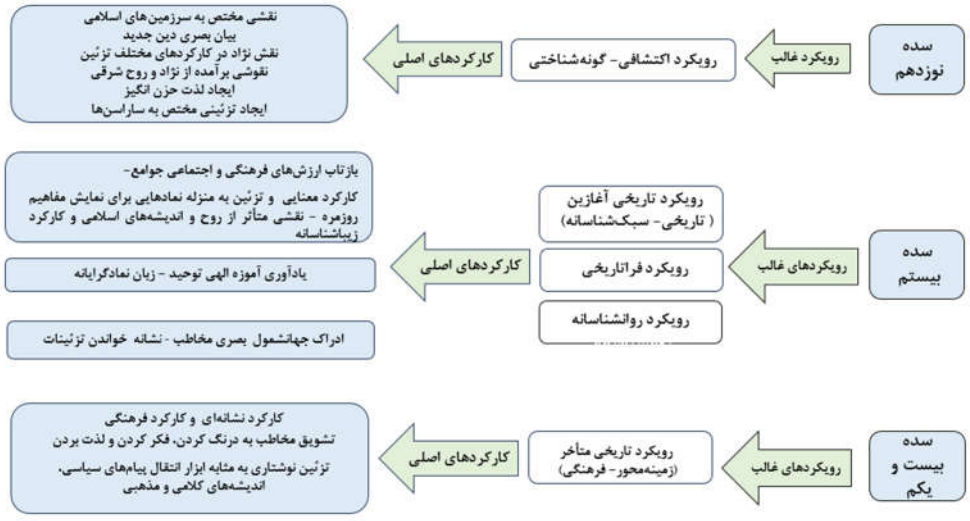
چشمگیر دانش ریاضی و ایده‌های نوظهور در جهان اسلام با نمایش سطوح گسترده الگوهای هندسی دانسته‌است (Bier, 2008 : 501; 2009 : 830).

وندی شاو رابطهٔ هندسه را با میراث‌های کیهان‌شناسی و موسیقی صوفیانه بررسی کرده‌است. ظاهراً الگوی هندسهٔ اسلامی در تضاد با الگوهای بازنمای غربی است. شاو می‌گوید هندسه بازنمایی نمی‌کند، خود «خلق» می‌کند. به همین ترتیب معانی مذهبی هندسه، رابطهٔ تنگاتنگی با «ادراک» و ارتباط ضعیفی با مقصود دارد. هم‌چنین هندسه موجبات ارتقای بینش دینی و نظریه‌پردازی کلامی را فراهم می‌آورد. این نگارنده می‌گوید هندسه در جهان اسلام برخلاف هندسه در مسیحیت (مثلاً نقش صلیب) نه در متون کلامی و نه در امور روزمره، جایگاهی ندارد و نظریه‌ای از هندسه به‌عنوان یک شیوهٔ محاکاتی بیان نشده‌است. فقدان چنین گفتارهایی باعث شده تا مورخان هنر اسلامی، معنایی غیرقطعی را به هندسه نسبت دهند (Shaw, 2019 : 268-269). شیلا بلر و جاناتان بلوم واژهٔ «کاسموفیلیا»[۲۵] یا عشق به تزئین را در برابر واژهٔ «کاسموفوبیا»[۲۶] یا نفرت از تزئین قرار دادند و از وجود هندسه‌ای سخن گفتند که در خطوط عربی سبب می‌شود توجه مخاطب به خط جلب شود حتی اگر آن خط برایش قابل خواندن نباشد. به اعتقاد بلر و بلوم، اسلیمی دارای مضمونی اسلامی است و به نوعی به هویت و تزئین غالب در تمدن اسلامی مبدل شده‌است. بلر و بلوم یکی از پیام‌های ثابت تزئین را برانگیختن لذت در چشم بیننده می‌دانند، در عین حال که او را به درنگ‌کردن و فکرکردن تشویق می‌نماید (Blair & Bloom, 2012 : 18). در جدول (۵) کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد تاریخی متأخر ارائه شده‌است.

جدول ۵: کارکردهای اصلی تزئین در رویکرد رویکرد تاریخی متأخر (نگارندگان)

	نام محقق	سال	نام اثر	کارکرد مفروض تزئین
۱	گرابار	۱۹۹۲	میانجی‌گری زینت	تداعی‌گری، میانجی‌گری و ایجاد لذت آنی
۲	گلرو نجیب اوغلو	۱۹۹۵	هندسه و تزئین در معماری اسلامی	کارکرد نشانه‌ای و کارکرد فرهنگی تعاملات میان انسان‌ها، اشیاء قابل حمل و محیط ساخت
		۲۰۱۶	نقوش گلدار اوایل عصر مدرن: عامل تزئین در فرهنگ‌های بصری عثمانی و صفوی	
۳	مارگریت گریوز	۲۰۱۸	هنر کنایی: شیء، تزئین و معماری در اسلام سده‌های میانه	ارتباط مستقیم تزئین با شیء نمود فرهنگ و چهارچوب فکری
۴	والری گنزالس	۲۰۱۸	هرمنوتیک تزئین اسلامی: نمونه الحمرا	هویت منحصر به‌فرد و هویت جهانشمول هندسه به مثابه دید هندسی به جهان و عینیت‌بخشیدن به تفکر ریاضی قلمرویی میان فرم و حس ماهیت وحدت‌بخش تزئینات اسلامی
		۲۰۰۱	زیبایی و اسلام: زیبایی‌شناسی در هنر و معماری اسلامی	
		۲۰۲۲	تخریب اسطوره منطقه‌گرایی در گفتمان زینت اسلامی	
۵	یاسر طباع	۲۰۲۱	ایجاد معنا در معماری و تزئینات اسلامی	تزئین نوشتاری به مثابه ابزار انتقال پیام‌های سیاسی، اندیشه‌های کلامی و مذهبی
		۲۰۰۲	تحول هنر اسلامی در دوران احیای اهل سنت	
٦	کارل بیر	۲۰۰۹	تعداد، شکل و ماهیت فضا: اندیشه از طریق هنر اسلامی	تجسم مقاصد متافیزیکی هندسه به‌منزلهٔ نوعی گفتمان در باب فلسفه، ریاضیات و هنر نمایش پیشرفت‌های چشمگیر دانش ریاضی و ایده‌های نوظهور ریاضی در جهان اسلام
		۲۰۱۵	بازنگری تاریخ‌نگاری تزئینات در فلات ایران و فراتر از آن	
		۲۰۰۸	هنر و مثال: خوانش هندسه به منزلهٔ تفسیر بصری	
۷	وندی شاو	۲۰۱۹	هندسهٔ محاکاتی	رابطهٔ هندسه با میراث‌های کیهان‌شناسی و موسیقی صوفیانه ارتباط ضعیف هندسه با مقصود
۸	شیلا بلر و جاناتان بلوم	۲۰۱۲	کاسموفیلیا و منتقدان آن: مروری بر زینت اسلامی	برانگیختن لذت در چشم بیننده تشویق مخاطب به درنگ‌کردن، فکرکردن و لذت‌بردن

با بررسی مطالعات صورت‌گرفته طی سده‌های نوزدهم تا بیست‌ویکم مشاهده می شود که در سدهٔ ۱۹ که روزگار سلطهٔ اندیشه‌های شرق‌شناسانه بوده، برخورد با تزئینات و کارکردهای مفروض آن به‌منزلهٔ کشف پدیده‌ای جدید بوده‌است. کارکردهایی که غالباً برای تزئین درنظر گرفته می‌شد، نقشی اختصاص‌یافته به سرزمین‌های اسلامی و برآمده از اسلام، نژاد و قومیت‌های شرقی بوده‌است. در همین حال افرادی مانند آلبر گایه و جیمز وارد، جهت واردشدن به حوزهٔ معناشناسی تزئینات تلاش کرده‌اند. در آغاز سدهٔ بیستم، نسل جدیدی از مورخان با دیدگاه تاریخی و سبک‌شناسانه به مطالعهٔ تزئینات اسلامی پرداختند. این دوره، آغاز تلاش برای معناکاوی تزئینات اسلامی است و کارکردهای معنایی در کنار کارکردهای سبک‌شناسانه مطرح می‌شوند. در این دوره شاهد انتساب معانی نمادین و زبان رمزی در کنار توجه به بُعد زیباشناسانهٔ تزئین هستیم. محققانی نظیر اتینگهاوزن و هرتسفلد، کارکردهای بدیع معنایی و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی را برای تزئینات مطرح می‌کنند که مقدمه‌ای برای پژوهش‌های تاریخی متأخر در سدهٔ بیستم و یکم است. هم‌چنین در سدهٔ بیستم، رویکردهای جهانشمولی نظیر انتساب معانی نمادین فراتاریخی از سوی متفکران حکمت خالده و تفسیر روانشناسانه تزئینات و نظریهٔ ادراک مخاطب از سوی ارنست گامبریچ را شاهد هستیم. مطالعات معاصری که در سدهٔ بیست و یکم انجام شده، نقش بیش‌تری برای دیدگاه و تفسیر مخاطب درنظر گرفته‌اند و سعی بر آن داشته‌اند تا باتوجه به بستر و زمینهٔ شکل‌گیری آثار و با ورود به منابع تاریخی و فرهنگی، کارکردهای معنایی و تاریخی دقیق‌تری را برای تزئینات اسلامی درنظر بگیرند. در این دوره نقش مخاطب در تعیین کارکردهای تزئین پررنگ‌تر است. هم‌چنین نگاه به تزئین به‌عنوان نشانه یا ابزاری برای انتقال پیام‌های سیاسی، اندیشه‌های کلامی و مذهبی غلبه دارد. در نمودار (۱) نمایی کلی از رویکردها و کارکردهای اصلی تزئینات اسلامی در سه سدهٔ ۱۹ تا ۲۱ ارائه شده‌است.



نمودار ۱: رویکردها و کارکردهای اصلی به تزئینات اسلامی در سه سدهٔ نوزدهم تا بیست‌ویکم (نگارندگان)

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش شیوهٔ مواجههٔ باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران هنر اسلامی با اشکال و نقوش تزئینی را در چهار رویکرد کلی جای داده‌است. در سراسر سدهٔ نوزدهم، در میان مطالعات مستشرقین و باستان‌شناسان رویکرد اکتشافی ـ گونه‌شناختی غالب است. در این رویکرد، کارکردهای فرمی ارجح بوده و نقوش تزئینی نشانگر هویت بصری دین جدید است یا تزئین، مؤلفه‌ای بیانگر هویت‌های ملی، نژادی و قومی قلمداد شده‌است. هم‌چنین در این رویکرد برخی تلقیات نظیر نقوشی برآمده از روح شرقی، برانگیزانندهٔ لذتِ حزن‌انگیز و حاملِ معانی نمادین به چشم می‌خورد. از اواخر سدهٔ نوزده، رویکرد تاریخی نوینی شکل می‌گیرد و در این رویکرد کارکردهای معنایی تزئین بیش‌تر مورد کنکاش است و تأملاتی در باب کشف معانی نمادین و توجه به ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی تزئینات مشاهده می‌شود. کارکردهای سبک‌شناسانه و تفاسیری از قبیل ترس از فضای خالی، تزئین ذاتی و کاربردی، تزئین به مثابه صورت ناب و یا تزئین در حکم زبانی رمزی و نمادین نیز مطرح

می‌شوند. از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، شاهد رویکردی جهانشمول به تزئینات در دو حوزهٔ کاملاً متمایز هستیم؛ حوزهٔ نخست، مطالعات فراتاریخی است. اندیشمندان این حیطه، نقوش تزئینی را یادآور آموزه‌های توحید، دارای معانی رمزی و بازنمایندهٔ فرایندهای کیهانی می‌دانند. همزمان در رویکرد روانشناسانه، از ادراک بصری مخاطب در مواجهه با تزئین گفته می‌شود. تزئینات در رویکرد روانشناسانه، پتانسیل نمادین‌شدن دارند نه این‌که لزوماً نمادین باشند. تمایل ذهن مخاطب به تجسم، عینیت‌بخشی و جان‌بخشی، در کارکردهای تزئین نقش دارد. در رویکرد تاریخی متأخر که از اواخر سدهٔ بیستم تکوین یافت، نقش مخاطب، فرهنگ و بستر شکل‌گیری تزئینات در کارکردهای معنایی و تاریخی تزئین برجسته است و از حوزه‌های زبانشناسی و ساختارگرایی متأثر بوده‌است. در این رویکرد که مطالعات معاصر حوزهٔ تزئین را نیز دربرمی‌گیرد، از لایه‌های عمیق‌تری از فرهنگ، کلام و چهارچوب‌های فکری تاریخی برای تفسیر و تبیین کارکردهای تزئین استفاده می‌شود و به تزئین به‌منزلهٔ میانجی‌ای برای ایجاد لذت، تداعی‌گری، ایجاد تخیل در مخاطب، نقش‌مایه‌ای زمان‌مند و مکان‌مند، امکانی برای انتقال و رسانه‌ای برای تفسیر پیام‌های سیاسی، اندیشه‌های کلامی و مذهبی توجه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در منابع غربی، تزئین با دو واژهٔ Ornament یا Decoration بیان شده‌است. Ornament مستقیماً از واژهٔ لاتین Ornamentum اخذ شده و Ornare به معنای مجهزکردن و آراستن و Ordo به معنای ردیف، سری و چیدمان است. Decoration از واژهٔ لاتین Decus اخذ شده‌است. Dek واژه‌ای هندو-اروپایی به‌معنای پذیرفتن یا اخذکردن است (URL1). درواقع واژهٔ لاتین ornamentum محصول ornare است که نشان‌دهنده یک عملکرد است یعنی تجهیز یک ساختمان یا شخص به گونه‌ای که آن‌ها برای احترام به خدا آماده شوند و تزئین پس از ارائه، به ویژگی شخص یا ساختمان کاملاً آراسته بدل می‌شود. واژهٔ فرانسوی decour به معنای «دربار» است و می‌توانیم رتبه‌بندی اجتماعی افراد و اشیاء در یک سالن ضیافت را تصور کنیم که به‌طور آشکار از طریق ترکیب وسایل، رنگ‌ها، چیدمان میز و عناصر معماری بیان می‌شوند (Bloomer, 2006 : 49).

2. Bernard Berenson

3. la dé lectation morose

4. Historic Ornament : Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament

5. Principle of Ornament

6. Mnemonic

7. Problems of Style : Foundations for a History of Ornament

8. Kunstwollen

9. Sign

10. Symbol

11. Association

12. Symbol

13. Transfiguration

14. Transformation

15. Projection

16. Reification

17. Animation

18. Ornament

گرابار به تفصیل به تمایز واژه‌های Ornament و Decoration پرداخته‌است. از آن‌جایی که نگارندگان تحقیق حاضر، قصد پرداختن به این تمایزات را نداشتند، واژهٔ عام‌تر تزئین به کار برده شد.

19. Association

20. Mediation

21. Instant Pleasure

22. Figurative

23. Rhizomatic
24. Gilles Deleuze
25. Cosmophilia
26. Cosmophobia

منابع

ابن فارس، احمد. (۱۴۰۴ ه.ق). معجم مقاییس اللغه (ج. ۱و ۲). تحقیق عبدالسلام هارون. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

ابن منظور، محمدبن مکرم. (۱۴۰۵ ه.ق). لسان العرب. قم: ادب حوزه.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸٦). مبانی هنر اسلامی. ترجمه امیر نصری. تهران: انتشارات حقیقت.

پوپ، آرتور اپهام، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۷۸). سیری در هنر ایران از دوران پیشا تاریخ تا امروز. ویرایش سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (بی‌تا). المفردات فی غریب القرآن. تحقیق محمد سید گیلانی. بیروت.

صاحب بن عباد (اسماعیل بن عباد). (١٤١٤ه.ق). المحیط فی اللغه. بیروت: عالم الکتب.

الفاروقی، لویس ایبسن. (۱۳۸٤). چشم‌انداز اسلامی نمادگرایی در هنر: اندیشه‌هایی در بازنمایی شکل. ترجمه غلامرضا جلالی. زیباشناخت. شماره ۱۳.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۹). هنر و نمادگرایی سنتی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

گرابار، الگ. (۱۳۹۵). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمه مهدی گلچین عارفی. تهران: نشر حکمت سینا.

لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمه مهرداد قیومی. تهران: انتشارات گروس.

مصطفوی، حسن. (۱۳۷٤). التحقیق فی الکلمات القرآن الکریم. قاهره: مکتب وهبت.

نجیب اوغلو، گلرو. (۱۳۸۹). هندسه و تزیین در معماری اسلامی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات روزنه.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). معرفت و معنویت. ترجمه انشاالله رحمتی. تهران: نشر سهروردی.

-----. (۱۳۹٤). هنر و معنویت. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: نشر حکمت.

Alberti, L. B. (1991). *On the Art of Building in Ten Books*. The MIT Press.

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (1973). *The sense of unity: the Sufi tradition in Persian architecture*. Kazi Publication.

Ardalan, N. (2016). *From Within: On the Spiritual in Art and Architecture. Architecture, Culture, and Spirituality*. Taylor & Francis.

Badat, B. (2018). *An Analysis of Yasser Tabbaa's The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. CRC Press.

Baker, Stephen. J. (2015). Between Seen and Unseen: The Transformative Nature of Ornament and Its Role in Creating Transitional Spaces in Catholic Sacred Architecture, *Antiphon: A Journal for Liturgical Renewal, 19*(1). doi.org/10.1353/atp.2015.0004.

Bier, C. (2006). *Number, shape, and the nature of space: thinking through Islamic art*. Oxford: Oxford University Press.

-----. (2015). Geometry Made Manifest: reorienting the historiography of ornament on the iranian plateau and Beyond. In *The Historiography of Persian Architecture*. Routledge.

Blair, Sh., & Bloom, J. (2012). Cosmophilia and its critics: an overview of Islamic ornament. *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie* 3.

Bloomer, k. (2006). A Critical Distinction between Decoration and Ornament. In E. Abruzzo & Solomon, J. (Eds). NewYork: Decoration.

Bourgoin, J. (1883). *Thè orie de l ornement*. Ducher & cie.

Burckhardt, T. (1954). *The Spirit of Islamic Art*. Islamic Quarterly. London.

-----. (1970). The Void in Islamic Art, *Studies in Comparative Religion*. 4(2).

Cernuschi, C. (2012). Adolf Loos, Alois Riegl, and the Debate on Ornament in Fin-de-Siecle Vienna, Sh. Blair & J. M. Bloom. *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*.

Coomaraswamy, A. K. (1939). Ornament. *The Art Bulletin*, 21 (4), doi.org/10.2307/3046667.

Crane, H. (1988). *The Formation of Islamic Art* .Revised and enlarged edition. New Haven and London: Yale University Press, 1987. *Iranian Studies*.

Criticos, M. (2004). The ornamental dimension: Contributions to a theory of ornament. *New Europe College Yearbook* Special.

d'Avennes, P. (1877). *L' art arabe d aprè s les monuments du Kaire: depuis le VIIe siè cle jusqù a la fin du XVIIIe*. Vol. 1. Ve A. Morel et cie.

Dimand, M. S. (1930). *A handbook of Mohammedan decorative arts*. Metropolitan Museum of Art.

-----. (1937). Studies in Islamic Ornament: I. Some Aspects of Omaiyad and Early 'Abbāsid Ornament. *Ars Islamica*, Vol. 4 , 293-337.

Ettinghausen, R. (1951). The Unicorn in Islamic Art. *Nature* 167.

-----. (1979). The taming of the horror vacui in Islamic art. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 123 (1).

Al-Faruqi, I. & Al Faruqi, L. I. (1921). *The cultural atlas of Islam*. Pearson College Div.

Al Faruqi, L. I. (2001). An Islamic Perspective on Symbolism in *the Arts: New Thoughts on Figural*. Representation, in Drane Apostolos. Cappadona, ed. New York: Art, Creativity, and the Sacred..

Faruqi, I. & Faruqi, L. (1986). The cultural atlas of Islam, *American Journal of Islamic Social Sciences* 3.

Focillon, H. (1948). *The Life of Forms in Art*. New York: George Wittenborn Inc.

Frank, I. J. (2017). Owen Jones's Theory of Ornament. In *Ornament and European Modernism*.

Gayet, A. J. (1856). *L art arabe*, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries ré unies. May & Motteroz.

Gombrich, E. (1984). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. New York University Press.

Gonzalez, V. (2001). *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic art and architecture*. Bloomsbury Publishing.

-----. (2018). The Hermeneutics of Islamic Ornament: The Example of the Alhambra. *Studying the Near and Middle East at the Institute for Advanced Study, Princeton*.

-----. (2022). Debunking the Regionalistic Myth in the Discourse on Islamic Ornament. *Deconstructing the Myths of Islamic Art*. Routledge. doi:10.4324/9781003170525-5.

Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*.Yale University Press.

-----.(1992). *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press.

Graves, M. S. (2018). *Arts of allusion: Object, ornament, and architecture in medieval Islam*. Oxford University Press.

Grigor, T. (2008). *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies* 1900-1950. A. C. Gunter & S. R. Hauser (Eds.). Leiden and Boston: Brill. *Iranian Studies* 41.

Gubser, M. (2006). *Timè s visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siè cle Vienna*. Wayne State University Press.

Gunter, A., & Hauser, S. (Eds.). (2005). *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies 1900-1950*. Brill.

Jones, O. (2016). *The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the*

Decorative Arts. Princeton University Press.

Kirves, M. (2012). Owen Jones and the threefold nature of ornament. In H. Gleiter. Jörg, *Ornament today*: *digital material structural*. Bozen. doi:10.11588/artdok.00006753

Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament*: *Weimer Essays*. T. Y. Levin (Trans. & Ed.). Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press.

Kuhnel, E., & Ettinghausen, R. (1977). The arabesque: meaning and transformation of an ornament. Verlag für Sammler.

Kuhnel, E. (1960). Arabesque, in the *Encyclopedia of Islam*. Vol 1. leiden: E. J. brill.

Loos, A. (2019). *Ornament and crime*. UK: Penguin.

Murphy, J. C. (1815). *The Arabian Antiquities of Spain*. Cadell & Davies.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. India: Golgonooza Press.

-----. (1989). *Knowledge and the Sacred*: *Revisioning Academic Accountability*. Suny Press.

Necipoğlu, G. (2016). Early Modern Floral: The Agency of Ornament in Ottoman and Safavid Visual Cultures. in *Histories of Ornament*: *From Global to Local,* G. Necipoğlu & A. Payne (Eds.)., Princeton.

-----. (1996). *The Topkapi scroll*: *geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Publications.

Riegl, A. (2018). *Problems of Style*: *Foundations for a History of Ornament*. Publisher: Princeton University Press.

Shalem, A. & Troelenberg, E. M. (2012). Beyond Grammar and Taxonomy: Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments. *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie,* Band 3: In memoriam Marianne Barrucand. Wilesbaden. doi.org/10.29091/9783954909544/022

Shaw, W. (2019). *What is" Islamic" art? Between religion and perception*. Cambridge University Press.

Tabbaa, Y. (2011). *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*. University of Washington Press.

-----. (2021). *The Production of Meaning in Islamic Architecture and Ornament*. Edinburgh University Press.

Thibault, E. (2020). Jules Bourgoin's Theory of Ornament: Intuitive Geometry, Order and Permutations. *Figurationen*, 21 (2). doi.org/10.7788/figu.2020.21.2.92

Trilling, J. (2003). *Ornament*: *a modern perspective*. University of Washington Press.

Troelenberg, E. M. (2015). Drawing Knowledge, Reconstructing History: Pascal Coste in Egypt. *International Journal of Islamic Architecture*, 4. doi.org/10.1386/ijia.4.2.287_1

Turner, B. S. (2002). *Orientalism, postmodernism and globalism*. Routledge.

Vernoit, S. (2000). Discovering Islamic art: scholars, collectors and collections. I. B. Tauris.

Ward, J. (1909). *Historic ornament treatise on decorative art and architectural ornament*. Chapman and Hall.

-----. (2010). *The Principles of Ornament*. Nabu Press.

Wood, B. D. (2000). A Great Symphony of Pure: Form The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence. *Ars Orientalis* 30. doi:10.2307/4434265

Zainal Abidin, N., & Hitham, M. (2012). The importance of the aesthetic expression of the Islamic decoration in mosque and its application. doi:10.1016/j.proeng.2011.11.144

منبع اینترنتی

URL1: www.etymonline.com/search?q=ornament

References

Alberti, L. B. (1991). *On the Art of Building in Ten Books*. The MIT Press.

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (1973). *The sense of unity: the Sufi tradition in Persian architecture*. Kazi Publication.

Ardalan, N. (2016). *From Within: On the Spiritual in Art and Architecture. Architecture, Culture, and Spirituality*. Taylor & Francis.

Badat, B. (2018). *An Analysis of Yasser Tabbaa's The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. CRC Press.

Baker, Stephen. J. (2015). Between Seen and Unseen: The Transformative Nature of Ornament and Its Role in Creating Transitional Spaces in Catholic Sacred Architecture, *Antiphon: A Journal for Liturgical Renewal, 19*(1). doi.org/10.1353/atp.2015.0004.

Bier, C. (2006). *Number, shape, and the nature of space: thinking through Islamic art*. Oxford: Oxford University Press.

-----. (2015). Geometry Made Manifest: reorienting the historiography of ornament on the iranian plateau and Beyond. In *The Historiography of Persian Architecture*. Routledge.

Blair, Sh., & Bloom, J. (2012). Cosmophilia and its critics: an overview of Islamic ornament. *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie* 3.

Bloomer, k. (2006). A Critical Distinction between Decoration and Ornament. In E. Abruzzo & Solomon, J. (Eds). NewYork: Decoration.

Bourgoin, J. (1883). *Thèorie de l ornement*. Ducher & cie.

Burckhardt, T. (1954). *The Spirit of Islamic Art*. Islamic Quarterly. London.

-----. (1970). The Void in Islamic Art, *Studies in Comparative Religion*. 4(2).

Cernuschi, C. (2012). Adolf Loos, Alois Riegl, and the Debate on Ornament in Fin-de-Siecle Vienna, Sh. Blair & J. M. Bloom. *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*.

Coomaraswamy, A. K. (1939). Ornament. *The Art Bulletin*, 21 (4), doi.org/10.2307/3046667.

Crane, H. (1988). *The Formation of Islamic Art* .Revised and enlarged edition. New Haven and London: Yale University Press, 1987. *Iranian Studies*.

Criticos, M. (2004). The ornamental dimension: Contributions to a theory of ornament. *New Europe College Yearbook* Special.

d'Avennes, P. (1877). *L'art arabe d aprè s les monuments du Kaire: depuis le VIIe siè cle jusqù a la fin du XVIIIe*. Vol. 1. Ve A. Morel et cie.

Dimand, M. S. (1930). *A handbook of Mohammedan decorative arts*. Metropolitan Museum of Art.

-----. (1937). Studies in Islamic Ornament: I. Some Aspects of Omaiyad and Early 'Abbāsid Ornament. *Ars Islamica*, Vol. 4 , 293-337.

Ettinghausen, R. (1951). The Unicorn in Islamic Art. *Nature* 167.

-----. (1979). The taming of the horror vacui in Islamic art. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 123 (1).

Al-Faruqi, I. & Al Faruqi, L. I. (1921). *The cultural atlas of Islam*. Pearson College Div.

Al Faruqi, L. I. (2001). An Islamic Perspective on Symbolism in *the Arts*: *New Thoughts on Figural*. Representation, in Drane Apostolos. Cappadona, ed. New York: Art, Creativity, and the Sacred.

Faruqi, I. & Faruqi, L. (1986). The cultural atlas of Islam, *American Journal of Islamic Social Sciences* 3.

Focillon, H. (1948). *The Life of Forms in Art*. New York: George Wittenborn Inc.

Frank, I. J. (2017). Owen Jones's Theory of Ornament. In *Ornament and European Modernism*.

Gayet, A. J. (1856). *L' art arabe*, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries ré unies. May & Motteroz.

Gombrich, E. (1984). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. New York University Press.

Gonzalez, V. (2001). *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic art and architecture*. Bloomsbury Publishing.

-----. (2018). The Hermeneutics of Islamic Ornament: The Example of the Alhambra. *Studying the Near and Middle East at the Institute for Advanced Study, Princeton*.

-----. (2022). Debunking the Regionalistic Myth in the Discourse on Islamic Ornament. *Deconstructing the Myths of Islamic Art*. Routledge. doi:10.4324/9781003170525-5.

Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*.Yale University Press.

-----.(1992). *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press.

Graves, M. S. (2018). *Arts of allusion: Object, ornament, and architecture in medieval Islam*. Oxford University Press.

Grigor, T. (2008). *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies* 1900-1950. A. C. Gunter & S. R. Hauser (Eds.). Leiden and Boston: Brill. *Iranian Studies* 41.

Gubser, M. (2006). *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*. Wayne State University Press.

Gunter, A., & Hauser, S. (Eds.). (2005). *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies 1900-1950*. Brill.

Ibn Fares, A. (1983). *Mojam Maghayis al-Loghah*, (*Dictionary of Comparative Language*).Qom: Tablighat Islami Press [In Arabic].

Ibn Manzur, M. M. (1997). *Lisan al-'arab*. Qom: Adab-e Howze Press [In Arabic].

Jones, O. (2016). *The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts*. Princeton University Press.

Kirves, M. (2012). Owen Jones and the threefold nature of ornament. In H. Gleiter. Jörg, *Ornament today: digital material structural*. Bozen. doi:10.11588/artdok.00006753

Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimer Essays*. T. Y. Levin (Trans. & Ed.). Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press.

Kuhnel, E., & Ettinghausen, R. (1977). The arabesque: meaning and transformation of an ornament. Verlag für Sammler.

Kuhnel, E. (1960). Arabesque, in the *Encyclopedia of Islam*. Vol 1. leiden: E. J. brill.

Loos, A. (2019). *Ornament and crime*. UK: Penguin.

Mostafavi, H. (1981). *al-Tahghigh fi Kalamat al-Quran al-Karim*. Cairo: Vahab Press [In Arabic].

Murphy, J. C. (1815). *The Arabian Antiquities of Spain*. Cadell & Davies.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. India: Golgonooza Press.

-----. (1989). *Knowledge and the Sacred: Revisioning Academic Accountability*. Suny Press.

Necipoğlu, G. (2016). Early Modern Floral: The Agency of Ornament in Ottoman and Safavid Visual Cultures. in *Histories of Ornament: From Global to Local,* G. Necipoğlu & A. Payne (Eds.)., Princeton.

-----. (1996). *The Topkapi scroll: geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Publications.

Pope, A. U., & Ackerman, Phyllis. (1938). A survey of Persian art: from prehistoric times to the present.

Ragheb Isfahani, H. I. M. (1992). *al-Mufradat fi Gharib al-Quran.Safwan Adnan Davoodi*. Beirut: Dar al-Alam al-Shamiya. [In Arabic].

Riegl, A. (2018). *Problems of Style*: *Foundations for a History of Ornament*. Publisher : Princeton University Press.

Sahib Ibn Ibad (Ismail Ibn Ibad). (1993). *Al_Mohit fi al_ lughat*. Beirut : Dar Al-Alam [In Arabic].

Shalem, A. & Troelenberg, E. M. (2012). Beyond Grammar and Taxonomy : Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments. *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie,* Band 3 : In memoriam Marianne Barrucand. Wilesbaden. doi.org/10.29091/9783954909544/022

Shaw, W. (2019). *What is" Islamic" art? Between religion and perception*. Cambridge University Press.

Tabbaa, Y. (2011). *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*. University of Washington Press.

-----. (2021). *The Production of Meaning in Islamic Architecture and Ornament*. Edinburgh University Press.

Thibault, E. (2020). Jules Bourgoin's Theory of Ornament : Intuitive Geometry, Order and Permutations. *Figurationen*, 21 (2). doi.org/10.7788/figu.2020.21.2.92

Trilling, J. (2003).*Ornament*: *a modern perspective*. University of Washington Press.

Troelenberg, E. M. (2015). Drawing Knowledge, Reconstructing History : Pascal Coste in Egypt. *International Journal of Islamic Architecture*, 4. doi.org/10.1386/ijia.4.2.287_1

Turner, B. S. (2002).*Orientalism, postmodernism and globalism*. Routledge.

Vernoit, S. (2000). Discovering Islamic art : scholars, collectors and collections. I. B. Tauris.

Ward, J. (1909). *Historic ornament treatise on decorative art and architectural ornament*. Chapman and Hall.

-----. (2010). *The Principles of Ornament*. Nabu Press.

Wood, B. D. (2000). A Great Symphony of Pure : Form The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence. *Ars Orientalis* 30. doi :10.2307/4434265

Zainal Abidin, N., & Hitham, M. (2012). The importance of the aesthetic expression of the Islamic decoration in mosque and its application. doi :10.1016/j.proeng.2011.11.144

URL:

URL1 : www.etymonline.com/search?q=ornament

The Evolution of Decorative Functions in Islamic Art Studies

Elham Pourafzal
PhD Student in Art Research, Art University of Tehran, Tehran, Iran/ Elham.pourafzal@gmail.com
Hadi Rabie
Assistant Professor of Faculty of Theories and Art Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran/ h.rabiei@art.ac.ir
Iraj Dadashi
Assistant Professor of Faculty of Theories and Art Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ dadashi@art.ac.ir

Received: 07/07/2023
Accepted: 01/09/2023

Introduction

Over the past three centuries (19th, 20th, and 21st centuries), the study of Islamic decorative art has gained significant attention from orientalists, archaeologists, historians, and scholars of Islamic art. During this time, various perspectives on decoration have emerged, ranging from universal approaches that view Islamic decoration as a mystical and symbolic phenomenon to formalist considerations emphasizing its role as a national and cultural identity. The purpose of this research is to examine the evolution of the perspectives on decorative functions in the field of Islamic art studies. The research question guiding this study is: what has been the trend in the development of the art history and semantic functions of decorations in the material culture of the Islamic lands?

Research Method

To address this question, this study employs a four-fold approach to examine decorations: the exploratory-typological approach, the early-historical (historical-stylistic) approach, the universality approach, and the later-historical (cultural-contextual) approach. Each of these approaches is utilized to scrutinize the functions of decorations within the field of Islamic art studies.

Research Findings

Through an examination of studies conducted during the 19th, 20th, and 21st centuries, it has been observed that Orientalists encountered Islamic decorations as a newly discovered phenomenon in the 19th century. The predominant functions assigned to decoration during this period were associated with Islamic lands, with the Orientalists interpreting these functions as derived from the religion of Islam and the cultures of the East. Additionally, scholars such as Albert Gayet and James Ward made comprehensive efforts to study Islamic decoration. At the beginning of the 20th century, a new generation of historians approached Islamic decoration from historical and stylistic perspectives. This period sought to interpret Islamic decoration in terms of both symbolic and stylistic functions. Researchers such as Ernst Hertzfeld and Richard Ettinghausen introduced cultural and social values into the study of decorations, laying the groundwork for later historical

studies in the 20th and 21st centuries. Furthermore, in the 20th century, there emerged universal approaches that attributed common characteristics to decorations through trans-historical interpretations or psychological analyses. Traditionalists such as Hossein Nasr or Titus Burckhardt ascribed symbolic meanings and universal characteristics to decoration. Ernst Gombrich, drawing on the theory of perception, proposed that decorations had a similar impact on viewers' reception, with the pleasure derived from discovering rhythm playing a significant role. Ernst Gombrich also suggested that the viewers' inclination towards projection, reification, and animation influenced their responses to decoration and their interpretations.

In the second half of 20th and the 21st centuries, studies on decoration has placed a greater emphasis on the perspective and interpretation of the audience, seeking to consider the background and context in which artworks have been created. Oleg Grabar can be regarded as the most influential scholar in the recent historical studies as his research delves into historical and cultural sources to establish more precise meanings and historical functions of Islamic decoration. During this period, the role of the audience in determining the function of ornament has become more pronounced.

Conclusion

The research findings has revealed a diversity of perspectives that emerged in the recognition of the functions of decoration. In the exploratory-typological approach, the formal function of decoration is dominant, with decoration serving as a visual expression of new religious features imbued with ethnic, racial, eastern spiritcharacteristics. In the early-historical approach, decoration is often perceived as a symbolic or meaningful element, serving as a starting point for reflections on the discovery of meaning and an examination of the historical and cultural backgrounds of decoration. The universality approach is divided into two distinct areas. In transhistorical studies, the function of decoration is characterized as transcendental, representing the divinity and unity of God. In psychological studies, the function of decoration and its effects on human behavior, choices, and psychological states are emphasized. With the emergence of the later historical approach in the second half of the twentieth century, there was a focus on the perception and interpretation of decorative patterns by the audience with an emphasis on the aesthetic and semantic functions of decoration.Bbased on linguistic studies, decoration is addressed as a cultural sign.

Keywords: Islamic art, historiography, Islamic art studies approaches, function and decoration.

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

طبقه‌بندی فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی از منظر طراحی و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن*

فائزه جعفری محمدآبادی**
صمد سامانیان***
ایمان زکریایی کرمانی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱

10.22052/HSI.2023.248385.1067

چکیده

هنر قالی‌بافی کرمان در طول تاریخ دارای شهرت جهانی بوده و از دورهٔ صفویه مورد توجه و حمایت حکّام و دولت‌مردان وقت و به تبع آن سایر اقشار جامعه واقع شده‌است. در سیر تحولات تاریخ فرش کرمان نام افرادی دیده می‌شود که در این حوزه تأثیر به‌سزایی از خود به جای گذاشته‌اند و بعد از گذشت سال‌ها و حتی قرن‌ها، نام آن‌ها هم‌چنان زنده است. یکی از این افراد محمد ارجمند کرمانی می‌باشد که جزو بزرگترین تولیدکنندگان فرش کرمان از اواخر دورهٔ قاجار تا دورهٔ پهلوی به‌شمار می‌آید. پژوهش حاضر به طبقه‌بندی فرش‌های امضادار تولیدشده توسط محمد ارجمند از منظر طراحی، در بازهٔ زمانی ذکرشده پرداخته‌است. هدف از انجام این پژوهش، طبقه‌بندی طرح و نقش فرش‌های امضادار ارجمند بوده‌است. در راستای رسیدن به این هدف، این پرسش‌ها مطرح شدند: ۱. قالی‌های امضادار تولیدشده توسط ارجمند در کدام‌یک از گروه‌های طرح فرش ایران قرار می‌گیرند؟ ۲. مؤلفه‌های اثرگذار بر شکل‌گیری طرح‌های متنوع در فرش‌های امضادار ارجمند چه بوده‌است؟ اطلاعات این پژوهش که به لحاظ محتوا، توصیفی ـ تحلیلی است، به‌صورت میدانی و مصاحبه با خانواده ارجمند و افراد ذیصلاح، هم‌چنین منابع مکتوب و کتابخانه‌ای گردآوری و تنظیم شده و در این پژوهش ۲۱ تخته‌فرش امضادار ارجمند به روش نمونه‌گیری هدفمند مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. با طبقه‌بندی آثار ارجمند از منظر طراحی مشخص شد ایشان دسته‌های متفاوت طرح و نقش ازجمله طرح تصویری و تزیینی را تولید کرده‌است. از آن‌جایی که درون هر گروه تنوع طرح و نقش دیده‌شد، طبقه‌بندی جزئی‌تر آثار نیز انجام گرفت. بنابراین هر گروه از طرح‌ها، دارای دسته‌های متنوعی است. با وجود تنوع طرح در آثار ارجمند، پایبندی وی به اصالت نقوش فرش‌های قاجار و صفوی کرمان دیده‌شد. علاوه بر این‌ها نتایج پژوهش نشان می‌دهد توجه به سفارشات و سیستم منحصربه‌فرد تولید از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری گروه‌های متنوع طرح در فرش‌های ارجمند بوده‌است.

کلیدواژه‌ها:

محمد ارجمند کرمانی، فرش کرمان، طرح و نقش فرش کرمان، طبقه‌بندی طرح‌های فرش، فرش‌های امضادار.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد صنایع‌دستی با عنوان «مطالعه نقش و جایگاه محمد ارجمند کرمانی و آثارش در تحولات فرش کرمان (دوره پهلوی)» در دانشکده کاربردی دانشگاه هنر به راهنمایی دکتر صمد سامانیان و مشاوره دکتر ایمان زکریایی کرمانی است.

** دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران/ faezeh.jafari56@yahoo.com

*** استاد گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ samanian@art.ac.ir

**** استادیار گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ i.zakariaee@aui.ac.ir

۱. مقدمه

تولیدکنندگان قدیم فرش کرمان، نقش به‌سزایی در شناسایی و معرفی قالی این منطقه در جهان داشته‌اند. در ارتباط با این افراد مطالعات کافی صورت نگرفته‌است، هم‌چنین اسناد و مدارک قابل‌توجهی از آن‌ها وجود ندارد. از طرف دیگر، علاقه‌مندان مطالعات هنر در عصر حاضر، بسیاری از افراد بلندآوازه و تاثیرگذار هنر غرب و شرق را می‌شناسند اما مفاخر و پیشگامان ایران به‌ویژه قالی کرمان رو به فراموشی هستند. پیشکسوتانی که در زمان خود و با توجه به محدودیت‌های آن دوران، دست از تلاش برای پیشرفت و معرفی فرش کرمان برنداشتند و فصلی ماندگار از تاریخ فرش کرمان را پدید آوردند؛ در عین حال کم‌تر به مطالعهٔ آثار و سبک آن‌ها پرداخته شده و از طرف دیگر، در دنیای مدرن امروز که به سرعت در حال تغییر و پیشرفت است، با عدم شناسایی سبک آثار گذشتگان، بیم مغفول‌ماندن و فراموش‌شدن آن‌ها در تاریخ و برای نسل آینده وجود دارد.

فقدان پژوهش‌های کافی و لازم راجع به یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین افراد تاریخ فرش کرمان، یعنی محمد ارجمند کرمانی، انگیزه‌ای برای طبقه‌بندی آثار وی از منظر طراحی و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری گروه‌های متنوع طرح و نقش فرش‌ها شد تا شاید بتوان با شناخت شیوه و راه وی، قدمی در جهت معرفی و رشد فرش کرمان برداشت. به همین دلیل هدف اصلی از انجام این پژوهش، طبقه‌بندی طرح و نقش فرش‌های امضادار ارجمند است. در همین راستا این سؤال اصلی مطرح می‌شود که آثار امضادار محمد ارجمند، از منظر طراحی شامل چه گروه‌هایی است؟ از آن‌جا که هر گروه از طرح‌ها تحت تأثیر عواملی پدید می‌آید، این سؤال فرعی طرح می‌شود که چه عواملی بر شکل‌گیری طرح و نقش فرش‌های محمد ارجمند اثرگذار بوده‌است؟ بنابراین در پژوهش حاضر فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی از منظر طراحی طبقه‌بندی می‌شوند. پیش از ورود به بحث اصلی، لازم به ذکر است که تورج ژوله در رابطه با طبقه‌بندی طرح‌های فرش ایران عقیده دارد:

> درخصوص طبقه‌بندی صحیح و اصولی طرح‌های فرش ایران و همچنین مبانی بنیادی آن تا چند سال اخیر کار چندانی صورت نگرفته است و طبقه‌بندی طرح‌ها بدون توجه به دلایل شکل‌گیری و پیدایش طرح و نقش‌ها و حتی ریزنقش‌های مورد استفاده در فرش، بلکه فقط با توجه به نوع آرایه‌ها و تزیینات طرح و همچنین اشکال تقلیدی و حتی با توجه به نوع تقسیم‌بندی متن فرش و جای‌گیری نقوش صورت گرفته است. براساس طبقه‌بندی طرح و نقش که در کتاب پژوهشی در فرش ایران صورت گرفته است، فرش‌های شهری‌باف ایران به ۱۹ گروه اصلی طبقه‌بندی شده‌اند. (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۰)

ضرورت دسته‌بندی فرش‌های ارجمند از منظر طراحی از این جهت حائزاهمیت است که مجموعه‌ای از اطلاعات طبقه‌بندی‌شده در حوزهٔ ساختارشناسی طرح و نقش فرش‌های تولیدکنندهٔ مهمی هم‌چون محمد ارجمند کرمانی را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد که ضمن جلوگیری از فراموش‌شدن آثار ایشان، زمینهٔ پژوهش‌های آینده را فراهم می‌کند.

۲. روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت، کیفی است و در شیوهٔ انجام آن از روش توصیفی ـ تحلیلی استفاده شده‌است. روش گردآوری داده‌ها نیز در مرحله اول، کتابخانه‌ای و در مراحل بعد با استفاده از روش میدانی، مصاحبه و مشاوره با متخصصین حوزهٔ فرش ایران بوده‌است. به‌طور کلی مهم‌ترین منبع جمع‌آوری تصاویر نمونه‌ها، مجموعه‌های خصوصی فرش و هم‌چنین موزه‌های ایران بوده که به‌شکل میدانی انجام گرفته‌است. برای رسیدن به هدف اصلی پژوهش، پنج نفر در حوزهٔ فرش انتخاب شدند و مورد مصاحبه از نوع نیمه‌سازمان یافته قرار گرفتند. مصاحبه‌شوندگان شامل دو عضو خانوادهٔ ارجمند، دو پژوهشگر فرش و یک تولیدکننده بوده‌اند. در جدول (۱) اطلاعات مربوط به مصاحبه‌شوندگان آمده‌است. جامعهٔ آماری این پژوهش فرش‌های امضادار ارجمند بوده‌است که امضای «عمل محمد ابن جعفر»، «ارجمند کرمانی» یا «محمد ارجمند کرمانی» را داشته‌اند. تعداد نمونه‌های مورد بررسی ۲۱ تخته فرش امضادار ارجمند بوده است که به روش هدفمند و آسان در دسترس انتخاب شده‌اند.

جدول ۱: اطلاعات مصاحبه‌شوندگان

کد	جنسیت	تخصص	تحصیلات	محل مصاحبه	زمان مصاحبه
۱	مرد	تولیدکنندهٔ فرش	لیسانس	تهران	۱۰ بهمن ۱۳۹۸
۲	مرد	پژوهشگر فرش	فوق‌دیپلم	تهران	۳ خرداد ۱۳۹۸
۳	مرد	پزشک (فرزند ارجمند)	دکترا	کرمان	۲۰ اردیبهشت ۱۳۹۸
۴	مرد	مهندس کشاورزی (فرزند ارجمند)	لیسانس	کرمان	۱۵ اردیبهشت ۱۳۹۸
۵	زن	پژوهشگر فرش	لیسانس	تهران	۱۵ بهمن ۱۳۹۸

۳. پیشینهٔ پژوهش

تا به‌حال پژوهش‌های اندکی در مورد آثار محمد ارجمند کرمانی و طبقه‌بندی طرح آن‌ها به انجام رسیده‌است اما با مطالعه و جست‌وجوی پژوهش‌های پیشین مرتبط با موضوع این مقاله مشخص شد علیرضا هاشمی‌نژاد (۱۳۹۹) در کتاب سلطان قالی به سرگذشت محمد ارجمند در فرش و دیگر فعالیت‌های ایشان در طول حیاتش پرداخته و گروهی از فرش‌های ارجمند را معرفی کرده‌است. طاهر صباحی (۱۳۹۸) در کتاب پنج قرن قالی‌بافی در کرمان، از کارگاه محمد ارجمند به‌عنوان معروف‌ترین کارگاه‌های منطقه نام برده و از ایشان با عنوان ایده‌پرداز طرح‌های ظریف یاد کرده‌است. عباس پورجعفری (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی تاریخ معاصر فرش کرمان (راور)» به مطالعه و بررسی تاریخ معاصر فرش کرمان و راور پرداخته‌است. در این پژوهش به تعدادی از افراد معروف در زمینهٔ قالی کرمان اشاره شده و محمد ارجمند کرمانی یکی از تولیدکنندگان اثرگذار فرش کرمان معرفی شده‌است. غلامعلی ملول (۱۳۸۴) در کتاب بهارستان، پنج‌تخته از فرش‌های محمد ارجمند را به همراه شناسنامه آورده و سپس شرحی از زندگی ایشان داده‌است. علاوه بر این‌ها صوراسرافیل (۱۳۸۰) در بخشی از کتاب طراحان بزرگ فرش ایران، به سیر تحول طراحی در تاریخ فرش کرمان پرداخته و محمدعلی محدث‌زاده و احمد رسولی را به‌عنوان طراحان و افراد سرشناس عرصه در کارگاه محمد ارجمند کرمانی معرفی کرده‌است. هم‌چنین «هنر قالی‌بافی از جان مایه می‌طلبد» عنوان مصاحبه‌ای است که مجلهٔ کیهان فرهنگی در سال ۱۳۶۷ با نقاشان و طراحان کرمانی انجام داده‌است. در این مصاحبه طراحان و نقاشان فرش، نقوش و طرح قالی کرمان را تشریح و در ادامه احمد رسولی و محمدعلی رشید فرخی خود را از طراحان شاغل در کارگاه محمد ارجمند کرمانی معرفی کرده‌اند. در کاتالوگی که سیروس پرهام (۱۳۵۷) با عنوان «نمایشگاه نقش‌های قالی کرمان» نوشته‌است، در قسمت تولیدکنندگان ممتاز کرمان، محمد ارجمند را به‌عنوان فردی کارخانه‌دار و عامل تحولی دامنه‌دار در بافندگی قالی کرمان معرفی کرده و معتقد است قالی‌بافان کرمان تجدید حیات رنگ‌های گیاهی را مدیون ارجمند هستند. محمدابراهیم باستانی پاریزی (۱۳۸۸) در گزارشی با عنوان «تا جایی که بیل‌خور دارد پابیل کُن» از محمد ارجمند کرمانی به‌عنوان سلطان قالی ایران یاد کرده و ایشان را جزو فعالان فرش برشمرده‌است. اسی سخایی (۲۰۰۸) نیز تصویر دو تخته از فرش‌های ارجمند را در کتاب خویش به نمایش گذاشته و از او به‌عنوان سلطان قالی ایران نام برده‌است. هم‌چنین با اشاره به یکی از فرش‌های ارجمند بر ارتباط تاریخی میان این فرش و برخی فرش‌های عصر صفوی تأکید و مطالبی راجع به طراحی و بافت یک تخته از قالی‌های ارجمند ارائه کرده‌است.

اما جنبهٔ نو آورانه این تحقیق را می‌توان به این صورت بیان کرد که در هیچ‌یک از منابع مطرح‌شده، به‌صورت اختصاصی به شناخت طرح و نقش فرش‌های امضادار ارجمند و طبقه‌بندی آن‌ها از منظر طراحی پرداخته نشده‌است. در ضمن یکی از اهداف این پژوهش، شناخت عوامل مؤثر بر شکل‌گیری تنوع طرح و نقش قالی‌های امضادار ارجمند است که این مسئلهٔ بااهمیت در پژوهش‌های پیشین مورد توجه قرار نگرفته‌است.

۴. شناخت محمد ارجمند کرمانی

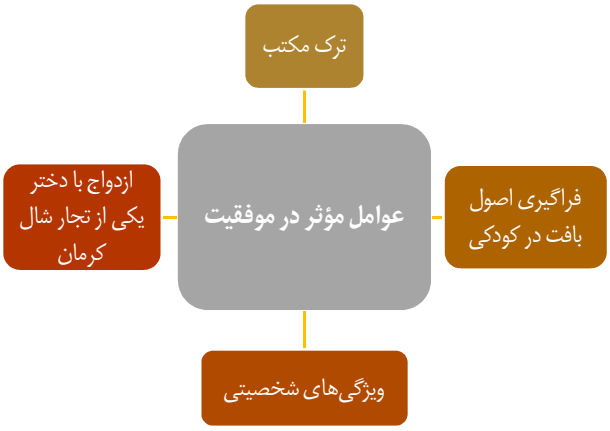
پیش از طبقه‌بندی آثار ارجمند از منظر طراحی، لازم است سرگذشت ایشان بررسی شود. محمد ارجمند کرمانی معروف به «محمد ابن جعفر» در سال ۱۲۶۸ ه.ش در محله خواجه خضر کرمان متولد شد (تصویر ۱)، وی سومین فرزند مرحوم حاج جعفر کربلایی تقی بود (هاشمی‌نژاد،

۱۳۹۹: ۳۲). در زمان کودکی ارجمند، سرگذشت تحصیلی وی عامل مؤثری در موفقیت او در حوزهٔ فرش به حساب می‌آید. طبق مصاحبه‌هایی که نگارندگان با خانوادهٔ مرحوم محمد ارجمند انجام داده‌اند، مشخص شد در پی تنبیه بدنی وی در مکتب، علاقه به تحصیل او از میان رفت و درس خواندن را در سن پایین رها کرد. همین امر، عاملی شد که ایشان به فراگیری طراحی، بافت و سایر امور مربوط به فرش روی آورد. به‌شکلی که «در سال ۱۲۷۶ ه.ش زمانی که ارجمند ۸ ساله بود جهت یادگیری طراحی و نقاشی فرش نزد استادان بزرگی همچون حسن خان و احمد خان شاهرخی فرستاده می‌شود»(همان: ۳۶). رضا مهرابی از دیگر اساتید طراحی فرش ارجمند است. از آن‌جاکه این دو در محله خواجه خضر زندگی می‌کردند، فرصتی فراهم شد تا ارجمند بتواند تحت نظر استاد مهرابی طراحی را فراگیرد (زکریایی کرمانی، ۱۹۵: ۵۸). هم‌چنین در مصاحبه با مصاحبه‌شوندهٔ کد (۴) مشخص شد محمد ارجمند جهت یادگیری نقاشی و طراحی فرش مدتی نیز در نزد زمان‌خان میرحسینی آموزش دیده‌اند. از طرف دیگر، پس از آموختن طراحی، ارجمند تصمیم به یادگیری بافت و رنگرزی فرش گرفت.

تصویر ۱: محمد ارجمند کرمانی
(آرشیو شخصی منوچهر ارجمند کرمانی)

چنان‌چه در این خصوص گفته شده است که ایشان در حدود ۱۵سالگی تمامی مراحل تولید یک قالیچه را از ابتدا تا انتها به تنهایی انجام داده‌اند (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۴). بنابراین ترک تحصیل، عامل مهمی برای شروع فعالیت ارجمند در حوزهٔ فرش کرمان شد، زیرا از این طریق، زمان و تمرکز کافی برای یادگیری امور مربوط به تولید فرش را به‌دست آوردند.

از عوامل دیگری که در موفقیت آیندهٔ ارجمند در زمینهٔ فرش بسیار تأثیرگذار بود، ازدواج ایشان با دختر یکی از تجار شال کرمان را می‌توان برشمرد. پدر همسر محمد ارجمند که تولید شال را متوقف کرده بود، به پیشنهاد وی کارگاه‌های شالبافی را به کارگاه‌های بافت فرش تغییر داد. از طرف دیگر ارجمند که طراحی، بافت و رنگرزی فرش را آموخته بود، توانست بافت فرش را به بافندگان شال آموزش دهد و با استفاده از کارگاه‌های پدر همسرش، تولید فرش را آغاز کند (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۳). با وجود همهٔ این‌ها، نمی‌توان از وضعیت فرش کرمان در سال‌های آغاز فعالیت ارجمند غافل شد زیرا در پیشرفت وی بسیار اثرگذار بود. با شروع سال ۱۲۷۳ ه.ش و همزمان با کودکی ارجمند، یکی از درخشان‌ترین دوران فرش کرمان شروع شده بود. «در این عصر سرمایه‌های زیادی از سراسر دنیا به حوزه فرهنگی کرمان سرازیر شد و شرکت‌های چندملیتی در عرصه اقتصادی فرش کرمان وارد شدند» (زکریایی کرمانی، شعیری و سجودی، ۱۳۹۲: ۲). راجع به ویژگی‌های شخصیتی و فردی محمد ارجمند باید اشاره شود:



نمودار ۱: دسته‌بندی عوامل مؤثر بر موفقیت محمد ارجمند کرمانی در حوزهٔ فرش کرمان (نگارندگان)

وی در جوانی فردی بسیار کوشا و سحرخیز بود، زندگی خود را از صفر شروع کرد، مصمم و امیدوار در صدد راهی برای بهبود و ترقی وضع زندگی خود بود. علاوه بر این‌ها، عواملی که باعث پیشرفت و معروفیت وی شد، علاقه و ایمان او به کار و مردم‌داری، حُسن ابتکار و خلاقیت، متواضع‌بودن، میانه‌رو و مبادی آداب و مورد احترام همگان بودن، می‌باشد. ایشان علاوه بر صنعت قالی، در امور کشاورزی و بازرگانی هم صاحب ذوق و بصیرت و مهارت کامل بود. و در صحنه‌های اجتماعی نیز، حضوری فعال داشت. او در معاشرت‌ها و امور روزمره، فردی میانه‌رو و مبادی آداب، متواضع و طرف اعتماد و احترام همگان بود (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۹۲). ارجمند در مورد رسیدگی به کارگران قالی‌باف کرمان تأثیر فراوان داشت. در سال‌های ۱۹۴۱م./ ۱۳۲۰ ه.ش که ایران دچار انقلابات و شورش‌های کارگری بود و

بسیاری از کارگاه‌ها به همین دلیل تعطیل شد، ایشان خارج از وظایف خود به کارگران می‌رسید. در روزگار قحطی آرد و گندم و برنج به خانه‌ها می‌برد. اضافه حقوق را بدون هماهنگی با سایر کارگاه‌ها می‌پرداخت (گلاب‌زاده، ۱۳۹۳: ۹۸۳). در نمودار (۱) عوامل مؤثر بر موفقیت محمد ارجمند کرمانی در حوزهٔ فرش کرمان دسته‌بندی شده‌اند.

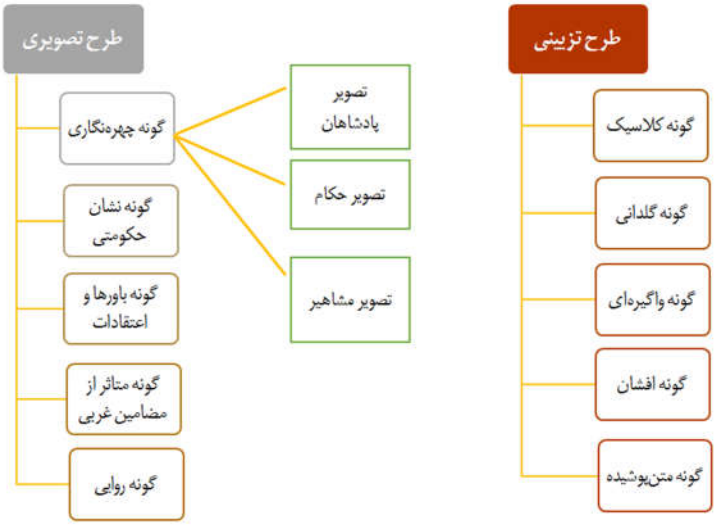
آخرین موضوعی که راجع به سرگذشت ارجمند لازم به ذکر است، تغییر نام‌خانوادگی ایشان است. براساس سخنان مرحوم منوچهر ارجمند، محمد ارجمند بین سال‌های ۱۳۰۶ تا ۱۳۰۷ ه.ش دارای نام‌خانوادگی می‌شود و تا قبل از آن به نام «محمد ابن جعفر» شناخته می‌شده است. هم‌چنین رقم‌های «عمل محمد ابن جعفر»، «محمد ارجمند کرمانی»، «فابریک ارجمند کرمانی» و «ارجمند کرمانی» در آثار وی دیده می‌شود. سرانجام وی در سال ۱۳۴۷ ه.ش بر اثر خونریزی معده در بیمارستانی در شهر نیویورک از دنیا رفت و بعد از درگذشت وی، یک ایستگاه رادیویی در آلمان، خبر فوت او را منتشر نمود (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۳)

۵. طبقه‌بندی طرح‌ها در فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی

آثار امضادار ارجمند در دو دستهٔ اصلی طرح‌های تصویری و تزیینی جای می‌گیرند و هر گروه دارای زیربخش‌های متفاوتی است. دسته‌بندی طرح‌های مورد مطالعه در نمودار (۲) ارائه شده‌است.

۶. طرح تصویری

پرویز تناولی در کتاب قالیچه‌های تصویری ایران اظهار داشته است:



نمودار ۲: دسته‌بندی طرح‌ها در فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی (نگارندگان)

> قالی‌های تصویری در اواخر سده دوازدهم ه.ق/هجدهم م. و به دنبال تحولاتی که در رشته‌های مختلف هنری ایران پدید می‌آمد شکل گرفتند. این فرش‌ها همگام با دیگر پدیده‌های هنری آن زمان، ضمن به خدمت گرفتن امکانات جدید، مثل تصاویر چاپی و عکس، به بیان تازه ای در قالی‌بافی ایران نایل آمدند. (تناولی، ۱۳۶۸: ۹)

هم‌چنین «با ورود صنعت عکاسی و چاپ، قالی‌های بسیار زیبا با طرح تصویری بسیار ماهرانه ظهور یافتند که بسیاری از آن‌ها حاوی نقوش نمادین بودند» (سلطانی گوکی و کشاورز افشار، ۱۳۹۵: ٤). از طرف دیگر با رواج گستردهٔ تصاویر در این زمان، اکثر گونه‌های هنری، فضای خود را به تصاویر و بازنمایی آن اختصاص دادند. در این میان، فرش شاید آخرین گونهٔ هنری بود که تصویر را در خود پذیرفت (رشادی و مراثی، ۱۳۹۰: ۳).

در عصر قاجار با وجود نگارخانه‌های سلطنتی، هنرمندان به تهیه تصاویر و چهرهٔ پادشاهان هم‌عصر خود پرداخته و شبیه‌سازی تصاویر شاهان و شاهزادگان در این عصر، به نوعی تازگی داشته است. سده سیزدهم و چهارهم هجری را شاید بتوان شروع جنبش تصویرسازی و اثرگذاری‌اش در قالی ایران نامید. تحت این شرایط بود که قالی‌های تصویری تولید شدند و این زمانی است که نصب قالی‌های تصویری بر روی دیوار، دگرگونی‌هایی در کاربرد فرش ایجاد کرد و با تغییر این کاربرد، حضور تصاویر بر روی قالی‌ها بیشتر توجیه‌پذیر بود. به نظر می‌رسد این قالی‌ها عمدتا به صورت سفارشی تولید شده‌اند، زیرا محدودیت‌هایی همچون، ابعاد نامناسب تجاری، طرح و رنگ محدود و در اکثر موارد کپی‌برداری از تصاویر موجود در آثار هنری دیگر، مواجه‌نشدن با استقبال فراگیر در بازار و ... را به همراه داشته‌است. (وندشعاری، ۱۳۸۷: ۲)

در همین دوران است که محمد ارجمند، انواع مختلف طرح‌های تصویری را انتخاب کرده است که در پژوهش حاضر به دسته‌های مختلف طبقه‌بندی شده‌اند. ویژگی مشترک در تمام فرش‌های تصویری ارجمند، وجود عناصر عصر ترمهٔ کرمان و طبیعت‌گرایی طرح‌های

تصویری است. هم‌چنین تفاوت آن‌ها در انتخاب گونه‌ها می‌باشد. گروه‌های شناسایی‌شده در این سبک شامل: گونهٔ چهره‌نگاری، گونهٔ نشان حکومتی،گونهٔ باورها و اعتقادات، گونهٔ متأثر از مضامین غربی و گونهٔ روایی است.

۶-۱) گونهٔ چهره‌نگاری

این گونه به سه دستهٔ تصویر پادشاهان، حکام و مشاهیر تقسیم می‌شود.

الف) تصویر پادشاهان

در بین قالیچه‌های تصویری که از پادشاهان بافته شده‌است، تصویر هیچ پادشاهی به اندازهٔ تصویر احمدشاه مورد استفاده قالیبافان قرار نگرفته‌است. تصویر این پادشاه به دست قالیبافان نقاط مختلف کشور بافته و بیش از هر پادشاهی، در بین قالیبافان رواج داشته‌است. منشا الهام همهٔ این قالیچه‌ها، عکس‌های رسمی احمدشاه که وی را در حالت نیم‌تنه و تمام‌قد نشان می‌دهد، است. آنچه قالیبافان و طراحان توانسته‌اند با الهام از این عکس‌ها انجام دهند به حدی ماهرانه است که کار برخی از هنرمندان پیشرو امروزی را به یاد می‌آورد اما باید توجه داشت که این عکس‌ها معمولا سیاه و سفید بودند و گاه آن‌ها را با دست رنگ می‌کردند ولی بافندگان از حداکثر رنگ در بافت استفاده کرده‌اند. (تناولی، ۱۳۶۸: ۵۱)

فرش موردبحث در این پژوهش به‌صورت «جفت بافته شده‌است و عبارت السلطان احمدشاه قاجار در فرش به صورت برجسته (سوف) دیده می‌شود» (ملول، ۱۳۸۴: ۱۷۸). با نگاهی به طرح این فرش متوجه نوع خاص طرح‌های فرش کرمان یعنی شیوهٔ چهره‌گشایی در میان نقوش عصر ترمه می‌شویم. حسن‌خان را مبدع شیوهٔ چهره‌گشایی در بین نقشه‌های سبزی‌کار دانسته‌اند.

وی در چهره‌سازی و تصویرگری استادی بی‌بدیل بود. از آنجایی که وی در هنر فرنگی‌سازی و گل و مرغ دستی تمام داشت، همزمان با رکود شالبافی، او نیز ذوق خود را به کار بست و توانست با انتقال شیوه کار خودش به فرش مکتب جدید را در فرش کرمان به نام نقشه‌های سبزی‌کار ابداع کند. ایشان بود که شیوه چهره‌گشایی در میان نقشه‌های سبزی‌کار را ابتکار کرد و این ابداع چیزی جز، انتقال همان شیوهٔ چهره‌گشایی در قلمدان‌ها به روی نقشه‌های فرش نبود. (ژوله، ۱۳۹۲: ۸۴)

در این پژوهش دو نمونه از فرش‌های ارجمند با امضای «عمل محمد ابن جعفر» آورده می‌شود که دارای طرح چهره‌گشایی در میان نقوش عصر ترمه هستند. در جداول (۲ و ۳) تصویر فرش‌های ارجمند که دارای طرح تصویری هستند و در گروه چهره‌نگاری جای می‌گیرند، آورده شده‌است.

جدول ۲: فرش با طرح تصویری از گونهٔ چهره‌نگاری، گروه تصویر پادشاهان و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	امضا
نمونهٔ ۱ (ملول، ۱۳۸۴، ۱۷۸)	عمل محمد ابن جعفر
	محل نگهداری: موزه فرش ایران توضیح: تصویر احمدشاه در وسط فرش و در اطراف آن، ۱۶ پرنده و ۵۰ فرم بته‌جقه طراحی شده است.

ب) تصویر حکام

در فرش نمونه (۲)، تصویر یکی از حکام وقت دیده می‌شود و از نظر طرح، نقش و ترکیب‌بندی همانند نمونه (۱) می‌باشد. با این تفاوت که به جای دو قابی که در فرش احمدشاه بافته شده‌است، در بالا نشان شیر و خورشید و در پایین، تصویر یک طاووس دیده می‌شود. هم‌چنین دارای ۱۲ پرنده و بیش از ۳۰ بته‌جقه است. علاوه بر این، در قسمت پایین فرش، دو گلدان طراحی شده‌است که ساقهٔ بته‌ها از درون آن‌ها روییده و در کل فرش پخش شده‌اند. از دیگر تفاوت‌های این فرش با فرش احمدشاه، حاشیهٔ فرش است که کتیبه‌ای مشتمل بر اشعار در حاشیه بافته شده اما در فرش احمدشاه حاشیه به صورت تکرار نقش دیده می‌شود.

جدول ۳: فرش با طرح تصویری، گونهٔ چهره‌نگاری، گروه تصویر حکام و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	امضا
 نمونهٔ ۲ (مجموعهٔ خصوصی آقای جلالیان، تهران، ۱۳۹۸)	 عمل محمد ابن جعفر محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی توضیح: تصویر یکی از حکام وقت در وسط فرش و اطراف آن ۱۲ پرنده و ۳۰ فرم بته‌جقه طراحی شده‌است. در حاشیه، اشعار و در قسمت بالای فرش، نشان شیر و خورشید بافته شده‌است.

ج) تصویر مشاهیر

مشاهیر در لغت‌نامه دهخدا به‌معنای بزرگان و نام‌آوران و هم‌چنین مردمان معروف، مشهور و سرشناس آمده‌است. فرش‌های مشاهیر به گونه‌ای از فرش‌ها اطلاق می‌شوند که در آن‌ها افراد معروف و سرشناس دنیا را می‌توان مشاهده کرد.

ترسیم چهره پادشاهان و مشاهیر پس از عصر صفوی براساس تصاویر موجود در کتاب‌ها مرسوم می‌شود و بافندگان نیز از این تصاویر در بافت قالی‌ها بهره می‌برند. نقش‌کردن شمایل و پیکره پیامبران ادیان مختلف، پادشاهان اساطیری و تاریخی ایران همراه شاهان دیگر ملل و مشاهیر دنیا در قالب یک ساختار واحد، بدون توجه به ملیت، مذهب و جایگاه آنان رویدادی است که در قالی‌های مشاهیر کرمان مشاهده می‌شود. (رسولی و رهبرنیا، ۱۳۹۲: ۸)

هم‌چنین «در این قالی‌ها، خیل عظیمی از بزرگان و شخصیت‌های مشهور تاریخ در زمینه علم، سیاست و مذهب یک‌جا گرد هم آمده» (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۰: ۴)، علاوه بر این، در فرش‌های مشاهیر غالباً اسامی افراد در حاشیهٔ فرش در داخل شمسه یا فرم‌های دیگر هندسی بافته می‌شده‌است و در کنار نقش اشخاص، اعدادی طراحی می‌شده تا مخاطب برای یافتن نام آنان، عدد کنار تصویر را با عدد موجود در قاب‌های حاشیه تطبیق دهد. در جدول (۴) دو نمونه از فرش‌های مشاهیر با امضای «محمد ابن جعفر» آورده شده که به اواخر دورهٔ قاجار تعلق دارند.

جدول ۴: تصویر فرش با طرح تصویری، گونهٔ چهره‌نگاری، گروه مشاهیر و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	 نمونهٔ ۳ (آرشیو تصاویر باغ موزه نگارستان، تهران)	 نمونهٔ ۴ (مجموعهٔ شخصی، تهران، ۱۳۹۸)
امضا	 عمل محمد ابن جعفر	 عمل محمد ابن جعفر
توضیحات	محل نگهداری: باغ موزه نگارستان * نام ۱۰۸ نفر در حاشیهٔ فرش و نام ۵۴ نفر در حاشیهٔ قاب داخلی فرش بافته شده‌است. تصاویر مشاهیر عالم، متن فرش را پوشانده‌اند. نام افراد در شمسه‌هایی در حاشیه دیده می‌شود. * نشان شیر و خورشید و تصویر احمدشاه در دو قاب در بالا و پایین فرش بافته شده‌است.	محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی * نام ۵۵ نفر در حاشیه و تصویر مشاهیر عالم در متن فرش بافته شده‌است. * در این نمونه، نشان شیر و خورشید و تصویر احمدشاه دیده نشد.

۶-۲) گونهٔ نشان حکومتی

این گروه از فرش‌ها، یک آرم دولتی اجتماعی را به تصویر می‌کشد که نشانهٔ امپراطوری یک کشور اروپایی است و به سفارش یک دولت در کرمان بافته شده‌است. این آرم در ترکیب با نقوش دیگر فرم یک ترنج بزرگ را در مرکز فرش به وجود می‌آورند. (پور یزدان‌پناه، ۱۳۸۹: ۱۴۶) در فرش نمونه (۵)، «طرح وسط متن شباهت‌هایی با آرم کشورهای بلژیک و هلند دارد. برخلاف نظر عده‌ای که این طرح را به آرم فراماسون‌ها شبیه می‌دانند، به نظر می‌رسد این فرش به دستور دربار ایران بافته شده باشد» (ملول، ۱۳۸۴: ۱۳۹). فرم تاج پادشاهی ایران در وسط این فرش جلب‌توجه می‌کند که نشان از ملی‌گرایی در اوایل سلطنت رضاشاه دارد. هم‌چنین نشان شیر و خورشید نیز دیده می‌شود. شیر، نماد قدرت و سخاوت بوده و شمشیر در دستش نشانهٔ قدرت ارتش پادشاه بوده‌است. دیگر نمادهای تکمیلی سلطنتی که در این فرش دیده می‌شوند عبارتند از شیر دال که مظهر قدرت و اژدها که نشانهٔ ثروت و توانمندی است (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۲۵). این گونه از نظر محتوا با گونهٔ تصاویر رجال دارای شباهت است و هردو، نشان از ارتباط ارجمند با دربار و بافت سفارشی کار دارد. این فرش دارای امضای «عمل محمد ابن جعفر» می‌باشد و در حاشیهٔ آن نقوش اسلیمی و ختایی کرمان مشاهده می‌شود (جدول ۵). علاوه بر این‌ها، در مرکز فرش تصویر یک آرم به‌عنوان ترنج به تصویر کشیده شده‌است. به نظر می‌رسد ارجمند از افراد مورد اعتماد دربار بوده که سفارش بافت این فرش را گرفته است.

جدول ۵: فرش با طرح تصویری، گونهٔ نشان حکومتی و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	امضا
نمونهٔ ۵ (ملول، ۱۳۸۴: ۱۷۵)	عمل محمد ابن جعفر
	محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی توضیح: در وسط فرش تصویر یک آرم و در حاشیهٔ آن نقوش اسلیمی و ختایی بافته شده‌است. نشان شیر و خورشید و تاج پادشاهی نیز مشاهده می‌شوند.

۶-۳) گونهٔ باورها و اعتقادات

قالی‌های درویشی اغلب مزین به کتیبه‌هایی است، حاوی اشعار عرفانی با مضامین اخلاقی که سالک را به عدم دلبستگی به دنیا و تسلیم و رضا دعوت و تشویق می‌کند. در این میان اشعار فروغی بسطامی بیش از بقیه مورد علاقه بوده و در قالی‌های درویشی به کار برده شده‌است. ابیات به تناسب طرح به صورت تک‌مصرع، تک‌بیت و یا بیشتر مورد استفاده قرار گرفته‌است. (صباحی، ۱۳۹۸: ۴۱۲) علاوه بر این، «تناولی این قالیچه‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: دست اول قالیچه‌هایی که به تصویرهای دراویش مزین شده و دسته دوم قالیچه‌هایی که موضوع آن‌ها را وسایل آیینی دراویش تشکیل می‌دهند. در دسته اول تصویر نورعلیشاه بیش از هر درویش دیگری، مورد توجه بوده‌است. نورعلیشاه از فرقه دراویش نعمت‌اللهی است و از آخرین دراویشی است که به سبک صوفیان گذشته، زندگی پر شور و هیجانی داشته و به عالم تصوف رونق خاصی بخشیده‌است. در اغلب قالیچه‌های نورعلیشاهی اشعاری که درباره او سروده شده، در حاشیه بافته شده‌است». (صفاران، حاتم و یحیوی، ۱۳۹۶: ۹)

در فرش نمونهٔ (۶)، مشتاق علیشاه، نورعلیشاه، شاه نعمت‌الله ولی، شمس تبریزی و سلطان بایزید به تصویر کشیده شده‌اند و در کنار هرکدام اسمشان بافته شده‌است. علاوه بر این در حاشیهٔ فرش، نقش دو نفر به‌صورت متناوب تکرار شده و در فضای بین این دو قاب، با نقوش و گل‌های عصر ترمه زمینه را پر کرده‌اند. هم‌چنین در فضاهای خالی متن نیز نقوش ریز عصر ترمه به چشم می‌خورد (جدول ۶). «در اغلب قالیچه‌هایی که نورعلیشاه را تصویر کرده‌اند،او را به همراه تبرزین و کشکول که از وسایل آیینی دراویش محسوب می‌شود، در حالت نشسته یا ایستاده می‌بینیم» (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۰: ۵).

با مشاهدهٔ فرش نمونهٔ (۶) می‌توان دو نظریه مطرح کرد: این احتمال وجود دارد که محمد ارجمند به فرقه دراویش اهمیت می‌داده و شاید جزو علایقش بوده‌است، هم‌چنین امکان دارد این فرش کاملاً سفارشی بوده و ربطی به عقاید تولیدکننده نداشته باشد. اگر نظریهٔ دوم قطعیت داشته باشد، این نتیجه گرفته می‌شود که ارجمند به مقدار زیادی تحت تأثیر سفارش بازار بوده است و شاید همین موضوع باعث به‌وجودآمدن تنوع طرح در آثارش در یک دورهٔ زمانی شده‌است.

جدول ۶: فرش با طرح تصویری، گونهٔ باورها و اعتقادات و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	امضا
نمونهٔ ۶ (Sakhai, 2008 : 146)	عمل محمد ابن جعفر توضیح: تصویر مشتاق علیشاه، نورعلیشاه، شاه نعمت‌الله ولی، شمس تبریزی و سلطان بایزید در متن فرش به همراه اسامی آن‌ها بافته شده است. در حاشیهٔ فرش، تصویر دو شخص به‌صورت متناوب تکرار شده و در متن قالی وسایل آیینی دراویش دیده می‌شود.

۶-۴) گونهٔ متأثر از مضامین غربی

در پایان سده نوزدهم تولیدات شهر کرمان شامل قالی‌های مصوری می‌شد که جذب طبقه متوسط علاقه‌مند به تاریخ و حماسه اروپا را در پی‌داشت. در این میان نقش عبدالحسین میرزا فرمانفرما دارای اهمیت ویژه‌ای است. وی که در اروپا تحصیل کرده بود، در میان بافندگان نقشه‌های الهام‌گرفته از آرشیو تزیینی کارگاه‌های فرانسوی و یا نقشه‌های تقلیدشده و چاپی از این دست را توزیع می‌کرد. (صباحی، ۱۳۸۹: ۳۸۵)

علاوه بر این به‌نظر می‌رسد «مسافرت شاهان قاجار از جمله ناصرالدین شاه به اروپا موجب انتقال عکس‌های اروپایی به ایران شد و باعث پدیدآمدن قالی‌های تصویری با مضامین اروپایی شده است» (صفاران، حاتم و یحیوی، ۱۳۹۶: ۳).

گسترش روابط ایران و اروپا و آشنایی ایرانیان با تمدن غربی، به رواج فرنگی‌مآبی و پرداختن به مضامین و فرم‌های اروپایی در هنر ایران انجامید. تعدادی از قالی‌های تصویری نمونه بارز چنین گرایشاتی هستند. مردم ایران، با دیدن مظاهر تمدن غرب به شدت شیفته و فریفته آن شدند. طراحان قالی نیز از چنین تأثیراتی بی‌نصیب نبودند. (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۰: ۴)

تصویر ۲: تابلوی نقاشی اروپایی
(زکریایی کرمانی، شعیری و سجودی، ۱۳۹۲: ۵)

در این پژوهش دو نمونه از فرش‌های ارجمند از روی یک تابلوی اروپایی بافته شده‌اند (جدول ۷). تابلوی نقاشی‌ای که فرش‌های ارجمند از روی آن الگوبرداری شده (تصویر ۲)، «مربوط به دوران لویی چهاردهم در فرانسه است که اولین بار، جولز رومن در سال ۱۶۸۶ میلادی از مجموعه‌ای با عنوان "موضوعات افسانه‌ای" و برگرفته از نقاشی الکساندر اوبلسکی با نام "رقص یک نمف (زن جوان) و یک ساتیر" بافته است» (زکریایی کرمانی، شعیری و سجودی، ۱۳۹۲: ۵). درواقع با دیدن این زیرگونه از فرش‌های ارجمند مشخص می‌شود:

ایشان بدون وابستگی به اروپا نبوده و این موضوع در اصرارش به مضامین اروپایی در کارش دیده می‌شود. احتمالا این قالی‌ها سفارشی بوده‌اند. در این‌جا مسئلهٔ تبادل هنری در جهان مطرح است و نشان می‌دهد ایران با کشورهای غربی تبادل فرهنگی داشته است. (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۱)

جدول ۷: فرش‌های دارای طرح تصویری، گونهٔ متأثر از مضامین غربی و اطلاعات مربوط به آن‌ها (نگارندگان)

تصویر نمونه	نمونهٔ ۷ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش ایران، تهران)	نمونهٔ ۸ (URL1)
امضا	عمل محمد ابن جعفر	عمل محمد ابن جعفر
توضیحات	محل نگهداری: موزهٔ فرش ایران * در متن فرش صحنه‌ای الگوبرداری‌شده از یک نقاشی اروپایی به همراه گل‌های ریز و طبیعت‌گرای فرش کرمان دیده می‌شود. * در حاشیه، تصویر دو شخص به‌صورت متناوب تکرار شده‌است، هم‌چنین انواع گل‌های ریز مشاهده می‌شوند.	محل نگهداری: حراجی کریستیز * همانند نمونهٔ ۷ در متن فرش صحنه‌ای الگوبرداری‌شده از یک نقاشی اروپایی به همراه گل‌های ریز و طبیعت‌گرای فرش کرمان دیده می‌شود. * در حاشیهٔ فرش نقوش اسلیمی و ختایی بافته شده‌اند.

۶-۵) گونهٔ روایی

این گونه از فرش‌ها شامل «ترکیباتی الهام‌گرفته از ادبیات حماسی ایران، حکایات و روایات سنتی می‌باشند که صحنه‌هایی از طبیعت با ارزش‌های نمادین با تصاویر انسان‌هایی در کنار درخت و یا در حال استراحت در باغ را نشان می‌دهند» (صباحی، ۱۳۹۸: ۳۸۵). فرش‌های نمونهٔ (۹ و ۱۰) دو مورد از فرش‌های ارجمند با مضامین روایی می‌باشند (جدول ۸).

نمونهٔ (۹) یک صحنهٔ روستایی را نشان می‌دهد:

زمینهٔ فرش حدود زمانی و مکانی را درنوردیده و در قالب یک تصویر و به طور همزمان چند صحنه را به تصویر کشیده‌است. آب یک عنصر کلیدی در این نظام دیداری مطرح می‌شود. در پایین‌ترین سطح این فرش برکه‌ای از آب و در بالاترین سطح نیز رود و آبشار دیده می‌شود به عبارتی هرآنچه در این نظام دیداری مشاهده می‌شود بین دو ساحت آب اتفاق می‌افتد. (زکریایی کرمانی، ۱۳۹۵: ۱۳۱)

در نمونهٔ (۱۰) نیز همین اتفاق افتاده است اما در این فرش نشانی از آب و یا برکه وجود ندارد درحالی‌که هردو فرش در یک گونه جای دارند. این گروه از فرش‌های ارجمند، نمایی از یک محیط روستایی را نشان می‌دهند و به لحاظ حسی، حس پویابودن و زندگی را منتقل می‌کنند (جدول ۸). این درحالی است که مضامین اروپایی کپی شده و کم‌تر دستخوش خلاقیت هستند، از طرف دیگر کم‌تر حس زنده بودن را انتقال می‌دهند و بیش‌تر شبیه به تابلوی نقاشی می‌باشند.

جدول ۸: فرش‌های دارای طرح تصویری، گونهٔ روایی و اطلاعات مربوط به آن‌ها (نگارندگان)

تصویر نمونه	نمونهٔ ۹ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش ایران، تهران)	نمونهٔ ۱۰ (مجموعهٔ خصوصی منوچهر ارجمند،کرمان، ۱۳۹۸)
امضا	عمل محمد ابن جعفر	فابریک ارجمند کرمانی
توضیحات	محل نگهداری: موزهٔ فرش ایران * متن فرش یک زندگی روستایی و سرزنده را روایت می‌کند که مملو از تصاویر گوناگون مربوط به یک زندگی عشایری است. * در حاشیه نیز نقوش مربوط به زندگی عشایری به همراه انواع گل‌های ریز کرمان دیده می‌شود.	محل نگهداری: مجموعه خصوصی * در متن فرش یک چوپان به همراه حیواناتی بافته شده‌اند. * در حاشیهٔ فرش یک جفت پرنده تکرار شده‌است. تمام نقوش با جزییات و به‌صورت طبیعت‌گرایانه طراحی شده‌اند.

۷. طرح تزیینی

این طرح معمولاً از نقوش اسلیمی و ختایی در فرش تشکیل می‌شود:

اسلیمی نقشمایه‌ای مرکب از شاخه‌ها و برگهای پیچان که احتمالا به صورت انتزاعی درخت، بویژه درخت تاک است. نمونه‌های ساده اسلیمی را در ظروف سیمین و زرین دوره اشکانی و گچبری‌ها و اشیاء دوره ساسانی می‌توان یافت. این نقشمایه در دوران اسلامی به تدریج پیچیده‌تر شد و در تزیینات معماری، طرح قالی، تذهیب و غیره در ایران رایج شد. از طرف دیگر ختایی نقشمایه تزیینی مرکب از غنچه‌ها گل‌ها و برگها می‌باشد که در طرح قالی، کاشی، تذهیب و غیره به کار می‌رود. نقشمایه ختایی در مقایسه با اسلیمی به فرم طبیعی نزدیک‌تر است. (عزیزی، شریف‌زاده و کوپال، ۱۳۹۸: ۱۰)

در فرش‌های طرح تزیینی ارجمند از گونهٔ کلاسیک، گروه‌های متفاوتی دیده شد که در ادامه تصاویر آن‌ها به همراه توضیحاتشان آورده می‌شود.

۷-۱) گونهٔ کلاسیک

گرایش به طرح‌های قدیمی و کلاسیک ایران موجب شد بازگشتی دوباره به اصالت‌های سنتی روی دهد به همین واسطه این عصر تحت عنوان عصر بازگشت به دوران کلاسیک معروف گردید. طراحان با الهام‌گرفتن از طرح‌های درشت صفوی به ابداع ترکیب‌بندی‌های جدید پرداختند منتها با سبک و روش خود. (زکریایی کرمانی، شعیری و سجودی، ۱۳۹۲: ۲)

درواقع، ویژگی اصلی این سبک اقتباس طراحان از طرح‌های سنتی و کلاسیک صفوی است. «در این دوره نقش و نگاره‌های صفوی مورد تقلید هنرمندان کرمانی قرار گرفت. اسلیمی‌ها، گل‌های شاه‌عباسی، نقش قاب‌قابی و لچک ترنج رایج شد» (پرهام، ۱۳۵۷: ۴). فرش‌های این گونه به چهار گروه دسته‌بندی می‌شوند: گلدانی، واگیره‌ای، افشان و متن‌پوشیده. در جدول (۹) تطبیق نقوش قالی‌های ارجمند و فرش‌های منسوب به کرمان در دورهٔ صفوی آمده‌است. شباهت زیاد نقوش جدول، مشخص می‌کند فرش‌های ارجمند دارای طرح کلاسیک می‌باشند.

جدول ۹: نقوش فرش‌های طرح کلاسیک محمد ارجمند و نقوش فرش‌های منسوب به کرمان (نگارندگان)

ردیف	جزییات نقوش فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی	جزییات نقوش فرش‌های منسوب به کرمان از دورهٔ صفوی (URL1-URL3)
۱		
۲		
۳	نقوش حاشیهٔ فرش ارجمند با نقوش متن فرش (اسلیمی گلدار) محفوظ در موزهٔ متروپلیتن با هم شباهت دارند.	

۷-۲) گروه گلدانی

نقش اصلی این گونه فرش‌ها، گلدان‌هایی است در اندازه‌های گوناگون که گل‌های فراوان بزرگ یا کوچک دارد. گاه انبوه گل‌هایی که سراسر فرش را می‌پوشاند از یک گلدان سر بر می‌آورد و گاه چند گلدان کوچک دیده می‌شود که قرینه هم یا به دنبال هم ردیف شده و گل‌های خود را در سراسر متن فرش گسترده است. ابتکار طرح گلدانی بیشتر مربوط به زمان شاه عباس است. (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۱۹۷)

نام گلدانی بدین جهت به این قالی‌ها اطلاق می‌شود که:

نقش‌مایه‌های گلدار در سراسر متن قالی وجود دارد و ساقه‌های آن‌ها از یک یا چند گلدان نشأت گرفته، این نقوش شاید در حاشیه قالی نیز بیایند. ولی باید توجه داشت که ممکن است تمام قالی‌های گلدانی چنین ترکیبی نداشته باشند. ویژگی شاخص قالی‌های گلدانی، کاهش تعداد حاشیه‌هاست. اغلب فقط یک حاشیه دارند. طرح‌های متن، منظم‌تر از طرح‌های حاشیه است بخصوص در گوشه‌ها و لبه‌ها، هرچند هر دو طرحِ گلدار دارند. نقش‌مایه‌ها بسیارند اما نوع خاصی از اسلیمی به نام اسلیمی نواری غالب‌تر بوده و گاهی پیچک‌دار است. از دیگر نقش‌مایه‌های رایج می توان از پیچک‌های موجی‌شکل نام برد که در کنار اشکالی نظیر برگ‌نخلی‌ها و گل رُز یا ساقه‌های شکوفه‌دار ساده و طبیعی طراحی می‌شوند. (صباحی، ۱۳۹۸: ۷۶)

هم‌چنین «در این طرح وجود یک یا چند گلدان در اندازه‌های مختلف تمام متن فرش را می‌پوشاند. اما اغلب طرح‌های گلدانی، دارای گلدانی بزرگ در یک طرف فرش هستند که شاخه‌های گل‌های آن تمام متن فرش را می‌پوشاند. طرح اینگونه فرش‌ها به صورت دو یا سه شبکه باهم تلفیق شده یا مجموعه‌ای از چهارخانه‌های شطرنجی است که بر آن‌ها گل‌های شکوفان نقش شده است. متن مشبک و توری‌مانند قالی، با گلدان‌های پر از گل تزیین شده است، به نظر پژوهشگران، محل بافت فرش‌های گلدانی کرمان است.» (نیکخواه، رضوانی و هوشیار، ۱۳۹۱: ۴)

در جدول (۱۰) دو نمونه از فرش‌های ارجمند با طرح گلدانی آورده شده که هردو در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند و به سفارش این مجموعه بافته شده‌اند. امضای یکی از آنها «ارجمند کرمانی» و در نمونهٔ دیگر «محمد ارجمند کرمانی» است.

جدول ۱۰: فرش‌های دارای طرح تزیینی، گونهٔ کلاسیک، گروه گلدانی و اطلاعات مربوط به آن‌ها (نگارندگان)

تصویر نمونه	نمونهٔ ۱۱ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۹۸)	نمونهٔ ۱۲ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۹۸)
امضا	ارجمند کرمانی	محمد ارجمند کرمانی
توضیحات	محل نگهداری: موزهٔ فرش آستان قدس رضوی * در متن فرش دو گلدان طراحی شده که تمام ساقه‌ها از داخل این دو گلدان خارج شده و در کل متن فرش پخش شده‌اند. انواع گل‌های شاه‌عباسی و گلدان‌های آن نشان‌دهندهٔ سبک کلاسیک این فرش می‌باشد.	محل نگهداری: موزهٔ فرش آستان قدس رضوی * چندین گلدان در متن فرش دیده می‌شود که شاخه‌ها و دسته‌گل‌هایی از داخل آن‌ها خارج شده و سرتاسر متن فرش را پوشانده‌اند. هم‌چنین گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در متن و حاشیهٔ فرش بافته شده‌اند.

۷-۳) گروه واگیره‌ای

طرح‌های واگیره‌ای به گونه‌ای هستند که «سرتاسر فرش هم از جهت طول و هم از جهت عرض به قطعات منظم تقسیم شده و هر قسمت توسط خطوط یا بندهایی به قسمت همجوار می‌پیوندد و به این ترتیب از بهم پیوستن این قسمت‌ها و بندهای آن‌ها کل طرح به وجود می‌آید.» (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۱) در طرح‌های واگیره‌ای «یک الگو یا همان واگیره به‌صورت مکرر در راستای خط تقارن تکرار می‌شود و گاهی توسط یک گره بهم متصل می‌گردند که موجب انسجام بیشتر طرح می‌شود. در این نوع فرش، الگوها یا به‌صورت هندسه‌ای منظم و چندضلعی هستند یا از طریق نوار ساده که خطی یک راست و یک دست است جدا می‌گردد و چشم را در بستر طولی خیره می‌گرداند، این هندسه نشات گرفته از معماری است.» (اسدی، ۱۳۹۶: ۱۴)

در جدول (۱۱) سه نمونه از فرش‌های ارجمند که دارای طرح واگیره‌ای هستند به همراه امضای آن‌ها آورده شده‌اند.

جدول ۱۱: فرش‌های دارای طرح تزیینی، گونهٔ کلاسیک، گروه واگیره‌ای و اطلاعات مربوط به آن‌ها (نگارندگان)

تصویر نمونه	نمونهٔ ۱۳ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۹۸)	نمونهٔ ۱٤ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۹۸)	نمونهٔ ۱۵ (مجموعهٔ خصوصی آقای کاظم اسلامی، تهران، ۱۳۹۸)
امضا	محمد ارجمند کرمانی	ارجمند کرمانی	ارجمند کرمانی
توضیحات	محل نگهداری: موزهٔ فرش آستان قدس رضوی * در متن فرش گل‌های بزرگ شاه‌عباسی و سایر نقوش ختایی تکرار شده‌است. در حاشیه نیز گل و برگ‌های ختایی بافته شده‌اند.	محل نگهداری: موزهٔ فرش آستان قدس رضوی * در متن فرش انواع گل‌های شاه‌عباسی با ساقه‌های ختایی بهم وصل شده‌اند. هم‌چنین برگ و خوشه‌های گل با فرم هلال در اطراف گل‌های شاه‌عباسی طراحی شده‌اند. در حاشیه فرش، نصف قاب‌هایی به همراه نقوش ختایی مشاهده می‌شود.	محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی * متن فرش با انواع گل‌های شاه‌عباسی و دیگر گل و برگ‌های ختایی پر شده‌است. در حاشیه نیز انواع گل‌ها مشاهده می‌شوند.

۷-۴) گروه افشان

در این طرح «کلیهٔ بندها و نگاره‌های فرش پیوستگی و ارتباط کاملی دارند. به‌نحوی که به نظر می‌رسد طراح از هنگام شروع طرح تا پایان آن قلم از کاغذ برنداشته و یک ارتباط مداوم بین قسمت‌های مختلف نقش فرش به وجود آورده‌است. به عبارت ساده‌تر همان‌گونه که از نام نقوش این گروه پیداست، تمامی گل و برگ‌ها و بندهای موجود در طرح، در متن فرش پراکنده و افشان شده‌اند.» (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۱)

در جدول (۱۲) یک نمونه از فرش‌های امضادار ارجمند که طرح افشان دارد و در مجموعهٔ سعدآباد نگهداری می‌شود، آورده شده‌است. به دلیل بزرگ‌پارچه‌بودن فرش، تصویر کامل فرش و امضای آن در دسترس نگارندگان قرار نگرفت.

جدول ۱۲: فرش با طرح تزیینی، گونهٔ کلاسیک، گروه افشان و اطلاعات مربوط به آن (نگارندگان)

تصویر نمونه	امضا	توضیحات
نمونهٔ ۱۶ (آرشیو تصاویر مجموعهٔ سعدآباد، تهران)	تصویر باکیفیت از امضای این فرش در دسترس نیست اما در شناسنامهٔ آن امضای «محمد ارجمند کرمانی» درج شده‌است.	محل نگهداری: مجموعهٔ سعدآباد متن فرش با انواع گل‌های بسیار بزرگ شاه‌عباسی و گل و برگ‌های ختایی پر شده‌است، در حاشیهٔ آن، اسلیمی گلدار طراحی شده و هیچ جای متن و حاشیه خالی نیست.

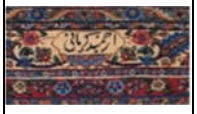
۷-۵) گروه متن‌پوشیده

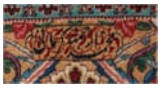
در این گونه از فرش‌ها، «طراحان کرمان شروع به پرکردن متن فرش با نقوش اسلیمی و ختایی کردند. به‌طوری که به سختی می‌توان قسمت خالی در متن فرش ببینیم. طراحان کمی نقوش را ریز و با جزییات‌تر از دوره‌های قبل طراحی می‌کردند به‌طوری که پیداکردن جایگاه لچک و ترنج در فرش‌های دوره متن‌پوشیده کرمان سخت بود. از دیگر ویژگی‌های این دوره این بوده که حاشیه به‌صورت واضح دیده نمی‌شد زیرا طرح‌ها ریزتر و با جزییات بودند.» (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۷۴)

در این دوره ما شاهد دو گونه طرح در کرمان هستیم یک دسته از این طرح‌ها، طرح‌هایی هستند که از دوره قبل یعنی کلاسیک تاثیر گرفته‌اند اما با این تفاوت که طرح‌های شلوغ و ریز با نقوش گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی افشان پر شده‌اند و این نقوش ذکر شده با نقوش بته کرمان نیز ترکیب شده‌اند. متن این طرح‌ها طوری طراحی شده است که بیننده را یاد طرح‌های دوره شال‌بافی می‌اندازد. دسته دیگر طرح‌ها همان گل‌های ریز طبیعت‌گرای کرمان‌اند که به صورت افشان متن فرش را پوشیده‌اند. این طرح‌ها با گل‌های ریز و شلوغ طراحی شده‌اند. (سلطانی گوکی، ۱۳۹۴: ۷۰)

طرح فرش‌های این گونه، لچک ترنج و همگی بزرگ‌پارچه می‌باشند. در جدول (۱۳) تصویر چهار نمونه از فرش‌های این گروه آورده شده و به دلیل بزرگ‌پارچه‌بودن، تصویر کاملِ فرش در دسترس نگارندگان قرار نداشت.

جدول ۱۳: فرش‌های دارای طرح تزیینی، گونهٔ کلاسیک، گروه متن‌پوشیده و اطلاعات مربوط به آن‌ها (نگارندگان)

تصویر نمونه و امضا	نمونهٔ ۱۷ (آرشیو تصاویر مجموعهٔ سعدآباد، تهران)	تصویری از امضای این فرش در دسترس نگارنگان قرار نگرفت.	نمونهٔ ۱۸ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش ایران، تهران)  ارجمند کرمانی
توضیحات	محل نگهداری: مجموعهٔ سعدآباد طرح این فرش لچک‌ترنج و ابعاد آن ۵۹۵ * ۹۲۴ سانتی‌متر می‌باشد. تمام متن و حاشیهٔ آن با انواع گل‌های شاه‌عباسی و نقوش ختایی پر شده‌است.		محل نگهداری: موزهٔ فرش ایران ابعاد این فرش ۷۰۰ * ۵۴۰ سانتی‌متر و طرح آن لچک‌ترنج می‌باشد. انواع گل‌های ریز و درشت و فرم بته در متن و حاشیه دیده شد. هم‌چنین تمام فرش با نقش پر شده‌است.

تصویر نمونه و امضا	 نمونهٔ ۱۹ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش ایران، تهران)	 محمد ارجمند کرمانی	 نمونهٔ ۲۰ (آرشیو تصاویر موزهٔ فرش ایران، تهران)	 محمد ارجمند کرمانی
توضیحات	محل نگهداری: موزهٔ فرش ایران طرح این فرش لچک‌ترنج و ابعاد آن ۹۱۸ * ۵۸۴ سانتی‌متر می‌باشد. متن و حاشیهٔ آن با انواع گل‌های شاه‌عباسی و برگ‌های ختایی پر شده‌است.		محل نگهداری: موزهٔ فرش ایران طبق شناسنامهٔ این فرش، ابعاد آن ۹۱۶ * ۵۹۰ سانتی‌متر و طرحش لچک‌ترنج است و به علت بزرگ‌پارچه‌بودن، تصویر کامل فرش در دسترس نیست.	

۸. عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سبک فرش‌های ارجمند

طبق مصاحبه‌ها و بررسی‌های انجام‌شده و براساس قالی‌های امضادار محمد ارجمند مشخص شد چندین عامل موجب شکل‌گیری طرح و نقش فرش‌های وی شده‌اند ازجمله: سفارش، بازار تقاضا و هم‌چنین سیستم منحصربه‌فرد تولید فرش.

در این پژوهش ۲۰ نمونه فرش بررسی شدند که ۱۶ تخته از فرش‌ها، سفارشی بوده‌اند. از نظر مصاحبه‌شونده کد (۱)، ارجمند قالی‌های خود را کاملاً تحت تأثیر بازار تقاضا تولید کرده است ازجمله فرش‌های گونهٔ مشاهیر، چهره‌نگاری، نشان حکومتی و قالی‌هایی که به سفارش آستان قدس و مجموعه سعدآباد بافته شده‌اند مثل تمام فرش‌های گونهٔ کلاسیک. از طرف دیگر موضوع مهم راجع به ارجمند سیستم منحصربه‌فرد تولید اوست که توانسته‌است چنین فرش‌هایی تولید کند. مصاحبه‌شوندگان کدهای (۳ و ۵) معتقد بودند کارگاه‌های مرحوم ارجمند مکانی شبیه به کارخانه‌های امروزی تولید فرش بوده‌است زیرا تمام امور از رنگرزی الیاف تا طراحی، بافت، رفو، روگیری فرش و سایر خدمات، تحت نظر ایشان و در کارگاه انجام می‌شده‌است. حتی در سیستم تولید ایشان قسمت اداری، انبار و سایر قسمت‌های مربوطه دارای کارمند و سرپرست بوده‌است. همچنین ارجمند هر دو هفته یکبار حقوق کارمندان خود را پرداخت می‌کرد، اگر کارمندانش با مسئلهٔ مالی مواجه بودند ایشان مسئولانه و متعهدانه به آن‌ها کمک می‌کرد (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۴). در تصویر (۳)، نمایی از کارگاه متمرکز فرش ارجمند مشاهد می‌شود.

تصویر ۳: کارگاه متمرکز فرش محمد ارجمند کرمانی در دورهٔ پهلوی (آرشیو شخصی منوچهر ارجمند کرمانی)

درواقع بازار تقاضا و شیوهٔ تولید، هردو عامل بسیار مهمی در شکل‌گیری گروه‌های متنوع طرح و نقش فرش‌های امضادار ارجمند بوده است زیرا ارجمند محلی شبیه کارخانه‌های امروزی ایجاد کرده‌بود. بنابراین توانست از عهدهٔ حجم بالای سفارشات برآید و تمام فرش‌های امضادارش در اوج نفاست و کیفیت بافته شده‌اند (مصاحبه‌شوندهٔ کد ۱). ضمن اینکه وی تمام مسائل مربوط به بافت و تولید را از کودکی فراگرفته بود و همین امر موجب موفقیت وی در زمینهٔ تولید فرش شد.

۹. نتیجه‌گیری

در این پژوهش فرش‌های امضادار محمد ارجمند کرمانی از منظر طراحی طبقه‌بندی شدند. با توجه به مطالعات انجام‌یافته می‌توان نتیجه گرفت که قالی‌های تولیدشده توسط ایشان دارای دو دستهٔ کلی از منظر طراحی یعنی طرح تصویری و تزیینی بوده و به دلیل تنوع طرح و نقش در هر دسته، گونه‌های متفاوتی نیز مشاهده شد. فرش‌های طرح تصویری شامل گونهٔ چهره‌نگاری، گونهٔ نشان حکومتی، گونهٔ باورها و اعتقادات، گونهٔ متأثر از مضامین غربی و گونهٔ روایی می‌باشند. معمولا فرش‌های تصویری ارجمند دارای امضای «عمل محمد ابن جعفر» می‌باشند که نشان‌دهنده بافته‌شدن فرش پیش

از زمان ثبت نام‌خانوادگی ایشان می‌باشد. باتوجه به تصاویر فرش‌های سبک تصویری و گروه‌های متنوع آن می‌توان نتیجه گرفت ایشان هنوز مشغول تولیدات انبوه نبوده و تمرکز وی بر تولید طرح‌های خاص و حتی متنوع بوده است. برای مثال گونهٔ چهره‌نگاری به دلیل تنوع طرح به سه گروه تقسیم شد. در این گونه، تصاویر پادشاهان (به‌خصوص احمدشاه قاجار)، حکام وقت و مشاهیر عالم جای دارند.

از طرف دیگر زمانی که ارجمند فرش‌های طرح تزیینی را تولید کرده‌است، دارای امضای «ارجمند کرمانی» و «محمد ارجمند کرمانی» در فرش بوده که این موضوع نشان از تولید فرش‌ها در دورهٔ پهلوی اول دارد. فرش‌های گروه طرح تزیینی ارجمند دارای گونهٔ کلاسیک هستند و در تمام قالی‌های این گروه بازگشت به نقوش اسلیمی و ختایی عصر صفوی کرمان قابل مشاهده است. در همین دوران است که ارجمند با حجم زیاد سفارشات از طرف دربار پهلوی و اماکن مذهبی مثل آستان قدس رضوی مواجه می‌گردد زیرا اسناد موجود در اماکن نشان‌دهندهٔ این سفارشات می‌باشند. از طرف دیگر، تولید انبوه از طرف ارجمند به همراه کیفیت بالای فرش‌ها و تولید فرش‌های بزرگ‌پارچه برای سالن کاخ‌ها در این دوره حائز اهمیت است. گروه‌های مشاهده‌شده در گونهٔ کلاسیک شامل گروه گلدانی، گروه واگیره‌ای، گروه افشان و گروه لچک‌ترنج می‌باشند. طبق مصاحبه‌ها و بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد بازار تقاضا، سفارشات و هم‌چنین سیستم منحصربه‌فرد تولید از مهم‌ترین مولفه‌های اثرگذار بر شکل‌گیری طرح و نقش آثار امضادار ارجمند بوده‌اند. از طرف دیگر طبق پژوهش‌های میدانی روشن شد که ایشان محلی شبیه به کارخانهٔ امروزی داشته‌اند که تمام امور بافت فرش و سایر امور اداری تحت نظر خودشان اداره می‌شده‌است. این سیستم منظم و منحصربه‌فرد تولید عامل مهمی در شکل‌گیری تنوع طرح و نقش فرش‌های ارجمند بوده است. احتمالاً با وجود سیستم منحصربه‌فرد تولید، ارجمند توانست تمرکز خود را بر سفارشات متنوع از منظر طراحی، تولید فرش‌های باکیفیت و حتی بزرگ‌پارچه معطوف سازد. با توجه به طبقه‌بندی فرش‌های ارجمند از منظر طراحی و مشاهدهٔ تنوع بالای طرح و نقش، آنالیز طرح‌ها و الهام‌گیری از آن‌ها در طراحی فرش کرمان می‌تواند موضوع پژوهش‌های بعدی قرار گیرد.

منابع

اسدی، شهام. (۱۳۹۶). بررسی ارکسترا یون و پهنه‌بندی سطوح در فرش ایرانی. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۲(٤)، ۱۳۵-۱۵۳.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۸۸). تا جایی بیل‌خور دارد، پاییل کن. مجله فرهنگی و هنری بخارا. ش. ۷۲-۷۳، ۴۷۵-۵۰۲.

پرهام، سیروس. (۱۳۷۵). کاتالوگ نمایشگاه نقش‌های قالی کرمان. موزه و مرکز فرهنگی و هنری صنعتی کرمان.

پورجعفری، عباس. (۱۳۸۹). بررسی تاریخ معاصر فرش کرمان (راور) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر، تهران، ایران.

پور یزدان‌پناه، بهاره. (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی نقوش قالی کرمان از دوره قاجار تا پهلوی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: انتشارات سروش.

حشمتی رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۹). تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرشبافی در ایران. تهران: انتشارات سمت.

دانشور، محمد. (۱۳۷۵). تاریخ مسجد و محله خواجه خضر. کرمان: انتشارات مرکز کرمان‌شناسی.

رسولی، اعظم، و رهبری‌نیا، زهرا. (۱۳۹۲). بررسی خصلت سازگاری اجتماعی در طرح و نقش فرش قدیم کرمان. دوفصلنامه پژوهش هنر، ۳ (۶)، ۶۷-۷۸.

رسولی، احمد، رسولی، محمود، سروری، عباس، و شاهرخی، محمد. (۱۳۶۷). هنر قالیبافی از جان مایه می‌طلبد. مجله کیهان فرهنگی. ۵ (۲)، ۴۴-۴۶.

رشادی، حجت‌الله، و مراثی، محسن. (۱۳۹۰). بررسی جایگاه حاشیه در فرش‌های تصویری دوره قاجار. دوفصلنامه گلجام، ۷(۲۰)، ۵۷-۷۲ dor: 20.1001.1.20082738.1390.7.20.6.0

زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۳۹۵). بررسی نقش و جایگاه هنرمندان شاهرخی در هنر سنتی فرش کرمان. تهران: پژوهشگاه هنر، فرهنگ و ارتباطات.

زکریایی کرمانی، ایمان، شعیری، حمیدرضا، و سجودی، فرزان. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه ـ معناشناختی ساز و کار روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان. مطالعات تطبیقی هنر، ۳(۶)، ۱۱-۲۹.
ژوله، تورج. (۱۳۹۰). پژوهشی در فرش ایران. تهران: انتشارات یساولی.
-----. (۱۳۹۲). شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری. تهران: انتشارات یساولی.
سلطانی گوکی، مریم. (۱۳۹۴). سبک‌شناسی نقشه‌های موجود در شرکت سهامی فرش کرمان (اواخر قاجار تا پهلوی) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر، تهران، ایران.
سلطانی گوکی، مریم، و کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی فرش فرانسه با فرش دوره گوبلن کرمان. دوفصلنامه گلجام، ش. ۲۹، ۴۵-۶۲ dor: 20.1001.1.20082738.1395.12.29.3.0
شایسته‌فر،مهناز، و صباغ‌پور، طیبه. (۱۳۹۰). بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار موجود در موزه فرش ایران. باغ نظر، ۸ (۱۸)، ۶۳-۷۴.
صباحی، طاهر. (۱۳۹۸). پنج قرن قالی‌بافی در کرمان. تهران: انتشارات خانه فرهنگ و هنر گویا.
صفاران، الیاس، حاتم، غلامعلی، و یحیوی، پریسا. (۱۳۹۶). بازشناسی قالیچه‌های تصویری کرمان دوره‌های قاجار و پهلوی. دوفصلنامه جلوه هنر، ۹(۱)، ۵۹-۷۲ doi: 10.22051/JJH.2017.66
صور اسرافیل، شیرین. (۱۳۸۰). طراحان بزرگ فرش ایران. تهران: انتشارات میردشتی.
عزیزی، الناز، شریف‌زاده، محمدرضا، و کوپال، عطاالله. (۱۳۹۸). بررسی نقوش ملیله‌کاری زنجان و تطبیق آن با نقشمایه‌های هنر تزئینی اسلامی و مدل هندسی فراکتال. فصلنامه نگره، ۱۴(۵۰)، ۵۹-۷۵ doi: 10.22070/negareh.2019.3750.2005
گلاب زاده، محمدعلی. (۱۳۸۲). کرمان در گذر تاریخ. کرمان: انتشارات مرکز کرمان‌شناسی.
ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
نیکخواه، هانیه، رضوانی، سارا، و هوشیار، مهران. (۱۳۹۱). بازشناسی قالی کرمان در دوره صفویه. کتاب ماه هنر، ش. ۱۶۶، ۳۰-۳۷.
ورنویت، استفان. (۱۳۸۳). گرایش به غرب در هنر قاجار، عثمانی و هند. مجموعه هنر اسلامی. ترجمهٔ پیام بهتاش و ناصر پورپیرار. تهران: نشر کارنگ.
وندشعاری، علی. (۱۳۸۷). اسطوره هوشنگ شاه در قالی‌های تصویری دوره قاجار. دوفصلنامه گلجام، ش. ۱۰، ۸۷-۱۰۰ :dor 20.1001.1.20082738.1387.4.10.18.1
هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۹). سلطان قالی: درباره محمد ارجمند کرمانی. تهران: نشر پیکره.
هانگلدین، آرمن. (۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی: مواد و ابزار، سوابق نقوش و شیوه‌های بافت. ترجمهٔ اصغر کریمی. تهران: انتشارات یساولی.
Sakhai, E. (2008). *Persian rugs and Carpets*: *Fabrics of Life, edited by Ian Bennett.* London: Antique collector's club.
Rush, J. C., & Sabers, D. L. (1981). The Perception of Artistic Style. *Studies in Art Education*, *23* (1), 24-32. Doi: 10.2307/1319689

منابع اینترنتی

URL1 :https://www.christies.com.cn/features/A-Safavid-vase-carpet-10348-1.aspx?sc_lang=en&lid=1
URL2 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450510
URL3 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451494

References

Asadi, Sh. (2017). Investigating Orchestration and Zoning in the Persian Carpet. *Journal of Research in Arts and Humanities. 2* (4), 135-153 [In Persian].

Azizi, E., Sharifzadeh, M., & Koopal, A. (2019). An Investigation of Zanjan's Filigree Design and Their Comparison to The Motifs of Islamic Decorative Arts and the Fractal Geometric Mode. *Negareh Journal, 14* (50), 58-75 doi: 10.22070/negareh.2019.3750.2005 [In Persian].

BastaniParizi, M. E. (2009). Ta Jaee Bil Khor Darad Pa Bil Kon (means try as hard as possible). *Bukhara Magazine*. Vol. 72-73, 475-502 [In Persian].

Daneshvar, M. (1996). *The History of KhajehKhezr Mosque and Quarter of Kerman*. Kerman: Kermanology Center Press [In Persian].

Goloabzadeh, M. (2002). *Kerman Through History*. Kerman: Kermanology Center Press [In Persian]

Hangldin, A. (1996). *Persian Rugs and Carpets* (A. Karimi, Trans.). Tehran: Yassavoli Publication (Original work published 1959).

Hasheminezhad, A. (2020). *Carpet King: About Mohammad Arjmand Kermani*. Tehran: Peykareh Press [In Persian].

HeshmatiRazavi, F. (2008). *Carpet History: The Persian Carpet Evolution and Development*. Tehran: Samt Press [In Persian].

Malol, Gh. (2005). *Baharestan: A Dooeway to Persian Rugs*. Tehran: Simin and ZarinPress [In Persian].

Nikkhah, H., Rezvani, S., & Hoosyar, M. (2012). Recognition of Kerman Carpet during Safavid Period. *Ketab-e Mah-e Honar Journal*, Vol. 166, 30-37 [In Persian].

PorjafariRavari, A. (2010). Survey on the Contemporary History of Kerman Carpet (Ravar), M.A. Thesis, University of Art, Tehran, Iran [In Persian].

Pouryazdanpanah, B. (2010). The Aesthetics of Kerman Carpet's Patterns from Qajar to Pahlavid Time. M.A. Thesis, Alzahra University, Tehran, Iran [In Persian].

Rashadi, H., & Morasi, M. (2012). A Study on the Status of Borders in Pictorial Carpets of Qajar Era. *Goljaam Journal*, *7* (20), 57-72 Dor: 20.1001.1.20082738.1390.7.20.6.0 [In Persian].

Rasooli, A., & Rahbarnia, Z. (2013). A Study on Social Adjustment Characteristic in the Design of Kerman Old Carpet. *Journal of Pazhuhesh-e Honar, 3* (6), 67-78 [In Persian].

Rush, J. C., & Sabers, D. L. (1981). The Perception of Artistic Style. *Studies in Art Education, 23* (1), 24-32 doi: 10.2307/1319689.

Sabahi, T. (2013). *Five Centuries of Carpet Weaving in Kerman*. Tehran: Gooya House of Culture and Art Press [In Persian].

Sakhai, E. (2008). *Persian rugs and Carpets: Fabrics of Life, edited by Ian Bennett*. London: Antique collector's club.

Saffaran, E., Hatam, Gh., & Yahyavi, P. (2017). Recognition of Kerman Pictorial Carpet (Qajar and Pahlavid). *Glory of Art (Jelve-y-e honar), 9* (1), 59-70 Doi: 10.22051/JJH.2017.66 [In Persian].

Shayestehfar, M., Sabaghpor, T. (2011). Pictorial Rugs of Qajar Period in the Carpet Museum of Iran. *BagheNazar, 8* (18), 13-24 [In Persian].

SoltaniGoki, M., & Keshavarz Afshar, M. (2016). Comparative Study of French carpet and Kerman Carpet During Goblan Period. *Goljaam Journal*. Vol. 29, 45-62 dor: 20.1001.1.20082738.1395.12.29.3.0 [In Persian].

SoltaniGoki, M. (2016). Stylistic of Kerman Carpet Designs in the Carpet Incorporation (End of Qajar Contemporary up to Contemporary End). M.A. Thesis. University of Art, Tehran, Iran [In Persian].

Souresrafil, Sh. (2016). *The Great Carpet Designers of Iran*. Terhan : Farhangsara MirdashtiPress [In Persian].

Tanavoli, P. (1989). *Persian Pictorial Carpets*. Tehran : Soroush Press [In Persian].

Vandshoari, A. (2008). Myth of King Hooshang (Hooshang Shah) in Pictorial Rugs of Qajar Dynasty. *Goljaam Journal*. Vol. 10, 87-100 dor : 20.1001.1.20082738.1387.4.10.18.1 [In Persian].

Vernoit. S. (2004). *Orientation Towards the West in Qajar, Ottoman and Indian Art*. Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art (P. Behtash, N. Pourpirar, Trans.). Tehran : Karang Press (Original work published 1997).

Zakariaee Kermani, I. (2016). *Study of Role and Position of Shahrokhi Family on Carpet Traditional Kerman Art*. Tehran : Research Institute of Culture, Art and Communication [In Persian].

Zakariaee Kermani, I., Shair, H., & Sojoodi, F. (2012). The Semioric Analysis of Intercultural Relations Mechanism in Discursive System of Kerman Carpet. *Motaleate Tatbighi Honar, 3* (6), 11-29 [In Persian].

Zhuleh, T. (2013). *Carpetology*: *Some Theorical Bases and Intellectual Infrastructures*. Tehran : Yassavoli Press [In Persian].

Zhuleh, T. (2011). *A Research on Persian Carpet*. Tehran : Yassavoli Press [In Persian].

URLs :

URL1 :https : //www.christies.com.cn/features/A-Safavid-vase-carpet-10348-1.aspx?sc_lang =en&lid=1

URL2 : https : //www.metmuseum.org/art/collection/search/450510

URL3 : https : //www.metmuseum.org/art/collection/search/451494

A Classification of Carpets Signed by Mohammad Arjmand Kermani and a Study of the Factors Affecting its Development

Faezeh Jafari Mohammadabadi
Graduated in Master of Handicrafts, University of Arts, Tehran, Iran/ faezeh.jafari56@yahoo.com
Samad Samanian
Professor at Handicraft department, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ samanian@art.ac.ir
Iman Zakariaee Kermani
Assistant Professor at Department of Carpet, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran/ i.zakariaee@aui.ac.ir

Received: 27/01/2023
Accepted: 11/06/2023

Introduction

At the beginning of the Qajar dynasty (during the 19th century), many international companies and national carpet manufacturers started working in Iran. These manufacturers had their own signatures on carpets which were unique. This time in Kerman, there were some carpet manufacturers that played influential roles on Kerman carpet history and its introduction to the world. Besides, people who were interested in art knew artists that were familiar with Eastern and Western artists, even though Iranian leading pioneers are now subject to oblivion. Mohammad Arjmand Kermani was one of these eminent people who had a pivotal role in Kerman carpet history. Although he faced lots of challenges and hardship during his professional activities, he did not give up and continued his profession. As a result, he wrote an important chapter on Kerman's carpet.

Research Method

The primary purpose of this research is to classify the design of signed carpets by Mohammad Arjmand Kermani and analyze the effective factors which formed the designs and motifs in his carpets. The questions are also in the same direction: a) which classifications and categories do the carpets woven by Mohammad Arjmand Kermani follow? b) What factors caused these classifications to be created? This research used a descriptive-analytical method. The research data was collected through fieldwork studies, interviews with his family and carpet experts, as well as through library studies . Furthermore, in order to accomplish the research aim, five carpet experts were selected and interviewed doing semi-structured interviews. The statistical population included those carpets signed by Mohammad Arjmand Kermani as 'Amal-E Mohammad IbneJafar', 'Mohammad Arjmand Kermani', and 'Arjmand Kermani'. Finally, twenty one signed carpets were selected due to availability and ease of access.

Research Findings

Mohammad Arjmand Kermani was a leading carpet manufacturer who produced carpets from the late Qajar era till the Pahlavid period in Kerman. The findings of the paper showed that his lifestyle and his approach to life had a key impact on his success. For instance, during his childhood (at the

age of 7) he quitted the elementary school and joined carpet designing workshops in Kerman. He was trained under the supervision of great carpet designers such as Hassan Khan Shahrokhi and Zaman Khan Mir Hosseini. Then, he learned the dying and weaving process. Consequently, from early ages he learnt how to produce a rug. Getting married with the daughter of a shawl dealer was another key event in his life. This marriage gave him the opportunity to transform his father-in-law's shawl workshop to a carpet workshop. During 19th and 20th centuries Kerman carpet was in its golden age in terms of carpet exports. It means that during that time, many companies investigated in and dedicated their money to Kerman carpets. Thus, there was a great demand for Kerman rugs. In addition, Arjmand's personality traits, including his hard working, quick wittedness, early rising, determination, intelligence, smartness, creativity, inventiveness, responsibility, trustworthiness, respectability were important factors resulting in his success. He had various carpet signatures but the most important ones were 'Mohammad Ibn Jafar', 'Mohammad Arjmand Kermani' and 'Ajrmand Kermani'. The point regarding these signatures was that each of them reflected the time of the carpet production. For example, 'Mohammad Ibn Jafar' signature indicated that those carpets werewoven over the course of the Qajar era when he had no family name, and people called him afterhis father's name. By contrast, other signatures such as 'Arjmand Kermani' and 'Mohammad Arjmand Kermani' indicated that some carpets were woven during the Pahlavid era when he had obtained a family name. Moreover, the findings and results of this paper showed that his signed artworks were classified under two main design groups which included visual and decorative designs. Since various designs had been seen within each group, a more detailed classification for each category was proposed under the title of species. Therefore, each category had different types. The visual design group included portrait type species, governmental sign species, beliefs species, narrative species, and the imitative species affected by Western pictures. The decorative group included these species: the classic, Vase design, Vagire, Afshan, MatnPoshideh. It is worth mentioning that all these classifications were made based on his signed carpets.

Conclusion

The results of this paper has showed that all Arjmand's signed carpets were attributed to two main groups which were the visual design group and the decorative design group. According to findings, it was concluded that the visual carpets that carried 'Mohammadb Ibn Jafar' as the signature indicated that they belonged to the end of the Qajar period and the portrait type, attributed to the visual design group, included the picture of Mashahir (renowned people), kings, and leading rulers.Since this special species contained the pictures of the Mashahir, of monarchs such as Ahmad Shah Qajar, or of other outstanding rulers of the time, their commission by famous people to art manufactures including Mohammad Arjmand was confirmed The second design group which was the decorative one, carried two signatures: 'Mohammad Arjmand Kermani' and 'Arjmand Kermani'. These two signatures demonstrated that these carpets were produced in the Pahlavid period and had five species, including classic, Vase, Afshan, MatnPoshide, and Vagire designs. According to findings of this research, it was concluded that during the Pahlavid era, Arjmand had many commissions from the religious and governmental organizations (there are official documents at the museum that confirm this idea). Besides, he could manage all carpet workshops properly to manufacture quality rugs in terms of designs, colors, materials, and the weaving process. Moreover, he could produce oversize carpets for the halls of palaces. Commissions, demands, and unique carpet workshops were the most important factors affecting the designs of Mohammad Arjmand's carpets. Also, the result of fieldwork study showed that Arjmand's carpet

workshops were built like a modern factory providing him with thorough control and supervision over all processes. Because of the uniqueness of his carpet workshops at that time, he could manage and address all parts of the weaving process and focus on producing various designs, quality carpets, and oversize rugs. As a result, he became a leading carpet manufacturer and obtained the nickname of 'King of Persian carpet' by foreigners.

Keywords: Mohammad Arjmand Kermani, Kerman carpet, Kerman carpet designs and motifs, classifications of carpet designs, signed carpets.

شناسایی و تحلیل آثار رقم‌دار محمدباقر جهانمیری (نقاش و کاشی‌نگار شیراز در عصر پهلوی)

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.252779.1114

علی اسدپور*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶

چکیده

کاشی‌نگاران شیراز در عصر پهلوی، نقش مهمی در حفظ سنت‌های قاجاری و مرمت بناهای تاریخی در آن دوره داشتند. از آن میان محمدباقر جهانمیری (۱۲۶۲-۱۳۳۸ه.ش) معروف به «حاجی محمدباقر نقاش» یا «حاج باقر»، کاشی‌نگار، شیشه‌نگار، گچ‌نگار و مرمتگر نقاشی‌های دیواری عصر پهلوی است که میراث نقاشی روی کاشی را زنده نگهداشت و تا آخرین لحظهٔ زندگی هم‌چنان در پی حفظ این میراث بود. آثار وی به سبب چیره‌دستی در نقاشی و هم‌زمان آشنایی کامل با فنون کاشی‌سازی در روزگار خود ممتاز بود، با این حال این آثار کم‌تر مورد مطالعه و دسته‌بندی قرار گرفته‌اند. هدف پژوهش کنونی شناسایی آثار و تحلیل کاشی‌های رقم‌دار او و ارائهٔ دسته‌بندی اولیه‌ای از آثار وی جهت مطالعات تطبیقی با دیگر هنرمندان است. این پژوهش می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: حیات هنری محمدباقر جهانمیری به چند دوره قابل تقسیم است؟ حامیان، همکاران و شاگردان وی چه کسانی بوده‌اند؟ و دسته‌بندی آثار و انگاره‌های حاکم بر آن‌ها کدامند؟ روش پژوهش، تفسیری-تاریخی، مبتنی بر توصیف و تحلیل داده‌هاست. داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای گرد آمده‌اند و بخش مهمی از مستندات، حاصل کار میدانی و عکاسی است. نتایج نشان می‌دهد که کاشی‌نگاره‌های محمدباقر جهانمیری را می‌توان در شش گروه شامل «گل‌ومرغ‌سازی»، «باستان‌گرایی»، «شمایل‌نگاری و چهره‌پردازی»، «فرنگی‌سازی»، «خیالی‌نگاری» و «کتیبه‌نگاری» جای داد که در کل چهار انگاره را به‌عنوان انگاره‌های حاکم بر آثار مطرح می‌سازند: «انگاره‌های فرنگی» (در طراحی عمارت‌ها، چشم‌اندازها و منظره‌های فرنگی)، «انگاره‌های مذهبی» (در شمایل‌نگاری روایت‌ها و شخصیت‌های مذهبی شیعی)، «انگاره‌های ایران باستان» (در طراحی صحنه‌ها و فیگورهایی از دوران هخامنشی و ساسانی) و «انگاره‌های برگرفته از نقاشی ایرانی» (در طراحی گل‌ومرغ و نقوش گیاهی).

کلیدواژه‌ها:
کاشی‌نگاران، کاشی هفت‌رنگ، محمدباقر جهانمیری، پهلوی اول، شیراز.

* دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران/ asadpour@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

محمدباقر جهانمیری (۱۲۶۲-۱۳۳۸ه.ش/ ۱۳۰۱-۱۳۷۹ه.ق) از واپسین پیشکسوتان و از آخرین پیشگامان سنت قاجاری کاشی‌نگاری شیراز است که میراث نقاشی روی کاشی را در عصر پهلوی هم‌چنان زنده نگه داشت و آثار مهمی از خود به‌ویژه در چهار دههٔ آخر زندگی به یادگار گذاشته‌است. وی کاشی‌نگار، نقاش پشت شیشه، گچ‌نگار و مرمتگر نقاشی‌های دیواری بناهای کریم‌خانی در شیراز بود و شاگردانی نیز تربیت کرد ولی آن‌چنان‌که شایسته بود قدر نیافت و آثار او کم‌تر مورد مطالعه و دسته‌بندی قرار گرفته‌اند. از دلایل این موضوع کم‌شماریِ آثار رقم‌دار او و سایهٔ کاشی‌نگارانی هم‌چون میرزا عبدالرزاق کاشی‌پز (۱۲۸۴-۱۳۵۶ه.ق) است که گوناگونی و شمار آثارش در شیراز به‌حدی است که نام و آوازهٔ دیگران را متأثر می‌سازد (اسدپور، ۱۴۰۲). «کمتر کسی در شیراز قدر و منزلت حاج باقر را می‌دانست [...] زندگی‌اش در تنگدستی و فقر می‌گذشت و همیشه دل‌تنگ و آشفتهٔ نمک‌ناشناسی‌ها و غفلت آدم‌های روزگارش بود» (سیف، ۱۳۷۱: ۵۲). با این همه، محمدباقر جهانمیری را می‌بایست از آخرین کاشی‌نگارانی دانست که ریشه در سنن قاجاریِ کاشی‌نگاری شیراز دارد و به‌سبب چیره‌دستی در نقاشی و هم‌زمان آشنایی کامل با فنون کاشی‌سازی ممتاز است. با مرگ او «کمر نقاشی سنتی و کاشی‌نگاری در شیراز شکست» (همو، ۱۳۹۲: ۳۶). هدف پژوهش کنونی شناسایی آثار و تحلیل کاشی‌های رقم‌دار این هنرمند است تا از این رهگذر شناختی از سبک و شیوهٔ کار وی حاصل آید و دسته‌بندی اولیه‌ای از آثار وی جهت مطالعات تطبیقی بعدی و یا تصمیم‌گیری درخصوص آثار منتسب به وی فراهم گردد. به همین سبب پرسش‌های این پژوهش بدین شرح هستند: حیات هنری محمدباقر جهانمیری به چند دوره قابل تقسیم است و مشخصهٔ کلیدی هر دوره کدام است؟ حامیان، همکاران و شاگردان وی چه کسانی بوده‌اند؟ آثار رقم‌دار وی به چند دسته قابل‌تقسیم هستند و مضمون و محتوای هرکدام چیست؟

۲. روش پژوهش

پژوهش کنونی از راهبرد تفسیری ـ تاریخی بهره گرفته و در رویکردی تحلیلی به توصیف، شناخت و مطالعهٔ آثار و زندگی محمدباقر جهانمیری می‌پردازد و هدف نهایی آن رسیدن به یک «تک‌نگاری» است. بخشی از داده‌های لازم از منابع کتابخانه‌ای گردآمده‌اند و بخش مهمی از مستندات، حاصل کار میدانی و عکاسی هستند که داده‌های دست‌اولی را تولید کرده‌اند و پیش از این در پیشینهٔ پژوهش سابقه نداشته‌اند. از آن‌جا که استناد به کاشی‌های بدون امضاء از صحت نتایج می‌کاهد، بنابراین تنها کاشی‌های رقم‌دار محمدباقر جهانمیری مبنای تحلیل و دسته‌بندی قرار گرفته‌اند و از ارائهٔ نمونه‌های بدون رقم یا منتسب به وی پرهیز شده‌است. بی‌تردید آثار رقم‌دار دیگری نیز وجود دارند که در بناهای خصوصی یا مجموعه‌های شخصی نگهداری می‌شوند و به همین جهت دسترسی به آن‌ها در این پژوهش میسر نشده‌است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

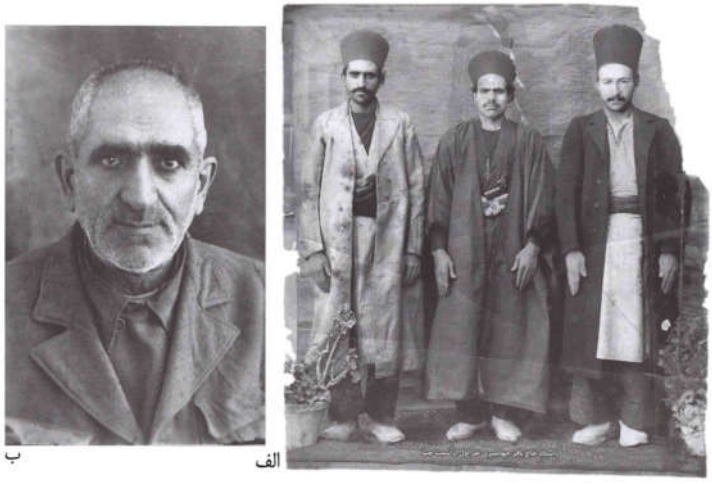
نگارنده تاکنون در پنج منبع، شرحی از محمدباقر جهانمیری یافته که می‌توانند هم پیشینهٔ پژوهش کنونی و هم مهم‌ترین منابع مکتوب آن تلقی شوند؛ قدیمی‌ترین آن‌ها کتاب نقاشی روی کاشی نوشتهٔ هادی سیف (۱۳۹۲) است که درمجموع توصیفی مختصر از محمدباقر و اشاراتی به برخی از آثار و هم‌قطاران وی آورده و چند اثر منتسب به وی را نیز معرفی کرده‌است (۳۵، ۳۷). سیف (۱۳۷۱) در کتاب نقاشی پشت شیشه نیز شرحی ارائه می‌کند که بیش‌تر بر روایت و خاطرات دیگران از هنر نقاشی پشت شیشهٔ محمدباقر متکی است ولی متأسفانه نمونه‌ای در کتاب ارائه نمی‌کند (۵۲، ۵۷). دو کتاب کوچک نیز برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تهیه شده‌اند که آن‌ها نیز بیش‌تر به معرفی اثری از محمدباقر پرداخته‌اند تا شرح یا تحلیلی از وی ارائه دهند؛ این دو کتاب، یکی سردر بقعهٔ امامزاده شاهزاده غریب شیراز» نوشتهٔ سیف (۱۳۹۰الف) و دیگری نقاشی‌های تالار تکیهٔ هفت‌تنان شیراز، اثری از سیف (۱۳۹۰ب) هستند. دیگر اثر مرتبط، کتاب تصویرسازی داستانی در کاشی‌های قاجاری شیراز برپایهٔ رسالهٔ دکتری عاطفه سیّدموسوی (۲۰۱۸) و به زبان انگلیسی است که در آن ضمن شرح مصاحبهٔ نویسنده با احمد و مسعود شیشه‌گر (از پیشکسوتان معاصر هنر کاشی‌نگاری شیراز)، چهار اثر[1] محمدباقر (متناسب با هدف کتاب) معرفی شده‌اند (66-67). بنابراین، پژوهش کنونی از این حیث که به‌طور ویژه بر آثار و احوال محمدباقر جهانمیری متمرکز است، در نوع خود تازه است و از این نظر که ۱۴ اثر رقم‌دار وی را شناسایی و معرفی می‌نماید نیز می‌تواند شایان توجه باشد.

۴. شرحی بر احوال و حیات هنری «حاجی محمدباقر نقاش»

محمدباقر جهانمیری (تصویر ۱) به استناد مطالعات میدانی حسن مشکین‌فام، متولد ۱۲۶۲ه.ش[۲] (معادل ۱۳۰۰-۱۳۰۱ه.ق) برابر با عهد ناصری است (۱۳۹۷: ۲۷۲). وی حدود شانزده یا هفده سال از میرزا عبدالرزاقِ کاشی‌پز کوچک‌تر بود؛ بنابراین زمانی که میرزا عبدالرزاق اوج فعالیت هنری خود (۱۳۱۰-۱۳۴۷ه.ق) را طی می‌نمود وی روزگار جوانی را می‌گذراند. محمدباقر «زادهٔ کازرون بود. باآنکه از کودکی مقیم شیراز بود، اما لهجهٔ کازرونی داشت. هنرمندی بود کم‌حرف و موقر. خیلی آرام و شمرده حرف می‌زد» (سیف، ۱۳۷۱: ۵۱). درخصوص دوران کودکی و خانوادهٔ پدری او دادهٔ معتبر مکتوبی در دست نیست.[۳] محمدباقر جهانمیری پیش از روی‌آوردن به نقاشی روی کاشی در حرفهٔ نقاشی روی گچ مهارتی ویژه داشته‌است.

چراکه گفته می‌شود که در ابتدا «او به‌عنوان نقاش در کارگاه‌های کاشی‌پزی کار می‌کرد و با فن کاشی هفت‌رنگ آشنا شد. با وجود این‌که در تمامی مراحل تولید کاشی به مهارت نرسیده بود، کارگاه خود را راه انداخت. کاشی‌های سپید لعاب‌دار لازم را از دیگر کارگاه‌ها تهیه می‌کرد و نقاشی روی کاشی را به انجام می‌رساند» (Seyed Mousavi, 2018 : 66).

بدین‌ترتیب در صنف کاشی‌نگاران و کاشی‌کاران «کارش را -ابتدا- با نقاشی روی کاشی شروع کرد. کارگاهی کاشی‌پزی داشت نزدیک محلهٔ "سَردزک"» (سیف، ۱۳۷۱: ۵۱) که در جوار «طاق میزجونی» واقع بود (مشکین‌فام، ۱۳۹۷: ۲۷۷). این علاقهٔ او به نقاشیِ روی کاشی در آیندهٔ حرفه‌ای وی به‌شدت تأثیرگذار شد. حیات هنری حاجی محمدباقر نقاش را می‌توان به سه دورهٔ کلی بخش نمود: دورهٔ نخست «روزگار قاجار»؛ دورهٔ دوم «روزگار پهلوی اول»؛ و دورهٔ سوم «روزگار پهلوی دوم».



تصویر ۱: محمدباقر نقاش در جوانی و میانسالی، الف) در روزگار قاجار، نفر اول سمت چپ؛ ب) در دورهٔ پهلوی (مشکین‌فام، ۱۳۹۷: ۲۷۲، ۲۷۳)

۴-۱. روزگار قاجار

متأسفانه بخش مهمی از حیات هنری حاجی محمدباقر نقاش در آشفتگی حاصل از جریان انقلاب مشروطه (۱۲۸۵-۱۲۹۰ه.ش)، جنگ جهانی اول (۱۲۹۳-۱۲۹۷ه.ش) و قحطی بزرگ ایران (۱۲۹۶-۱۲۹۸ ه.ش) گذشت. نگاهی دقیق‌تر به تصویر (۱) نشان می‌دهد که محمدباقر و شخصی که در وسط ایستاده، تپانچه‌ای به کمر بسته‌اند. هرچند تاریخ این عکس مشخص نیست ولی محّمدباقر در جریان انقلاب مشروطه بین ۲۳ تا ۲۸ سال داشته و این عکس شاید بتواند پیوستن او به جنبش مشروطه یا التهاب پیرو آن را نشان دهد؛ البته سند دیگری برای این استنتاج در دست نیست. نامی از استادان و کارگاه‌هایی که وی در دورهٔ نخست حیات هنری خود در آن تجربه اندوخته نیز به میان نیامده‌است ولی به نظر می‌رسد که آغاز حیات هنری او باید در عهد مظفرالدین‌شاه باشد. در این روزگار چند کارگاه نامدار در شیراز وجود داشتند؛ کارگاه میرزا عبدالرزاق و استاد کربلایی فریدون (پسر محمدرضا کاشی‌نگار) از مهم‌ترین آن‌ها هستند. ولی تاکنون هیچ اثر رقم‌داری از وی مربوط به روزگار قاجار یافت نشده‌است و هیچ سندی مبنی بر همکاری وی با هیچ کارگاه کاشی‌پزی‌ای در آن دوره وجود ندارد. حضور وی در کارگاه میرزا عبدالرزاق با توجه به شرایط سنی و فراوانی سفارش‌هایی که در آن دوران به میرزا عبدالرزاق ارجاع می‌شده،

می‌تواند بسیار محتمل باشد. چراکه این دوره هم‌زمان است با تعامل و همکاری میرزا عبدالرزاق با دیگر هنرمندان، نویسندگان و نقاشان شهر به‌حدی که کاشی‌پزخانهٔ او «محل تجمع نقاشان شهر چه آنانی که روی دیوار نقاشی می‌کردند و چه آنانی که روی چوب» کار می‌کردند، شده بود و «سراغ هر نقاش باتجربه‌ای را مردم از کاشی‌پزخانهٔ میرزاعبدالرزاق می‌گرفتند» (سیف، ۱۳۹۲: ۲۹). به‌هر تقدیر قدیمی‌ترین آثار محمدباقر مربوط به اوایل دورهٔ پهلوی‌اند؛ زمانی که وی کمابیش چهار دهه از زندگی خود را پشت سر گذاشته بود. با این‌همه، پختگی این آثار نشان می‌دهند که تجربهٔ لازم می‌بایست بسیار پیش از آن فراهم شده‌باشد و مهارت وی به‌ویژه در شمایل‌نگاری و گوناگونی رنگ‌ها در رنگ‌آمیزی کاشی‌ها تأییدی بر این امر هستند. این موضوع سند دیگری است که می‌تواند معرف حضور وی در کارگاه‌های استادانی مانند میرزا عبدالرزاق کاشی‌پز باشد.

هم‌زمان با کار در کارگاه‌های بزرگ آن زمان، شاید همکاری با استادانی که تنها کاشی‌نگار و نه کاشی‌ساز بودند را بتوان برای فهم این سطح از مهارت به حقیقت نزدیک‌تر دانست چراکه وی در دورهٔ دوم حیات هنری خود رقم «عمل حاج محمدباقر نقاش» را برای خود به‌کاربرده ولی هیچ‌گاه در آن دوره خود را «کاشی‌پز» معرفی نکرده‌است. هم‌زمان با روزگار محمدباقر، میرزا احمد (آقا میرزا احمد کاشی‌نگار) که مهارتی ویژه در بازنمایی صحنه‌های نبرد شاهنامه و مهارتی خاص در انتخاب و استفاده از رنگ‌ها داشت (Seyed Mousavi, 2018 : 65) توسط کارگاه‌های بزرگ به کار گرفته می‌شد. دور از ذهن نیست که چه‌بسا محمدباقر نیز چنین بوده باشد. سیدمهدی (کاشی‌نگار نقوش گل‌ومرغ) ملقب به «مهدی گُل» هنرمند دیگری است که جز نقش گل و پرنده هیچ نکشید و جسارت و شهامت زیادی در رنگ‌آمیزی گل‌ها و پرندگان و رفاقتی دیرینه نیز با میرزا عبدالرزاق داشت (سیف، ۱۳۹۲: ۳۴، ۳۵). ممکن است این دو تأثیری در شکل‌گیری شخصیت هنری محمدباقر داشته باشند. با این‌همه، هم میرزا احمد و هم میرزا عبدالرزاق که به نقوش باستانی ایران علاقه نشان دادند، تحت تأثیر تصاویر کتاب آثار عجم نوشتهٔ «فرصت‌الدوله شیرازی» ۱۲۷۱-۱۳۳۹ه.ق بودند (نک. سیف، ۱۳۹۲: ۳۰، ۳۵) چراکه این کتاب «یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین منابع تصویرگری عمومی در هنرهای تزئینی اواخر دورهٔ قاجار» بوده است (اسکرس، ۱۳۹۹: ۲۱۸). تأثیر این کتاب (به‌عنوان تنها یکی از منابع مؤثر در تصویرگری کاشی‌های قاجاری) در سال‌های آغازین برآمدن پهلوی اول مانند عصر قاجار نبود. بلکه بیش‌تر به‌عنوان یک الگوی تصویری شناخته‌شده در شیوهٔ بازنمایی و ترسیم فیگورها به حیات خود ادامه داد. چراکه محمدباقر در عصری می‌زیست که میراث ایران باستان تا حد زیادی کاویده شده‌بود و داده‌های تصویری قابل‌توجهی نیز از آن در دسترس بود و از همه مهم‌تر نزدیکی شیراز به آثار هخامنشی و ساسانی امکان مشاهده و تجربهٔ مستقیم را نیز فراهم می‌آورد.

۴-۲. روزگار پهلوی اول

دورهٔ دوم حیات هنری محمدباقر، روزگار پهلوی اول است. این دورهٔ کوتاه (۱۳۰۴-۱۳۲۰ه.ش) را می‌توان روزگاری دانست که بسیاری از آثار مهم وی با ته‌رنگ قاجاری و کم‌تر متأثر از تحولات اجتماعی و سیاسی زمان شکل گرفته‌اند. کارفرمایان و حامیان وی در این دوره، مردم شهر و توانگرانی هستند که بناهایی عام‌المنفعه را در دست دارند. هرچند با رونق نووارگی و تجددخواهی، از ارزش کاشی در معماری بناها به‌شدت کاسته می‌شد ولی هم‌چنان تا سال ۱۳۱۴-۱۳۱۶ه.ش که نخستین اقدامات عمرانی در توسعهٔ شیراز با تخریب میدان توپخانه و بخش‌هایی از بازار وکیل آغاز می‌گردد (اسدپور، ۱۳۹۷: ۱۸۵، ۱۸۶)، هم‌چنان ساختار سنتی شهر در فرهنگ و هنر دست‌بالا را دارد. در این دوره است که کار بازسازی بخشی از کاشی‌های مسجد وکیل (۱۳۴۷ه.ق/ ۱۳۰۷ه.ش) به وی واگذار می‌شود. کاشی‌های سردر خانهٔ سعادت (۱۳۴۸ه.ق/ ۱۳۰۸ه.ش)، خانهٔ توحیدی (۱۳۵۰ه.ق/۱۳۱۰ه.ش)، بخش‌هایی از کاشی‌های سردر بقعهٔ سید تاج‌الدین غریب (در همان سال) و کاشی‌های هلالی بقعهٔ امامزاده ابراهیم (۱۳۵۵ه.ق/ ۱۳۱۵ه.ش) نیز به دست وی ساخته می‌شوند. باستان‌گرایی و استفاده از نقوش هخامنشی یا ساسانی در آثار وی در این دوره دیده نشده‌است. به‌جای آن، منظره‌نگاری به شیوهٔ اروپاییِ مرسوم در عهد قاجار و ترسیم شمایل‌ها در واقعهٔ عاشورا و تمثال حضرت علی (ع) در آثار وی دیده می‌شوند. به‌طور کلی با بررسی نمونه آثار وی در این دوره می‌توان چیرگی توان نقاشی وی نسبت به دیگران را به‌وضوح دید.

به‌عبارت دیگر وی در این دوران بیش‌تر به‌عنوان نقاش و نه کاشی‌کار شناخته می‌شود که کم‌تر موردتوجه پژوهشگران بوده‌است؛ اسناد نشان می‌دهند که در ۱۳۱۵ه.ش طبق دستور ادارهٔ باستان‌شناسی و زیرنظر مستقیم رئیس معارف و اوقاف فارس، مقرنس‌کاری‌های عمارت کلاه‌فرنگی باغ‌نظر شیراز به‌دست «محمدباقر جهانمیری و محمدجعفر رهنمای ماه» به همان سبک قدیم نقاشی شده‌است. در ضمیمهٔ

سالنامه معارف سال ۱۳۱۴-۱۳۱۵ از وی در کنار صدرالدین شایسته (۱۲۷۱(یا ۱۲۷۲)-۱۳۶۲ه.ش؛ نگارگر، نقاش و پیکرتراش شیرازی و از شاگردان فرصت‌الدوله و کمال‌الملک در مدرسهٔ صنایع مستظرفه) به‌عنوان «نقاشان درجه اول شیراز» نام‌برده شده‌است (وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، ۱۳۱۵: ۵۱). سند مهم دیگر بر این ادعا این است که وی در دورهٔ پهلوی اول از عنوان «کارخانه» در رقم خود استفاده نکرده و در تمامی این سال‌ها از رقم «عمل حاجی محمدباقر نقاش»، «کار حاجی باقر جهانمیری»، «کار محمدباقر» و مشابه آن استفاده کرده‌است.

۴-۳. روزگار پهلوی دوم

دورهٔ سوم حیات هنری محمدباقر، روزگار پهلوی دوم است. این دوره از سال ۱۳۲۰ تا مرگ ناگهانی وی در سال ۱۳۳۸ ادامه دارد. در این روزگار بیش‌تر فعالیت‌های وی انجام سفارش‌های مهمی است که اغلب کارفرمایانی دولتی دارند؛ هم‌چون کاشی‌کاری‌های ورودی شرقی مسجدجامع عتیق (احتمالاً حوالی ۱۳۲۶ه.ش)، دروازه قرآن (۱۳۲۸ه.ش)، سعدیه (۱۳۲۹ه.ش) و ورودی بیمارستان نمازی (۱۳۳۲ه.ش) که بیش‌تر ادامهٔ سنت زند و قاجار در نقاشی‌های اسلیمی و گل‌ومرغ هستند. محمدباقر در این دوره که دیگر بازار کاشی رونق چندانی ندارد اغلب از عبارت «کارخانه حاجی باقر» و «کارخانه حاج محمدباقر» در آثارش استفاده کرده که نشان می‌دهد می‌بایست بازار کار کمابیش مناسبی برای او دست‌کم تا اواخر دههٔ بیست شمسی وجود داشته باشد. ولی تاکنون اثر رقم‌دار دیگری به‌جز کاشی‌های ورودی بیمارستان نمازی از محمدباقر و از دههٔ سی شمسی یافت نشده‌است که آن هم رقم «کار حاجی باقر» را دارد. بنابراین به‌نظر می‌رسد که در دههٔ سی شمسی تنها دو مسیر در پیش‌رو داشته‌است: مسیر نخست، روی‌آوردن به شیشه‌نگاری است. در این دوره وی با باور به «خیالی‌نگاری» و «پرهیز از طبیعت‌سازی» به ترسیم «نقوش اسلیمی، هندسی و گل‌ومرغ» و «ترسیم شمایل مولاعلی (ع)» بر پشت شیشه روی آورد؛ شمایل مولای متقیان در قهوه‌خانهٔ «درب شیخ» گویا نمونه‌ای منحصربه‌فرد بوده که از خارج سر درآورده است (سیف، ۱۳۷۱: ۵۱). از تنها شمایل باقی‌مانده از وی در پشت شیشه، تصویری را حسن مشکین‌فام (۱۳۹۷: ۲۷۲) ثبت کرده‌است. مسیر دوم، روی آوردن دوباره به نقاشی روی گچ است که به‌نظر می‌رسد پیش‌تر و هم‌زمان با کاشی‌نگاری نیز به آن پرداخته بوده‌است. هرچند نمونه‌ای از آثار رقم‌دار وی بر روی گچ دست‌کم تاکنون در دست نیست ولی مرمت نقاشی‌های بناهای زندیان اثر «آقا صادق دوم» در شیراز تداوم همان مسیر است. گفته‌شده که وی «در اواخر عمر سر قبر حافظ پرسه می‌زد. چندان میل و رغبتی به نقاشی نداشت» (سیف، ۱۳۷۱: ۵۲) تا این‌که طی مأموریتی از سوی ادارهٔ باستان‌شناسی وقت در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۶-۱۳۳۷ه.ش به مرمت و بازسازی نقاشی‌های آسیب‌دیدهٔ تالار تکیهٔ هفت‌تنان گمارده می‌شود (سیف، ۱۳۹۰ب: ۲۹). متأسفانه محمدباقر جهانمیری در حین مرمت تالار «ناغافل از بلندای داربست به پایین سقوط کرد و در دم جان سپرد» (همان: ۳۱). بنابر آگهی ترحیم، وی در ۲۸ مرداد ۱۳۳۸ درگذشته است (مشکین‌فام، ۱۳۹۷: ۲۷۵). جالب است که در این آگهی وی را در رستهٔ «رنگ‌آمیزان شیراز» معرفی کرده‌اند (همان). این اشاره نیز بر جایگاه صنفی وی به‌عنوان یک نقاش و نه «کاشی‌ساز» تأکید دارد؛ نباید از نظر دور داشت که کمابیش در همین دوران در کارت شغلی «کریم فغفوری» (۱۲۹۴-۱۳۵۷ه.ش؛ پسر میرزا عبدالرزاق) عبارت «کاشی‌ساز» به‌عنوان پیشه آورده شده‌است.

۵. حامیان، همکاران و شاگردان «حاجی محمدباقر نقاش»

انتظار می‌رود بخش مهم و فراوانی از حامیان وی سفارش‌دهندگان عادی باشند ولی تنها سه اثر از او مربوط به کاشی‌کاری خانه‌های شخصی شناسایی شده‌است؛ کاشی‌های سردر خانهٔ سعادت با رقم (۱۳۴۸ه.ق) که مالک آن حاج محمدعلی فرهومند بوده و معمار آن «استاد حاج باشی بناکار» (۱۲۶۰-۱۳۴۶ه.ش) مربوط به اوایل عصر پهلوی است. نمونهٔ دیگر، کاشی‌های خانهٔ توحیدی است که بر کاشی‌های آن «حسب الفرمایش حاجی محمدهادی تاجر انجام یافت» قید شده و «عمل حاجی محمدباقر نقاش فی سنهٔ ۱۳۵۰» (۱۳۱۰ه.ش) آمده‌است و نمونهٔ آخر مربوط به سردر خانه‌ای است که هم‌اینک در موزه کاستر فرانسه نگهداری می‌شود و فاقد تاریخ و نام خانه است. می‌توان تصور کرد که شمار چنین سفارش‌هایی اندک هم نبوده باشد ولی رقم این سه مورد می‌تواند گواهی باشد بر این‌که استقلال هنری او زمانی فراهم‌شده که دیگر هم‌چون روزگار قاجار، مشتریانی برای کاشی‌کاری وجود نداشته‌است. گواه دیگر شیوهٔ رقم‌نویسی وی است؛ همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد او تنها از دههٔ بیست شمسی به بعد از واژهٔ «کارخانه» برای خود استفاده کرده‌است. این دو موضوع نشان می‌دهند که وی تا آن هنگام احتمالاً حجم بالایی از سفارش به‌عنوان کاشی‌پز نداشته و بیش‌تر به شکل فردی یا به‌عنوان

کاشی‌نگار کار می‌کرده‌است. در دهۀ سی شمسی، بیش‌تر حامیان وی افراد نامی و نهادهای دولتی بودند به‌عنوان نمونه، دروازه قرآن کنونی را حسین ایگار (رئیس شرکت نساجی و نیروی برق) از تجار به‌نام و خیّر شیراز ساخته یا عمارت سعدی را انجمن آثار ملی برپا نموده‌است. کارهای مرمتی محمدباقر نیز به سفارش وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه و ادارۀ باستان‌شناسی وقت بوده‌است.

تاکنون تنها نام دو نفر در آثار رقم‌دار محمدباقر دیده شده‌است؛ یکی در کاشی کتیبۀ ورودی مسجدجامع عتیق است که فاقد تاریخ بوده ولی گمان می‌رود هم‌زمان با مرمت سایر کاشی‌ها و حوالی سال ۱۳۶۶ه.ق/۱۳۲۶ه.ش انجام شده‌باشد و رقم کاتب، «محمدعلی اَشرَفُ الکُتّاب» دیده می‌شود؛ وی نوۀ «ملّا علی‌عسگر ارسنجانی» (کاتب کتیبه‌ای در مسجد مشیرالملک شیراز) است که «خط نسخ بر خطوط متقدمین و متأخرین کشیده و در سنۀ ۱۳۰۲ [ه.ق] در قصبۀ ارسنجان رخت از جهان فانی به‌سوی جنان باقی برده» (فرصت حسینی‌شیرازی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). محمدعلی فرزند «حاجی ملّا محمدحسین» بوده که او نیز «در خط نسخ تالی پدر و برادر [ملّا محمدشفیع] است [... و] در شیراز توطن گزیده و به کنج انزوا آرمیده» است (همان).

تنها نمونه‌ای که رقم محمدباقر در آن با کاشی‌کار دیگری دیده می‌شود همکاری با «کریم فغفوری» در کاشی‌کاری‌های داخل ایوان عمارت نوبنیاد سعدی (تکمیل‌شده در سال ۱۳۳۰ه.ش) است. هم کریم و هم محمدباقر در گل‌ومرغ تبحر ویژه‌ای داشتند و پیش‌تر نیز در مرمت کاشی‌های عمارت کلاه‌فرنگی باغ‌نظر باهم و با صدرالدین شایسته همکاری داشته‌اند و این همکاری نیز به سبب مهارت بالای هردو استاد برای انجام سفارش «انجمن آثار ملی» در طرح «محسن فروغی و علی صادق» برای بنای جدید بوده‌است (انجمن آثار ملی، ۱۳۳۰: ۱۵). کریم، پیش‌تر حوالی سال ۱۳۱۶ ه.ش دو قاب کاشی با طرح گل‌ومرغ در دو طرف رواق عمارت حافظیه با رقم «کارخانۀ فغفوری» و «نقاشی شایسته» اجرا نموده‌بود که در ضمیمۀ سالنامه معارف تأکیدشده «بتوسط آقای شایسته نقاشی شده و کاشی‌های آن را استاد کریم تهیه نموده» (وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، ۱۳۱۵: ۵۴). در عمارت سعدی که نزدیک به ۱۲ تا ۱۳ سال بعد انجام‌شده نیز طرح گل‌ومرغی اجرا شده که در قاب شرقی رقم «کارخانۀ فغفوری ۱۳۲۸شمسی» و در قاب غربی «کار جهانمیری و فغفوری ۱۳۲۹شمسی» دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد که نقش محمدباقر در این‌جا شبیه به نقش صدرالدین شایسته به‌عنوان نقاش بوده چراکه در کتابچه‌ای که به مناسبت اتمام عمارت سعدیه به‌دست انجمن آثار ملی منتشر شده، آمده که این کاشی‌ها توسط «حاجی باقر نقاش و کریم فغفوری» تهیه شده‌اند (انجمن آثار ملی، ۱۳۳۰: ۱۵). این درحالی است که محمدباقر کاشی‌های دروازه قرآن را به‌تنهایی در سال ۱۳۲۸ه.ش انجام داده‌بود. اختلاف تاریخ دو رقم کاشی‌کاری عمارت سعدی نیز می‌تواند معنایی داشته باشد؛ چه‌بسا نشان‌دهندۀ این مهم باشد که محمدباقر از آغاز در این پروژه همکاری نداشته و پس از فراغت از کار دروازه قرآن به کریم پیوسته باشد.

شاگردان حاجی محّمدباقر نیز هردو طیف کاشی‌کاران و نقاشان را دربر می‌گیرند؛ آمده‌است که وی «هیچ در تعلیم شاگرد کوتاهی نداشت. هر شاگردی که سراغش می‌رفت و مدتی کنار دست او کار می‌کرد هر آنچه در چنتۀ حاج باقر بود می‌آموخت» (سیف، ۱۳۹۲: ۳۶). حسن مشکین‌فام شرحی مختصر از هنرمندان یک‌صد سال اخیر فارس گردآورده که رجوع به آن می‌تواند تا حدی شماری از شاگردان وی را معرفی نماید. براساس داده‌های او، علی مهربخش (زادۀ ۱۳۰۷) کاشی‌نگاری است که از نوجوانی در کارگاه وی کار می‌کرد و سپس به‌عنوان نائب استاد و سرکارگر کارخانۀ کاشی‌پزی با وی ماند. قاسم حقیقی (زادۀ ۱۳۱۳) کاشی‌نگار و گچ‌نگار، از ۱۴ سالگی به مدت ۱۰ سال تا تأسیس کارگاه خود در سال ۱۳۴۳ در کارگاه محمدباقر جهانمیری کار کرد. حسین قهرمانی (۱۲۹۷-۱۳۹۴ ه.ش) نیز از کودکی نزد حاج باقر جهانمیری نقاشی سنتی آموخت (مشکین‌فام، ۱۳۹۷: ۲۷۶، ۲۷۷، ۴۲۴).

۶. شناسایی آثار (سیاههٔ کاشی‌های رقم‌دار)

آثار رقم‌داری که از محمدباقر جهانمیری تاکنون شناسایی‌شده‌اند و نگارنده توانسته آن‌ها را از نزدیک وارسی یا مستندات آن‌ها را به یقین مشاهده نماید، شامل ۱۴ اثر است که به دورۀ دوم و سوم حیات هنری وی در روزگار پهلوی تعلق دارند (جدول ۱). در این سیاهه از آوردن مواردی که منتسب به وی یا بدون رقم هستند، اجتناب شده‌است.[۴] موارد رقم‌دار را می‌توان از نظر مکانی به پنج گروه دسته‌بندی کرد:

۱) آثار اجراشده در بناهای مسکونی: خانه‌های سعادت و توحیدی و کاشی‌های سردر خانه‌ای نامشخص در شیراز؛

۲) آثار اجراشده در بناهای مذهبی: مسجد وکیل، مسجدجامع عتیق، مسجد سیاوشان، امامزاده سید تاج‌الدین غریب (ع)، امامزاده ابراهیم (ع) و مدرسۀ آقاباباخان؛

۳) آثار اجراشده در بناهای تجاری: تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی؛
۴) آثار اجراشده در بناهای یادمانی: دروازه قرآن و آرامگاه سعدی؛
۵) آثار اجراشده در بناهای بهداشتی و درمانی: حمام جوانمردی و ورودی بیمارستان نمازی.

همان‌گونه که مشخص است، بیش‌ترین آثار رقم‌دار وی به بناهای مذهبی (مساجد و امامزادگان) تعلق دارند. این آثار از نظر زمانی، پراکندگی بیش‌تری نسبت به دیگر آثار وی دارند. کارهای یادمانی از نظر زمانی در اواخر این سیاهه قرار می‌گیرند و بناهای مسکونی در ابتدای آن قرار دارند.

جدول ۱: سیاههٔ آثار رقم‌دار محمدباقر جهانمیری در شیراز (نگارنده)

ردیف	نام بنا	ماده‌تاریخ	رقم	رقم سفارش‌دهنده / «معمار»	کتیبه (خطاط)
۱	مسجد وکیل	۱۳۴۷ ه.ق (۱۳۰۷ ه.ش)	عمل حاجی محمدباقر نقاش/ کار محمدباقر/ کار محمدباقر جهانمیری/ کار حاجی باقر جهانمیری/کار حاجی محمدباقر	-	-
۲	سردر خانهٔ سعادت	۱۳۴۸ ه.ق (۱۳۰۸-۱۳۰۹ ه.ش)	کار حاجی محمدباقر	-	قال رسول‌الله أنا مدینه العلم و علی بابها/ یا علی مدد
۳	تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی	۱۳۴۸ ه.ق (۱۳۰۸-۱۳۰۹ ه.ش)	کار محمدباقر، کار باقر	آقاجان ولدیخرقل کهن‌صدق	به نام خدای جهان‌آفرین/ مؤسّس این بنای تیمچهٔ طرح جدید آقاجان ولدیخرقل کهن‌صدق می‌باشد [به دو زبان عبری و فارسی]
۴	خانهٔ توحیدی	۱۳۵۰ ه.ق (۱۳۱۰ ه.ش)	عمل حاجی محمدباقر نقاش	حسب‌الفرمایش حاجی محّمدهادی تاجر انجام یافت	-
۵	سردر خانه‌ای در شیراز (موزهٔ کاستر فرانسه)	-	کارخانهٔ حاجی باقر	-	رَبِّ أَنزِلْنِی مُنزَلًا مُّبَارَكًا وَأَنتَ خَيْرُ الْمُنزِلِينَ [آیهٔ ۲۹ سورهٔ مؤمنون]
۶	حمام جوانمردی	-	کارخانهٔ حاجی باقر	به دستور استاد حاجی (...؟)	-
۷	امامزاده سید تاج‌الدین غریب (ع)	فاقد تاریخ (احتمالاً هم‌زمان با سایر کاشی‌کاری‌ها در ۱۳۵۰ه.ق/ ۱۳۱۰ ه.ش)	کار حاجی محمدباقر	-	-
۸	امامزاده ابراهیم (ع)	۱۳۵۵ ه.ق (۱۳۱۵ ه.ش)	عمل حاج محمدباقر نقاش	فرمایش آقای حاج سیّد شریف	بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِیم/ حبّذا که بالتّحقیق، فضل و فیض یزدانی، در بنای این مسجد، گشت شامل بانی، سیدی شریف‌الاسم، کاملی جلیل‌القدر، از سلاله طه، و از نژاد عمرانی، ساخت همچو ابراهیم، کعبه ز نو کآمد، سجده‌گاه کرّوبی، قبله‌گاه انسانی، در بها چه طور کلیم، در صفا ریاض نعیم، هم مَطاف روح القدس، هم حریم سبحانی، چو بسال اتمامش، از جمال دو تاریخ، این چو مهر تابنده، آن چو مهر نورانی، مسجد شریفی بین، بل عروج روحانی ۱۳۵۵، در مقام ابراهیم، باب کعبه ثانی ۱۳۱۵، فرمایش آقای حاج سیّدشریف، عمل حاج محمدباقر نقاش

۹	مسجد سیاوشان	فی ربیع‌الاول ۱۳۶۳ ه.ق (اسفند ۱۳۲۲ ه.ش)	کار باقر جهانمیری	-	بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِیم/ این مسجد که از مساجد قدیمه شیراز و معروف به مسجد سیاوشان می‌باشد دارای چهار سمت طاق بوده و در سنه ۱۳۴۰ ه.ق دو طرف خانه، سمت عقب پشت به قبله مسجد را یک نفر از مؤمنین خریداری کرد و به تصرف مسجد داد و در همان سنه بأمر حضرت حجه الاسلام آقای حاج سید محمدجعفر علوی از جمیع اهل تقوی اقدام به احداث شبستان زیبایی نمود و یکطرف خانه هم عقب شبستان به جهت توقف خادم ساخته شد و سمت قبله مسجد که در سنه ۱۲۸۴ به همت مرحوم حاج میرزا قاسمخان تعمیر شده و اخیراً خراب بود به همت بعضی از اهل دیانت آباد گردید.
۱۰	مسجدجامع عتیق	فاقد تاریخ (احتمالاً هم‌زمان با مرمت سایر کاشی‌ها و در حوالی ۱۳۶۶ ه.ق/ ۱۳۲۶ ه.ش)	کارخانه حاجی باقر	-	بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِیم/ لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَىٰ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ [آیهٔ ۱۰۸ سورهٔ توبه]/عَلَيْكُمْ بِالصَّلَاةِ فِي الْمَسَاجِدِ [حدیث امام صادق (ع)]/ خَيْرُ بُيُوتٍ راكِعٍ وَ ساجِدٍ/ وَ المَسجدُ الاَعظمُ فی كُلِّ بلَدٍ/ بِمائَه تَحدیدُ اجرِه وَرد (كَتَبه محمدعَلی اَشرَفُ الكُتّاب)
۱۱	دروازه قرآن	۱۳۲۸ ه.ش	در کارخانه حاجی باقر، کارخانه حاجی باقر، کارخانه حاج محمدباقر	-	-
۱۲	آرامگاه سعدی	۱۳۲۹ ه.ش	کار جهانمیری و فغفوری	-	-
۱۳	بیمارستان نمازی	۱۳۳۲ ه.ش	کار حاجی باقر	-	-
۱۴	مدرسهٔ آقاباباخان	فاقد تاریخ (احتمالاً همزمان با مرمت سال ۱۳۳۳ش)	در کارگاه جهانمیری	-	-

۷. دسته‌بندی آثار و انگاره‌های حاکم بر آن‌ها

به‌طور کلی آثار شناسایی‌شده را می‌توان به شش گروه به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۷-۱. گل و مرغ‌سازی

آثار محمدباقر در این زمینه شامل دو دستهٔ کلیِ کاشی‌های گل‌ومرغ و اسلیمی، و کاشی‌هایی با نقوش گل‌دار تکرارشونده هستند. از نظر تاریخی دست‌کم دو خاستگاه برای کاشی‌های با طرح گل‌ومرغ در شیراز می‌توان برشمرد: نخست، پیشینهٔ آن در نگارگری است؛ تداوم نقاشی گل‌وبلبل در روزگار صفوی تجسمی از بهشت مثالی بود و با درخت طوبی قرآنی نیز قرابت داشت و تطور و تحولات گوناگونی در ادوار تاریخی داشت (سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۱۱). بااین‌حال، در مکتب نگارگری قاجار نوع دیگری از طبیعت‌سازی به نام «گل‌وبلبل» رایج گردید که دنباله‌روی آثار گل‌ومرغ نگارگران سدهٔ دوازدهم برای مزیّن‌کردن دیوان‌ها، جلدها، آینه‌ها و قلمدان‌های لاکی تلقی می‌شود (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۱۲۳، ۱۲۵). در شیراز موضوع اصلی کارهای لطفعلی صورتگر نیز که عمدتاً به کار نقاشی زیرلاکی و آبرنگ می‌پرداخت، گل‌وبلبل بود (پاکباز، ۱۳۹۶: ۱۵۸). در دوران قاجار، افزون بر گل‌ومرغ ایرانی الگوهای اروپایی مانند پیچک فرنگی، طرح چدنی و گل‌سرخ

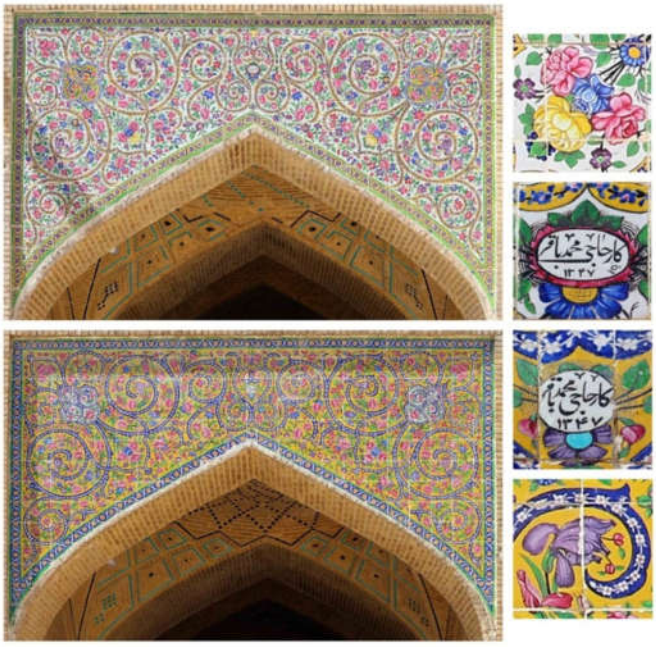
لندنی نیز رایج شدند (همو، ۱۳۸۹: ۴۵۶) که نمونه‌های آن در کاشی‌های آن دوره مشهود است. دوم، میراث هنر زندیان در شیراز است؛ در آن دوره از طرح‌های گل‌اناری با نقش درخت، شاخ و برگ و مرغان خوش‌الحان به نشانهٔ نغمه‌سرایی در طرح کاشی‌ها فراوان بهره برده شده‌است (زمرشیدی، ۱۳۹۱: ۷۱). بنابراین این سنت از روزگار زند در شیراز مرسوم بوده و تداوم آن قابل ردگیری است.

الف) کاشی‌های گل‌ومرغ و اسلیمی

چهار قاب کاشی در دروازه قرآن شیراز در سال ۱۳۲۸ ه.ش اجرا شده‌اند که در نوع خود کم‌نظیر هستند (تصویر ۲). کاشی‌ها در یک طاق قوسی‌شکل پیاده‌سازی شده‌اند و هر قاب شامل ترکیبی از چهار شبه‌ترنج متقاطع در مرکز است که مجموعه‌ای از چهار اسلیمی آبی‌رنگ به‌شکل طوماری از آن‌ها خارج شده‌اند. زمینهٔ کار روشن است و به این ترتیب گل‌های رنگین نمود بیش‌تری دارند. گل‌ها شامل انواع گل سرخ، نرگس، زنبق، گل سیب، نسترن و شمار فراوانی غنچه هستند. این طرح فاقد مرغ یا پرنده است، از رنگ زرد یا صورتی قاجاری نشانی نیست و برعکس، رنگ فیروزه‌ای به‌ویژه در مرکز و حاشیه‌ها و نیز رنگ‌های سبز و آبی غلبه دارند؛ این امر یادآور سنت کاشی‌کاری زندیان است.

تصویر ۲: کاشی‌کاری دروازه قرآن شیراز و نمای نزدیک جزئیات گل‌ها (نگارنده)

رنگ‌آمیزی کاشی‌ها به دو شیوه انجام شده است: بخشی از برگ‌ها و گل‌ها به‌صورت تخت و پوشاننده رنگ شده‌اند. خطوط کناره‌نما با قلم‌موی نازک و با رنگ مشکی تیره و یا خاکستری کشیده شده و سپس درون محدوده قلم‌گیری شده‌است. شمار دیگری از گل‌ها نیز به شیوهٔ سایه‌روشن با استفاده از رقیق‌کردن رنگ با قلم‌مو بر سطح لعاب سفیدرنگِ پخته‌شدهٔ کاشی اجرا شده‌اند که مهارت ویژهٔ محمدباقر را نشان می‌دهند. در برخی موارد جهت ایجاد برجستگی، پیرامون گل‌ها حاشیه‌ای به رنگ خاکستری یا صورتی روشن ترسیم شده است. نمونهٔ دیگر در این مجموعه، لچکی‌های دو طاق‌نما در جنوب میانسرای مسجد وکیل متعلق به سال ۱۳۴۷ ه.ق (۱۳۰۷ ه.ش) است (تصویر ۳) که در آن از تکرار و قرینه‌سازی نقوش استفاده شده‌است. در هر لچکی از یک ترنج مرکزی چهار بند اسلیمی خارج شده‌اند. در این‌جا برخلاف نمونهٔ پیشین، روی بند اسلیمی‌ها رشته‌ای از گل‌ها ترسیم شده‌اند. از رقیق‌کردن رنگ برای ایجاد جلوه‌های دیداری و عمق به گل‌های زنبق، سرخ، بنفشه و میخک استفاده شده و با غلبهٔ رنگ‌های زرد و صورتی به اسلوب‌های قاجاری بسیار نزدیک شده‌است. کاشی‌های سردر ورودی بیمارستان نمازی (۱۳۳۲ ه.ش) نیز مجموعه‌ای از اسلیمی‌های تکرارشوندهٔ ساده‌ای با گل‌هایی در مرکز است که رنگ غالب آن‌ها آبی و فیروزه‌ای است و دورتادور ورودی اولیهٔ بیمارستان را می‌پوشانند.



تصویر ۳: کاشی‌کاری دو طاق‌نما در میانسرای مسجد وکیل (نگارنده)

تنها نمونه‌ای که می‌تواند مصداق طرح گل‌ومرغ در آثار محمدباقر باشد، کاشی‌های ایوان عمارت سعدیه است که در سال ۱۳۲۹ ه.ش در همکاری با کریم فغفوری اجرا شده‌است (تصویر ۴). این قاب کاشی نمونه‌ای است که از اسلوب کاشی‌های مسجد وکیل، عمارت کلاه‌فرنگی باغ‌نظر و مهم‌تر از آن از کاشی‌کاری‌های رواق حافظیه تبعیت نموده‌است. نمونهٔ مسجد وکیل در کارگاه میرزا عبدالرزاق و به نقاشی محمود نقاش‌زاده (۱۳۰۵-۱۳۸۳ ه.ش) کار شده‌اند و کاشی‌های عمارت کلاه‌فرنگی نیز به دست «صدر[الدین] شایسته و محمدباقر جهانمیری و محمدکریم فغفوری» از روی کاشی‌کاری‌های مسجد وکیل مجدداً اجرا شده‌اند (وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، ۱۳۱۵: ۵۰). ولی متأسفانه فاقد رقم و ماده‌تاریخ هستند، از این روی در این پژوهش نمونه‌ای از آن آورده نشده‌است. با این حال این سند نشان می‌دهد سابقهٔ این همکاری، دیرینه بوده‌است. در کاشی‌های سعدیه ترکیبی از درختچه‌ها و گل‌های متعدد سرخ، زنبق، نسترن و درمجموع ۱۱ مرغ دیده می‌شوند که بر زمینه‌ای سفید کار شده‌اند. طرح و رنگ‌آمیزی آن‌ها پیرو سنت زندیه است و برای پرداخت گل‌ها از شیوهٔ خطوط کناره‌نما و رقیق‌سازی رنگ برای عمق‌نمایی استفاده شده‌است. در این نمونه بیش از کاشی‌های دروازه قرآن از خطوط به‌جای رنگ برای تعریف حدود و محدودهٔ گل‌ها و مرغ‌ها استفاده شده و رنگ‌ها نیز به‌مراتب غلظت بیش‌تری دارند. تمایز این کاشی‌ها با نمونهٔ حافظیه در این است که در کاشی‌های شایسته، بیش‌ترِ گل‌های افشان در بخش‌های پایین‌تر قاب و غنچه‌ها در بخش‌های بالایی جانمایی شده‌اند و تراکم کار در پایین بیش از بخش بالایی قاب کاشی است ولی در سعدیه، نوعی یکدستی در این موضوعات وجود دارد.

تصویر ۴: کاشی‌کاری طاق‌نمای ایوان سعدیه (نگارنده)

ب) کاشی‌هایی با نقوش گل‌دار تکرارشونده

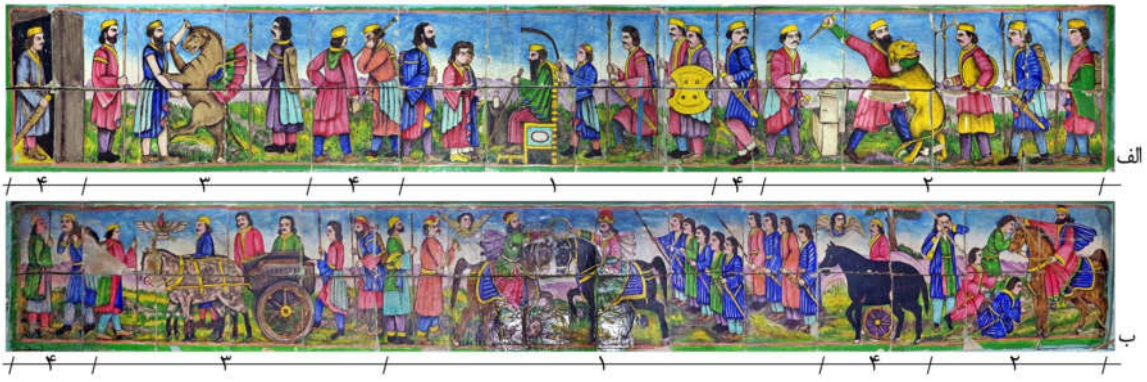
سه نمونه (۶ قاب کاشی) از کاشی‌هایی با طرح تکرارشونده در آثار محمدباقر، مربوط به ایوان‌های جنوبی و شمالی مسجد وکیل هستند (تصاویر ۵ و ۶). در ایوان جنوبی درمجموع چهار قاب کاشی اثر محمدباقر وجود دارد، دو تا از آن‌ها در طاق پنج‌وهفت اجرا شده‌اند که شامل مجموعه‌ای از گل‌هایی چون صدتومانی، مینا و غنچه‌ها هستند که در ۱۰ ردیف تکرار شده‌اند. هر دستهٔ گل را مجموعه‌ای از برگ‌ها قاب کرده‌است. دو قاب کاشی دیگر در طاق‌نماهای دالبری‌شکل اجرا شده‌اند که هر قاب شامل ۱۸ ردیف است، یک ردیف شامل دسته‌ای از گل‌هاست و ردیف دیگر طرح‌های گلدانی دارد که در آن مجموعه‌ای از گل‌ها نظیر زنبق، سرخ، میخک و لاله و شماری غنچه وجود دارند. درمجموع ۲۷ گلدان در هر قاب دالبری‌شکل کاشی وجود دارد. گلدان‌ها اغلب با نقوشی از گل‌ها تزئین شده‌اند ولی در ۳ مورد، دورنمایی از بناها نیز روی آن‌ها ترسیم شده‌است. در ایوان شمالی نیز درمجموع چهار طاق دالبری مشابه با هم وجود دارد که یکی از آن‌ها رقم «عمل حاجی محمدباقر نقاش» را نشان می‌دهد. این قاب‌ها نیز طرح ساده‌ای از گل‌ها به‌ویژه گل سرخ و بنفشه را دارند و طراحی ساقه‌ها با برگ‌ها و غنچه‌هایشان به‌نحوی صورت گرفته که هم‌چون بند اسلیمی، پیوند میان گل‌ها را فراهم آورد. این نمونه به‌مراتب از موارد اشاره‌شده در ایوان جنوبی، طرح خلوت‌تری دارد ولی اصل تقارن و توازن در تمامی آن‌ها رعایت شده‌است. آنچه اهمیت دارد این است که الگوی پایهٔ این طرح از کاشی‌های دورهٔ فتحعلی شاهی مسجد به تاریخ ۱۲۴۳ ه.ش گرده‌برداری شده که در ایوان جنوبی وجود دارند. تنها یک مورد کاشی به‌شکل گلدان (تصویر ۶) در آثار محمدباقر دیده شده که آن هم در گوشهٔ غربی ایوان شمالی مسجد وکیل است. نکتهٔ جالب‌توجه این‌که گلدان دیگر «کار محمود نقاش‌زاده» است. این موضوع نشان می‌دهد که هرچند همکاری تنگاتنگی میان کارخانهٔ فغفوری و محمدباقر در این بنا وجود داشته ولی استقلال آن‌ها با توجه به کتیبه‌کاشی‌های موجود در ایوان شمالی، مبنی بر مرمت کاشی‌ها توسط «صنایع کاشی و تعمیرات/ میرزا عبدالرزاق فغفوری و استاد ابراهیم ۱۳۴۷» حفظ شده‌است؛ چراکه نامی از محمدباقر جهانمیری به همراه عبدالرزاق برده نشده‌است. کاشی‌های جدید مدرسهٔ آقاباباخان نیز رقم «در کارگاه جهانمیری» را دارند. این کاشی‌ها مجموعه‌ای از نقوش گل‌دار هستند که در میان آن‌ها زنبق و گل‌انار جالب توجه است. ساخت این مدرسه در ابتدا به دستور کریم‌خان زند آغاز شد ولی در روزگار حکمرانی حسینعلی میرزا فرمانفرما و در سال ۱۲۴۹ ه.ق پایان یافت و در سال ۱۳۳۳ ه.ش توسط ادارهٔ باستان‌شناسی فارس مرمت گردیده‌است (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۳۴۳-۳۴۴).

تصویر ۵: قاب‌های کاشی در ایوان جنوبی مسجد وکیل (نگارنده)

تصویر ۶: کاشی‌گلدانی و قاب‌های کاشی در ایوان شمالی مسجد وکیل (نگارنده)

۷-۲. باستان‌گرایی

هرچند گرایش به موتیف‌های ایران باستان در روزگار پهلوی اول مقبول بوده ولی تنها دو قاب‌کاشی به رقم محمدباقر وجود دارند که از نقوش باستانی ایران گرده‌برداری شده و در تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی ۱۳۴۸ ه.ق (۱۳۰۸-۱۳۰۹ ه.ش) نصب شده‌اند (تصویر ۷). این دو قاب تجسم زمان روایی را به‌صورت «مجزا» و نه «تکمیلی یا پیوسته» با استفاده از تصاویری از نقوش هخامنشی و ساسانی عرضه می‌کنند. قاب، شامل یک صحنهٔ اصلی در میانه و دو صحنهٔ فرعی در هردو سوی آن است که به‌واسطهٔ صحنه‌های رابط به هم پیوند خورده‌اند؛ صحنهٔ اصلی (شمارهٔ ۱ در تصویر ۷ الف و ب) به ترتیب صحنه‌ای از به تخت نشستن داریوش (مشابه با نقوش تالار شورا و صحنهٔ بار عام خزانهٔ تخت‌جمشید) و دیگری صحنهٔ دریافت فرّ ایزدی یا حلقهٔ شهریاری توسط بهرام یکم از اهورامزدا (مشابه با سنگ‌نگارهٔ کرانهٔ رودخانهٔ شاپور) است؛ با این تفاوت که در این صحنهٔ کاشی، پیکره‌ای منکوب نیز دیده می‌شود که دراصل در سنگ‌نگارهٔ ساسانی امپراتور کشته‌شدهٔ رومی، گوردیانوس است ولی در این‌جا پیکرهٔ ساده‌ای است. صحنه‌های فرعی (شماره‌های ۲ و ۳ در تصویر ۷) نیز به ترتیب شامل نبرد با شیر و حیوانی افسانه‌ای، و حرکت ارابه و اعلان فرمان پادشاه هستند که با فیگورهایی که در حال گفتگو یا مشاهدهٔ ماجرا می‌باشند (شمارهٔ ۴ در تصویر ۷) به‌عنوان صحنه‌های رابط از سایر بخش‌ها مجزا شده‌اند.



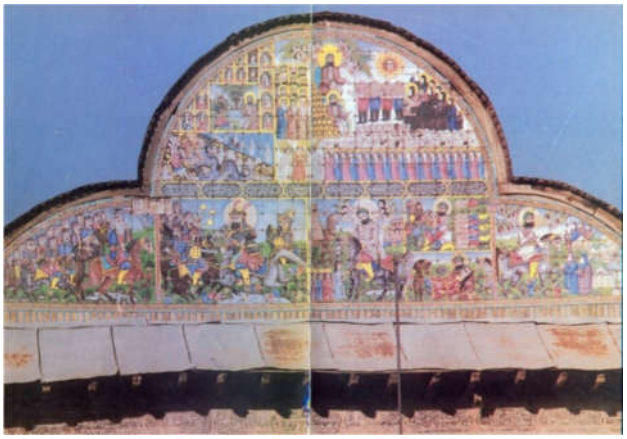
تصویر ۷: دو قاب کاشی با مضامین باستانی در تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی (نگارنده)

۷-۳. شمایل‌نگاری و چهره‌نگاری

شاخص‌ترین اثر «حاج محمدباقر نقاش» روایت واقعهٔ عاشورا و روز جزاست که در سال ۱۳۵۵ ه.ق (۱۳۱۵ ه.ش) و «به فرمایش آقای حاج سیّد شریف» در صحن شمالی بقعهٔ امامزاده ابراهیم (ع) اجرا شده‌است (تصویر ۸). عمارت اولیهٔ این بقعه، مدفن یکی از فرزندان امام موسی کاظم (ع) است که به‌دست زکی‌خان از سرداران فارس ساخته شده‌است (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۵۵). کاشی‌های این بقعه، معرف مهارت در نقاشی، تبحر در رنگ‌آمیزی و تجربهٔ کاشی‌پزی محمدباقر است و رونوشتی از هلالی پیشانی ایوان شمالی حسینیهٔ مشیر شیراز (۱۲۹۳ ه.ق) از بناهای میرزا ابوالحسن‌خان مشیرالملک است که گمان می‌رود اثر «نقاشی معروف به نام آقا میرزا بزرگ در دورهٔ مشیرالملک» (همایونی، ۱۳۷۱: ۳۹) و از سال ۱۳۱۰ ه.ق بوده‌باشد (تصویر ۹). کاشی‌های حسینیهٔ مشیر که در «ردیف نخستین تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع واقعهٔ عاشورا» و «منبع الهام نقاشان محلی و مشهور نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گرایش‌های هنری مشابه در دوره‌های بعد» شناخته می‌شود (کیان، ۱۳۹۳: ۷۹-۸۰) در آتش‌سوزی ۱۳۶۶-۱۳۶۷ ه.ش (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۲۱۷) از میان رفتند. اثر محمدباقر قریب به ۴۵ سال پس از نسخهٔ اصلی اجرا شده‌است. هردو اثر شامل ۹ مجلس هستند که به ترتیب شامل بردن حضرت علی‌اصغر (ع) به نبرد، شهادت حضرت علی‌اکبر (ع) در آغوش امام حسین (ع)، بریدن سر حضرت قاسم (ع) در برابر عمویش، صحنهٔ مذاکرهٔ درویش کابلی با امام برای مصالحه، رشادت حضرت ابوالفضل (ع)، ناظران کارزار، روز رستاخیز، صحنهٔ جهنم و صحنهٔ بهشت می‌باشند. از مهم‌ترین تفاوت‌های این دو قاب کاشی، چیرگی طبیعت‌پردازی و واقع‌نماییِ اثر محمدباقر نسبت به آقا میرزا بزرگ است به‌نحوی که شخصیت‌های مذهبی در کار او از نظر ابعاد، تنوع رنگی و انتقال حس مذهبی از تمایل آقا میرزا بزرگ به نقاشی قهوه‌خانه‌ای دور شده‌است (نک. کیانی، ۱۳۹۳: ۸۱). نمونهٔ دیگر از چهره‌نگاری و شمایل‌نگاری، کاشی‌های دو اسپر در خانهٔ توحیدی است که تاریخ ۱۳۵۰

ه.ق (۱۳۱۰ ه.ش) را دارند (تصویر ۱۰). هر اسپر شامل کاشی‌هایی با طرح گلدانی در پایین و مجموعه‌ای از قاب‌ها با طرح گل و شمایلی از پادشاهان و امامان در ادامه است. در یکی از آن‌ها به ترتیب از پایین به بالا شمایل نادرشاه، شاپور و تصویر رضاشاه تا حدی سالم باقی مانده‌اند، در اسپری دیگر شمایل امام علی‌نقی (ع) طراحی شده‌است.

تصویر ۸: روایت عاشورا و روز قیامت در بقعهٔ امامزاده ابراهیم(ع) و نمای نزدیک برخی از بخش‌ها (نگارنده)



تصویر ۹: کاشی‌نگاره‌های حسینیهٔ مشیر شیراز (همایونی، ۱۳۷۱: ۴۸- ۴۹)

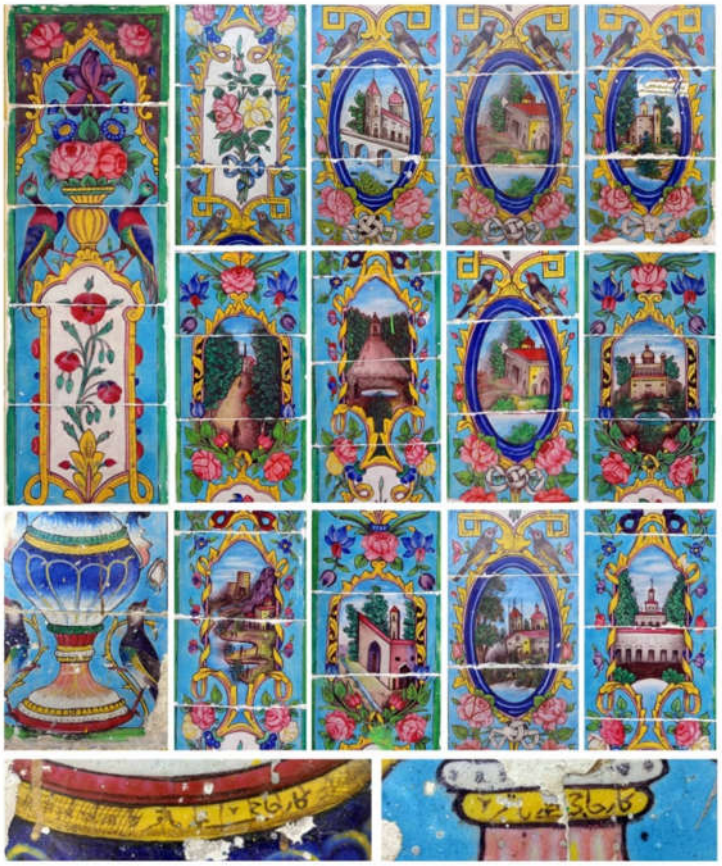
تصویر ۱۰: کاشی‌نگاره‌های خانهٔ توحیدی (عکس از علیرضا نادری‌فرد)

۷-۴. فرنگی‌سازی

تنها در دو اثر رقم‌دار محمدباقر جهانمیری، نگاره‌هایی از ابنیه و عمارت‌های فرنگی و منظره‌های اروپایی دیده می‌شود که در هردو نمونه نیز رنگ فیروزه‌ای زمینهٔ غالب کاشی‌هاست: نمونهٔ نخست در تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی ۱۳۴۸ ه.ق (۱۳۰۸-۱۳۰۹ ه.ش) و دیگری در سردر بقعهٔ سید تاج‌الدین غریب (ع) ۱۳۵۰ ه.ق (۱۳۱۰ ه.ش). این بقعه که بنایی متعلق به پیش از عصر قاجار است مدفن جعفربن فضل‌بن جعفربن علی‌ابن ابی‌طالب (ع) ملقب به «تاج‌الدین» و «غریب» و مقبرهٔ محمدبن حسن مثنی‌ابن حسن‌بن علی‌ابن ابی‌طالب (ع) است (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۹۷). در تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی (تصویر ۱۱) قاب‌های کاشی زردرنگ شامل عمارت‌های اعیانی با پل، خودرو، جاده و یا حوضی بزرگ تصویر شده‌اند و در یکی از آن‌ها خودرویی با سه سرنشین ترسیم گردیده‌است. اثر دیگر، مجموعه‌ای شامل چهار اسپر

در سردر بقعهٔ سید تاج‌الدین غریب (ع) (۱۳۱۰ ه.ش) است که هر اسپر شامل یک گلدان در پایین و چندین قاب است که درنهایت به یک گلدان با دسته‌ای از گل‌ها نظیر سرخ و زنبق و دو قرقاول منتهی می‌شوند (تصویر ۱۲). درمجموع ۱۲ قاب بیضی‌شکل یا دالبر در این اسپرها وجود دارند که ۹ عدد از آن‌ها عمارت‌های فرنگی و مابقی، مسیری در یک باغ یا مشابه با آن را نشان می‌دهند. طرح این کاشی‌ها یادآور کاشی‌های مسجد نصیرالملک شیراز (۱۲۹۳-۱۳۰۵ ه.ق) اثر محمدرضا کاشی‌پز شیرازی است. تفاوت مهمی که در این‌جا وجود دارد ماهیت واقع‌گرایانه‌ای است که محمدباقر نسبت به محمدرضا کاشی‌پز در پرداختن به جزئیات و افزودن طبیعت در حاشیه‌های هر تصویر داشته‌است.

تصویر ۱۱: منظره‌نگاری و ابنیهٔ فرنگی در کاشی‌های تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی (نگارنده)



تصویر ۱۲: منظره‌نگاری و ابنیهٔ فرنگی در کاشی‌های امامزاده سید تاج‌الدین غریب (ع) (نگارنده)

۷-۵. خیالی نگاری

«منظور از شیوهٔ خیالی‌نگاری، کارهایی است که عمدتاً موضوعات بزمی، رزمی و عجایب‌نگاری دارند و طراحی آن‌ها مبتنی‌بر خلاقیت و خیال‌پردازی شکل‌گرفته است. عموم این موضوعات، داستان‌های ادبی، افسانه‌ای و اسطوره‌ای هستند» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۵۷). در تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی ۱۳۴۸ ه.ق (۱۳۰۸-۱۳۰۹ ه.ش) چند قاب تصویر شامل صحنه‌های گرفت‌وگیر و شکار وجود دارند که به‌ویژه یکی از آن‌ها شامل نبرد سواری بر اسب بالدار با یک اژدهاست (تصویر ۱۳). نمونهٔ دیگر، کاشی‌های سردر خانهٔ سعادت (۱۳۴۸ ه.ق) است که از میان رفته‌اند (تصویر ۱۴). در این کاشی‌ها دو فرشتهٔ مؤنث بال‌دار (نیکه) به نشانهٔ پیروزی، پیام‌آور فتح، ظفر و قدرت در کنار کتیبهٔ «قال رسول‌الله أنا مدینه العلم و علی بابها» نقاشی شده‌اند. نمونهٔ دیگر، کاشی‌های سردر خانه‌ای در شیراز است که هم‌اینک در موزه کاستر در شهر کن فرانسه نگهداری می‌شود (تصویر ۱۵). این کاشی‌ها نیز مانند نمونهٔ خانهٔ سعادت حاوی دو فرشتهٔ بالدار هستند که بخشی از آیهٔ ۲۹ سورهٔ مؤمنون را نگه‌داشته‌اند؛ آیه‌ای که از خداوند می‌خواهد صاحب‌خانه را در منزلگاهی پربرکت فرود آورد که او بهترین فرودآورندگان است.

تصویر ۱۳: خیالی نگاری در کاشی‌های تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی (نگارنده)

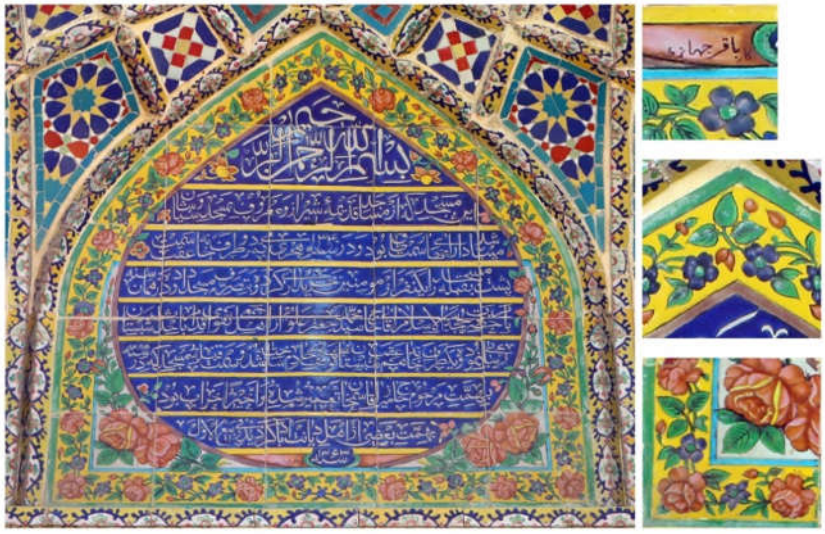
تصویر ۱۴: فرشته‌های پیروزی در کاشی‌های تیمچهٔ حاج ناصر کُرهانی (سیف، ۱۳۹۲: ۸۵)

تصویر ۱۵: فرشته‌های پیروزی در کاشی‌های سردر خانه‌ای در شیراز (URL1)

۷-۶. کتیبه‌نگاری

درمجموع دو کتیبه‌کاشی از محمدباقر جهانمیری در دست است که هرکدام بخش مهمی از تاریخ محلی معماری را آشکار می‌سازند. کتیبه‌کاشیِ نخست در سردر مسجد سیاوشان شیراز (۱۲۸۰ ه.ق) از مساجد قاجاری و به تاریخ «فی ربیع‌الاول ۱۳۶۳ ه.ق» (اسفند ۱۳۲۲

ه.ش) است (تصویر ۱۵). این کتیبهٔ مفصل به زبان فارسی است و در قابی شامل رشته‌ای از گل‌های سرخ و بنفشه بر زمینه‌ای زردرنگ محاط شده‌است. کتیبه به رنگ سپید بر زمینه‌ای آبی‌رنگ در هشت سطر نگاشته شده و رقم خطاط را ندارد ولی داده‌های مهمی از قبیل معماری پیشین مسجد، شیوهٔ توسعهٔ آن، نام حامیان و تاریخ مرمت‌های آن با دقت ذکر شده‌است (نک. جدول ۱). مورد دیگر، کاشی‌های درگاه شرقی مسجدجامع عتیق است که فاقد تاریخ می‌باشد ولی با توجه به تاریخ مرمت کاشی‌های سردر شمالی به نظر می‌رسد حوالی ۱۳۶۶ ه.ق/۱۳۲۶ ه.ش بوده‌باشد (تصویر ۱۶). این کاشی‌کاری در سه سطر و یک «بسم الله الرحمن الرحیم» به خط «محمدعلی اشرف الکُتّاب» تنظیم شده است؛ در سطر نخست «لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَىٰ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ» بخشی از آیهٔ ۱۰۸ سورهٔ توبه آمده و در سطر دوم «عَلَيْكُمْ بِالصَّلاَةِ فِي ٱلْمَسَاجِدِ» نیز بخشی از حدیث امام صادق (ع) را تداعی می‌نماید[۵] (نک. کلینی، ۱۳۶۳-۱۳۶۵: ۶۳۵). بخش‌های بعدی به ترتیب عبارتند از: «خَيرُ بُيُوتٍ راكِعٍ وَ ساجِدٍ[۶]/ وَ المَسجدُ الاَعظمُ فی كُلِّ بلَدٍ/ بِمائَه تَحديدُ اجرِه وَرد» که تمجید و ستایشی از جایگاه مسجد به شمار می‌روند.



تصویر ۱۶: کاشی کتیبهٔ سردر مسجد سیاوشان شیراز (نگارنده)

تصویر ۱۷: کاشی کتیبهٔ ورودی غربی مسجدجامع عتیق شیراز (نگارنده)

۸. نتیجه‌گیری

کاشی‌نگاری‌های محمدباقر جهانمیری در شیراز را باید در تداوم سنت کاشی‌نگاری شیراز در عصر قاجار جای داد که با کاهش تقاضای عمومی برای ساخت کاشی‌های هفت‌رنگ در عصر پهلوی به‌مثابهٔ حلقهٔ واسطی میان سنت و نوگرایی عمل کرد. وی پیش از آن‌که در فن کاشی‌سازی شهره باشد، نقاش پشت شیشه، گچ‌نگار و مرمتگر نقاشی‌های دیواری بود. توان نقاشی وی از دیگر کاشی‌نگران آن روزگار بیش‌تر بود تا جایی که وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه و ادارهٔ باستان‌شناسی وقت از او در کنار «صدرالدین شایسته» و «محمدجعفر رهنمای ماه» در زمرهٔ «نقاشان درجه اول شیراز» نام برده‌است. از نظر صنفی نیز در دههٔ ۱۳۳۰ ه.ش او را در صنف «رنگ‌آمیزان» می‌شناختند. مهارت وی به‌حدی بوده که مرمت آثار نقاشی دیواری بناهای زندیه که گمان می‌رود هنر «آقا صادق دوم» باشند به وی محول می‌گردد.

هرچند آثار رقم‌داری از کاشی‌های او در عصر قاجار به‌دست نیامده، ولی بیش‌ترین آثار او در دورهٔ پهلوی اول رقم نقاش را در مواردی با خود دارد که تأییدی بر وجه نقاش‌بودن وی دارند. در روزگار پهلوی دوم است که در رقم وی واژهٔ «کارخانه» دیده می‌شود. درمجموع، حضور در پروژه‌های مرمتی و بناهای عمومی و یادمانی مشخصهٔ کارهای اوست. شیوهٔ رقم‌نویسی وی در مقایسه با استادانی مانند میرزا عبدالرزاق نشان می‌دهد که محمدباقر جهانمیری در بسیاری موارد، نام خود را در اندازه‌ای کوچک، ساده و بدون تکلف آورده‌است. این موضوع می‌تواند معرف شخصیت فروتن و افتادهٔ وی باشد.

در این پژوهش ۱۴ کاشی رقم‌دار هنرمند شناسایی‌شده‌اند که تنوعی از بناهای مسکونی، مذهبی، تجاری و یادمانی را شامل می‌شوند. بیش‌ترین آثار رقم‌دار وی به بناهای مذهبی تعلق دارند و بناهای یادمانی از نظر زمانی در اواخر حیات وی جای می‌گیرند. شواهد موجود نشان می‌دهند که محمدباقر جهانمیری به‌جز «کریم فغفوری» با کاشی‌نگار دیگری مشارکت نداشته و در آثار وی نشانی از رقم نقاشان دیگری که زیردست او کار می‌کردند در دست نیست. با این حال نقاشان روی گچ و کاشی‌نگارانی در کارستان هنری وی تعلیم دیده‌اند که برخی از آن‌ها در تاریخ شفاهی هنرمندان شیراز شناخته شده‌اند. دسته‌بندی کاشی‌های رقم‌دار وی نشان می‌دهد که این آثار را می‌توان در شش گروه شامل «گل‌ومرغ‌سازی»، «باستان‌گرایی»، «شمایل‌نگاری و چهره‌پردازی»، «فرنگی‌سازی»، «خیالی‌نگاری» و «کتیبه‌نگاری» جای داد. کاشی‌های گل‌ومرغ و کاشی‌هایی با نقوش گل‌دار کمابیش در تمامی آثار و دوره‌های حیات هنری او قابل‌مشاهده هستند. تحلیل درون‌مایه یا مضمون کاشی‌نگاره‌های او، در کل چهار انگاره را به‌عنوان انگاره‌های حاکم بر آثار مطرح می‌سازد؛ این موارد عبارتند از: «انگاره‌های فرنگی» (در طراحی عمارت‌ها، چشم‌اندازها و منظره‌های فرنگی)، «انگاره‌های مذهبی» (در شمایل‌نگاری روایت‌ها و شخصیت‌های مذهبی شیعی)، «انگاره‌های ایران باستان» (در طراحی صحنه‌ها و فیگورهایی از دوران هخامنشی و ساسانی)، «انگاره‌های برگرفته از نقاشی ایرانی» (در طراحی گل‌ومرغ و نقوش گیاهی). پژوهش‌های آتی می‌توانند براساس ویژگی‌های طراحی و هنری حاکم بر آثار رقم‌دار محمدباقر جهانمیری به اعتبارسنجی و راستی‌آزمایی کاشی‌های منتسب به وی بپردازند که امید می‌رود در آینده موردتوجه پژوهشگران قرار گیرد.

سپاسگزاری

از سرکار خانم دکتر عاطفه سیّدموسوی که با دردسترس قراردادن صفحاتی از کتاب خود، نگارنده را یاری رساندند، قدردانی می‌گردد. این پژوهش در چارچوب برنامهٔ جهت‌دار مطالعاتی و در هستهٔ پژوهشی «مطالعات تاریخی معماری» در دانشگاه هنر شیراز انجام شده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این آثار عبارتند از حمام جوانمردی (۱۳۷۲ ه.ق/۱۳۳۲ ه.ش) -که در سال ۱۳۹۲به‌دلیل تعریض خیابان وصال تخریب شد؛ خانهٔ توحیدی، خانهٔ شاپوری (۱۳۵۰ ه.ق که فاقد رقمی از محمدباقر است) و امامزاده ابراهیم (ع) (۱۳۵۵ ه.ق).

۲. به استناد سنگ مزار وی در جوار بقعهٔ شاه داعی‌الله شیراز، متولد ۱۲۶۲/۰۴/۲۰ است و در ۱۳۳۸/۰۵/۲۷ نیز درگذشته است.

۳. مرتضی ترسلی (هنرمند و مجسمه‌ساز) معتقد است که وی فرزند عباسعلی بوده‌است.

۴. آثار منتسب به او عبارتند از: کاشی‌هایی با طرح شمایل حضرت ابوالفضل (ع) در بقعهٔ سید تاج‌الدین غریب، کاشی‌های موزهٔ پارس (عمارت کلاه‌فرنگی باغ‌نظر)، کاشی‌هایی در مسجد و سقاخانهٔ مشیر، کاشی‌های حسینیهٔ قوام، آستانه، کاشی‌هایی در ورودی بازار وکیل و باغ شاپوری.

۵. عِدَّةٌ مِنْ أَصْحَابِنَا عَنْ أَحْمَدَ بْنِ محمد عَنْ عَلِيِّ بْنِ حَدِيدٍ عَنْ مُرَازِمٍ قَالَ قَالَ أَبُو عَبْدِاَللَّهِ عَلَيْهِ اَلسَّلاَمُ: عَلَيْكُمْ بِالصَّلاَةِ فِي اَلْمَسَاجِدِ وَ حُسْنِ اَلْجِوَارِ لِلنَّاسِ وَ إِقَامَةِ اَلشَّهَادَةِ وَ حُضُورِ اَلْجَنَائِزِ إِنَّهُ لاَ بُدَّ لَكُمْ مِنَ اَلنَّاسِ إِنَّ أَحَداً لاَ يَسْتَغْنِي عَنِ اَلنَّاسِ حَيَاتَهُ وَ اَلنَّاسُ لاَ بُدَّ لِبَعْضِهِمْ مِنْ بَعْضٍ.

۶. بخشی از شعری است منسوب به بحرالعلوم به این ترتیب: اکثر من الصلاة فی المشاهد/ خیر بیوت راکع و ساجد/ لفضلها اختیرت لمن بهن حل/ ثم بمن قد حلها سمی الحل/... در شرح روایت ۴۱ب ۲ ص۱۶۰ بحارالانوار، ج ۱۰۰ (URL2).

منابع

اسدپور، علی. (۱۳۹۷). میدان و شهر: سرگذشت میدان‌های توپخانه از تهران تا شیراز. شیراز: نشر نیارش.

-----. (۱۴۰۲، زیر چاپ). پژوهشی در آثار و احوال میرزا عبدالرزاق کاشی‌پز: پیشگام کاشی‌نگاران شیراز در عصر قاجار. فصلنامه نگره،

doi : 10.22070/NEGAREH.2022.15759.2964

اسکرس، جنیفر. (۱۳۹۹). شکوه هنر قاجار. گردآوری و ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی. تهران: خط و طرح.
انجمن آثار ملی. (۱۳۳۰). آرامگاه شیخ اجل استاد سخن سعدی شیرازی. تهران: چاپخانهٔ مجلس.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). دائرةالمعارف هنر. چاپ نهم. تهران: فرهنگ معاصر.
-----. (۱۳۹۶). نقاشی ایرانی (از دیرباز تا امروز). چاپ سیزدهم. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
زمرشیدی، حسین. (۱۳۹۱). سیر تحول کاشی‌کاری در آثار معماری دورهٔ صفویه تا امروز. مطالعات معماری ایران، ش. ۲، ۶۵-۷۸.
سواری، محمّد و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۱). گل‌وبلبل؛ استحالهٔ گیاه مقدس در هنر ایران. هنرهای صناعی ایران، ش. ۹، ۱۰۱-۱۱۴ :doi 10.22052/hsi.2022.243628.0
سیف، هادی. (۱۳۷۱). نقاشی پشت شیشه. تهران: انتشارات سروش.
-----. (۱۳۹۰الف). سردر بقعهٔ امامزاده شاهزاده غریب شیراز. چاپ دوم. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
-----. (۱۳۹۰ب). نقاشی‌های تالار تکیهٔ هفت‌تنان شیراز. چاپ دوم. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
-----. (۱۳۹۲). نقاشی روی کاشی. چاپ سوم. تهران: انتشارات سروش.
کلینی، محمدبن یعقوب. (۱۳۶۳-۱۳۶۵). الکافی (ج. ۲). گردآوری علی‌اکبر غفاری و محمد آخوندی. تهران: دارالکتب الإسلامیة.
فرصت شیرازی، محمدنصیر. (۱۳۷۷). آثار عجم (ج. ۱). تصحیح و تحشیهٔ منصور رستگار فسائی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
کمالی سروستانی، کورش. (۱۳۸۴). دانشنامهٔ آثار تاریخی فارس. شیراز: مؤسسهٔ فرهنگی و پژوهشی دانشنامهٔ فارس با همکاری سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور.
کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر (نشر اثر اصلی ۱۹۹۳).
کیان، مریم. (۱۳۹۳). حسینیهٔ مشیر شیراز و کاشی‌نگاره‌ها ۱۳۱۰ق. فصلنامهٔ اثر، ش. ۶۴، ۶۷-۹۰.
مشکین‌فام، حسن. (۱۳۹۷). در ستایش فرهنگ: صدسال چهره‌های علمی، فرهنگی و هنری فارس (ج. ۲: هنرهای سنتی و معماری). شیراز: نشر حسن مشکین‌فام فرد.
مکی‌نژاد، مهدی. (۱۴۰۰). فنّ جمیل: زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه. (۱۳۱۵). ضمیمهٔ سالنامهٔ ۱۳۱۴-۱۳۱۵: تاریخچهٔ ساختمان‌ها و تعمیرات در سال ۱۳۱۵. تهران: چاپخانهٔ دانش.
همایونی، صادق. (۱۳۷۱). حسینیهٔ مشیر. چاپ دوم. تهران: انتشارات سروش.
Seyed Mousavi, A. (2018). *Narrative Illustration on Qajar Tilework in Shiraz*. Vol.1. Dortmund: Verlag fü r Orientkunde.

منابع اینترنتی

URL1: https://www.cannes.com
URL2: http://ketaab.iec-md.org

References

Asadpour, A. (2018). *Square and city: history of canon Squares from Tehran to Shirāz*. Shirāz: Niyaresh Publication [In Persian].
-----. (2023, in Press). A research on the works and circumstances of MirzāAbd al-Razzāq Kashipaz: Pioneer of Shirāz tile painters in Qājār era. *Negareh* doi: 10.22070/NEGAREH.2022.15759.2964 [In Persian].
Canby, Sh. (2012). *Persian painting* (M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Art (Original work published 1993).
Forsat-e Shīrāzi, M. N. (1998). *Asār-e-Ajam* (Vol. 2). M. Rostgar Fasa'I (Ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing [In Persian].

Homayouni, S. (1992). *Hosseinieh Moshir* (2th edition). Tehran: Soroush Publications [In Persian].

Kamali Sarwestani, K. (2005). *Encyclopedia of Fars historical buildings*. Shirāz: Cultural and Research Institute of Fars Encyclopedia in cooperation with Iran's Cultural Heritage and Tourism Organization [In Persian].

Kian, M. (2014). Hosseinieh Moshir of Shirāz and the tile paintings of 1931. *Asar*. *35* (64), 67-90 [In Persian].

Koleini, M. Y. (1984-1986). *Al-Kāfi* (Vol. 2). A. A. Ghafari & M. Akhundi (Eds.). Tehran: Dar al-Kutb al-Islamiyyah [In Persian].

Makkinejad, M. (2022). *Fanne Jamil: Ali-Mohammad Isfahani, a tile-maker and painter of the Qājār era*. Tehran: Matn Publication [In Persian].

Meshkinfam, H. (2019). *A Homage to 100 years Culture of Scientific, Cultural, and Artistic achievements of Fars Province* (Vol. 2: Traditional Art and Architecture). Shirāz: Hassan MeshkinfamFard Publishing [In Persian].

Ministry of Education, Endowments, and Handicrafts. (1936). *Addendum to the 1935-1936 yearbook: the history of buildings and repairs in 1936*. Tehran: Danesh Printery [In Persian].

Pakbaz, R. (2010). *Encyclopaedia of Art* (9th edition). Tehran: Farhang-e-Moa'ser [In Persian].

-----. (2017). *Iranian painting (from ancient times to today)* (13th edition). Tehran: Zarrin and Simin Publications [In Persian].

Savari, M. & Sheikhi, A. (2023). Gol-o-Bolbol: The Transformation of the Sacred Plant in Iranian Art. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, *5* (2), 101-114 doi: 10.22052/hsi.2022.243628.0 [In Persian].

Scarce, J. (2020). *The Glory of Qājār Art* (A. Baharlu & M. Ghāsemi, Trans.). Tehran: Tarh-o-Naghsh.

Seif, H. (1992). *Glass Painting*. Tehran: Soroush Publications [In Persian].

-----. (2011A). *The portal of Imamzadeh Prince Qarib tomb in Shirāz* (2th edition). Tehran: Publications of the Children and Adolescent Intellectual Development Center [In Persian].

-----. (2011B). *Paintings of HaftenanTakiye Hall, Shirāz* (2th edition). Tehran: Publications of the Children and Adolescent Intellectual Development Center [In Persian].

-----. (2012). *Painting on tiles* (3th edition). Tehran: Soroush Publications [In Persian].

Seyed Mousavi, A. (2018). *Narrative Illustration on Qajar Tilework in Shirāz* (Vol. 1). Dortmund: Verlagfü rOrientkunde.

Society for the National Heritage. (1951). *The tomb of Sheikh-e Ajal ostād-e Sokhan Sa'di Shirāzi*. Tehran: Majlis Printery [In Persian].

Zomarshidi, H. (2012). Tile-works evolution in architectural works from the Safavid period until today. *Journal of Iranian Architectural Studies*, 1 (2): 65-78 [In Persian].

URLs:

URL1: https://www.cannes.com

URL2: http://ketaab.iec-md.org

Identification and Analysis of the Signed Works of Mohammad Bāqer Jahānmiri (The Shīrāz Painter and Tile Painter, during the Pahlavi Era)

Ali Asadpour
Associate Professor of Interior Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran / asadpour@shirazartu.ac.ir

Received: 09/06/2023
Accepted: 17/09/2023

Introduction

Tile Painters artists in Shīrāz played an essential role in preserving Qājār traditions and restoring historical buildings during the Pahlavi era. Among them, Moḥammad Bāqer Jahānmiri (1883-1959), known as "Hāji Moḥammad Bāqer-e-Naqāsh" or "Hāji Bāqer," a tile painter, stained glass artist, stucco artist, and mural conservationist of the Pahlavi era in Shīrāz, kept the legacy of the tile Painting alive and worked tirelessly to preserve it until the very end of his life. His works stood out due to his skill in painting and his complete familiarity with ceramic techniques during his time. However, these works have been less studied and categorized. One of the reasons for this is the small number of his works with figures, and another is the shade of tile painters such as Mirzā Abd al-Razzāq Kashipaz (1867-1937 or 38).

Research Method

The current research deals with the "interpretive-historical strategy" and an analytical approach to describe, recognize, and study the works and life of Moḥammad Bāqer Jahānmiri, and its final goal is to reach a "monograph." Parts of the necessary data are collected from library sources, and an essential part of the documentation is the result of fieldwork and photography that produced first-hand data and had no previous traces in the research. Since the reference to unsigned tiles reduces the accuracy of the results, only signed tiles have been used as the basis for analysis and classification, and the presentation of samples without signs or those attributed to him has been avoided. Undoubtedly, some signed tiles may be kept in private buildings or personal collections; therefore, access to them was impossible in this research. The research questions are as follows: (a) at what intervals can Jahānmiri's artistic life be divided? (b) Who were his supporters, colleagues, and students? (c) What are the categories of his works and the prevalent themes?

Research Findings

The artistic life of Moḥammad Bāqer can be divided into three general periods: the first period is the "Qājār period," the second period is the "Rezā Shāh Pahlavi" and the third period is "the

Moḥammad Rezā Shāh Pahlavi period." Unfortunately, an essential part of the painter Haji Moḥammad Bāqer's artistic life was spent in the turmoil caused by the Persian Constitutional Revolution (1905-1911), the First World War (1914-1918), and the Tremendous Iranian Famine (1917-1919). The names of the masters and workshops he gained experience during the first period of his artistic life have not been mentioned, but it seems that the beginning of his artistic life must be in the era of Muzaffar al-Din Shāh. But so far, no significant works of him related to the Qājār period have been found, and there is no document of his collaboration with any tile workshops in that period. The Rezā Shāh Pahlavi era is the second period of Moḥammad Bāqer's artistic life. This short period (1925-1941/ 16 years) can be considered the time when many of his important works were created with Qājār's theme and were less affected by the social and political developments of the time. His employers and supporters in this period were folks and wealthy people who owned public buildings. The third period of Moḥammad Bāqer's artistic life is the Moḥammad Rezā Shāh Pahlavi period. This period is from 1925 until he died in 1959 (18 years). In these days and ages, most of his activities are to carry out essential orders, primarily government employers. The signed works identified by Moḥammad Bāqer Jahānmiri so far, and I observed them from close inspection or documentation, include 14 works that belong to the second and third periods of his artistic life during the Pahlavi era. Signed items can be classified into 5 groups in terms of location:

a) Works in residential buildings: Sa'dat and Towhidi houses and tiles on the front of an unspecified house in Shīrāz;

b) Works in religious buildings: Vakil Mosque, Jame Atiq Mosque, Siyavshān Mosque, Imamzāde Seyyed Tajuddin Qarib, Imamzade Ibrahim and Aghā Bābā Khān School;

c) Works in commercial buildings: Haj Naser Korhani bazaar;

d) The works in the monuments: Qorān Gate and Sa'di Tomb;

e) The works in health and treatment buildings: Jawanmardi bath and the entrance of Namāzi hospital.

Compared to masters such as Mirzā Abd al-Razzāq, his signed method shows that Jahānmiri used his name in many cases in a small, simple, and uncomplicated way. This issue can represent his humble and blushing character.

Conclusion

In this research, 14 of his signed tiles have been identified, which include a variety of residential, religious, commercial, and memorial buildings. Most of his works with figures from religious buildings and monuments are placed at the end of his life. The available evidence shows that Jahānmiri did not collaborate with any other tile painter except Karim Faqfouri, and there is no indication of the number of other painters who worked under him in his works. However, plaster painters and tile painters were trained in his workshop, some of which are known in the oral history of Shirāz artists. The classification of his signed tiles shows that these works can be placed in 6 groups, including "floral and bird motif (Gol-o-Morgh)," "Antiquity," "Iconography & portraiture," "Europeanized motives," "Imaginary painting," and "Tile-Epigraphy." Flower and bird tiles and floral motifs can be seen in almost all works and periods of his artistic life. The analysis of the theme of his tile paintings, in general, suggests four ideas as the ideas governing the works.

These cases include "Europeanized motifs" (in the design of buildings, landscapes, and Western sceneries), "Religious motifs" (in the portraits of religious narratives and Shi'ite figures), "Ancient Iranian motifs" (in the design of scenes and figures from the Achaemenid and Sassanid dynasties), and "Motifs derived from Iranian painting" (in the design of floral and bird motifs and plant patterns). Further studies can validate and verify other tiles attributed to Jahānmiri based on the design and artistic features governing his works with figures, which hopefully would be noticed by others.

Keywords: Tile painters, Seven-color Tiles (Haft Rang), Moḥammad Bāqer Jahānmiri, Pahlavi, Shīrāz.

تبیین قابلیت نقوش قالی در هویت‌بخشی ایرانی به بسته‌بندی کالاها (مطالعه موردی: نقوش قالیِ بندیِ یلمه بروجن و میناخانی ورامین)

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.248374.1060

فرزانه فرشیدنیک*
الهه ایمانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۶

چکیده

در دنیای معاصر توجه به هویت هر ملتی از جایگاه خاصی برخوردار است. یکی از مواردی که می‌تواند معرف هویت ملت در سطح ملی و بین‌المللی باشد، بسته‌بندی محصولات است. پژوهش حاضر با هدف توسعهٔ تأثیرگذاری هویت ایرانی در طراحی بسته‌بندی کالا به تحلیل قابلیت‌های گرافیکی نقوش دو طرح قالی ایرانی پرداخته و به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها بوده‌است که آیا استفاده از این نقوش در بسته‌بندی می‌تواند موجب توسعهٔ نفوذ هویت ایرانی باشد؟ و در صورتی که پاسخ به این سوال مثبت است، با چه روش‌هایی می‌توان از قابلیت‌های زیباشناختی نقوش قالی ایرانی در طراحی بسته‌بندی محصولات ایرانی استفاده نمود؟ این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده و در آن، با تحلیل بصری نقوش قالی طرح شکستهٔ بندی یلمه بروجن و نیمه‌گردان میناخانی ورامین، ۱۲ نمونه طراحی بسته‌بندی با بهره‌گیری از طرح و نقش این دو قالی ارائه شده‌است. درنهایت این نتایج به دست آمد که استفاده از نقوش سنتی قالی در بسته‌بندیِ کالاهای ایرانی، برای مخاطب ایرانی آشنا بوده و برای مخاطبینِ خارجی نیز تداعی‌کننده و یادآور نقوش ایرانی هستند، بنابراین تکرار تماشای یک نقش در ذهن مخاطب می‌تواند یکی از راه‌های دستیابی به توسعهٔ نفوذ هویت ایرانی باشد. ضمن این‌که یک بسته‌بندی محکم و زیبا می‌تواند سالیان سال در خانهٔ افراد نگهداری شود. هم‌چنین نقوش قالی‌های ایرانی این قابلیت را دارا بودند تا به روش‌های کلی و کاربردی شامل استفاده از طرح کلی و نقش و نگارها به‌طور مستقل، طرح و نقوش در ترکیب با سایر عناصر، و یا طرح کلی قالی و نقوش با ایجاد تغییراتی در فرم اصلی، در طراحی بسته‌بندی مورد استفاده قرار گیرند و بدین‌ترتیب طرح‌های متفاوتی خلق شوند.

کلیدواژه‌ها:
بسته‌بندی، هویت ایرانی، نقوش قالی، یلمه بروجن، میناخانی ورامین.

* استادیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تهران، ایران/ farshidnik@ricac.ac.ir
** استادیار گروه فرش دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)/ e.imani@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

بسته‌بندی به عنوان متغیری که ارزیابیِ محصول را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به هنگام خرید کالا، به دقت دیده می‌شود و چه بسا برخی از آن‌ها سال‌ها در خانه افراد نگهداری شوند، از اهمیت بالایی برخوردار است. تحقیق حاضر از این‌رو دارای اهمیت است که در سال‌های اخیر استفاده از طرح‌های تکراری و کپی از طراحیِ بسته‌بندی‌های خارجی باعث شده بخش عمده‌ای از بسته‌بندیِ محصولات ایرانی، علاوه بر عدم خلاقیّت، فاقد هویت و فرهنگ ایرانی در بازار جهانی باشند. بنابراین استفاده از نقوش ایرانی و سنتیِ واجد اصول تجسمی، گزینهٔ مناسبی برای ایجاد خلاقیّت و زیبایی‌شناسی در بسته‌بندی کالاهای ایرانی خواهد بود.

نقوش قالی‌های ایرانی یکی از مهم‌ترین عناصر سنتی ایرانی هستند و اکثر این نقوش از اصول تجسمی در زیبایی بصری بهره برده و دارای اصول تجسمی در فرم (زیبایی بیرونی) و بار معنایی و نمادین فراوان (زیبایی درونی) هستند. از این‌رو در پژوهش حاضر، نقوش قالی برای طراحی بسته‌بندی انتخاب شده‌است. نقوش قالی‌های ایرانی دارای تنوّع بسیار زیادی هستند، از این‌رو به عنوان نمونه از بین نقوش مختلف قالی‌های ایرانی، طرح قالی‌های میناخانی ورامین به نمایندگی نقوش نیمه‌گردان و طرح قالی‌های عشایری یلمه به نمایندگی نقوش شکسته انتخاب گردیده است تا چگونگیِ بهره‌گیری از قابلیت‌های این نقوش در طراحی بسته‌بندی کالاهای ایرانی مورد بررسی قرار گیرد. بنابراین تحقیق پیش‌رو نخست در نقوش قالی‌های طرح شکسته و نیمه‌گردان به دنبال پاسخ این پرسش خواهد بود که برای استفاده در طراحی بسته‌بندی این نقوش چه قابلیت‌های زیبایی‌شناختی‌ای را دارا هستند؟ و چگونه می‌توان از نقوش این قالی‌ها به‌منظور هویت‌بخشی به بسته‌بندی کالاهای ایرانی استفاده نمود؟ به همین منظور در آغاز این پژوهش بعد از بیان پیشینهٔ تحقیق به شرح بسته‌بندی و سپس مطالعهٔ عناصر و اصول بصری و تجسمی در آثار هنری و گرافیکی بسته‌بندی پرداخته شده‌است. در ادامه برای چگونگی استفاده از نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی، سه روش در طراحی بسته‌بندی به همراه نمونه‌ای از طرح نقوش قالی بر روی جعبه‌های بسته‌بندی ارائه شده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌گرفته در حوزهٔ گرافیک، ازجمله کاربردهای نقوش قالی ایرانی به‌منظور هویت‌بخشی می‌توان به طراحی لوگو، پوستر، بیلبورد و تصویرسازی اشاره کرد، اما قابلیت‌های این نقوش در حوزهٔ بسته‌بندی کم‌تر مورد مطالعه و توجه قرار گرفته‌است. شادی رئیس‌دانا (۱۳۸۴) در کتاب طراحی بسته‌بندی و فرزان کرمانی‌نژاد (۱۳۸۵) در کتاب نگاهی به طراحی بسته‌بندی، به معرفی کلیات بسته‌بندی و ویژگی‌های آن‌ها پرداخته‌اند. داود فیض و اکبر سلحشور (۱۳۸۷) در کتاب نقش بسته‌بندی در بازاریابی به اهمیت این مسئله پرداخته‌اند. ندا ترابخانی (۱۳۹۷) نیز در کتاب اصول بسته‌بندی صنعتی و تجاری، به بسته‌بندی پایدار توجه کرده‌است. در منابع لاتین، دوپویس و سیلوا (۲۰۰۸) به ویژگی‌های بسته‌بندی موفق اشاره کرده‌اند.

دربارهٔ استفاده از نقوش سنتی در بسته‌بندیِ محصولات ایرانی نیز پژوهش‌هایی در قالب پایان‌نامه انجام شده‌است. زهرا ملکی (۱۳۹۱) در «بررسی نقوش تزئینی رایج در نقاشی ایرانی جهت استفاده از قابلیت‌های آن در بسته‌بندی آثار صنایع‌دستی ایران»، بسته‌بندی‌هایی با استفاده از نقاشی ایرانی خلق کرده‌است. هما بهرام‌پور (۱۳۹۵) در «پژوهشی بر نگارگری ایرانی در طراحی بسته‌بندی با رویکرد فرمالیستی» و وجیهه قلعه‌نوی (۱۳۹۷) در «بررسی چگونگی کاربرد نقوش نگارگری در بسته‌بندی هنرهای صناعی (با تاکید بر صنایع چرمی)» به نگارگری ایرانی در بسته‌بندیِ صنایع‌دستی پرداخته‌اند و به قابلیت‌های نگارگری ایرانی و بهره‌گیری از نقوش آن در بسته‌بندی توجه کرده‌اند. مرضیه یعقوبی روشن (۱۳۹۱) در «تحلیل نقشمایه‌های گیاهی و حیوانی جیرفت (کاربرد آن در طراحی و عناصر بسته‌بندی)» از نقش‌مایه‌های مذکور در طراحی و عناصر بسته‌بندی استفاده کرده‌است. مریم عباسی مجرد (۱۳۹۸) در «بررسی قابلیت‌های گرافیکی نقوش فرش هریس در طراحی و بسته‌بندی ایرانی»، از نقوش این قالی برای طراحی بسته‌بندی زعفران ایده گرفته‌است. فرزانه ظفرزاده (۱۳۹۹) نیز در «به‌کارگیری نقش‌مایه‌های فرش خراسان رضوی در طراحی بسته‌بندی» از نقوش قالی‌های مذکور برای طراحی بسته‌بندی استفاده کرده‌است.

احسان آرمان، فرهاد آل‌علی و میترا ذاکرین (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «صنایع‌دستی، حلقه اتصال هویت و برند در صنعت بسته‌بندی»، استفاده از برخی صنایع‌دستی ایرانی را به عنوان بسته‌بندی کالا پیشنهاد داده‌اند. الهه ایمانی و مریم فروغی‌نیا (۱۴۰۰) در

پژوهشی با عنوان «زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های روستایی بر اساس دیدگاه میکل دوفرنه» به تحلیل زیبایی‌های عینی طرح‌های دو منطقهٔ یلمه و میناخانی پرداخته‌اند.

پژوهش‌های ذکرشده در زمینهٔ استفاده از نقوش ایرانی در بسته‌بندی، بیش‌تر به مطالعهٔ جایگاه نقاشی ایرانی و نگارگری، قالی و سایر نقوش سنتی برای طراحی و فرم بسته‌بندی کالاها به‌خصوص بسته‌بندیِ صنایع‌دستی اختصاص یافته‌اند و راهکاری برای چگونگی استفاده از آن‌ها ارائه نشده‌است. در تحقیق حاضر، قابلیت‌های زیبایی‌شناسیِ نقوش شکستهٔ قالی‌های عشایری طرح یلمه و نیمه‌گردان روستایی میناخانی برای بسته‌بندی کلیهٔ کالاهای ایرانی به‌منظور ایجاد هویتِ فرهنگی، مورد واکاوی قرار گرفته و درنهایت مدلی برای طراحی ارائه گردیده‌است. هم‌چنین مقالات مذکور در زمینهٔ بازاریابی، به‌صورت کلی به موضوع زیباشناسی پرداخته‌اند در صورتی که پژوهش حاضر با دیدی کاربردی به زیبایی‌شناختی نقوش و طرح دو قالی ایرانی و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها توجه کرده‌است و نمونه‌هایی از بسته‌بندی توسط نگارندگان طراحی شده که در آن‌ها از نقوش این دو قالی به عنوان نمونه استفاده شده‌است.

۳. اهمیت بسته‌بندی و طراحی آن

با توجه به پیشرفت روزافزون تولید کالاها و تنوع محصولات، رقابت در عرصهٔ فروش محصولات و جلب توجه مشتری، افزایش چشمگیری یافته‌است. یکی از ابزارهای مهم برای جلب نظر مشتری و ترغیب وی برای خرید کالا، طراحی و شکل بسته‌بندی محصول است. به گونه‌ای که امروزه طراحی بسته‌بندی در دنیا به عنوان یک علم شناخته شده‌است. بسته‌بندی محصول، شامل کلیهٔ فعالیت‌های طراحی و تولید یک ظرف یا لفاف برای کالاست و سه وظیفهٔ اصلی شامل محافظت از محتویات بسته، تأمین اطلاعات و نهایتاً متمایزکردن محصول از سایر محصولات مشابه (از طریق جلب توجه مصرف‌کننده) را برعهده دارد (Kotler & Armstrong, 2008 : 102). بسته‌بندی علاوه بر محافظت (رئیس‌دانا، ۱۳۸۴: ۸)، به خریدار اعلام می‌کند که محصول از تولیدکننده و نام و اعتبار مشخصی برخوردار است (کرمانی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۳۰). بنابراین برای این‌که یک کالا بتواند در بازار موفق عمل نماید، نیازمند طراحی با اصول تجسمی صحیح و خلاق است (عباسی مجرد، ۱۳۹۸: ۳۲).

استفاده از نقوش سنتی و فرهنگی یک ملت در خلق و طراحی بسته‌بندی، علاوه بر جذب مشتری، می‌تواند نقش تبلیغ را نیز به دلیل جلب نظر و ترغیب مشتری ایفا نماید. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت اصول اساسی در بسته‌بندی شامل رنگ، شکل (فرم) بسته‌بندی، ساختار، دربندی، ضربه‌گیرها، اندازه، نام و نشان تجاری، حروف‌نگاری، مصورسازی، صفحه‌آرایی یا ترکیب‌بندی است (فیض و سلحشور، ۱۳۸۷: ۱۰۷-۱۷۳). طراحی بسته‌بندی یک کالا نیز از سه بخش فرم، نوشتار (دارای جنبهٔ اطلاع‌رسانی) و طراحیِ بصری (دارای جنبهٔ زیباشناسانه) تشکیل شده‌است. پژوهش حاضر به بخشِ طراحیِ تجسمی بسته‌بندی کالاهای ایرانی می‌پردازد زیرا هدف این تحقیق، طراحی جعبه‌هایی برای بسته‌بندی صنایع‌دستی ایرانی است که بعد از فروش کالا در آن قرار خواهند گرفت و از آن‌جایی که چنین بسته‌بندی‌هایی نیاز به ارائه اطلاعاتی هم‌چون علامت‌های استاندارد، وزن، تاریخ انقضاء، مواد تشکیل‌دهنده و مانند آن ندارند، پس طراحی تجسمی آن‌ها در اولویت قرار خواهد داشت.

۴. نقش عوامل زیبایی‌شناختی در بسته‌بندی

یکی از عوامل مهم در طراحیِ بسته‌بندی، رعایت اصول زیبایی‌شناسی است. فرم، رنگ، اندازه، ساختار، ترکیب‌بندی و ... ازجمله عوامل مهم زیبایی‌شناختی فرمی در بسته‌بندی هستند و استفاده از نمادها و نقوش سنتی که ریشه در باورها و فرهنگ یک ملت دارد، می‌تواند جزء زیبایی‌های درونی بسته‌بندی باشد. هرکدام از این عوامل دارای ارزش و اهمیت خاصی در شکل‌گیری و طراحی بسته‌بندی است. براساس تحقیقات صورت‌گرفته، حدود ۷۳ درصد تصمیم‌گیریِ خرید در لحظه توسط خریداران، براساس جذابیت ظاهریِ بسته‌بندی صورت می‌گیرد و زمانی که مشتری قدرتِ تصمیم‌گیری ندارد، بسته‌بندی به یک عامل مهم در انتخاب تبدیل می‌شود و به‌عنوان یک فروشندهٔ خاموش عمل می‌کند (Gofman, Howard, Moskowitz, & Tonis, 2010 : 159-163). رعایت اصول زیبایی‌شناسی در طراحی بسته‌بندی می‌تواند به دلیل فراهم‌نمودن تجارب احساسیِ جدید برای مشتریانِ زیبایی‌دوست، از نظر کارکردی و نمادین نیز با پیامدهایی برای ایشان همراه باشد و درنتیجه تمایل مشتریان را به تکرار خرید، پرداخت بالاتر و ارتباطی مستمر با بسته‌بندی و برند روی آن افزایش دهد (ابراهیمی، علوی، و

نجفی سیاهرودی، ۱۳۹۴: ۱۶۳). درحقیقت باید این مسئله را مدنظر قرار داد که «عمل خرید محصول، پایان فرآیند خرید و خاتمه رابطه خریدار و فروشنده نیست، بلکه عمل خرید آغاز ارتباط مشتری با سازمان تولیدکننده است» (ترابخانی، ۱۳۹۷: ۱۸). بنابراین با یک طراحی خوب نه تنها خاطره‌ای خوب برای مشتری باقی می‌ماند و او را به خرید مجدد همان کالا یا برند ترغیب خواهد کرد بلکه آن نقش به‌طور ناخودآگاه در حافظه ثبت می‌شود. این مسئله به‌خصوص دربارهٔ کالاهایی مانند صنایع‌دستی صدق می‌کند که موضوع پژوهش حاضر است.

البته علاوه بر زیبایی‌شناسی متغیرهای دیگری نیز بر روی بسته‌بندی کالا تأثیر دارند ازجمله در پژوهش‌های فیروزیان، حسنقلی‌پور و استیری (۱۳۸۸: ۱۲۵)، رحیم‌نیا، علوی و نجفی سیاهرودی (۱۳۹۱: ۶۵) و ابراهیمی و همکاران (۱۳۹۴) مشخص شده‌است که جنبه‌های اطلاعاتی و محافظتی در مقایسه با جنبهٔ دیداری و بصری و زیبایی‌شناسی در محصولات موادغذایی گاهی بیش‌تر بوده‌است. اما در کل نمی‌توان تأثیر بزرگ زیبایی‌شناسی و ترکیب‌بندی درست و مناسب طراحی یک بسته‌بندی را نادیده گرفت. در مقالهٔ حاضر استفاده از نقوش قالی‌های ایرانی در بسته‌بندی محصولات فرهنگی مانند انواع سوغاتی‌های ایرانی نظیر انواع رومیزی‌ها، روسری‌ها و صنایع‌دستی مدنظر است. بنابراین توجه به بخش طراحی نسبت به جنبهٔ اطلاعاتی آن‌ها مورد تأکید است چرا که در چنین آثاری تأثیر بسته‌بندی کالا بعد از فروش از پیش از فروش آن و حین فروش بیش‌تر است. یک بسته‌بندی شیک ممکن است تا مدت‌ها برای استفاده‌های دیگر در خانهٔ افراد باقی بماند؛ بنابراین نمایش خلاقانهٔ طرح و نقوش ایرانی و استفاده از مواد مستحکم اهمیت بالایی دارد.

در ادامه به عواملی که موجب ترکیب‌بندی صحیح در بیان تجسمی بسته‌بندی می‌شوند، اشاره خواهد شد. «نظم و ترتیب دادن، برنامه‌ریزی‌کردن بین عناصر تصویری، منسجم‌نمودن قسمت‌ها با هم، ترکیب‌کردن و در کنار هم قراردادن آنها، ساختار و سازماندهی عناصر تجسمی و بالاخره هماهنگ‌کردن همه اجزا با هم، مفهوم ترکیب را مشخص می‌کند» (حلیمی، ۱۳۸۱: ۲۲۴). عناصر و کیفیات نیروهای تجسمی و فرمی به دو بخش کلی تقسیم می‌شوند: بخشی که با آن‌ها به‌طور فیزیکی و ملموس سروکار داریم که همان عناصر تجسمی شامل نقطه، خط، سطح، رنگ، شکل، بافت و ... است و بخش دیگر که کیفیات بصری هستند و حاصل تجربه و ممارست هنرمند در به‌کار بردن عناصر بصری هستند از قبیل تعادل، تناسب، هماهنگی، تضاد و ... که به نیروهای بصری یک اثر تجسمی استحکام می‌بخشند. در این روابط، یک اثر باید از لحاظ اصول تجسمی به شکل یا فرم قابل درکی رسیده باشد زیرا به‌واسطهٔ آن‌هاست که اثر هنری می‌تواند از وحدت و یکپارچگی که مهم‌ترین اصل سامان‌بخشیدن به اثر است، برخوردار شود. در جدول (۱)، «عناصر» و «اصول» تجسمی معرفی شده‌اند.

جدول ۱: معرفی عناصر و اصول تجسمی (نگارندگان)

عناصر تجسمی	نقطه، خط، سطح، حجم، بافت، رنگ
اصول تجسمی	نظم، تعادل، تناسب، تقارن، تباین، فضای مثبت و منفی، ضرباهنگ ، تأکید و تمرکز

حال برای سنجش قابلیت نقوش قالی‌ها در به‌کارگیری آن‌ها در بسته‌بندی کالاها نیاز است تا به سنجش اصول تجسمی آن‌ها پرداخت. چراکه روابط عناصر، بر پایهٔ آن‌ها شکل می‌گیرد و اگر روابط اجزای ترکیب‌بندی، مطابق این اصول و ضوابط دقیق شکل گرفته باشد، نشان‌دهندهٔ این مسئله است که نقوش این قالی‌ها، اصول تجسمی صحیحی داشته و قابلیت به‌کارگیری در آثار گرافیکی و بسته‌بندی را دارند و در مرحلهٔ دوم با ارائه نمونه‌هایی از طرح قالی در بسته‌بندی، قابلیت‌های این نقوش در طراحی بسته‌بندی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. اما قبل از بررسی و تحلیل آن‌ها لازم است معرفی مختصری از قالی‌های طرح شکستهٔ یلمه و نیمه‌گردان میناخوانی ارائه شود.

۵. نقوش قالی‌های یلمه بروجن و میناخانی ورامین

قالی‌های دستباف گاه با نام منطقهٔ بافت و گاه با نام نقوش نام‌گذاری می‌شوند اما در یک دسته‌بندیِ کلی‌تر، از نظر نوع بافت و نوع نقشه به دو دستهٔ کلیِ قالی‌های شکسته (عشایری و گروهی از روستایی‌ها) و گردان (شهری و گروهی از روستایی‌ها) تقسیم شده‌اند. قالیِ طرح شکسته و هندسی توسط عشایر کوچ‌نشین ایران با رج‌شمار پایین و قالی‌های گردان اغلب در کارگاه‌های متمرکز قالی‌بافی در شهرها با رج‌شمار بالا بافته می‌شوند. قالی‌های روستایی دارای نقش‌های گردان، نیمه‌گردان و گاه دارای نقوش شکسته هستند. از نمونه قالی‌های سبک شکسته و هندسی، می‌توان به قالی‌های منطقهٔ هریس، استان فارس، بجنورد، برخی از قالی‌های چهارمحال و بختیاری و ... اشاره کرد و از بین نقوش آن‌ها می‌توان به نقش قالی‌های یلمه اشاره کرد. لازم به ذکر است قالی‌های یلمه امروزه در روستاها بافته می‌شوند اما در

تقسیم‌بندی فرش ایران جزء عشایر قشقایی و نقوش فرش‌های آن‌ها در دستهٔ عشایری طبقه‌بندی می‌شود. از نقوش گردان می‌توان به سبک‌های مختلف قالی‌های شهری مانند اصفهان، تبریز و طرح‌های نیمه‌گردانی مانند میناخانی ورامین و گروهی از طرح قالی‌های چهارمحال و بختیاری اشاره کرد.

قالی‌های یلمه ازجمله قالی‌های عشایری و طرح‌های هندسی محسوب می‌شوند که امروزه در علی‌آباد اصفهان و بروجن چهارمحال و بختیاری در روستاها بافته می‌شوند. یلمه نام یک ایل است و تنوع نقشی بالایی دارد. از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح یلمه، به‌کارگیریِ هم‌زمان نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی و انسانی به شکل شکسته در قالی است. قالی یلمه در سه طرح حوضی، شکرلو و بندی بافته می‌شود (شبانی بروجنی و توفیقی بروجنی، ۱۳۹۷: ۷) و به دو دستهٔ طرح قدیم و جدید قابل تقسیم‌بندی است. نمونه‌های قدیمی به‌صورت ذهنی بافته می‌شدند، اما قالی‌های جدید براساس نقشه بافته می‌شوند. در این پژوهش یک نمونه از طرح‌های بندی قدیم مورد تحلیل قرار گرفته‌است (تصویر). طرح قالی میناخانی جزو طرح‌های روستایی و نیمه‌گردان محسوب می‌شود و یک واگیرهٔ مربع‌شکل در سرتاسر متن تکرار می‌شود. امروزه این طرح فرش‌ها، بیش‌تر در منطقهٔ ورامین بافته می‌شوند (تصویر ۱). در ادامه، ویژگی‌های تجسمی نقوش این قالی‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است.

۶. بررسی ویژگی‌های بصری نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی

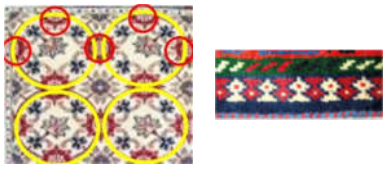
در این بخش، اصول تجسمی که شامل نظم، تعادل، تناسب، تقارن، تباین، فضای مثبت و منفی، حرکت و ضرب، تأکید و تمرکز است، در دو نمونه از قالیِ بندیِ یلمه و میناخانی مطالعه و تحلیل شده‌اند:

تصویر ۱: قالی طرح میناخانی ورامین (URL1)

تصویر ۱: قالی یلمه بروجن طرحِ بندی (نگارندگان)

۶-۱. نظم در نقش و طرح قالی‌ها

اولین ویژگی‌ای که در یک ترکیب‌بندی شکل می‌گیرد نظم است. هریک از نقوش در قالی‌های ایرانی از نظر ساختار کلی قالی و موتیف‌ها دارای اصول و قواعدی هستند که طراح قالی و یا بافنده براساس آن‌ها نقوش را شکل می‌دهد و کنار هم می‌بافد. به‌عنوان نمونه می‌توان نظم را در ساختار کلی قالی و تک‌نقش‌های قالی یلمه و میناخانی مشاهده نمود (**Error! Reference source not found.**۳).



تصویر ٤: ضرباهنگ در زنجیره‌های مداخل قالی یلمه و متن قالی میناخانی (نگارندگان)

تصویر ۳: نظم در گل‌های ترنج قالی یلمه و گل‌های متن قالی میناخانی (نگارندگان)

۶-۲. تعادل در نقش و طرح قالی‌ها

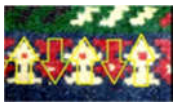
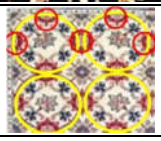
هدف اصلی نظم، ایجاد تعادل است زیرا سیستم‌های ادراکی و روان‌شناختی همگی تمایل دارند به تعادل برسند. مواد، رنگ‌ها، جنس‌ها، طرح ظاهری و ... همگی باید با هم هماهنگ و تابع نظمی فراگیر باشند تا درنهایت، طرح به تعادل برسد. شیوه‌های برقراری تعادل در اثر، دو نوع است: تعادل متقارن و تعادل نامتقارن. طرح قالی‌های عشایری به علت شکسته‌بودن و ذهنی‌بافبودن، معمولاً در تک‌نقش‌ها دارای تعادل نامتقارن و متقارن است. در قالی بندیِ یلمه، ترنج‌ها (به‌دلیل تکرار یک واگیره) و ساختار کلی قالی‌های میناخانی با تکرار یک واگیره در متن، دارای تعادل متقارن هستند (جدول ۲).

۶-۳. تناسب در نقش و طرح قالی‌ها

در هنرهای تجسمی، تناسب به این معنی است که اندازهٔ هر شکل در ارتباط با شکل‌های مجاورش و نیز با کل اثر تعیین می‌شود. به عبارت دیگر، تناسب، به رابطهٔ مناسب میان اجزای اثر با یکدیگر و با کل اثر دلالت دارد (حسینی‌راد، ۱۳۹٦: ٦۰). اصل هماهنگی و تناسب علاوه

بر نقوش، در ساختار طرح کلی قالی‌ها نیز مورد توجه قرار گرفته‌است. به‌عنوان مثال کلیهٔ حاشیه‌های قالی میناخانی، یک‌سوم عرض قالی را تشکیل می‌دهند و حاشیهٔ بزرگ، یک‌سوم کل حاشیه‌ها را تشکیل می‌دهد و حاشیه‌های کوچک، نصف حاشیهٔ بزرگ هستند. در خشت‌های قالی یلمه نیز ترنج‌ها و گل‌های هشت‌پر کنار آن‌ها با وجود تفاوت رنگ، دارای تناسب هستند (جدول ۲).

جدول ۲: اصول تجسمی در نقوش قالی یلمه و میناخانی (نگارندگان)

اصول تجسمی	قالی یلمه	میناخانی	اصول تجسمی	قالی یلمه	میناخانی
نظم			تعادل		
تناسب			تقارن		
تباین			فضای مثبت و منفی		
ضرباهنگ			تأکید و تمرکز		

۶-۴. تقارن در نقش و طرح قالی‌ها

بحث تقارن هم در تک‌نقش‌های قالی‌ها و هم در ساختار کلی آن‌ها دیده می‌شود. تقارن به چهار شکل مختلف در آثار به کار برده می‌شود که عبارتند از: تقارنِ انتقالی، تقارنِ آینه‌ای، تقارنِ دورانی و تقارن مرکب. در تقارنِ انتقالی، نقش نسبت به یک محور جابه‌جا می‌شود. این نوع قرینه معمولاً در طرح‌های واگیره‌ای و یا حاشیه‌ها اتفاق می‌افتد. در تقارنِ آینه‌ای که تقارن انعکاسی یا محوری نیز نامیده می‌شود، اشکال و فرم‌ها نسبت به یک محور انعکاس می‌یابند. تقارنِ دورانی (شعاعی یا مرکزی) با دورانِ شکل حول یک محور به‌دست می‌آید. تقارن در فرم کلی حوضِ قالی‌های یلمه، با یک واگیره با زاویهٔ ۹۰ درجه اتفاق می‌افتد. در تقارن مرکب نیز از ویژگی‌های مختلف قرینه‌سازی به‌صورت هم‌زمان استفاده می‌شود و ترکیبات مختلفی به‌دست می‌آید. در قالی‌های واگیره‌ایِ میناخانی، این نوع از تقارن مشاهده می‌شود. نمونه‌مثال‌ها در جدول (۲) ارائه شده‌اند.

۶-۵. تباین در نقش و طرح قالی‌ها

تباین به معنای تضاد، تباین و کشمکشِ متقابل میان عناصر و کیفیت بصری است (حسینی‌راد، ۱۳۹۶: ۷۲). تضاد، به بهترین شکل در دورگیریِ نقوش این قالی‌ها قابل مشاهده است (جدول ۲).

۶-۶. فضای مثبت و منفی در نقش و طرح قالی‌ها

عامل دیگری که در ترکیب‌بندی مؤثر است، هماهنگی فضای مثبت و منفی است. هر چیزی که می‌بینیم یا موضوعی اصلی است، یا عاملی کمکی و فرعی. آن‌چه تأثیری عمده بر چشم بیننده بگذارد و در نگاه اول به چشم آید، عنصر مثبت و آن‌چه حالتی خنثی‌تر داشته باشد، عنصر منفی محسوب می‌شود. باید توجه شود که منظور از فضای منفی، فضای بیهوده نیست. فضاها ارزش خود را دارند که اگر موردتوجه قرار نگیرند طرح، ناخوشایند به نظر می‌رسد (ندیم، ۱۳۸۵: ۸۳-۹۰). فضای مثبت و منفی در زنجیرهٔ قالی‌های یلمه مشهود است (جدول ۲).

۶-۷. ضرباهنگ (ضرب و حرکت) در نقش و طرح قالی‌ها

نمایش حرکت در هنرهای تجسمی با تکرار و توالیِ یک شکل یا یک حالت به‌وجود می‌آید و به‌نوعی نمایشگر ضرباهنگ است (حسینی‌راد،

۱۳۹۶: ۷۵). تکرار و قرینه‌سازی انتقالی، باعث ایجاد ضرب و یا همان ضرباهنگ می‌شود. ضرب از نظر بصری عبارت است از تکرار منظم و هماهنگ عناصر تجسمی. «هر جا ضرب حضور پیدا می‌کند بحث حرکت نیز مطرح می‌شود» (حلیمی، ۱۳۸۱: ۲۱۴). انواع ضرب عبارتند از: تکرار یکنواخت، تکرار متناوب، تکرار تکاملی و تکرار موجی (جدول ۲). به‌عنوان نمونه در زنجیرهٔ قالی یلمه، حاشیهٔ مداخل وجود دارد که از اصل ضرباهنگ در آن استفاده شده‌است (تصویر ٤).

۶-۸. تأکید و تمرکز در نقش و طرح قالی‌ها

تأکید از دیگر اصول بصری و به معنای بارزکردن جزئی از ترکیب‌بندی است. این کیفیت به شیوه‌های مختلفی چون انتخاب رنگ درخشان، اندازهٔ بزرگ‌تر، شکل متفاوت و ... به‌وجود می‌آید. هنرمندان تجسمی از این ویژگی برای خلق آثار و انتقال سریع‌ترِ پیام موردنظر خود استفاده می‌کنند. در قالی‌های یلمه، ترنج‌هایی که در مرکز قالی و یا در هریک از خشت‌ها هستند، در مرکز توجه قرار گرفته‌اند. در طرح میناخانی گل‌های هشت‌پر قرمزرنگ به‌واسطهٔ اندازه بزرگ‌تر و رنگ متمایز، مورد تأکید و توجه قرار گرفته‌اند (جدول ۲). ایمانی و فروغی‌نیا (۱۴۰۰) اصول تجسمی این دو قالی را با ذکر جزییات بیش‌تر ذکر کرده‌اند.

۷. استفاده از قابلیت‌های گرافیکی طرح و نقش قالی‌ها در بسته‌بندی

تا بدین‌جا، ویژگی‌های تجسمی نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت و مشخص شد که این طرح‌ها هم از نظر نقش‌مایه و هم ترکیب‌بندی دارای اصول صحیح تجسمی هستند. بنابراین به منظور استفاده در طراحی بسته‌بندی محصولات که نیازمند رعایت تمامیِ ویژگی‌های تجسمی است، انتخابی مناسب و کارآمد هستند.

دربارهٔ چگونگی قابلیت‌های نقوش و ساختار قالی‌های یلمه و میناخانی سه شکل کلی در طراحی پیشنهاد می‌شود: ۱) استفاده از طرح کلی قالی یا بخشی از نقوش قالی مانند ترنج، حاشیه و ... به‌طور مستقیم؛ ۲) استفاده از بخشی از نقوش در ترکیب‌بندی با سایر نقوشِ بسته‌بندی؛ و ۳) ایجاد تغییراتی در فرم اصلی نقوش یا طرح قالی. بنابراین طراحان گرافیک می‌توانند با توجه به اصول زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بندی، نقوش قالی‌ها را به‌صورت مستقل و مستقیم یا در تلفیق با سایر عناصر و یا با ایجاد تغییراتی در نقوش در طراحی بسته‌بندی به‌کار بگیرند. نکته مهم، رعایت پیوستگی منطقیِ میان عناصر گوناگون طرح است؛ به این معنی که چنان‌که فلدمن (۱۳۷۷) در مورد استفاده از عناصر بصری اشاره کرده‌است، اطلاعات نوشتاری، تصاویر و ترکیب‌بندی در طراحی بسته‌بندی نیز همگی باید در جهت تأیید و تقویت مضمون اصلی (پیام) مورد استفاده قرار گیرند. در نمودار (۱) روش‌های استفاده از قابلیت‌های گرافیکی نقوش قالی‌ها در طراحی بسته‌بندی نمایش داده شده‌است. در ادامهٔ بحث، سه روش پیشنهادیِ نگارندگان در بهره‌گیری از نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی ورامین در طراحی بسته‌بندی، با ارائه مثال‌های تصویری توضیح داده شده است.

نمودار ۱: استفاده از قابلیت‌های گرافیکی نقوش قالی‌های یلمه بروجن و میناخانی ورامین در طراحی بسته‌بندی (نگارندگان)

۷-۱. استفاده از نقوش به‌طور مستقیم

در این روش از طراحی می‌توان از ویژگی‌های تصویری نقوش قالی‌های این دو منطقه به شیوه‌های متفاوتی استفاده کرد. اگر هنرمند شناخت صحیحی از این ویژگی‌ها داشته باشد، می‌تواند از آن‌ها به‌عنوان ایدهٔ اصلیِ طراحی بسته‌بندی استفاده نماید. در مورد نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی می‌توان بخشی از حاشیه‌ها یا ترنج را در طراحی بسته‌بندی استفاده کرد و یا از کل طرح فرش برای بسته‌بندی بهره برد. الگویی از این ایده توسط نگارندگان در جدول) طراحی و ارائه شده است. در نمونه‌هایی که در این جدول ارائه شده‌اند، چون به‌طور مستقیم از نقوش قالی استفاده شده‌است بنابراین می‌توان گفت اصول تجسمی‌ای که به‌خوبی در طرح قالی‌های میناخانی و یلمه معرفی شدند در طراحی بسته‌بندی هم وجود دارند و از این منظر زیبایی فرمی در بسته‌بندی محصولات حفظ می‌شود.

در ستون‌های زوج جدول ۳)، نمونه اتودهایی که برای بسته‌بندی زده شده، مشاهده می‌شود. در بسته‌بندی‌ها، اصول تجسمی به‌واسطهٔ تناسب صحیح نقوش قالی، رعایت شده‌اند. در ردیف دوم که طرح ترنج قالی یلمه به‌عنوان ایدهٔ اصلی طراحی بسته‌بندی در متن تکرار شده، ایجاد نظم، تناسب، تعادل و تقارن مشهود است. با تکرار بخشی از زنجیرهٔ قالی یلمه در تصویر سمت چپ این ردیف، علاوه بر اصول تجسمی ذکرشده، حرکت و ضرب یکنواخت و فضای مثبت و منفی نیز وجود دارد. به‌واسطهٔ قابلیت‌های تجسمی‌ای که طرح و نقش این قالی‌های طرح شکسته دارد، اصول تجسمی به خوبی در بسته‌بندی محصولات قابل استفاده هستند.

جدول ۳: طراحی بسته‌بندی با استفاده از نقوش قالی‌های میناخانی ورامین و یلمه به‌شکل مستقیم یا مستقل (نگارندگان)

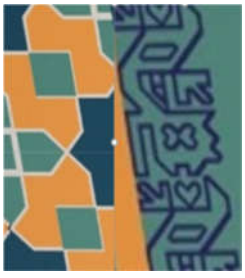
طرح قالی	نمونه طراحی بسته‌بندی	طرح قالی	نمونه طراحی بسته‌بندی
قالی میناخانی (URL1)	بسته‌بندی با نقوش قالی میناخانی، استفاده از نقوش به‌طور مستقیم با حفظ تمام عناصر تجسمی	قالی میناخانی	بسته‌بندی با نقوش قالی میناخانی به‌طور مستقیم با حفظ تمام عناصر تجسمی
قالی یلمه	بسته‌بندی با طرح قالی یلمه به‌طور مستقیم با حفظ تمام عناصر تجسمی	بخشی از زنجیرهٔ قالی یلمه	بسته‌بندی با نقوش قالی یلمه، استفاده از نقوش به‌طور مستقیم با حفظ تمام عناصر تجسمی

۷-۲. نقوش در ترکیب با سایر عناصر

علاوه بر استفاده از نقوش به‌صورت مستقل، می‌توان طرح کلی و یا بخشی از نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی را با عناصر نوشتاری یا دیگر عناصر تصویری ترکیب کرد. درواقع می‌توان بخشی از ترنج و سایر نقوش را در ترکیب با عنصر نوشتاری هم به کار گرفت. این روش، جذابیت بصری بسته‌بندی را نیز افزایش می‌دهد. در جدول٤)، از ترکیب نقوش هندسی و نقوش میناخانی به شکل تزیین داخل شمسه‌ها استفاده شده‌است، قسمتی از نقش قالی میناخانی به‌عنوان ایدهٔ اصلی به‌کار گرفته شده و کل زمینهٔ طرح قالی میناخانی با عنصر نوشتاری ترکیب شده است. بنابراین می‌توان گفت یک طراح آشنا به اصول تجسمی می‌تواند نقوش قالی را با دیگر عناصر به گونه‌ای ترکیب نماید که

زیبایی‌شناسی آن حفظ شود. هم‌چنین در تصاویر ارائه‌شده در جدول(٤) نقوشی از حاشیه و زنجیرهٔ قالی‌های یلمه انتخاب شده و با تکرار نقوش در کنار یکدیگر در ترکیب با سایر نقوش هندسی و عناصر نوشتاری ترکیب‌بندی شده‌است. به‌واسطهٔ اصول تجسمی موجود در نقوش قالی، اصول تجسمی نظم، تناسب، تعادل، تقارن انتقالی، فضای مثبت و منفی نیز در طراحی بسته‌بندی‌ها هویداست.

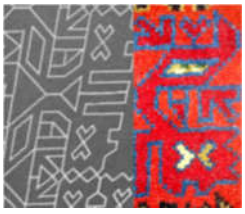
جدول ٤: طراحی بسته‌بندی با استفاده از نقوش قالی‌های میناخانی ورامین و یلمه در ترکیب با سایر عناصر (نگارندگان)

طرح قالی	نمونه طراحی بسته‌بندی	طرح قالی	نمونه طراحی بسته‌بندی
ترکیب نقوش قالی میناخانی و نقوش هندسی	بسته‌بندی با ترکیب نقوش میناخانی و هندسی	بسته‌بندی با نقوش قالی میناخانی با ترکیب زمینه قرمز و سیاه	بسته‌بندی با نقوش قالی میناخانی در ترکیب با تایپوگرافی محصول و زمینهٔ سیاه
			
ترکیب نقوش حاشیهٔ قالی یلمه و نقوش هندسی	بسته‌بندی با نقوش حاشیهٔ قالی یلمه در ترکیب با نقوش هندسی	نقوش زنجیرهٔ قالی یلمه	بسته‌بندی با نقوش قالی یلمه در ترکیب با عناصر دیگر

۷-۳. نقش و طرح تغییریافته

در طراحی بسته‌بندی با استفاده از نقش‌مایه و یا بخشی از طرح یا واگیره می‌توان با ایجاد تغییرات در نقوش آن‌ها طراحی را انجام داد. البته نکته‌ای که باید درنظر داشت این است که در هر حال باید این تغییرات با مبانی طراحی گرافیک هماهنگ باشند. همانند نمونه طراحی بسته‌بندی‌هایی که با ایجاد تغییرات در نقوش قالی‌ها در جدول (۵) ارائه شده‌اند. نقوش قالی‌های یلمهٔ بروجن و میناخانی ورامین، قابلیت‌های بسیاری در این گونه طراحی دارا هستند. در این جداول الگویی از نقوش قابل استفاده از قالی‌های میناخانی و یلمه توسط نگارندگان پیشنهاد شده‌است. در جدول(۵)، طرح زمینهٔ قالی میناخانی تغییر فرم داده و به‌عنوان ایدهٔ اصلی در طراحی بسته‌بندی به‌کار گرفته شده‌اند. هم‌چنین واگیرهٔ طرح قالی میناخانی تغییر فرم داده و با تکرار همان واگیره، نقشی جدید اما با همان ویژگی‌های قالی میناخانی را به بسته‌بندی بخشیده است. در این دو نمونه تمام اصول تجسمی فرمی‌ای که دربارهٔ طرح قالی میناخانی گفته شدند، صدق می‌کنند و بدین‌ترتیب قابلیت این نقوش در به‌کارگیری آن‌ها در بسته‌بندی محصول مشاهده می‌شود. در جدول تک‌نقش‌هایی از قالی یلمه انتخاب شده و این بار با تغییر در ساختار قرارگیری آن‌ها در بسته‌بندی کالا به‌کار گرفته شده‌اند. در تصویر سمت راست ردیف دوم، نظم، تعادل، تقارن، تأکید، تناسب، ضرباهنگ و حرکت قابل مشاهده است هرچند در نگاه اول، نقش مستقیماً به‌کار گرفته شده‌است اما با تغییر کلی در ساختار قرارگیری نقش، طرحی جدید و متمایز از قالی خلق شده‌است. در تصویر سمت چپ این ردیف، حاشیهٔ قالی یلمه نقشی جدید یافته‌است که در نگاه اول نقش قالی در آن مشهود نیست.

جدول ۵. طراحی بسته‌بندی با استفاده از نقوش قالی‌های میناخانی و یلمه با ایجاد تغییراتی در فرم (نگارندگان)

طرح قالی	نمونه طراحی بسته‌بندی	طرح قالی تغییریافته	نمونه طراحی بسته‌بندی
زمینهٔ قالی میناخانی	بسته‌بندی با طرح تغییریافتهٔ میناخانی	طرح تغییریافتهٔ قالی میناخانی	بسته‌بندی با طرح تغییریافتهٔ میناخانی
			
بخشی از نقوش قالی یلمه	بسته‌بندی با نقوش تغییریافتهٔ قالی یلمه	طرح قالی یلمه	بسته‌بندی با نقوش حاشیهٔ قالی یلمه

۸. نتیجه‌گیری

با تحلیل‌های صورت‌گرفته، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که استفاده از نقوش سنتی در بسته‌بندی کالاها و صنایع‌دستی ایرانی می‌تواند باعث توسعهٔ تأثیرگذاری هویت ایرانی شود، زیرا نقوش شکسته و نیمه‌گردان قالی‌ها مانند یلمه و میناخانی در طراحی بسته‌بندی، از یک‌سو برای مخاطب ایرانی آشنا بوده و همین مسئله باعث جلب‌نظر خریدار شده و از سوی دیگر برای مخاطبینِ خارجی نیز تداعی‌کننده و یادآور ایرانی‌بودن محصول و درنتیجه معرف هویت ایرانی کالاست. اگر جعبه‌های محکمی برای بسته‌بندی کالاها و صنایع‌دستی ایرانی درنظر گرفته شود احتمال این‌که سال‌ها در خانهٔ افراد نگهداری شوند، بیش‌تر است. بنابراین طرح و نقش با هویت ایرانی بر روی آنها علاوه بر این‌که می‌تواند نمونهٔ تبلیغی خوبی برای صنایع‌دستی ایرانی باشد، با تکرار طرح‌ها و نقوش ایرانی باعث توسعهٔ نفوذ هویت ایرانی نیز می‌شوند.

علاوه بر این دربارهٔ قابلیت‌های نقوش قالی‌های بندیِ یلمهٔ بروجن و میناخانی ورامین در طراحی بسته‌بندی می‌توان گفت ارزش‌های بصری شامل نظم، تعادل، تقارن، تناسب، تباین، هماهنگی فضای مثبت و منفی، ضرباهنگ، تأکید و تمرکز که از اصول و مبانی هنرهای تجسمی به‌شمار می‌روند، هم در تک‌نقش‌ها و هم در طرح این قالی‌ها به‌خوبی مشهود است. همین مسئله امکان استفاده از این نقوش را برای به‌کارگیری آن‌ها در طراحی گرافیک ازجمله طراحی بسته‌بندی‌های مناسب، خلاق و تأثیرگذار فراهم ساخته‌است که باید در آن‌ها اصول تجسمی رعایت گردد.

درنهایت باید به این موضوع اشاره نمود که نقوش این قالی‌ها و قالی‌های دیگر که اصول تجسمی در آن‌ها وجود دارد به سه روش بهره‌گیری مستقیم از نقوش قالی‌ها، بهره‌گیری از نقوش در ترکیب با سایر عناصر تصویری و نوشتاری و هم‌چنین با تغییر در ساختار نقوش و طرح قالی‌ها، قابلیت به‌کارگیری در طراحی بسته‌بندی کالاهای ایرانی را دارا هستند. تنها اصلی که باید در این طراحی‌ها رعایت گردد، توجه به اصل زیبایی‌شناسی بصری آن‌ها در ترکیب با دیگر عناصر است. با توجه به اهمیت موضوع، از نمونه‌های طراحی‌شده و یا روش‌های ارائه‌شده برای بسته‌بندی می‌توان تحقیقات گسترده‌تر میان‌رشته‌ای با روش‌های پیمایشی را به پژوهشگران پیشنهاد داد تا با در اختیار قراردادن نمونه‌ها برای مخاطبان و نخبگان به نتایج کمّی نیز دست یابند.

منابع

آرمان، احسان، آل‌علی، فرهاد، و ذاکرین، میترا. (۱۴۰۰). صنایع‌دستی، حلقه اتصال هویت و برند در صنعت بسته‌بندی. هنرهای صناعی ایران، ۴(۶)، ۱۴۹-۱۵۶ doi: 10.22052/hsi.2022.243637.0

ایمانی، الهه و فروغی‌نیا، مریم. (۱۴۰۰). زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های روستایی بر اساس دیدگاه میکل دوفرنه. دوفصلنامه گلجام، ۱۷ (۳۹)، ۱۳۱-۱۴۷ doi: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7

ابراهیمی، ابوالقاسم، علوی، سید مسلم، و نجفی سیاهرودی، مهدی. (۱۳۹۴). بررسی اثر جنبه زیباشناختی بسته‌بندی، قصد خرید کالا و ترجیح بسته‌بندی. تحقیقات بازاریابی نوین، ۵ (۱۷)، ۱۶۳-۱۸۴ doi : 10.1080/13032917.2019.1708423
بهرام‌پور، هما. (۱۳۹۵). پژوهشی بر نگارگری ایرانی در طراحی بسته‌بندی با رویکرد فرمالیستی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). موسسه آموزش عالی مازیار. مازندران، ایران.
ترابخانی، ندا. (۱۳۹۷). اصول بسته‌بندی صنعتی و تجاری. تهران: دیباگران.
حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۹۶). مبانی هنرهای تجسمی. تهران: کتاب‌های درسی.
حلیمی، محمدحسین. (۱۳۸۱). اصول و مبانی هنرهای تجسمی (ج. ۱). چاپ سوم. تهران: احیاءکتاب.
رحیم‌نیا، فریبرز. علوی، سید مسلم، و نجفی سیاهرودی، مهدی. (۱۳۹۱). بررسی تأثیر ویژگی‌های دیداری و کارکردی بسته‌بندی بر خرید مواد غذایی با تعدیل‌گری متغیر بوم‌شناختی مشتری. مدیریت بازرگانی، ۴ (۳)، ۶۵-۸۲. doi :10.22059/JIBM.2012.28568
رئیس‌دانا، شادی. (۱۳۸۴). طراحی بسته‌بندی. تهران: انتشارات نوردان.
شبانی بروجنی، سوگند و توفیقی بروجنی، پیوند. (۱۳۹۷). طبقه‌بندی و بررسی سیر تحول طرح و نقش در قالی‌های یلمه شهرستان بروجن (۲۰ سال اخیر). دوفصلنامه گلجام، ش. ۳۳، ۵-۲۵. doi : 20.1001.1.20082738.1397.14.33.7.6
عباسی‌مجرد، مریم. (۱۳۹۸). بررسی قابلیت‌های گرافیکی نقوش فرش هریس در طراحی و بسته‌بندی ایرانی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). مؤسسه آموزش عالی ناصرخسرو. ساوه، ایران.
فلدمن، ادموندبرگ. (۱۳۷۷). تنوع تجارب تجسمی. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: سروش (نشر اثر اصلی ۱۹۷۲).
فیروزیان، محمود، حسنقلی‌پور، تهمورث و استیری، مهرداد. (۱۳۸۸). بررسی تأثیرگذاری عوامل بسته‌بندی بر فرآیندهای مختلف رفتار مصرف‌کنندگان محصولات غذایی. مدیریت بازرگانی، ۱ (۳)، ۱۲۵- ۱۴۶ doi : 20.1001.1.20085907.1388.1.3.8.7
فیض، داود و سلحشور، اکبر. (۱۳۸۷). نقش بسته‌بندی در بازاریابی. سمنان: دانشگاه سمنان.
قلعه‌نوی، وجیهه. (۱۳۹۷). بررسی چگونگی کاربرد نقوش نگارگری در بسته‌بندی هنرهای صناعی (با تاکید بر صنایع چرمی) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
ظفرزاده، فرزانه. (۱۳۹۹). به‌کارگیری نقش‌مایه‌های فرش خراسان رضوی در طراحی بسته‌بندی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
کرمانی‌نژاد، فرزان. (۱۳۸۵). نگاهی به طراحی بسته‌بندی. تهران: کارین.
ملکی، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی نقوش تزئینی رایج در نقاشی ایرانی جهت استفاده از قابلیت‌های آن در بسته‌بندی آثار صنایع‌دستی ایران (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
ندیم، فرناز. (۱۳۸۵). قابلیت‌های گرافیکی نقوش تزئینی معماری سنتی (با تأکید بر جهانگردی کاشان) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
یعقوبی روشن، مرضیه. (۱۳۹۱). تحلیل نقشمایه‌های گیاهی و حیوانی جیرفت (کاربرد آن در طراحی و عناصر بسته‌بندی) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
DuPuis, S. & Silva, J. (2008). *Package Design Workbook*: *The Art and Science of Successful Packaging*. Rockport Publishers.
Kotler, P. & Armstrong, G. (2008). *Principles of Marketing*. 14th Ed. New Jersey : Prentice-Hall.
Gofman, A., Howard, R. , Moskowitz, J. , & Tonis, M. (2010). Accelerating structured consumer-driven package design. *Journal of Consumer Marketing*, *27* (2), 157-168 doi :10.1108/07363761011027259.

منبع اینترنتی

URL1 :https : //fa.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%A7%D9%84%DB%8C_%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%85%DB%8C%D9%86#/media/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87 :Varamin_Carpet_2.jpg

References

Abbasi Mojarad, M. (2020). Graphic capabilities of Harris carpet motifs in Iranian design and packaging. M.A. Thesis, Naser Khosro Institute of Higher Education, Saveh, Iran [In Persian].

Arman, E., Ale Ali, F., & Zakerin, M. (2021). Handicrafts as a Link between Identity and Branding in Packaging Industry. *Honar-haye Sanâ ee-ye Iran*, *4* (6), 149-156 doi : 10.22052/hsi.2022.243637.0. [In Persian].

Bahrampour, H. (2016). Research on Iranian painting in packaging design with a formalist approach. M.A. Thesis. Maziar Institute of Higher Education, Mazandaran, Iran [In Persian].

DuPuis, S. & Silva, J. (2008). *Package Design Workbook: The Art and Science of Successful Packaging*. Rockport Publishers.

Ebrahimi, A., Alavi, S. M., & Najafi Siyahroodi, M. (2015). Investigating the effect of aesthetic aspect of packaging and its dimensions on purchase intention through packaging preference. New Marketing *Research Journal*. *5* (17), 163-184 doi : 10.1080/13032917.2019.1708423 [In Persian].

Feldman, E. B. (1998). *Varieties of Visual Experience*. (P. Marzban, Trans.). Tehran : Soroush (Original work published 1972).

Feiz, D., & Salahshor, A. (2008). *The role of packaging in marketing*. Semnan : Semnan University [In Persian].

Firouzian, M., Hasangholipour, M., & Estiri, M. (2009). A Survey on Effects of Packaging Elements on Different Process of Food Products Consumer Behavior. *Business Management*, *1* (3), 125-146 doi : 20.1001.1.20085907.1388.1.3.8.7. [In Persian].

Ghalehnovi, V. (2018). Study of how to apply Persian Painting (Miniature) motifs in Craft Arts packaging (with emphasis on Leather industries). M.A. Thesis, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran [In Persian].

Gofman, A., Howard, R., Moskowitz, J. , & Tonis, M. (2010). Accelerating structured consumer-driven package design. *Journal of Consumer Marketing*, *27* (2), 157-168 doi : 10.1108/07363761011027259.

Halimi, M. (2003). *Fundamentals of visual arts* (Vol. 1). Tehran : ehya_ketab [In Persian].

Hoseinirad, A. (2017). *Foundations of Visual Arts*. Tehran : Educational books [In Persian].

Imani, E., & Foroughinia, M. (2021). Objective aesthetics in rural rugs with Mikel Dufrenne's approach (Case study : Yelmeh and Minakhani designs). *Goljaam*, *17* (39), 131-147 doi : 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7. [In Persian].

Kermaninejad, F. (2006). *Look at the packaging design*. Tehran : Karian [In Persian].

Kotler, P., & Armstrong, G. (2008). *Principles of Marketing*. 14th Ed. New Jersey : Prentice-Hall.

Maleki. Z. (2012). Study of potencies of puppets & dolls as a medium for traditional art. M.A. Thesis, Faculty of Art, Alzahra University [In Persian].

Nadim, F. (2006). Graphic Design Potentials of Traditional Architecture Ornaments (Based on Kashan Tourism Attraction). M.A. Thesis, Department of Graphics School of Art, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran [In Persian].

Rahimnia, F., Alavi, S. M., & Najafi Siyahroodi, M. (2012). An Investigation of the Effect of Packaging Characteristics (Visual and Functional) on Food Purchasing Behaviors: Moderating Role of Customer Demography. *Business Management*, *4* (3), 65-82 doi : 10.22059/JIBM.2012.28568 [In Persian].

Raiesdana, sh. (2006). *Packaging Design*. Tehran : Nordan.

Shabani Boroujeni, S., & Tofighi, P. (2018). Classification and investigation of the design and patterns' evolution on the Yalameh carpets in Boroujen (Twenty recent years). *Goljaam*, 14 (33), 5-20 doi : 20.1001.1.20082738.1397.14.33.7.6. [In Persian].

Torabkhani, N. (2018). *Principles of industrial and commercial packaging*. Tehran : Dibagaran [In Persian].

Yaghoubi Roshan, M. (2012). An Analysis of Animal and Plant Motifs in Jiroft (Its use in Designing and Visual Elements of Packaging). M.A. Thesis. Faculty of Art, University of Art, Isfahan, Iran [In Persian].

Zafarzade, F. (2020). Using motifs of Khorasan Razavi carpets in packaging design. M.A. Thesis. Visual arts faculty, Tehran University, Tehran, Iran [In Persian].

URL :

URL1 :https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%A7%D9%84%DB%8C_%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%85%DB%8C%D9%86#/media/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Varamin_Carpet_2.jpg

Investigating the Use of Carpet Motifs in Iranian Identity Formation of Packaging: A Case Study of Borujen Brick-shaped Yalameh and Varamin Minakhani

Farzaneh Farshid Nik
Assistant Professor of Research Center For culture, Art and Communication, Tehran, Iran/ farshidnik@ricac.ac.ir
Elahe Imani
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran (Corresponding Author)
e.imani@shirazartu.ac.ir

Received: 27/02/2023
Accepted: 27/06/2023

Introduction

In the contemporary world, where cultural and national identity are a matter of utmost importance, packaging of products seems to be an obvious instance or representation of national and cultural identity. Packaging is a factor that affects product evaluation. When buying goods, people see packaging carefully and keep some of them in their houses for years. For this reason, packaging is of great importance.The present research is important because in the recent years, the use of repetitive designs or imitation of foreign packaging designs have caused most of the packaging of Iranian products to be lacking in creativity, identity, and culture in the global markets. Therefore, the use of Iranian and traditional motifs, that have visual principles, will be suitable options to create creativity and aesthetics in the packaging of goods. Patterns taken from Persian carpets are one of the most important Iranian handicrafts that can be considered a good option for creating a national identity.

Research Method

The present study, hence, was an attempt to develop the effectiveness of Iranian identity formation on packaging industry by focusing on the graphical potentials of two Iranian carpet motifs. The study tried to answer this question: whether or not using Iranian carpet motifs could improve national identity formation, and, if it did, with respect to the aesthetics of Iranian carpet designs and motifs, which methods should be used to facilitate such identity formation.The study used a descriptive-analytical method using library materials. After analyzing the images of Brick-shaped Yalameh and MinakhaniVaramin carpets and following principles of the visual imagery, the authors used the motifs and offered 12 designs for packaging goods. About the capabilities of patterns and structures of Yalma and Minakhani carpets, three general designs were proposed. The first was using the whole structure of the carpet design or a part of the carpet motifs without any change in the fringe, border, and so on. The second was using a part of the motifs in combination with other packaging motifs, and the third was making changes to the original form of the motifs or change to the whole structure of the carpet design. In continuation of the research, these three methods suggested by the for the designers to use Yalmeh and MinakhaniVaramin carpet motifs in packaging design were presented. In the visual examples, mentioned in the article in all three

methods, one sample of carpet motifs and the second sample of the overall structure of carpets were used for packaging.

Research Findings

To reach the aim of the research, the characteristics of the visual principles of Brick-shaped Yalameh and MinakhaniVaramin carpet motifs were investigated. After investigations, it was determined that in these carpets, both in motifs and in the overall structure there were visual principles. Visual values include order, balance, symmetry, proportion, contrast, harmony of positive and negative space, rhythm, emphasis, and concentration. They existed in all motifs and in the whole structure of the carpets. All of these were the principles and foundations of visual arts. This made it possible to use these motifs in graphics, including the designing of the designs of a suitable package or a creative package. Also, if strong boxes were made for packing goods and handicrafts, it was more likely that they would be kept in people's homes for years.Therefore, a design and pattern with Iranian identity on packaging can be a good advertising example for Iranian handicraft; through repeating Iranian designs and motifs, they could develop Iranian identity.

Conclusion

The analysis of the results confirmed that using and repeating such motifs in packaging of Iranian goods could enhance the national and cultural identity formation due to the affinity Iranian audience feel towards them. For foreign audiences, they are reminiscent of Iranian motifs and designs. Also, a firm and beautiful package can be kept in one’s home as a decorative object for years. Correspondingly, Iranian carpet motifs had the potential to be used in the packaging design in three general and practical ways, including the direct use of designs and motifs, in the combination with other elements or drawings by making changes in the original form, andin creating different designs.

Keywords: VaraminMinakhani, BorujenYalmeh, carpet motifs, Iranian Identity, product packaging.

گونه‌شناسی فنی و هنری چلنگری‌های تهران عصر قاجار و پهلوی اول

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246606.1039

علیرضا شیخی *
امیرحسین عباسی شوکت‌آباد **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۹

چکیده

چلنگری در و پنجره در گذشته از اهمیت بالایی برخوردار بوده و در بناها به جلوه‌ای فرهنگی مبدل شده‌است. ابنیهٔ تهران در دوره‌های قاجار و پهلوی، دارای چلنگری با طرح‌های متنوع هستند که نشان از هنر دست آهنگران تهرانی دارد. می‌توان دورهٔ قاجار را آغاز جایگزینی فلز به جای چوب در ساخت نرده پنجره‌ها دانست که به «گل‌نرده» شهرت یافته‌اند. هدف مقالهٔ حاضر، بررسی شیوهٔ طراحی، ساخت و تکنیک‌های به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران (نرده پنجره، در و بالکن) است. روش پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن میدانی و کتابخانه‌ای است. یافته‌ها نشان می‌دهند شیوهٔ طراحی با فرم پایهٔ S با نسبت ۲ واحد برای عرض و ۶ واحد طول در زیرنقشی با ۱۲ مربع مساوی، شکل گرفته و در ترسیم حلزونی‌ها با تعداد ۴ مربع به ابعاد ۲ واحد و به ۶ قسمت تقسیم شده‌است. تکنیک‌های به‌کار رفته به چهار دسته شامل فرم‌های مستطیلی، مستطیل دارای هلالی، مستطیل کتیبه‌دار دارای هلالی و مستطیل ـ مربع تقسیم شده و در سه گروه قابل بررسی هستند. نقش‌مایه‌ها نیز تابع نقوش سنتی به دو دستهٔ کلی تک نقش‌مایه و دو یا چند نقش‌مایه قابل تقسیم است. طرح و نقش‌ها پیرو گره‌های ایرانی در آجر و چوب و به‌ویژه کاشی‌کاری بوده و ریشهٔ هویتی دارند. طراحی، نقش، فرم و تکنیک از ابعاد و شکل پنجره، در و حفاظِ بالکن تبعیت کرده و با توجه به تجارب به‌دست‌آمده توسط استادکاران روندی تکاملی داشته‌است.

کلیدواژه‌ها:
چلنگری، تهران، قاجار، پهلوی.

* دانشیار گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ a.sheikhi@art.ac.ir
** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ amir.abbasi2698@gmail.com

۱. مقدمه

از زمان کشف آهن، این ماده از باارزش‌ترین و اصلی‌ترین عوامل تغییر در زندگی و انقلاب صنعتی به‌شمار می‌آید. از دورهٔ مادها، روکش‌کردن درهای بزرگ چوبی به‌وسیلهٔ آهن‌کوب رایج بوده‌است. در دورهٔ اسلامی، الصاقات فلزی فقط برای افزایش استحکام اجزاء چوبی در و پنجره‌ها بود؛ ولی با روی کارآمدن در و پنجره‌های آهنی، امروزه این قطعات به‌منظور تزیین ورودی اماکن خاص استفاده می‌شوند.

چلنگری از شاخه‌های هنر فلزکاری است و به آن خرده آهنگری گفته می‌شود و در گذشته از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. امروزه به دلیل صنعتی‌شدن بخش زیادی از ساخته‌های فلزی، این هنر رو به فراموشی است. در نظام سنتی حرفه‌ها و مشاغل کهن، آهنگران از دسته صنعتگرانی بودند که آهن را در کوره تفته و قطعات فلزی را در فرایند چکش‌کاری به آلات گوناگون تبدیل می‌کردند. شاید بتوان گفت شیوهٔ کاربرد آهن در بناها توانسته جلوه‌ای فرهنگی و نمایانگر بخشی از هویت ایرانی باشد. از نخستین عناصری که در منازل موردتوجه هنرمندان قرار گرفته، نمای ورودی و درها و پنجره‌هاست. ابنیهٔ تهران در دوره‌های قاجار و پهلوی، پنجره‌هایی با نرده‌های زیبا و طرح‌های متنوعی دارد که نشان از هنر دست آهنگران تهرانی دارد. می‌توان دورهٔ قاجار را آغاز جایگزینی فلز به جای چوب در ساخت نرده پنجره‌ها دانست که به «گل‌نرده» شهرت یافته‌اند. ازاین‌رو ضروریست برای احیاء هنر چلنگری و معرفی نقوش، تکنیک و فرم‌های به‌کار رفته در این نرده پنجره‌ها پژوهش جامعی صورت گیرد. هدف مقالهٔ حاضر، بررسی شیوهٔ طراحی، ساخت و تکنیک‌های به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران (نرده پنجره‌ها، درها و بالکن‌ها) است؛ بنابراین به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ۱. شیوهٔ طراحی، ساخت و تکنیک چلنگری (نرده پنجره، در و بالکن) در تهران چگونه است؟ ۲. نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران (نرده پنجره، در و بالکن) چه انواعی دارند؟ روش پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی، روش نمونه‌گیری هدفمند و از نوع در دسترس و موارد بارز بوده و گردآوری اطلاعات، میدانی و کتابخانه‌ای است. به این منظور تعداد صد عدد نرده پنجره، در و بالکن در خانه‌های تهران دورهٔ قاجار و پهلوی اول در مناطق ۱۱ و ۱۲ تهران شناسایی، سپس عکس‌برداری، آنالیز و تحلیل شده‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی با موضوع چلنگری‌های تهران به انجام نرسیده است. در میان منابع موجود که به هنر چلنگری پرداخته‌اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد. آتوسا صادقیان (۱۳۹۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی هنر چلنگری معاصر اصفهان از منظر فرم‌شناسانه»، به بررسی آثار چلنگری دورهٔ معاصر در شهر اصفهان و شهرستان‌های اطراف (نجف‌آباد، زواره اردستان، تیران کرون، اردستان، سمیرم) پرداخته‌است. سیدحسین حسینی سیر (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجار در همدان»، به مستندسازی طرح‌های به‌کار رفته در نرده پنجره‌ها و بررسی و شناسایی روش‌های ترسیم و ساخت آن‌ها و نیز بومی‌سازی هنر وارداتی به دست هنرمندان ایرانی مبادرت نموده‌است. سمیه خسروی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «تحلیل مردم‌شناختی صنایع‌دستی چکشی شهرستان بروجرد (ورشوکاری، آهنگری، چلنگری)»، به تحلیل مردم‌شناختی صنایع‌دستی چکشی شهرستان بروجرد شامل ورشوسازی، آهنگری و چلنگری پرداخته‌است. هانس ای. وولف (۱۳۸۴)، در کتاب صنایع‌دستی کهن ایران، در بررسی تعاریف کلی و تاریخی، به آهنگری و چلنگری اشاراتی داشته‌است. مریم کیان (۱۳۸۱)، در مقاله‌ای با عنوان «چلنگری در هنرهای سنتی»، به تعریف و پیشینهٔ هنر چلنگری و الصاقات فلزی درهای ساخته‌شده با این هنر، اهتمام داشته‌است. مقالات و پایان‌نامه‌های اندکی دربارهٔ هنر چلنگری تاکنون به چاپ رسیده و در این میان به هنر چلنگری در معماری، در شهرهای مختلف و به‌ویژه چلنگری تهران در دوره‌های قاجار و پهلوی اول از منظر فنی و هنری پرداخته نشده‌است.

۳. چلنگری

در نظام سنتی حرفه‌ها و مشاغل کهن، آهنگران صنعتگرانی بودند که آهن را در کوره تفته و قطعات فلزی را در فرایند چکش‌کاری به ابزارهای گوناگون بدل می‌کردند. در تعریفی امروزی‌تر آهنگری حرفه‌ای است که در آن فرایند ذوب، ریخته‌گری و قالب‌گیری آهن و دیگر آلیاژهای مرتبط به آن و بالابردن مقاومت آن‌ها از طریق تفتن، فشردن و پتک‌زدن برای ساخت اشیاء و ابزارآلات فلزی انجام می‌گیرد (ذیلابی، ۱۳۹۶: ۴۰). درواقع، صنعت آهنگری به تلاش برای تغییر فلز و خلق ادوات آهنی گفته می‌شود (Bealer, 2009 : 2). در ایران و در

شاهنامه فردوسی نیز از آهنگری به نام کاوه نام برده شده که بر علیه ضحاک ستمکار قیام می‌کند. این دوران با دورهٔ آهن و پیروزی کاسی‌ها در بین‌النهرین همخوان است (فرخی، ۱۳۸۷: ۴۶۷).

به کسی که از آهن، قفل، کلید، چفت، رزه، زنجیر، انبر، میخ و دیگر اشیا خرد آهنی بسازد یا آن را تعمیر کند، چلنگر گفته می‌شود. اسامی دیگر نیز مانند؛ چیلانگر، چلینگر، حداد، هبرقی، هالکی، نهامین، نهامی، قین، و ریام بدان اطلاق شده است. (کیان، ۱۳۸۱: ۶۲)

می‌توان گفت به آلات و ادواتی که از آهن ساخته شده مانند زنجیر و حلقه‌های کوچک، یراق، زین، لگام و ... چیلان گفته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۴۲). قدمت این حرفه به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد بازمی‌گردد. در آن زمان با ساختن خیش یا گاوآهن برای شخم‌زدن زمین‌های کشاورزی در بین‌النهرین، حرفهٔ آهنگری به‌سرعت گسترش پیدا می‌کند. در آغاز، فلزاتی مثل مس و آلیاژ مفرغ و بعد از آن قلع، سرب، برنج و سایر آلیاژها در آن حرفه به کار گرفته می‌شد. آهنگران در دورهٔ اسلامی از صدر اسلام تا دورهٔ معاصر در تولید انواع ابزارها و وسایل موردنیاز مردم و حکومت‌ها همواره در سطحی گسترده، طرف مراجعه بوده‌اند (علی، ۱۹۹۳: ۵۵۵-۵۵۹).

به بخشی از تولیدات چلنگری که به‌عنوان یراق‌آلات در و پنجره مورداستفاده قرار می‌گیرد زمود اطلاق می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان آهنگری را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: ۱. آهنگران بزرگ‌کار: این دسته از آهنگران بیش‌تر وسایل بزرگ و سنگین مانند گاوآهن، گیره و بیل تولید می‌کردند. ۲. چلنگران: حرفهٔ چلنگری نیز به پنج زیرگروه تقسیم می‌شود: ریزه‌کاری، چاقوسازی، کمان، تفنگ‌سازی و نعلچه‌گری. هم‌چنین چلنگران کار نوسازی و ساخت وسایل کوچک هم‌چون لولا، قپان و قیچی را نیز انجام می‌دادند.

در کارگاه‌های آهنگری کوره فضایی بود که در داخل یکی از دیوارهای کارگاه با ارتفاع حدود یک متر از سطح زمین به‌صورت تنوری مستطیل شکل ساخته می‌شد و آهنگر، قطعه آهنی را درون آن تفته می‌کرد و سپس آهن نرم‌شده را برای شکل‌دادن بدان بر سندانی می‌نهاد که در کف دکان تعبیه شده بود. سوخت کوره معمولاً از زغال، چوب یا زغال‌سنگ تأمین می‌شد. هوای لازم برای شعله‌ور نگه‌داشتن زغال را با انواع دمه‌های دستی یا پایی ساخته‌شده از چرم به داخل کوره می‌دمیدند. دمیدن را معمولاً شاگردی نوجوان و گاه پسربچه‌ای کم‌سن‌وسال انجام می‌داد. شاگرد قوی‌بنیه و آموزش‌دیده دیگری که وردست اصلی استاد بود، پتک‌کاری را بر عهده داشت و هنگامی که استاد، قطعه آهنی تفته را با انبر از کوره بیرون می‌آورد و روی سندان نگاه می‌داشت. این شاگرد ضربه‌های لازم را بر قطعه فرود می‌آورد و استاد با کمک این ضربه‌ها و نیز ضربه‌هایی که خود با چکش به آن می‌زد به آهن تفته شکل می‌داد. (شهری‌باف، ۱۳۸۱: ۳۱۴-۳۱۵)

ساختار نیروی انسانی در آهنگری وابسته به بزرگی و حجم کار بود که شامل استادکار، شاگرد، پتک‌زن، زغال‌چاق‌کن و دمندهٔ دم است. قابل‌ذکر است که «آهنگران مطابق اخلاق و آیین‌های خود عمل می‌کردند و برای خود فتوت‌نامه‌هایی داشتند و خود را به پیرانی ـ ازجمله داوود علیه‌السلام ـ منسوب می‌کردند. ابزارهای آهنگری را هدیه‌هایی می‌دانستند که جبرئیل اول بار از بهشت برای حضرت آدم آورده بود» (فرخی، ۱۳۸۷: ۴۶۷). امروزه نیز آهنگری به روش فرنگی انجام می‌شود که با ریخته‌گری کار می‌کنند و از برق و قالب بهره می‌برند.

۴. صنف در و پنجره‌سازها در تهران

در بازار تهران معمولاً هر صنفی برای خود بازاری مخصوص داشت که اعضای صنف در آن مکان جمع می‌شدند (بنجامین، ۱۳۶۳: ۷۴). اصناف گوناگون عبارت بودند از: صنف بازرگانان و صنف نانواها، قصاب‌ها، بقال‌ها، عطارها، سبزی‌فروش‌ها، بزازها، سقط‌فروشان و مانند آن‌ها و گروه‌های حرفه‌ای از قبیل خیاط، قناد، نجار، حلبی‌ساز، آهنگر، دباغ، رنگرز، بنّا و معمار و امثال آن‌ها (شمیم، ۱۳۸۸: ۳۸۳). محور اصلی بازار تهران از سبزه‌میدان تا خیابان مولوی شکل‌گرفته‌بود و چهارسوق بزرگ و چهارسوق کوچک در آن ساخته شده بودند.

چهارسو بزرگ تهران در سال ۱۲۲۲ و در عهد فتحعلی‌شاه ساخته شد که این چهار بازار عبارت بود از لبافی، گرجی‌دوزی، سراجی و در انتها چهارمی نعلچیگری که به چهار بازار سرپوشیده منتهی می‌شد یعنی چهارسویی که فاصله آن تا چهارسو بزرگ معروف تهران بیش از صد قدم نبوده است. (علی بابایی، ۱۳۹۴: ۷۷)

در سفرنامه‌ها نیز مطالبی از چلنگری آمده که در این بین می‌توان به تهران قدیم اشاره داشت که در آن گفته شده:

مشاغل آن روز به‌جز تجارت و کارهای دولتی به نام نوکرمآبی از تعدادی قابل شماره زیر خارج نمی‌گردید. مانند نانوائی، قصابی، کله‌پزی، دیزی‌پزی، یخنی‌پزی، قهوه‌چی‌گری، بقالی، عطاری، حلبی‌سازی، دواتگری، سقائی، عصاری، اروسی‌دوزی، فرش‌فروشی، پالان‌دوزی، نعلچی‌گری، چلنگری، نعل‌بندی، مهتری، سورچی‌گری، خرکچی‌گری، کوره‌پزی، خشت‌مالی، کوزه‌گری، بزازی، رزازی، خیاطی،

رفوگری، سیرآبی‌پزی، رویخی و فرنی‌پزی، طوافی، کوره‌پزی، پینه‌دوزی، عبادوزی، مولوی‌پیچی، شعربافی، رنگرزی، آسیابانی، گاوداری، میرآبی، بنائی، عمله‌گی، ناوه‌کشی، خشت‌مالی، ماست‌بند. (شهری‌باف، ۱۳۸۱: ۳۳۹)

ازآن‌جایی‌که دستگاه‌های حکومتی و هم‌چنین عامهٔ مردم تقریباً به تولیدات آهنگران نیازمند بودند، احتمالاً نظارت بر کار آهنگران نیز بادقت بیش‌تری همراه بود. هم‌چنین مأموران نظارتی وزنه‌های ترازو را که آهنگران برای دکان‌داران می‌ساختند به‌دقت بررسی می‌کردند و با توزین و مهرکردن، استانداردبودن آن را تأیید می‌کردند. در جلد چهارم سفرنامه شاردن آمده است: «در فاصله میان این دروازه و در حرم‌سرا جواهرفروشان، جواهرتراشان و حکاکان، و آن‌سوتر آینه‌فروشان، چلنگران و خرازی‌فروشان، تا آن گوشه میدان که ما از آنجا به وصف بازارها پرداخته‌ایم، بساط خود را گسترده‌اند» (شاردن، ۱۳۹۰: ۱۴۴۴). بر اساس گزارشات و مستندات سیاحان و گردشگران، متون قاجار و حجم انبوه آثار به‌جامانده، اصناف این دوره در زمینهٔ هنرهای‌صناعی فعالیت گسترده‌ای داشته‌اند. کارگاه‌های اصناف مختلف ازجمله: فلزکاران، برنج‌سازان، کفاشان، سراجان، کوزه‌گران، پارچه و چیت‌سازان، خیاطان و سایر صنعتگران و هنرمندان در راسته‌های مشترک در بازار فعالیت داشتند. پیداست که یکی از علت‌های تداوم فرم و نقش آثار فولادی و حفظ شیوه‌های تولید، سنت حفظ حرفه‌ها در میان افراد خانواده بوده است (شمیسا، عطاری و میرجعفری، ۱۳۹۵: ۱۰۳). «طبقه متوسط شامل تجار، علمای میانه‌حال، زمین‌داران کوچک، اعیان محلی و در یک سطح پایین‌تر از آن، صنعتگران و پیشه‌وران بوده‌اند» (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷: ۵۸).

۵. تکنیک ساخت پنجره‌ها در تهران

تکنیک ساخت پنجره‌ها را می‌توان در سه گروه جای داد. دسته‌بندی بر اساس نوع پنجره شامل پنجره‌های مستطیلی، مستطیلی دارای هلالی، مستطیلی کتیبه‌دار دارای هلالی و مستطیل ـ مربع است که هرکدام روش‌هایی برای ساخت نرده پنجره دارند. فرم پایه در ایجاد نقوش به‌کار رفته در این نرده پنجره‌ها، S است که استادکاران تغییراتی در آن به‌وجود آورده‌اند که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۵-۱) گروه اول

در ابتدا استادکاران تنها می‌توانستند نرده پنجره‌هایی با شکل مستطیل بسازند که از تکرار نقش‌مایهٔ S ایجاد شده‌بود. در این زمان فلز به جای چوب در بخشی از تزیینات نمای بیرونی بناها وارد معماری شده‌بود. ابعاد و تقسیمات درنظر گرفته‌شده برای طراحی اولیه، نسبت ۲ واحد برای عرض و ۶ واحد برای طول است که در زیر نقش آن ۱۲ مربع مساوی تشکیل شده و سپس برای ترسیم حلزونی‌ها ابتدا ۴ مربع به ابعاد ۲ واحد در ۲ واحد انتخاب و به ۶ قسمت مساوی تقسیم گردیده و سپس دایره‌هایی براساس تقسیمات ترسیم شده‌است. در ادامه، نقش حلزونی ابتدا به دور دایرهٔ بزرگ‌تر چرخیده و به دایره‌های کوچک‌تر منتقل گردیده و بدین ترتیب نقش حلزونی‌ها با هم بست شده‌است.

برای این‌که سطح مشبکی ایجاد شود، این عمل به‌دفعات تکرار گردیده تا ابعاد موردنظر به‌دست آید. در مرحلهٔ بعد کلافی چوبی در ابعاد پنجره آماده می‌کرده‌اند. برای ساخت کلاف ابتدا چوب‌هایی با عرض و قطر ۵ تا ۶ سانتی‌متر و در ابعاد طول و عرض پنجره برش داده می‌شدند و شیارهای طولی به قطر حدود ۲ و عرض ۱ سانتی‌متر در وسط چوب‌ها ایجاد می‌شد. سپس گوشه‌های چهارچوب به‌وسیلهٔ میخ چوبی به یکدیگر متصل شده و بدین ترتیب سطح مشبک فلزی در وسط کلاف چوبی محصور می‌گردید. عملاً یک سطح مشبک ایستا و مقاوم ایجاد می‌شد و در انتها نیز نردهٔ پنجره آماده شده و با میخ به چهارچوب پنجره متصل می‌شد. روش فوق از دورهٔ قاجار تا اوایل دورهٔ پهلوی اول رایج بوده‌است. در دورهٔ پهلوی اول، به جای استفاده از کلاف چوبی از کلاف فلزی استفاده کرده و آن را با میخ به دیوار متصل می‌کردند (تصویر ۱ بخش ۱).

۵-۲) گروه دوم

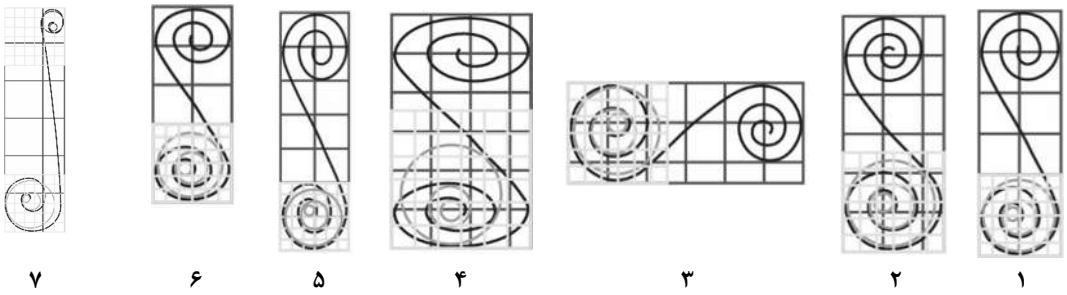
در مرحلهٔ بعد استادان سازندهٔ نرده، باتجربهٔ به‌دست‌آمده بر ساخت نرده مسلط شدند، آنان تغییراتی در ابعاد S ایجاد کرده و توانستند سطح کامل پنجره‌های مستطیل دارای هلالی را بپوشانند. این مرحله، سرآغاز طراحی با اشکال و ابعاد متفاوت ساخت نرده گردید که سه روش داشته است. در روش اول، برای این‌که بتوانند سطح یک پنجرهٔ منحنی را کامل بپوشانند، ضلع بالایی کلاف چوبی را به‌شکل منحنی درآورده و همان شکل ابتدایی S را استفاده می‌کردند. استادکاران با این مسئله مواجه شدند که بخشی از فرم S، زیر منحنی کلاف می‌رفت. در روش دوم برای رفع ایراد، یک سرِ فرم را بزرگ‌تر درنظر گرفته و سر بزرگ‌تر را در قسمت هلالی قرار دادند تا بخش منحنی را کامل بپوشاند (تصویر

۱ بخش ۲). در روش سوم، برای پنجره‌های دوبخشیِ دارای بازشو و کتیبهٔ هلالی‌شکل به‌کار رفته، از شکل پنجره تبعیت کرده‌اند. در این روش با گذاشتن قطعه چوبی بین بخش مستطیل و هلالی، نرده‌هایی به‌شکل پنجره‌ها طراحی و اجرا کردند و از همان فرم S استفاده نمودند با این تفاوت که بعد از اجرا، در گوشه‌های هلالی فضای خالی باقی می‌ماند که برای پرکردن این فضا، یک سر S را بزرگ‌تر و به‌صورت افقی به کار برده‌اند (تصویر ۱ بخش ۳).

۵-۳) گروه سوم

آهنگران در مرحلهٔ بعد با پنجره‌هایی روبه‌رو بودند که فرم مستطیل و مربع نداشتند. ازاین‌رو متناسب با هر پنجره، فرم S را هم تغییر دادند. در روش اول برای پنجره‌های مستطیل نزدیک به مربع، ابتدا به عرض فرم S، ۱.۵ برابر ابعاد S اولیه اضافه شد تا سطح این نوع پنجره‌ها کامل پوشش داده شود (تصویر ۱ بخش ۴) در روش دوم، برای ساخت نرده‌ها، فاصلهٔ دو سر S را یک واحد کوتاه‌تر از نوع اولیهٔ آن درنظر گرفتند تا سطح فشرده‌تری ایجاد شود و برای مقاومت بیش‌تر، میله‌های نازک عمودیِ بین آن را حذف و تسمه‌های فلزی با قطر بیش‌تر را جایگزین آن کردند. با این کار، هم استحکام نرده بالاتر رفته و هم شکل و فرم آن تغییر نکرده‌است. از این نوع نرده برای روزن‌های ورود هوا استفاده شده‌است (تصویر ۱ بخش ۵). در روش سوم برای برطرف‌کردن مشکل دید فضای بالای در ورودی خانه‌ها، استادکاران باید حفاظی را طراحی می‌کردند که میدان دید بیش‌تری داشته باشد. برای این کار نرده‌هایی به شکل منحنی طراحی شد که فاصلهٔ دو سر S را یک واحد کم کردند (تصویر ۱ بخش ۵) و باعث فشردگی سطح مشبک و شکل‌پذیری آن در فرم منحنی شدند. درنتیجه، جنبهٔ محافظتی نرده را بیش‌تر کرده و سپس برای بهبود دید منظر، میله‌های عمودیِ بخش مرکزی آن را یکی در میان حذف کردند.

روش چهارم، بیش‌تر برای پنجره‌هایی با فرم مستطیل به‌کار رفت. بنابراین استادکاران فاصلهٔ دو سر S را یک واحد بزرگ‌تر از نوع اولیهٔ درنظر گرفتند که تمامی سطح پنجره را پوشش داده و فضای خالی بیش‌تری در سطح پنجره ایجاد کرد (تصویر ۱ بخش ۶). در روش پنجم، مسئلهٔ کاربرد حجاب در نرده‌ها کم‌رنگ شده، دید منظر جلوهٔ بیش‌تری پیدا کرد. طول S را کشیده کرده و سر آن را کوچک کردند تا فضای خالی بیش‌تری در نرده ایجاد شود. در این روش، جنبهٔ حفاظتی کم و جنبهٔ تزیینی غالب گردیده‌است. در روش مذکور، استادکاران برای افزایش دید و تسلط ناظر بر فضای بیرونی، دست به ابتکاری زدند. فرم S را با یک سر حلزونی کوچک و بسیار کشیده طراحی کردند تا فضای خالی بیش‌تری نسبت به نمونه‌های قبلی ایجاد شود و از طرف دیگر سطح نرده را با فاصلهٔ حدود سی سانتیمتر از پنجره نصب کردند. نقش‌مایه‌های به‌کار رفته یک طرح اصلی و یک یا چند طرح فرعی در حاشیه هستند. این امر جنبهٔ تزیینی نرده‌ها را قوت بخشید و نشانگر تحولی در طراحی نرده‌هاست که تا آن زمان متداول نبود (تصویر ۱ بخش ۷)



تصویر ۱: از راست به چپ، انواع تکنیک‌های ساخت نقش‌مایه در پنجره‌های آهنی تهران دوران قاجار و پهلوی (نگارندگان)

۶. گونه‌شناسی در و پنجره‌های فلزی تهران دوران قاجار و پهلوی اول

این نقوش را می‌توان در دو دسته‌بندی کلی ارائه کرد: گروه تک نقش‌مایه‌ای و دو یا چند نقش‌مایه‌ای.

الف) تک نقش‌مایه‌ای

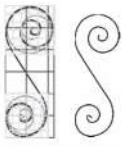
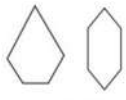
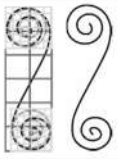
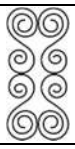
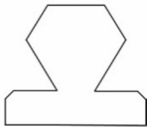
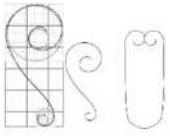
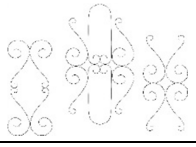
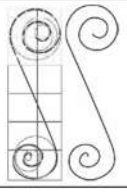
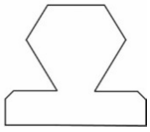
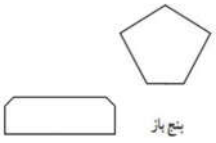
در این گروه، تنها یک نقش‌مایه S با پیچش حلزونی استفاده شده و با تغییر در ابعاد، قرینه‌سازی و تکثیر آن نرده‌هایی در ابعاد و اشکال مختلف طراحی و اجرا شده‌است. به‌طور کلی پنجره‌ها را تنها در جنبهٔ کاربردی آن (حفاظ و حجاب) ندیده‌اند، بلکه آن را عنصری از نمای معماری پنداشته و کوشیده‌اند تا آن را از هنری بیگانه با نقش‌مایهٔ ثابت و تکراری به هنری بومی با نقش‌مایه‌های متنوع تبدیل کنند. این

نقش‌مایه‌ها در طراحی و اجرا از ساختار اصلی خود یعنی فرم S مانند، با پیچش حلزونی تبعیت کرده اما خود به عنصری نو مبدل شده‌اند.

نوع اول در گروه تک نقش‌مایه‌ای، جزو ساده‌ترین انواع بوده و به شکل یک مستطیل کشیدهٔ عمودی طراحی شده‌است. در طراحی از دو حلزونی کوچک و بزرگ استفاده شده که برخلاف شکل S در یک جهت قرار گرفته‌اند و با خطی مورب به یکدیگر متصل گردیده‌اند و سپس به‌صورت مورب، قرینه‌سازی و تکثیر و شکل جدیدی را ایجاد کرده‌اند. این نوع فقط در حفاظ نرده‌ها ملاحظه شد. نوع دوم نیز مانند نوع اول است ولی نقش‌مایه‌ها به‌صورت عمودی استفاده شده‌اند. استادکاران، ابعاد نرده پنجره را به‌دست آورده و سپس به ۶ یا ۹ قسمت عمودی یا اعداد دیگر تقسیم می‌کردند. نقش‌مایهٔ فرم S نه‌تایی که غالباً حلزونی‌های آن‌ها در خلاف جهت بوده و دو سر آن کوچک و بزرگ است،در یک ردیف، طراحی و سپس قرینه‌سازی و تکثیر شده و فضای بین آن‌ها نقش لوزی را ایجاد کرده‌است. در نوع سوم، استادکاران برای طراحی پنجره‌های افقی از تک نقش‌مایه بهره بردند. آن‌ها دو سر حلزونی را در یک راستا، خلاف جهت هم قرار داده و فاصلهٔ بین آن‌ها را با خطی عمودی به یکدیگر متصل کردند که با قرینه‌سازی و اتصال به میله‌های عمودی، تکثیر شده و نرده‌های زیبایی را ایجاد کرده‌است. فراوانی نقش‌مایهٔ S در این نوع، سه مدل است.

جدول ۱: انواع گونه تک‌نقش‌مایه در پنجره‌های تهران، دوره‌های قاجار و پهلوی (نگارندگان)

نوع اول			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
نوع دوم			
پنجره و در			
			بیلی بیلی
			طل لند طل
			لوز یا تخمک
			لوز یا تخمک کیسه سرمه‌دان طل لند طل

			
			
			
نوع سوم			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
			

ب) دو یا چند نقش‌مایه‌ای

این گروه در سه نوع قابل‌بررسی است:

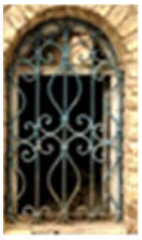
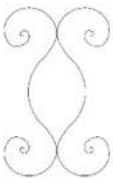
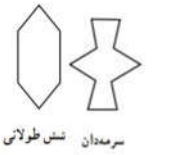
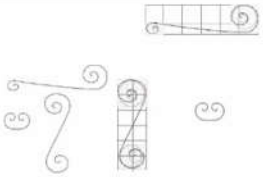
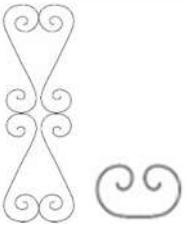
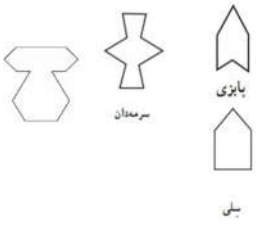
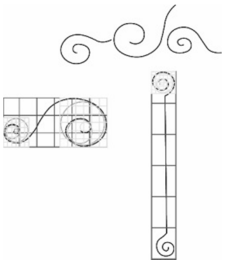
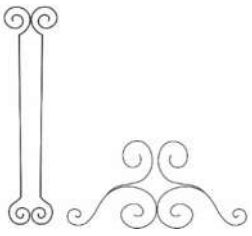
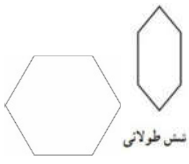
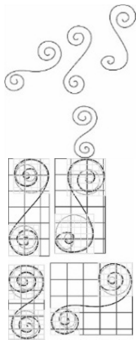
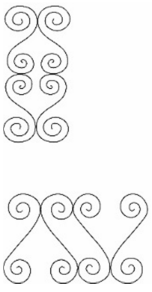
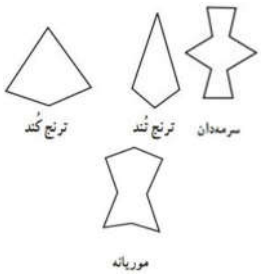
۱) نوع اول

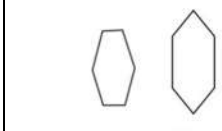
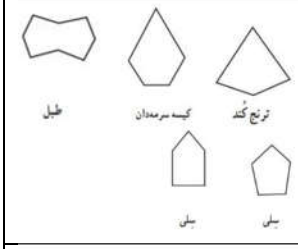
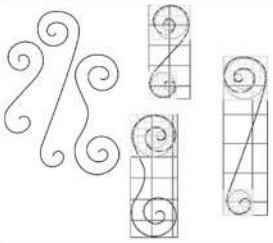
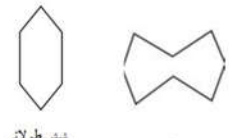
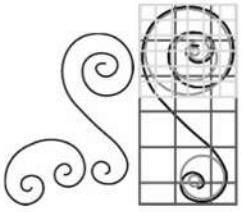
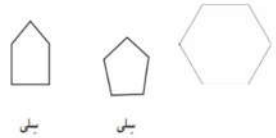
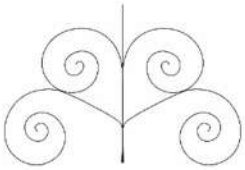
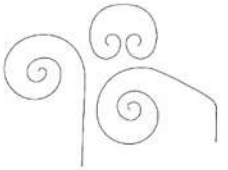
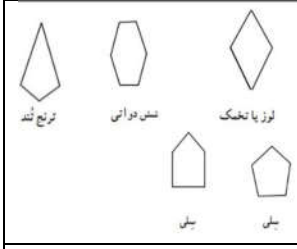
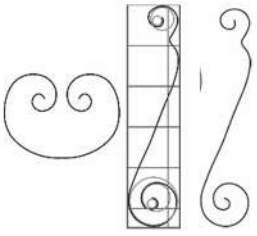
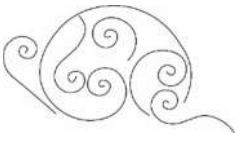
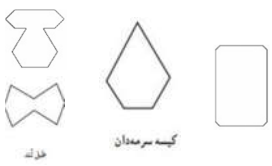
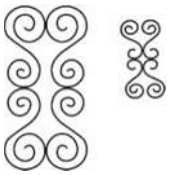
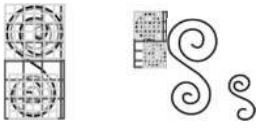
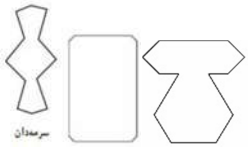
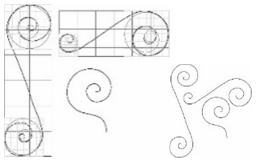
در طراحی نرده برای پنجره‌ها از ۵۱ نقش S مختلف با حلزونی‌هایی متصل‌به‌هم استفاده شده‌است. طراحی نرده‌ها براساس شکل و ابعاد پنجره به ۴، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲ قسمت عمودی تقسیم و با طراحی واگیره تکثیر شده‌است. در قسمت هلالی نیز براساس انحنای موجود، نقش‌مایه‌ها با چیدمان افقی و مورب به‌کار رفته‌اند.

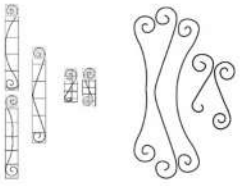
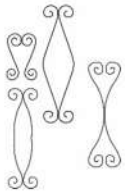
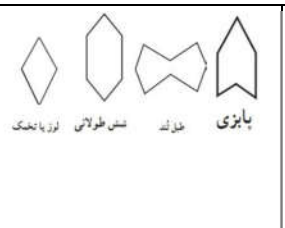
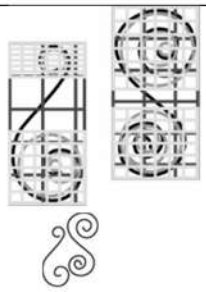
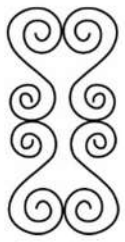
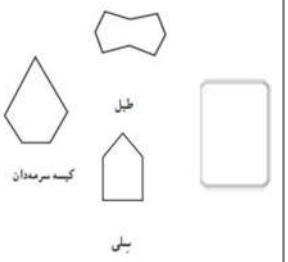
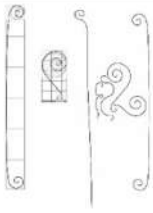
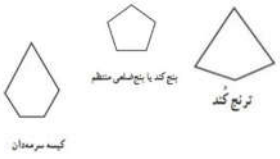
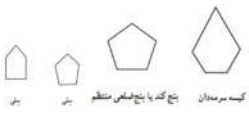
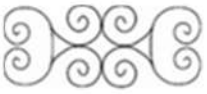
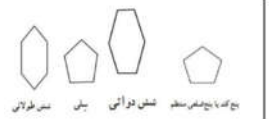
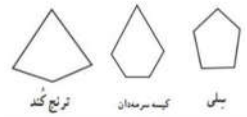
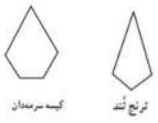
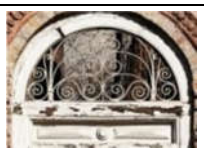
درها سه نوع هستند: مستطیلِ ساده، هلالی و فرمدار. برای طراحی درهای مستطیل ساده، دو شیوه وجود دارد: در شیوهٔ اول، ابعاد مستطیل را اندازه گرفته و با میله‌ای به دو قسمت تقسیم کرده، فرم‌های S در خلاف جهت و یا هم‌جهت، به‌صورت کوچک و بزرگ، با فاصلهٔ زیاد و کم با خطوط عمودی، افقی و یا منحنی به‌هم‌متصل و یا فرم‌های S با یک سر حلزونی گسترده طراحی شده‌است. در شیوهٔ دوم، با طرح واگیره، نقش تکرار شده‌است. درها با فرم هلالی نیز دو شیوهٔ طراحی دارند: شیوهٔ اول دقیقاً همانند شیوهٔ اول درهای مستطیل ساده است و در شیوهٔ دوم، استادکاران با توجه به ابعاد هلالی، آن را به ۸، ۱۲، ۱۶ و ۲۴ قسمت تقسیم کرده‌اند. یک قسمت از آن طراحی و گسترش یافته‌است.

در شیوهٔ اول طراحیِ درهای فرمدار، استادکار با میله‌ای فرم کلی در را به‌دست آورده به‌وسیلهٔ میخ، فرم ایجادشده را به در متصل می‌کند. سپس در وسط آن به‌وسیلهٔ میله‌ای مشخص، فرم‌های S مختلف را به هم اتصال می‌دهد. شیوهٔ دوم همانند شیوهٔ اول است با این تفاوت که طرح مستقیماً بر شیارهای ایجادشده روی در کوبیده شده و دیگر نیاز به فرم‌دادن میله نیست. تنوع فرم S روی درهای فرمدار به ۳۲ مدل می‌رسد. در طراحی حفاظ بالکن، طول حفاظ را تقسیم‌بندی می‌کردند که فراوانی آن به ۷ عدد می‌رسد (جدول ۲).

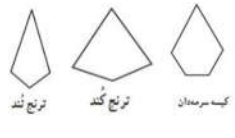
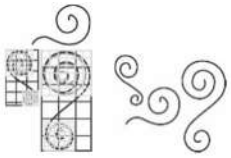
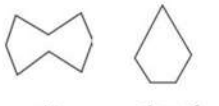
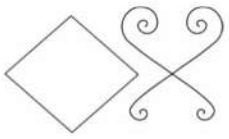
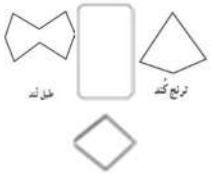
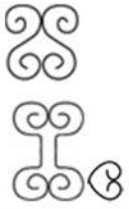
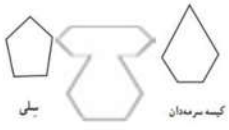
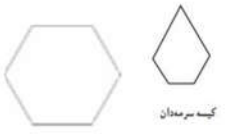
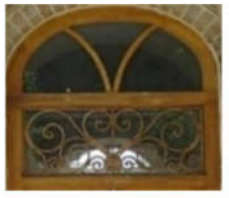
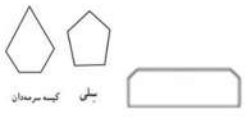
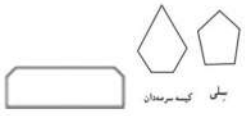
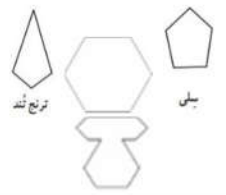
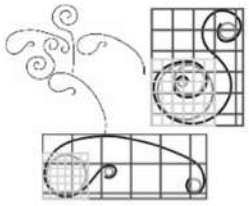
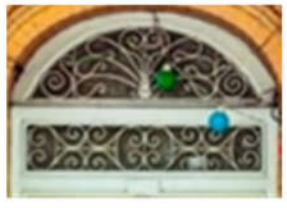
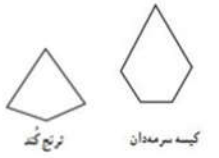
جدول ۲: انواع گونه‌های دو یا چند نقش‌مایه، نوع اول پنجره، در و حفاظ بالکن تهران، دوره‌های قاجار و پهلوی (نگارندگان)

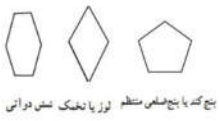
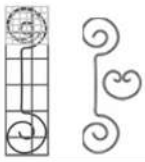
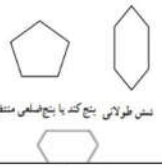
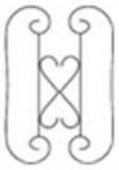
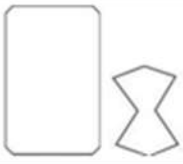
پنجره (نوع اول)			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
			
			

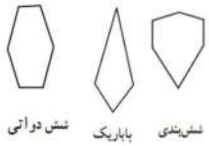
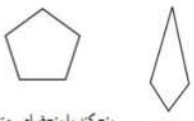
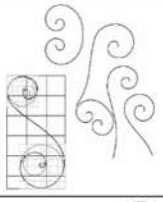
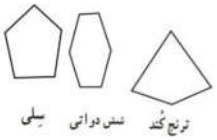
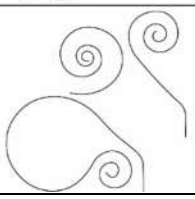
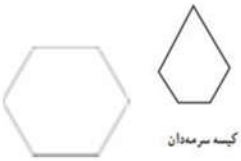
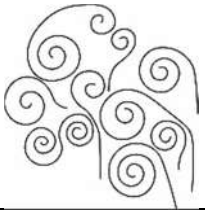
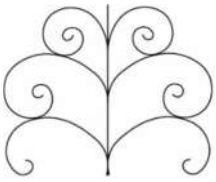
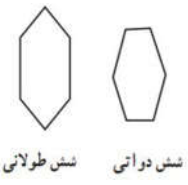
 شش طولانی شش دو اتی			
 طبل کیسه سرمه‌دان ترنج کُند بیضی بیضی			
 شش طولانی طبل کُند			
 بیضی بیضی			
 ترنج کُند شش دو اتی لوز یا تخمک بیضی بیضی			
-	-		
 کیسه سرمه‌دان خال کُند			
 سرمه‌دان			

			
			
			
در			
در با فرم مستطیل ساده و هلالی			
			
			
			
			
		–	–

هنرهای صناعی ایران

 ترنج تُند ترنج کُند کیسه سرمه‌دان			
 طبل تُند کیسه سرمه‌دان			
 طبل تُند ترنج کُند			
 بیلی کیسه سرمه‌دان			
 کیسه سرمه‌دان			
 کیسه سرمه‌دان بیلی			
 بیلی کیسه سرمه‌دان			
 ترنج تُند بیلی			
 ترنج کُند کیسه سرمه‌دان			

حفاظ بالن			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
			

درهای فرم دار			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
			
			
			

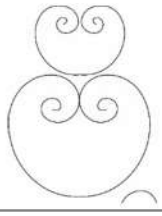
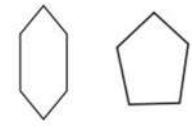
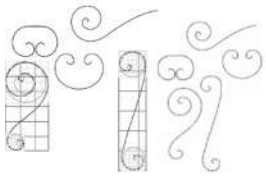
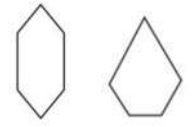
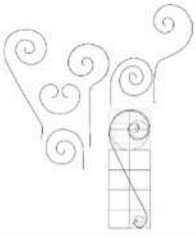
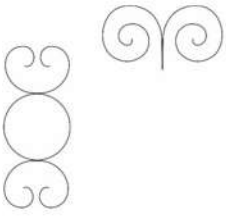
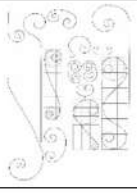
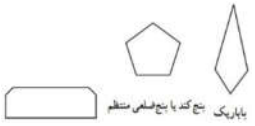
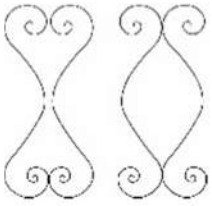
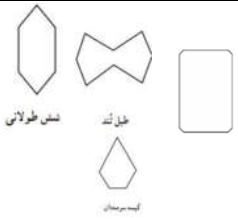
هنرهای صناعی ایران

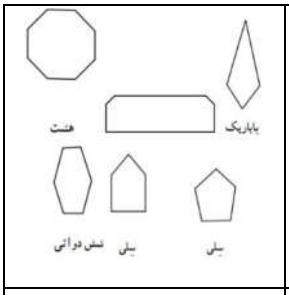
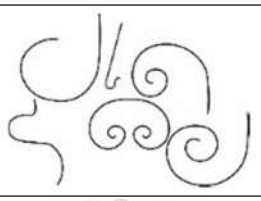
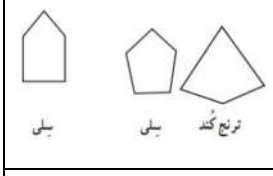
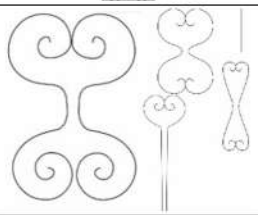
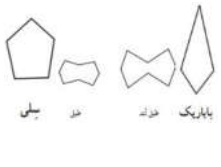
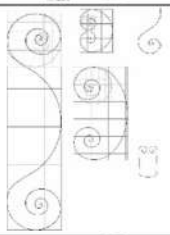
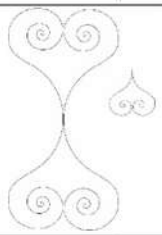
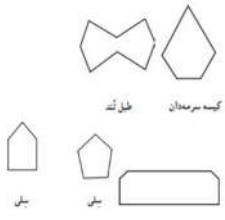
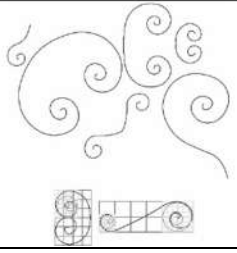
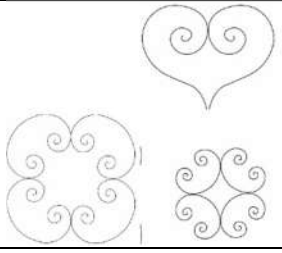
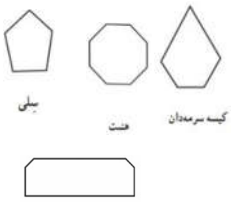
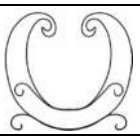
گونه‌شناسی فنی و هنری چلنگری‌های تهران عصر قاجار و پهلوی اول، علیرضا شیخی و امیرحسین عباسی شوکت‌آباد، ۱۹۳-۲۱۲

۲) نوع دوم

این نوع را استادکاران در پنجره و حفاظ بالکن به دو روش انجام داده‌اند. در روش اول با پنجره‌های مستطیلی، به‌وسیلهٔ فرم S با دو سر حلزونی هم‌جهت و یا خلاف جهت به یکدیگر متصل شده‌اند. در روش دوم پنجره‌های مستطیلی و مستطیل‌هلالی ابتدا به‌وسیلهٔ نقش‌مایه‌های S شامل دو حلزونی به یکدیگر متصل شده‌اند. در مرحله اول چهار طرف پنجره یا فقط دو طرف آن به‌وسیلهٔ نقش‌مایه‌های فوق طراحی شده و با یک میله از متن اصلی جدا و سپس نقش‌مایه‌ها تکثیر شده‌اند. در این پنجره‌ها ۷۵ نوع فرم S یافت شد. طراحی حفاظ نیز همانند روش دوم پنجره انجام شده است. در حفاظ‌ها از پنج نوع فرم S بهره گرفته‌اند (جدول ۳).

جدول ۳: انواع گونه‌های دو یا چند نقش‌مایه، نوع دوم پنجره و حفاظ بالکن، تهران دوره‌های قاجار و پهلوی (نگارندگان)

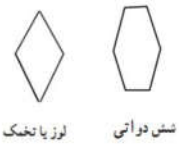
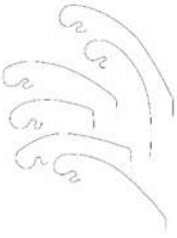
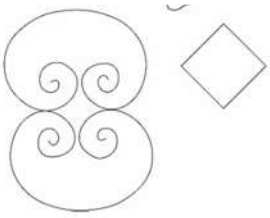
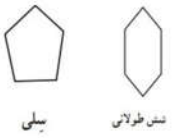
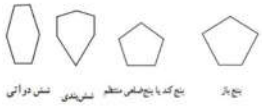
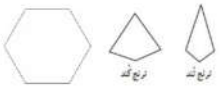
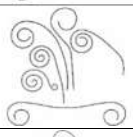
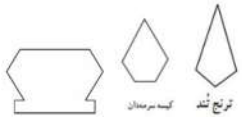
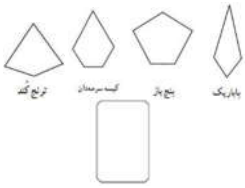
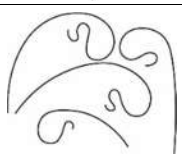
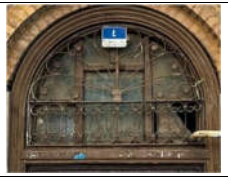
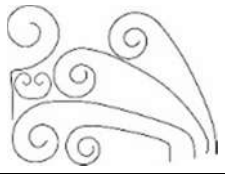
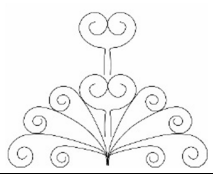
پنجره			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
			
			
			

			
			
			
			
			
حفاظ بالکن			
تصویر	**آنالیز**	**فرم کلی**	**نقش سنتی**
			

۳) نوع سوم

در این نوع، استادکاران نقش گلدان پر از گل را که در نقاشی‌های دورهٔ قاجاریه بسیار متداول بوده در نرده‌ها به کار بردند و به آن شخصیتی نو بخشیدند. این نوع فقط در سردر خانه‌ها و پنجره‌ها به‌کار رفته است. در گروه پنجره‌ها ۱۲ فرم S استفاده شده‌است. این نقش بیش‌تر روی درهای ورودی نیز دیده می‌شود. استادکاران، فضای منحنی ساده و یا فرم‌دار را به‌وسیلهٔ میله‌ای به دو بخش تقسیم کرده و تمامی نقش‌مایه‌ها را به‌وسیلهٔ بست به همان میله متصل کرده‌اند. ۴۲ فرم S در این درها به کار گرفته شده که غالبشان دارای یک سر حلزونی هستند (جدول ۴).

جدول ۴: انواع گونه دو یا چند نقش‌مایه، نوع سوم پنجره و درهای فلزی تهران، دوره‌های قاجار و پهلوی (نگارندگان)

پنجره			
تصویر	آنالیز	فرم کلی	نقش سنتی
			
			
در			
			
			
			
			
			
			

۷. بحث و تحلیل

در دورهٔ قاجار به‌دنبال نفوذ فرهنگ معماری غربی و آغاز برون‌گرایی در معماری ایرانی، حفاظ‌هایی با طرح‌های متفاوت بر روی پنجره‌های نمای بیرونی بناهای شهر تهران ساخته شدند. ارتباطات مردم تهران با سایر شهرها و کشورها، سبب شد فضای شهری پررنگ‌تر و نگاه افراد منزل از درون به بیرون بیش‌تر شود. از طرفی نیز جلوه‌گری از دورهٔ قاجار باب شده و با نفوذ فرهنگ اروپایی در معماری، توجه به نماسازی و نمای شهری جلب شد. این امر، سبب گردید پنجره‌های چوبی و سادهٔ خانه‌های دورهٔ قاجار، در نماهای بیرونی دارای نردهٔ فلزی شده و با انواع جدید ساخته شوند. در کنار سردرهای آجری زیبای تهران، این دوره سرآغاز توجه به بدنه‌های شهری و جایگاه آن در معماری ایرانی شد. نرده‌های فلزی با طرح نو اما با کاربری حفظ حرمت و ایجاد حجاب که در معماری ایرانی نیز رایج بوده، نمایان شدند. در بناهای دورهٔ قاجار و پهلوی تهران، نرده پنجره‌های متنوعی وجود دارد که نشان از ذوق هنرمندان نرده‌ساز تهرانی است.

باید گفت دورهٔ قاجار، سرآغاز استفاده از فلز به‌جای چوب در ساخت نردهٔ پنجره‌هاست که به «گل‌نرده» معروفند. ساخت حصار فلزی در جلوی پنجره با المان جدید از دورهٔ قاجار وارد معماری شهر تهران شد. این نوع حصار درحقیقت نردهٔ پنجره‌ای است که با کارکرد حفاظ و تزیین، بعد از نصب پنجره‌های نمای بیرونی (نمای شهری) بر روی آنها نصب می‌گردید. ساخت نرده‌های فلزی (گل‌نرده) با تکنیک چلنگری بوده‌است. به بخشی از تولیدات چلنگری که در ارتباط با در و پنجره بوده و الصاقات فلزی در و پنجره‌های سنتی و قدیمی را می‌ساختند، زمود (زمودگری) اطلاق می‌شود.

موارد مذکور تحت‌تأثیر عوامل مختلفی بوده‌اند ازجمله می‌توان به آشنایی با تحولات جدید غرب در عرصه‌های مختلف، گسترش تجارت و به‌خصوص پس از جنبش مشروطه که ساختار اجتماعی موجود دچار تغییر شد، مهاجرت پیشه‌وران و کارگران به کشورهای هم‌جوار به‌ویژه قفقاز و آشنایی با طبقات و امتیازات اجتماعی صنوف در این جوامع، تشکیل اتحادیه و اصناف، رفت‌وآمد تجار و روشنفکران به فرنگ، اعزام محصلان و دانشجویان به کشورهای اروپایی به‌منظور تحصیل، ترجمهٔ کتاب‌ها و مجلات و دسترسی به روزنامه‌ها و رسالات فرنگی حاوی مطالب اجتماعی و فرهنگی جدید اشاره نمود. هم‌چنین سفر عباس‌میرزا به‌عنوان اولین شخص به همراه دانشجویان با همکاری کلنل‌خان به لندن برای فراگیری علوم جدید، اعزام گروهی پنج نفره توسط محمدشاه برای یادگیری اسلحه‌سازی به پاریس، اعزام جمعی از صنعتگران و هنرآموزان در سال ۱۲۶۸ه.ق برای فراگیری صنایع جدید مانند نجاری، آهنگری، ریخته‌گری، چدن‌سازی و چلنگری توسط امیرکبیر به سرپرستی حاج میرزا محمد تاجر تبریزی به مسکو، اعزام محمدعلی چخماق‌ساز به سرپرستی میجر دارسی به انگلستان برای یادگیری فنون قفل و کلیدسازی و طرح‌ریزی امیرکبیر برای صنایع ایران با ایجاد کارخانه‌های چدن‌ریزی، فلزکاری، پارچه‌بافی، و استخدام استادکاران فنی از انگلستان و اعزام صنعتگران ایرانی به روسیه از دیگر موارد قابل توجه هستند.

با بررسی‌های انجام‌شده بر روی چلنگری‌های تهران (نردهٔ پنجره، در، حفاظ بالکن)، ملاحظه شد که این آثار ریشه‌ای هویتی دارند و از نظر کاربری، عنصری از معماری سنتی ایران محسوب شده‌اند. چلنگری‌های تهران، روندی تکاملی داشته و نقش و فرم از ابعاد و شکل پنجره، در و بالکن تبعیت کرده‌است. این روند تکاملی در سه دسته بررسی شد. دستهٔ اول از منظر طراحی و ساخت بوده که ابعاد و تقسیمات پایه برای طراحی اولیهٔ فرم S، نسبت ۲ واحد برای عرض و ۶ واحد برای طول است که در زیر نقش آن ۱۲ مربع مساوی تشکیل شده و برای ترسیم حلزونی‌ها ابتدا ۴ مربع به ابعاد ۲ واحد انتخاب و بعد از آن به ۶ قسمت مساوی تقسیم شده‌اند. سپس دایره‌هایی برای حلزونی‌ها رسم شده که نشان از این دارد که حلزونی ابتدا به‌دور دایره‌ای بزرگ چرخیده و در اتصال ایجادشده به دایره کوچک‌تر منتقل می‌شود. هم‌چنین در ساخت فرم S با گرم‌کردن و پیچش میل‌گرد آماده‌شده، دور یک محور دایره‌ای، به شکل حلزونی درآمده است. دلیل دیگر استفاده از فرم S، این بود که امکان پوشاندن سطح پنجره‌هایی به ابعاد مختلف را امکان‌پذیرمی‌ساخت. بعد از آن، کلاف چوبی را براساس ابعاد مدنظر آماده کرده و اشکال S در این چهارچوب قرار گرفته و سپس چهارچوب به‌وسیلهٔ میخ به بدنه متصل شده‌است. این روش در دورهٔ قاجار رایج بوده و در دورهٔ پهلوی اول، کلاف فلزی جایگزین کلاف چوبی گردید.

دستهٔ دوم از منظر تکنیک است که خود تابع فرم در، پنجره و حفاظ بالکن است و در چهار دستهٔ مستطیلی، مستطیلِ دارای هلالی، مستطیل کتیبه‌دار هلالی و مستطیل ـ مربع تقسیم و در سه گروه تقسیم‌بندی شد. در گروه اول، ابتدا استادکاران می‌توانستند نردهٔ پنجره‌هایی با شکل مستطیل بسازند که از تکرار نقش‌مایهٔ S ایجاد شده بود. بعد از فرم‌دهی میل‌گرد، در ردیف‌های عمودی در کنار یکدیگر قرار گرفته و با بست فلزی به هم متصل شده‌اند. این کار سبب گردیده تا سطح مشبک ایستا و مقاومی ایجاد شود. این عمل تکرار گردیده تا ابعاد موردنظر به دست آید. در گروه دوم، استادکاران در ساخت نرده، تغییراتی در ابعاد فرم S ایجاد کردند و موفق شدند سطح کامل پنجره‌های مستطیل دارای هلالی را

بپوشانند. این مرحله سرآغازی بود برای طراحی با اشکال و ابعاد متفاوت و به سه روش قابل انجام بوده‌است. گروه سوم، بعد از تجارب به‌دست‌آمده توسط استادکاران در دو مرحلهٔ قبل، نردهٔ پنجره را برای پنجره‌های مستطیل ـ مربع ساختند. برای این کار مجدداً تغییراتی در فرم S ایجاد شد و متناسب با هر ابعادی، فرم S نیز تغییر کرد.

دستهٔ سوم از منظر فرم بوده که تمامی فرم‌ها در چلنگری‌های تهران (نردهٔ پنجره، در، حفاظ بالکن) از نقوش سنتی تبعیت کرده‌اند. نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران در دو گروه تک نقش‌مایه و دو یا چند نقش‌مایه گروه‌بندی شدند. گروه تک نقش‌مایه‌ای به سه نوع قابل تقسیم است. این نقوش به ترتیبِ فراوانی شامل نقوش ابداعی توسط استادکاران، شش طولانی، لوز (تخمک)،طبل تند، کیسه سرمه‌دان و نقوش سلی، گیوه، هشت، شش دواتی و پنجِ باز است. در گروه دو یا چند نقش‌مایه‌ای که همانند یک نقش‌مایه‌ای سه نوع بوده نیز به ترتیب کیسه سرمه‌دان، سلی، نقوش ابداعی استادکاران، ترنج کند، شش دواتی، پنج کند، شش طولانی، طبل تند، شش‌ضلعی، ترنج تند، پاباریک، لوز (تخمک)، سرمه‌دان، طبل، شش‌بندی، پنج باز، پابزی و هشت ملاحظه و استخراج شدند.

تنوع طراحی، تکنیک و نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران به پیروی از نقش‌مایه‌های گرهٔ ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه کاشی‌کاری است. نردهٔ پنجره، در و حفاظ بالکن طراحی‌شده در تهران دورهٔ قاجار، سرآغازی بر ساخت نردهٔ پنجره در معماری ادوار بعدی بود و موجب شکوفایی و تحول در ساخت چلنگری نردهٔ پنجره، در و حفاظ بالکن شد؛ البته این روند در دورهٔ پهلوی دوم رو به افول گذاشت. در دورهٔ قاجار و بعد از آن پهلوی اول، اقتباس از اروپا در طراحی کنار گذاشته شد و الهام از نقوش ایرانی بر بناهای دوره‌های قاجار و پهلوی اول و حتی در دورهٔ پهلوی دوم، خودنمایی می‌کند. چلنگری (نردهٔ پنجره، در و حفاظ بالکن) در ابتدا جنبهٔ تزیین، حجاب و حفاظت داشته و به مرور زمان جنبهٔ تزیینی آن قوت بیش‌تری می‌گیرد. هم‌چنین فراوانی نقوش و فرم‌های مورداستفاده بر چلنگری‌های تهران با توجه به طراحی و شیوهٔ اجرا به‌نوعی معرف اقشار متمول و ضعیف جامعه نیز بوده‌است.

۸. نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال اول پژوهش باید گفت شیوهٔ طراحی با فرم پایهٔ S صورت‌گرفته و از نقوش غربی متأثر است. فرمول پایهٔ این فرم، نسبت ۲ واحد برای عرض و ۶ واحد برای طول است که در زیر نقش ۱۲ مربع مساوی تشکیل شده و در ترسیم حلزونی‌ها، ابتدا ۴ مربع به ابعاد ۲ واحد انتخاب شده و تقسیم آن به ۶ قسمت مساوی انجام شده‌است. ساخت فرم S با گرم‌کردن و پیچش میل‌گرد بوده و دور یک محور دایره‌ای، فرمی حلزونی به آن داده شده‌است. سپس این فرم را درون کلاف‌های چوبی و یا فلزی قرار داده و آن را به‌وسیلهٔ میخ به بدنه متصل کرده‌اند. تکنیک‌های به‌کار رفته، تابع فرم پنجره، در و حفاظ بالکن بوده و به ترتیب به چهار دستهٔ فرم‌های مستطیلی، مستطیل دارای هلالی، مستطیل کتیبه‌دار دارای هلالی و مستطیل ـ مربع تقسیم شده‌اند که در سه گروه جای گرفته‌اند.

در پاسخ به سؤال دوم می‌توان بیان کرد نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران در دوره‌های قاجار و پهلوی اول، تابع نقوش سنتی هستند و در دو دسته تک نقش‌مایه و دو یا چند نقش‌مایه‌ای قابل تقسیم هستند که با قرینه، ترکیب و تکثیر آن‌ها به انواع شکل‌های زیبا با ابعاد مختلف دست یافته‌اند و هرکدام در سه نوع بررسی شدند. نقوش مشترک بین این دو گروه، ابداعی استادکاران، شش طولانی، شش دواتی، لوز، طبل تند، پنج باز و هشت است. گروه تک نقش‌مایه‌ای شامل نقوشی مانند کیسه سرمه‌دان و نقوش سلی، گیوه و دو یا چند نقش‌مایه‌ای شامل نقوش کیسه سرمه‌دان، سلی، ترنج کند، پنج کند، شش‌ضلعی، ترنج تند، پاباریک، سرمه‌دان، طبل، شش‌بندی و پابزی است. هم‌چنین تنوع طرح و نقش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران به پیروی از نقش‌مایه‌های گره‌های ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه کاشی‌کاری،هویت خاصی یافته‌است. چلنگری‌های تهران با توجه به تجارب به‌دست‌آمده توسط استادکاران، روندی تکاملی داشته و طراحی، نقش و فرم از ابعاد و شکل پنجره، در و بالکن تبعیت کرده است.

منابع

اشرف، احمد، و بنو عزیزی، علی. (۱۳۸۷). طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران. ترجمهٔ سهیل ترابی. تهران: نیلوفر.
بنجامین، س. ج. و. (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان. ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: انتشارات جاویدان.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه فارسی. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
ذیلابی، نگار. (۱۳۹۶). حرفه آهنگری در میان منابع اسلامی از منظر تاریخ اجتماعی. مجله تاریخ و تمدن اسلامی، ۱۳ (۲)، ۳۹-۶۰.
شاردن، ژان. (۱۳۹۰). سفرنامه شاردن (ج.۴). ترجمهٔ اقبال یغمایی. تهران: توس.
شمیسا، عظیم، عطاری، علیرضا، و میرجعفری، حسین. (۱۳۹۵). بررسی فرم و عملکرد ابزارآلات فولادی اصناف دوره قاجار. دوفصلنامه

پژوهش هنر، ۶ (۱۱)، ۹۹-۱۱۰. doi: 20.1001.1.23453834.1395.6.11.5.8
شمیم، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). ایران در دوره سلطنت قاجار. تهران: زریاب.
شهری‌باف، جعفر. (۱۳۸۱). تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، زندگی، کسب‌وکار. تهران: رسا.
شهیدی، حسین. (۱۳۸۳). سرگذشت تهران. تهران: دنیا، راه مانا.
علی، جواد. (۱۹۹۳). المفصل فی تاریخ العرب قبل الاسلام. بیروت: دار الساقي.
علی‌بابایی، اکرم. (۱۳۹۴). اصناف در دوره ناصری بر مبنای اسناد. تهران: علم و ورزش.
صادقیان، آتوسا. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی هنر چلنگری معاصر اصفهان از منظر فرم‌شناسانه (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده صنایع‌دستی دانشگاه هنر، اصفهان، ایران.
حسینی‌سیر، سیدحسین. (۱۳۹۳). بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجاریه در همدان. صفه، ۲۴ (۶۷)، ۱۰۱-۱۲۶. doi: 20.1001.1.1683870.1393.24.4.7.2
خسروی، سمیه. (۱۳۹۰). تحلیل مردم‌شناختی صنایع‌دستی چکشی شهرستان بروجرد (ورشوکاری، آهنگری، چلنگری) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده علوم تربیتی و روانشناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
فرخی، یزدان. (۱۳۸۷). بر آن بی‌بها چرم آهنگران (پژوهشی بر جایگاه اجتماعی آهنگران). برگرفته از: https://www.mazdaknameh.ir/Publish/PublishID/ArticleId/31.
کیان، مریم. (۱۳۸۱). چلنگری در هنرهای سنتی. کتاب ماه هنر، ش. (۴۶-۴۵)، ۶۲-۶۷.
وولف، هانس. ای. (۱۳۸۴). صنایع‌دستی کهن ایران. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
Bealer, A. W. (2009). *The Art of Black Smithing*. Castle Book.

References

Ali Babaei, A. (2014). *Market & guilds in nasseri era according to the evidences*. Tehran: Science & Sport [In Persian].
Ali, J. (1993). *Al-Musafal fi Tarikh al-Arab before Islam*. Beirut: Daar Alsaghi.
Ashraf, A. & Banu Azizi, A. (2007). Social classes, state and revolution in Iran (a collection of essays) (S. Torabi, Trans). Tehran: Nilofar [In Persian].
Bealer, A. W. (2009). *the art of black smithing*. Castle Book.
Benjamin, S. J. (1984). *Persia and the Persians* (H. Kurd Bacheh, Trans.). Tehran: Javidan Publications.
Chardon, J. (2019). *Chardin's travelogue* (Vol. 4) (I. Yaghmai, Trans.). Tehran: Tos.
Dehkhoda, A. A. (2017). *Persian dictionary*. Tehran: Publishing and Printing Institute of Tehran University [In Persian].
Farrokhi, Y. (2008). *On the priceless leather of blacksmiths, a research on the social status of blacksmiths*. Retrieved from https://www.mazdaknameh.ir/Publish/PublishID/ArticleId/31 [In Persian].
Hoseini Siyar, S. H. (2014). Qajarid Window-Guards in Hamadan. *Soffeh*, 24 (4), 101-126. doi: 20.1001.1.1683870.1393.24.4.7.2 [In Persian].
Kian, M. (2002). Chilangari in traditional arts. *Ketabe Mah-e Honar, Vol. 45-46*, 62-67 [In Persian].
Shahidi, H. (2004). *The story of Tehran*. Tehran: Dunya, Rah-e Mana [In Persian].
Shahri, J. (2002). *Social history of Tehran in the 13th century, life, business*. Tehran: Rasa [In Persian].
Shamim, A. A. (2008). *Iran during the Qajar dynasty*. Tehran: Zaryab [In Persian].
Shamisa, A., Attari, A. R. & Mir Jafari, H. (2015). Investigation of the form and function of the steel tools of the Qajar period trades. *Two-quarter scientific promotion journal of period art research*, 6 (11), 99-110. doi: 20.1001.1.23453834.1395.6.11.5.8 [In Persian].
Wulff, H. E. (1992). The traditional crafts of Persia (S. EbrahimZadeh, Trans.). Tehran: Sazman Entesharat va Amuzesh Enqelab Eslami.
Zilabi, N. (2016). Blacksmithing in Islamic Sources: A Social History Approach. *Journal of Islamic History and Civilization*, 13 (2), 39-60 [In Persian].

Technical and Artistic Typology of Tehran Blacksmithing (Chelengari) of Qajar and Pahlavi Eras

Alireza Sheikhi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ a.sheikhi@art.ac.ir
Amir Hossein AbbasiShokat Abad
MA of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran/ amir.abbasi2698@gmail.com

Received: 14/07/2022
Accepted: 11/10/2022

Introduction

Since its discovery, iron has been considered one of the most valuable and chief factors in changing life and starting the industrial revolution. Since the Median period, covering large wooden doors with tinsmith was common. In the Islamic period, metal connections were only used to increase the strength of the wooden parts of doors and windows; however, nowadays these pieces, with the use of iron doors and windows, are used to decorate the entrance of certain places. lacksmithing(chelengari), as one of the branches of metalworking art that is called KhordeAhangari, was of great importance in the past. Today, this art has been forgotten due to industrialization of a large part of metal constructions.. Blacksmiths were a group of artisans who turned iron and metal parts in the roasting furnace into various tools by the hammering process.

Research Method

The method of using iron in buildings is a cultural manifestation and represents a part of Iranian identity. The Qajar era can be seen as the beginning of the substitution of wood with metal in the construction of fences and windows, known as "Gol Nardeh". The purpose of the article is to review the design, the construction, and the techniques used in Tehran's blacksmithing(chelengari)-(fences-windows, doors, and balconies). The questions of this research are as follows: a) what were the methods of designing, constructing and blacksmithing(chelengari) (fences - windows, doors and balconies) in Tehran? b) What types of motifs were used in Tehran's blacksmithing(chelengari) (fences, windows, doors and balconies)? The research method is descriptive and analytical; the purposeful sampling was of the convenient type and obvious cases. Data were collected through field and library studies. For this purpose, one hundred fences-windows, doors, and balconies in houses of Tehran built in the Qajar and Pahlavi periods in the 11th and the 12th districts were identified, photographed, and analyzed.

Research Findings

In the Qajar period, with the influence of western architectural culture and the beginning of extroversion in Iranian architecture, guards with different designs were built on the windows of the exterior of buildings in Tehran. On the other hand, the influence of the Qajar period and European culture on architecture drew attention to urban facades. This caused the simple wooden windows of the houses of the Qajar period to be made with new types of metal fences on the exteriors. Metal fences with a new design were revealed, while preserving sanctity and creating a veil, which was also common to Iranian architecture -. In the buildings made in Qajar and Pahlavi periods in Tehran, there are various window fences, which show the taste of Tehran fence-making artists. The mentioned cases were influenced by factors known as the new developments in the West in various fields such as: the expansion of trade; the migration of craftsmen and workers to neighboring countries, especially the Caucasus, after the constitutional movement and the change of existing social structure; the familiarity with social classes and privileges; the formation of unions and

guilds, the movement of businessmen and intellectuals to Farang (overseas), the dispatch of students to European countries to study, the translation of books and magazines, and new social and cultural contents conveyed through foreign newspapers and pamphlets . Mohammad Shah sent a group of five people to Paris to learn weapon making and sent another group of artisans and apprentices in 1268 AH to learn new industries such as carpentry, blacksmithing, and foundry. In terms of iron-making and blacksmithing (chelengari), Amirkabir dispatched a group to Moscow under the supervision of Haj Mirza Mohammad Tajer of Tabrizi. He also sent Mohammad Ali, the flint-maker, under the supervision of Major Darcy to England to learn lock and key-making techniques. Amirkabir plannedfor Iran's industries by establishing iron-casting, metalwork, cloth weaving factories while hiring technical masters from England and sending Iranian artisans to Russia. With the investigation done on Tehran's railings (fence-window, door, and balcony guard), it was observed that they had an identity root. in terms of usage, they were considered an element of traditional Iranian architecture.

Conclusion

As a result, The findings showed that the design method with the basic form of S with a ratio of 2 units for width and 6 units for length is formed under a pattern with 12 equal squares and spirals with 4 squares divided into 2 units and 6 parts. The applied techniques were divided into four categories of rectangular forms, rectangle with crescent, rectangle with crescent inscription, and rectangle-square. Also, the motifs used in Tehran's chalangri during the Qajar and Pahlavi periods were traditional motifs divided into two categories: one motif and two or more motifs achieved various beautiful shapes with different dimensions by analogy, combination, and multiplication. And each was examined in three types. The common motifs between these two groups were the creations of masters, six long, six Devati, lozenge, sharp drum, five open and eight. The single motif group included motifs such as Sormeh-dan bag and Seli motifs, Giveh and two or more motifs included Sormeh-dan bag motifs, Seli, Torang Kond, Panj Kond, Hexagonal, Torang Tond, Pabarik, Sormh-dan, Tabal, Shesh bandi and Pa bozi motifs. Also, the variety of designs and patterns used in Tehran's changaris in Tasi gave it an identity taken from the motifs of Iranian knots on bricks and wood, especially tile works. According to the experiences gained by master craftsmen, blacksmithing(chelengari) had an evolutionary process and the designs, roles, and forms followed the dimensions and shapes of the windows, doors, and balconies.

Keywords: blacksmithing (chelengari**)**, Tehran, Qajar, Pahlavi**.**

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.253218.1131

بررسی و تحلیل میزان بازتاب شاخصه‌ها و ابعاد هویت ملی در قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۱

چکیده

قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار اساساً پدیده‌ای نو و جدید در فرش ایران و بدعتی در طراحی فرش به‌شمار می‌آیند. از این‌رو به دلیل حفظ پیوندشان با نقش‌مایه‌های سنتی و ساختار کلی فرش ایران جایگاه ویژه‌ای در تاریخ فرش این کشور دارند. به همین سبب ضرورت دارد این نوآوری در سنت طراحی فرش ایرانی، از منظر جایگاه و نمود شاخصه‌های هویت ملی و ایرانی، مورد مطالعه قرار گیرد. در این راستا این سوالات پژوهشی مطرح است که هر گروه و دسته از قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار، تا چه حد واجد ابعاد شش‌گانهٔ «هویت ملی» هستند؟ فراوانی هرکدام از شاخصه‌های «هویت ملی» در این قالیچه‌ها به چه میزان است؟ و مؤلفه‌های هویت ملی در این قالیچه‌ها به چه شکلی نمود و بازتاب داشته‌اند؟ پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از منظر ماهیت، توصیفی- تحلیلی به حساب می‌آید. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها و یافته‌ها به‌صورت ترکیبی از شیوهٔ کمّی و کیفی و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده است. تعداد نمونه آماری این پژوهش ۷۹ قالیچه تصویری قاجار بوده که به روش انتخابی گزینش شده‌اند. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تصویربافی‌های دورهٔ قاجار با انتخاب موضوعاتی در تناسب با فرهنگ ایرانی، حاوی مفاهیم و مضامین عمیق و ریشه‌دار هویتی بوده است. در بررسی انجام شده مشاهده شد ابعاد شش‌گانهٔ «هویت ملی» در دسته‌بندی هشت‌گانهٔ این قالیچه‌ها به‌ویژه در موضوعات نقش شاهی، مشاهیر، چهارفصل و موضوعات برگرفته از ادبیات کهن بیش‌ترین بروز و ظهور را داشته‌است. از سوی دیگر ابعاد «فرهنگی» و «مذهبی» هویت ملی بیش‌ترین و بُعد «سیاسی» آن، کم‌ترین فراوانی را در این قالیچه‌ها داشته‌است. عناصر و مؤلفه‌ها و شاخصه‌های «هویت ملی و ایرانی» در این قالیچه‌ها با استفاده از نقش‌مایه‌های خاص، خط و مضامین داستانی نظم و نثر فارسی، نمود لباس و پوشش اقوام ایرانی، استفاده از تصاویر شعرا، شاهان باستانی و اساطیری و ابنیهٔ تاریخی و ارائه تصویری مثبت از سنت‌ها و فرهنگ زیست ایرانی نمود و ظهور پیدا کرده‌است.

کلیدواژه‌ها:

قالیچه‌های تصویری، قاجار، هویت ملی، هویت ایرانی، تصویربافی.

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

۱. مقدمه

فرش به‌عنوان یکی از مظاهر فرهنگ و هویت اقوام مختلف سرزمین ایران به حساب می‌آید که علاوه بر کاربرد و حضور فراوانی که در زندگی روزمره دارد، جلوه‌گاه بسیاری از وجوه تمدنی، فرهنگی و سبک زندگی اقوام ایرانی نیز هست. فرش دستباف ایرانی برخاسته از فرهنگ و باورها و جهان‌بینی اقوام ایرانی است و از بطن زندگی آنان متولد شده و هم‌چون لوح و سندی تاریخی واجد شاخصه‌های هویتی و فرهنگ مردم و اقوام مختلف ایران است.

با مطالعهٔ فرش‌های سده‌های اخیر به قالیچه‌هایی برمی‌خوریم که طبق دسته‌بندی و طبقه‌بندی رایج در فرش ایران در هیچ گروه و دسته‌ای قرار نمی‌گیرند و این به خاطر جدیدبودن طرح و نحوهٔ پرداختن به موضوعات در این فرش‌هاست. تحولات گسترده سیاسی، اجتماعی و هنری اواخر دورهٔ صفوی و اوایل قاجار به جنبشی تصویری ختم می‌شود که با تقدم و تأخر در همه رشته‌های هنری نمود پیدا می‌کند. فرش ازجمله هنرهایی بود که به واسطهٔ ماهیت کاربردی آن دیرتر از سایر رشته‌های هنری، زمینهٔ بروز و نمود تصاویر قرار گرفت. پژوهشگران، این گروه از قالیچه‌ها را که در هیچ گروهی قرار نمی‌گیرند، قالیچه‌های تصویری نام نهاده‌اند. این قالیچه‌ها علاوه بر این‌که بدعتی در حوزهٔ طرح بودند، کارکرد و کاربرد فرش ایرانی را نیز تغییر می‌دهند.

از دلایل رواج چنین قالیچه‌هایی می‌توان به رویدادهایی هم‌چون آغاز نهضت ترجمه، ورود صنعت چاپ و عکاسی به ایران، اعزام دانشجویان به خارج ازکشور و هم‌چنین گسترش روابط سیاسی، اجتماعی و تجاری و افزایش رفت‌وآمد تجار و مبلّغان و سیاحان به ایران اشاره کرد که هریک به نوبهٔ خود در رواج تصویرگرایی در هنر ایران اثرگذاری‌های مختلفی داشته‌اند. درنهایت قالی‌بافان و طراحان و سفارش‌دهندگان و تولیدکنندگان فرش ایرانی، همگام با دیگر پدیده‌های هنری، با به‌کارگیری عنصر تصویر در فرش به بیانی تازه در فرش‌بافی ایران نائل آمدند که به‌نوعی، بدعتی در فرهنگ فرشبافی ایران محسوب می‌شد. در حال حاضر نیز این قالیچه‌های تصویری از جنبه‌های مختلف جایگاه مهمی در تاریخ فرشبافی چند سده اخیر ایران دارند.

به‌واسطهٔ اهمیت و جایگاه قالیچه‌های تصویری قاجار و با توجه به نوآوری و بدعتی که در طرح‌پردازی این قالیچه‌ها وجود دارد، ضروری است از منظر شناسایی و جایگاه و نمود مؤلفه‌ها و شاخصه‌های هویت ملی و ایرانی مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند تا دریابیم که قالی‌بافان و طراحان و سفارش‌دهندگان و تولیدکنندگان با چه رویکردی درپی تولید این‌گونه قالیچه‌ها بوده‌اند. بدین منظور در وهلهٔ نخست در پی یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها خواهیم بود که هر گروه و دسته از قالیچه‌های تصویری دورهٔ قاجار، تا چه حد واجد ابعاد شش‌گانهٔ «هویت ملی» هستند؟ فراوانی هرکدام از شاخصه‌های «هویت ملی» در این قالیچه‌ها به چه میزان است؟ و اینکه مؤلفه‌های هویت ملی در این قالیچه‌ها به چه شکلی نمود و بازتاب داشته‌اند؟

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از منظر ماهیت، توصیفی- تحلیلی به حساب می‌آید. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها و یافته‌ها به صورت ترکیبی از دو شیوهٔ کمّی و کیفی انجام شده‌است. به دلیل محدودیت تعداد صفحات مقاله، تنها تصویر ۱۲ قالی از گروه‌های مختلف به‌عنوان نمونه ارائه شده‌اند اما بررسی و تحلیل محتوایی بر روی تمام ۷۹ نمونه (جدول ۱۲) صورت گرفته‌است. بدین منظور مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در هر گروه، با مؤلفه‌ها و شاخصه‌های هویت ملی (جدول ۱) تطبیق داده شده و در قالب یک جدول مختص خود ارائه شده‌است. در مرحلهٔ بعدی چکیده جداول (۳ تا ۱۰) به صورت عددی استخراج و در جدول (۱۱) ارائه شده و بر اساس آن پاسخ سوالات اول و دوم طرح شده‌است. همچنین پاسخ سوال سوم براساس تجزیه‌وتحلیل کیفی اطلاعات ارائه شده‌است.

کلیهٔ قالیچه‌های تصویری قاجار که در دسترس هستند به‌عنوان جامعه آماری این پژوهش به حساب می‌آیند که از این میان تعداد ۷۹ قالیچه تصویری قاجار، نمونه‌های آماری تحقیق را تشکیل می‌دهند. روش گزینش نمونه‌ها به صورت انتخابی بوده که در فرایند انتخاب، فراوانی هر طرح و موضوع، اصالت و تنوع جغرافیایی محل بافت مدنظر قرار گرفته‌است. روش گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با موضوع بازنمود هویت ملی در قالیچه‌های تصویری قاجار به طور اخص پژوهشی انجام نگرفته‌است، اما در مورد قالیچه‌های تصویری این دوره پژوهش‌های متنوعی با رویکردهای مختلف انجام شده که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود. پرویز تناولی (۱۳۶۸) در کتاب قالیچه‌های تصویری ایران، ضمن بررسی و تشریح عوامل آغاز جنبش تصویرگرایی در هنر و فرش ایران تلاش می‌کند قالیچه‌های تصویری قاجار را دسته‌بندی کرده و نمونه‌های شاخصی از این قالیچه‌ها را معرفی نماید. مهناز شایسته‌فر و طیبه صباغ‌پور آرانی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)» علاوه بر بیان عوامل موثر و زمینه‌ساز گسترش تصویرگری در فرش‌های قاجار، نمونه‌های موجود از قالی‌های تصویری در موزهٔ فرش ایران را برمبنای موضوعات و مضامین آن‌ها معرفی و تقسیم‌بندی کرده‌اند.

مهدی کشاورز افشار (۱۳۸۶) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی قالیچه‌های تصویری قرون۱۳-۱۴ه.ق ایران با موضوع تصویر انسان موجود در موزهٔ فرش ایران» قالیچه‌ها را به‌عنوان آثار هنری تجسمی درنظر آورده و ضمن طبقه‌بندی قالیچه‌های تصویری موجود در موزهٔ فرش ایران براساس موضوع و از منظر خوانش تصاویر به تحلیل این قالیچه‌ها می‌پردازد. افسانه قانی، بهمن نامورمطلق و فاطمه مهرابی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی قالی تصویری هوشنگ‌شاهی با روش اسطوره‌شناسی تطبیقی کنش‌گرا» در صدد یافتن پاسخی بر چرایی و چگونگی بازنمایی شاه زمانه تحت عنوان هوشنگ‌شاه در دورهٔ قاجار بوده‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در دورهٔ قاجار بازگشت به گفتمان ایران باستان وجود دارد.

ایمانی، طاووسی، چیت‌سازیان و شیخ مهدی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار»، با رویکرد جامعه‌شناسی و با استفاده از آراء "لاکلاو و موفه" با تاکید بر موضوع پادشاهان به بررسی نقوش قالی‌ها پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در قالی‌های دورهٔ قاجار، بر مفاهیم باستان‌گرایی و خصوصاً پادشاهان بزرگ و اسطوره‌ای قبل از اسلام به‌عنوان دوران طلایی ایران تأکید و بازنمایی شده‌است. عبداله میرزایی و فرنوش رحمانی (۱۴۰۰) در مقالهٔ « بازتاب ابعاد اجتماعی مشروطه بر قالی‌های تصویری دوره قاجار» به بررسی تاثیرات ابعاد اجتماعی و جغرافیایی مشروطه‌خواهی در قالی‌های تصویری قاجار پرداخته‌اند و نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مفاهیم و ابعاد اجتماعی گفتمان مشروطه‌خواهی به دو صورت نوشتار و تصویر در قالیچه‌ها منعکس شده‌است. هم‌چنین تنوع آثار، نمونه‌ها و تحلیل محتوای آن نشان می‌دهد که گفتمان مشروطه‌خواهی در بین طبقات اجتماعی متوسط و کارگر بیش‌تر و گسترده‌تر بوده است. محمد افروغ (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «نقوش قالی دستبافت ایرانی، عناصر و نمادهایی از هویت ملی» به صورت عمومی به کلیت فرش ایران پرداخته و با اشاره به برخی از نقش‌مایه‌های ختایی و جانوری، نمادهای فرش ایران را واجد هویت ملی دانسته است. افروغ و بهاره براتی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایرانی»، هویت اسلامی و عناصر وابسته به آن را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

آن‌چه در این مقالات مورد توجه دقیق و موشکافانه قرار نگرفته‌است، عدم ارائه و استناد دقیق به مؤلفه‌ها، شاخصه‌ها و ابعاد مختلف «هویت ملی» و در مرحلهٔ بعد تطابق آن با عناصر بصری در قالیچه‌های تصویری و بررسی کمّی و کیفی آن است. به هر روی با بررسی مقالات موجود، و با توجه به اهمیت ویژهٔ قالیچه‌های تصویری قاجار، مطالعه و پژوهش درخصوص جایگاه و بازنمود شاخصه‌ها و میزان بازتاب مؤلفه‌های هویت ملی در آن‌ها، ضرورت پیدا می‌کند.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴-۱. معنای هویت و جنبه‌های مختلف آن

هویت در اصطلاح مجموعه‌ای از علائم، مشخصه‌ها، ضمائم در بسیاری از حوزه‌های زیستی، فرهنگی، روانی و مادی است که سبب تشخیص یک فرد از فردی دیگر، گروهی از گروهی دیگر، اهلیتی از اهلیت دیگر و همچنین فرهنگی از فرهنگ دیگر می‌شود

(ابوالحسنی،۱۳۸۷: ۲). شناختی که در عین وجود اشتراک در کلیات، در جزئیات او را از دیگری، متمایز می‌کند (رهیاب، ۱۳۸۱: ۴۴). به طور کلی، هویت را می‌توان مجموعه‌ای از خصائل و ویژگی‌های فردی و خصلت‌های رفتاری دانست که براساس آن، یک فرد به عنوان عضوی از یک گروه اجتماعی شناخته شده و از سایرین متمایز می‌شود. یونسکو هویت را هستهٔ مرکزی در شخصیت فردی و جمعی و اصل بنیادین تعریف کرده است که براساس آن، تفکرات، اعمال و تصمیمات مهم آن فرد یا گروه شکل می‌گیرد (سلیمی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

نیاز طبیعی انسان به درک چه کسی بودن و هم‌چنین شناخته و معرفی‌شدن به چیزی یا جایی یا کسی، سبب شکل‌گیری هویت می‌شود. برمبنای نظریات روانکاوی، هر فردی در طول زندگی خود مدام تجربیاتی را کسب می‌کند و لایه‌های جدیدی بر هسته اصلی شخصیت خود می‌افزاید. افزایش، تکمیل و تثبیت این لایه‌ها موجب پیدایش هویت فرد می‌شود (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۱۹۵). بر این اساس مؤلفه‌های گوناگونی در ساختن و معنادادن به هویت نقش دارند؛ دین، زبان، فرهنگ، هنر، تاریخ و جغرافیا از مهم‌ترین و مشخص‌ترین این مؤلفه‌ها هستند.

ماهیت هویت، چندلایه بودن آن است که از سطح فردی آغاز می‌شود و به مراحل گروهی و ملی گسترش می‌یابد. بدیهی است که هویت ملی در حوزهٔ هویت جمعی قرار دارد. هویت جمعی مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، خصلت‌ها و مشخصه‌هایی است که گروهی را از گروهی دیگر جدا می‌کند. به عبارت دیگر یک جمع (گروه) را از دیگر جمع‌ها (گروه‌ها) متمایز می‌سازد (ابوالحسنی،۱۳۸۷: ۴). از سوی دیگر، هویت امری ثابت و بدون تغییر و دگرگونی نیست بلکه همیشه در مؤلفه‌های اصلی آن تغییر و تحول رخ می‌دهد. سطوح و لایه‌های مختلف هویت باعث تقسیم‌بندی آن به گونه‌های مختلف می‌شود (قاضی‌زاده و قاضی‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۱۲).

۴-۲. هویت ملی

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های پیدایش هویت ملی، تعلق خاطر مردم آن سرزمین به تاریخ، فرهنگ و تمدن گذشتهٔ خود است. این عامل به همراه باورهای دینی، جغرافیا، زبان و خط مشترک، موجب شکل‌گیری و تقویت جایگاه هویت ملی و یا قومی می‌شود. تعیین ارکان و نمادها نقش اساسی در« تشکیل ملتِ واحد» دارد که همین امر آن را از سایر ملت‌ها متمایز می‌سازد. مؤلفه‌های متعددی ازجمله گذشته تاریخی، فرهنگی و هنری؛ زبان؛ دین؛ آداب و رسوم؛ آرمان‌ها، آرزوها و ارزش‌های مشترک و هم‌چنین مرزهای طبیعی یا سیاسی یک سرزمین، نقش مؤثر و غیرقابل انکاری در شکل‌گیری مفهوم ملت دارند (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۶: ۷۵).

داشتن نوعی احساس تعلق به ملتی خاص را می‌توان به هویت ملی تعبیر کرد. احساس تعلق به گروهی از انسان‌ها به خاطر داشتن اشتراکات متعددی در عناصر مختلف فرهنگی و شبه‌فرهنگی. به تعبیری دیگر، هویت ملی در مردمی ظهور پیدا می‌کند که دارای سنت‌ها، آداب و رسوم، نمادها، مکان‌های مقدس و قهرمانان تاریخی معین است (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۱۹۷). عناصری که فرد را به مجموعهٔ گسترده‌تری به نام ملیت یا ملت پیوند داده و درواقع ملیت، صورتی از احساسات مشترک برخاسته از صمیمیت، شکوه و شور و شوق خاص مرتبط با میهن است. عناصری هم‌چون جغرافیا، دین، زبان، ادبیات، فرهنگ و هنر، هریک رکنی از ارکان هویت ملی را شکل می‌دهند.

با بررسی و مرور تعاریف فوق به این جمع‌بندی می‌رسیم که برای شناخت هویت ملی باید به تعریفی از هویت فرهنگی برسیم که در بسیاری از موارد، آن را مترادف با هویت ملی آورده‌اند.

به بیان دیگر «هویت ملی با هویت فرهنگی آن ملیت برابر و متناظر است و این بدان معناست که یک ملت در ناخودآگاه و ذهنیتش به کدام زبان، کدام آداب و رسوم، کدام سمت، و به کدام دین و مذهب گرایش دارد. اشتراکات این مجموعه، فرهنگ آن ملت به حساب می‌آید. هویت ملی، چارچوب و خط‌کشی جغرافیایی و سرزمینی ندارد. حد و مرز جغرافیایی بین کشورها امری قراردادی است و مشخصه هویت ملی یک ملت نیست. مشخصه این هویت ترکیبی از ادب و فرهنگ و هنر و زبان هر ملت است.» (تاجیک، ۱۳۸۲: ۳۴۵)

به‌زعم ستاری، مفهوم هویت فرهنگی که گاه هویت قومی یا هویت ملی را با رجوع و استناد به آن تعریف می‌کنند، واقعیت آشکاری است که در اعماق جان و روح یک قوم یا ملت ریشه دوانده و چنان ثبات دارد که گویی طبیعت ثانوی مردم یا خلق و خوی ایشان شده‌است (۱۳۸۳: ۷۹). بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که نقش فرهنگ در ساختار و ساختمان هویت ملی نقش بسیار کلیدی، محوری و سازنده‌ای است. قریشی درخصوص عناصر تشکیل‌دهنده هویت و منابع هویت‌ساز می‌گوید:

هر چیزی که یک شخص حقیقی یا مجازی با آن سروکار دارد از اجزای تشکیل‌دهنده هویت و یا منابع هویت اوست مثلاً برای یک انسان، پدر و مادر، زادگاه، ملیت، ایدئولوژی و برای یک ملت، فرهنگ، مذهب، تاریخ، زبان و ... منابع سازنده هویت به شمار می‌آیند. (قریشی، ۱۳۸۱: ۴۱)

تک‌تک این عوامل در طول زمان در قالب و ساختار فرهنگ یک جامعه رسوخ و نفوذ می‌کنند و سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل خواهند شد. بنابراین می‌توان گفت که فرهنگ، مهم‌ترین مفهوم مرتبط با هویت است. به‌طوری که هویت متأثر از فرهنگ و به مثابه امری فرهنگی تلقی می‌شود. فرهنگ مقوله‌ای است که بر بسیاری از کنش‌های هر فرد تأثیر می‌گذارد، حتی در صورتی که شخص از دشواری عمل به آن نیز آگاه باشد (دیویس و نیواستورم، ۱۳۷۵: ۷۴). به همین علت، مؤلفه‌های فرهنگی بیش‌ترین نقش را در تشخیص عوامل مؤثر بر تولید و بازتولید هویت‌ها دارند. هویت ملی نیز در ارتباطی تنگاتنگ با هویت فرهنگی است (قاضی‌زاده و قاضی‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۱۳).

۴-۳. ملت چیست؟

اکنون که روشن شد، هویت ملی گونه‌ای از هویت جمعی در سطح گروهی اجتماعی به نام ملت محسوب می‌شود، لازم است برای تبیین آن ابتدا مفهوم ملت مشخص و توصیف شود. دو دیدگاه و رویکرد اساسی در تعریف ملت وجود دارد: رویکرد سیاسی و رویکرد جامعه‌شناختی ـ تاریخی. رویکرد سیاسی بیان می‌کند که ملت یک مجموعهٔ سیاسی است. بدین معنی که ملت در طول یک فرایند سیاسی ـ مبارزاتی بین ملت‌ها یا دولت‌ها شکل گرفته و دارای ساختار واحد سیاسی در یک سرزمین تعیین شده‌است. در رویکرد دوم به زوایایی از ابعاد فرهنگی و اجتماعی ملت توجه می‌شود. مهم‌ترین این ابعاد: اعتقادات، ارزش‌ها، اساطیر، زبان، نمادها و آداب و سنن است که هرکدام از یک فرایند تاریخی طولانی در یک سرزمین معین حاصل شده‌است. در این‌گونه از ملت که به‌نوعی جامعه‌ای فرهنگی ـ تاریخی است، هویتی مشترک در زمینهٔ نهادهای درونی خود مثل مذهب، زبان، اقتصاد و خانواده شکل می‌گیرد. در این نهادها، پندارها و ساختارهای مشترک و همانند وجود دارد (ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۸).

در تعریف هویت ملی، برخی هردو دیدگاه را به صورت توأمان درنظر داشته و هویت ملی را با ملت ـ فرهنگی تاریخی و هم‌چنین مفهوم سیاسی آن مرتبط می‌دانند. در مفهوم فرهنگی ـ تاریخی ملت، مؤلفه‌های تاریخ، اساطیر، نمادها، سرزمین، میراث فرهنگی و وقایع تاریخی اهمیت بیش‌تری دارند اما در مفهوم ملت سیاسی، سرزمین کنونی و یکپارچگی اجتماعی و سیاسی فعلی بیش‌ترین اهمیت را دارد. بدیهی است همبستگی و همگرایی در بین اعضایِ اجتماعی بیش‌تر است که دو مفهوم ملت (شاکله‌های ملت فرهنگی ـ تاریخی و عناصر ملت سیاسی) بر یکدیگر منطبق باشند (همان: ۱۳-۱۴) که در دورهٔ قاجار نسبت به مفهوم «ملت» چنین رویکردی در بین مردم ایران وجود داشت.

۵. ابعاد و مؤلفه‌های هویت ملی ایرانیان

ارتباط میان هویت ملی و دینی که به نوعی سازندهٔ بافت هویت فرهنگی و اجتماعی ایرانیان است، از مهم ترین کلیدواژه‌ها به‌شمار می‌آید. بنیاد فکری اکثریت جامعهٔ کنونی ایران برپایهٔ مذهب شیعه بنا شده‌است. در عین حال پیشینهٔ کهن تاریخی ایران شامل ادبیات غنی و سرشار از آموزه‌های حکیمانه، عرفانی و حماسی بوده‌است. هرچند تاریخ این دیار شاهد تهاجمات گستردهٔ اقوام دیگر بوده، وجود سنن و باورهای ریشه‌دار و از همه مهم تر زبان مشترک، عامل بقای این ملت بوده‌است. آثار هنری ایران حامل پیامی مشترک و واجد خصوصیاتی ماندگار در طول سالیان متمادی بوده و همین امر موجب شده تا ویژگی‌های هنری این قوم از سایرین متمایز شود. مؤلفه‌های مذکور را می‌توان به‌عنوان ویژگی‌ها و شاخصه‌های هویتی ایرانیان که آمیزه‌ای از دین و ملیت است، درنظر گرفت.

حتی در دنیای امروز پافشاری ایرانیان بر بسیاری از سنت‌ها و آداب و رسوم خویش که در قالب مراسم سور و سوگ جلوه می‌کند، از شاخصه‌های هویتی ایرانیان محسوب می‌شود. لذا می‌توان گفت فرهنگ ایرانیان وابستگی دوسویه به دین و ملیت دارد (قاضی‌زاده و قاضی‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۱۴). با این وجود در ایران، عنصر ملیت در هویت‌یابی نزد افراد نقش پررنگ‌تری دارد. در رویکرد جامعه‌شناختی که الگوی کارآمدتری برای تبیین عناصر و ابعاد هویت ملی به نظر می‌رسد، تقسیم عناصر هویت ملی به ابعاد تاریخی، دینی، فرهنگی و زبانی، اجتماعی و جغرافیای سیاسی مورد تأکید است. در این دیدگاه، جنبه‌های مختلف هویت ملی در قلمرو خود کامل و شفاف‌تر می‌شوند (بایبوردی و کریمیان، ۱۳۹۳: ۷۷؛ ۱۰۲).

بنابراین اگر قرار است با نگاهی جامع و کل‌نگر درخصوص ارکان هویت ملی ایران سخن گفته شود، بدون تردید باید تمامی ابعاد سازندهٔ هویت جامعه هم‌چون ابعاد تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی مدنظر قرار گیرد. در جدول (۱) تلاش شده است با تجمیع نظرات صاحب‌نظران مختلف، در قالب ۶ شاخص اصلی، ۴۸ مؤلفهٔ هویت ملی شناسایی و معرفی گردند.

جدول ۱: شاخص‌ها و ابعاد هویت ملی و مؤلفه‌های آن (بایبوردی و کریمیان،۱۳۹۳: ۹۱-۹۴؛ ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۱۹-۲۰)

شاخص‌ها و ابعاد	عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی ایرانیان
اجتماعی	اعتقاد نسبت به وجود جامعه ملی ـ ایرانی و تمایل به زندگی در جامعهٔ ملی/ ضرورت وجود جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ احساس عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ تمایل به عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ حس تعلق به جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ تعهدداشتن به حفظ جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ پذیرش دیگران به‌عنوان هم‌وطن/ نگرش نسبت به دیگران متعلق به ملت/ باورهایی در باب ریشه‌های اجتماع ملی/ معتقد به سرنوشت و آیندهٔ جامعهٔ ملی/ احساس افتخار یا نفرت نسبت به عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ تمایل به پرداختن هزینهٔ الزام برای عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ نگرش نسبت به مبانی همکاری و همبستگی اجتماعی/ اعتقاد به ضرورت وحدت و همبستگی سیاسی و اجتماعی کل جامعهٔ سیاسی ایران/ دفاع از یکپارچگی و همبستگی سیاسی/ جایگاه و نقش مردم در ارتباط با حکّام در ساختار سیاسی
تاریخی	تعیین و تبیین دوره‌های تاریخی ملت ایران/ احساس تعلق به دوره‌های باستانی و تاریخی/ احساس افتخار یا نفرت نسبت به تعلق و سابقهٔ باستانی و تاریخی
فرهنگی	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارزش‌گذاری و اعتقاد به زبان فارسی/ تربیت و نام‌گذاری فرزندان/ ارتباط میان فرهنگ ایرانی و فرهنگ دینی
جغرافیایی	تصور محدوده و مرز جغرافیایی ملت ایران/ نگرش مثبت یا منفی نسبت به وطن و سرزمین/ نگرش نسبت به جایگاه سرزمین ایران در جهان/ نگرش نسبت به مناسب یا نامناسب‌بودن سرزمین ایران برای زندگی و سعادت/ ترجیح‌دادن زندگی در کشور خود نسبت به زندگی در سایر کشورها/ حس دلبستگی و تعلق به سرزمین ایران/ آمادگی برای دفاع از سرزمین ایران در زمان خطر و جنگ/ علاقه‌مندی و ضرورت به یکپارچگی سرزمین ایران در آینده/ احساس آرامش و آسایش در صورت زندگی در ایران
سیاسی	ارزش‌گذاری به ساختارهای سیاسی در گذشته/ اعتقاد به ضرورت استقرار یک نظام سیاسی واحد و یکپارچه بر کل جامعه ایران/ علاقه و اعتقاد قلبی به یک نظام سیاسی با ارزش‌های همه‌پسند در کشور/ دفاع از یکپارچگی و همبستگی سیاسی/ نوع نگاه و نگرش به نقش خود در سیستم/ چگونگی نگاه نسبت به جایگاه و نقش حاکمان در جامعه/ نگرش به حکام و پادشاهان گذشته در نظام‌های سیاسی پیشین/ جایگاه و موقعیت کشور در نظام بین‌المللی/ دفاع از تصمیم‌گیری‌های نظام سیاسی کشور/ حمایت از سیاست‌های کلان کشور
مذهبی	اعتقاد نسبت به وجود جامعهٔ مذهبی/ ضرورت وجود جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ احساس عضویت در جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ احساس تعلق به جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ تعهد به حفظ جامعهٔ مذهبی از سوی افراد جامعه

هنرهای صناعی ایران

۶. جایگاه هویت ملی در فرش دستباف

اقوام و ملیت‌های مختلف دارای هویت فرهنگی یکه و خاص خود هستند و غنای فرهنگ نوع بشر به دلیل همین گوناگونی و تنوع ساخته و پرداخته و به‌وجود می‌آید. هویت فرهنگی از موجودیت معنوی، پویایی و زنده‌بودن یک جامعه حکایت دارد. یکی از عواملی که نقش بسیار مهمی در حفظ، بالندگی و بقای هویت فرهنگی جوامع ایفا می‌کند هنر است که از ارکان مهم فرهنگی هر جامعه‌ای به شمار می‌آید و در دستیابی افراد جامعه به هویتی واحد و مترقی، نقش و جایگاه مهمی را ایفا می‌کند. علاوه بر آن، هویت موجب توسعه و بالندگی و ارتقای هنر است. هنری که دارای هویت باشد هنری مستقل و پویا و رو به رشد است و هنری که فاقد هویت باشد، در برابر آسیب‌ها و تهاجمات فرهنگی مصون نیست و دچار ازخودبیگانگی و تهی‌شدگی می‌شود (قاضی‌زاده و قاضی‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۱۳).

قالی دستباف، به عنوان شاخص‌ترین هنر بومی ایرانی توانسته است با تکیه بر نقش‌ها، طرح‌ها و عناصر تصویری و نمادین به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های هویت اقوام ایرانی ایفای نقش کند. از آن‌جایی که فرش دستباف و فرایند تولید آن، با لایه‌های مختلف زیست و فرهنگ انسان ایرانی عجین شده، به خوبی توانسته‌است هم‌چون یک پرچم و نماد، کارکرد هویتی داشته باشد و بیانگر آیین‌ها، رسوم، داستان‌ها و حکایت‌های بومی و اساطیری و در یک کلام، واجد هویت ملی ایرانی باشد. در این میان قالی‌های تصویری، به‌لحاظ کارکرد نمادین و غیرکاربردی خود و بهره‌مندی از عناصر و مؤلفه‌های زبان تصویر و نشانه، توانسته‌اند بیش‌تر و بهتر از سایر گونه‌ها و طرح‌های فرش ایرانی، جنبه‌ها، ارکان، مؤلفه‌ها و شاخصه‌های گوناگون هویت ملی ایرانی را در خود بازتاب دهند. در ادامه با ارائه نمونه‌هایی از قالی‌های تصویری قاجار تلاش می‌کنیم بازتاب شاخصه‌ها و مؤلفه‌های هویت ملی را در این نمونه‌ها بررسی و مطالعه کنیم.

۷. قالی‌های تصویری قاجار

قالی‌ها و قالیچه‌های تصویری، بخش نسبتاً بزرگ و قابل توجهی از قالی‌های قاجار را تشکیل می‌دهند. در فرش‌های این دوره، شاهد ظهور نوع خاصی از طرح و به‌نوعی کاربری جدیدی برای قالی دستباف هستیم. قالی‌های تصویری، قالی‌هایی هستند که به جای نقش و نگارهای سنتی معمول، پرداختن به نقش و تصویر انسان و گاه حیوانات و جانوران در مقیاس و ابعادی غیرمرسوم و خارج از عرف را موضوع کار خود قرار داده‌اند (تناولی، ۱۳۶۸: ۷). در طرح این‌گونه از قالی‌ها به جای پرداختن به نقوش اسلیمی و ختایی رایج و متعارف که رویکردی انتزاعی- تجریدی دارند، تصاویر انسانی و جانوری و منظره‌های طبیعی واقع‌گرایانه در مقیاسی بزرگ مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تصاویری که بخش اعظمی از متن قالی و گاه حتی بخش‌هایی از حاشیه را به خود اختصاص داده‌اند.

قالیچه‌های تصویری قاجار را از دیدگاه موضوع می‌توان در ۸ گروه کلی دسته‌بندی کرد. هرکدام از این دسته‌ها با توجه به اهمیت، موضوع و داستان به زیرگروه‌های دیگری تقسیم می‌شوند. هم‌چنین به دلیل بار معنایی، روایی و کارکردی که در جامعهٔ قاجار داشته‌اند، دارای فراوانی تولید متفاوتی بوده‌اند. در این پژوهش تلاش شده تا در جامعهٔ آماری تحقیق، متناسب با هر گروه، نمونه‌های آماری با دقت فراوان انتخاب شوند. در جدول (۲) نمونه‌های آماری انتخاب‌شده براساس موضوع اصلی و داستان‌های فرعی، دسته‌بندی شده‌اند و تعداد قالیچه هر موضوع و داستان مشخص شده‌است.

جدول ۲: دسته‌بندی نمونه‌های آماری پژوهش براساس موضوعات و داستان‌های فرعی هرکدام (نگارندگان)

	دسته‌بندی کلی	تعداد کل	موضوع و داستان	تعداد نمونه
۱	قالیچه‌های نقش شاهی	۳۸	قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی	۱۱
			قالیچهٔ جمشیدشاهی	۱
			قالیچه‌های خشایارشاهی	۳
			قالیچه‌های تخت‌جمشیدی و نقوش باستانی	۴
			قالیچه‌های شاهپورشاهی	۵
			قالیچه‌های با نقش شاه عباس	۳
			قالیچه‌های با نقش نادرشاه	۳
			قالیچه‌های با نقش فتحعلی شاه	۱
			قالیچه‌های با نقش‌ناصرالدین شاه	۲
			قالیچه‌های با نقش محمدعلی شاه	۲
			قالیچه‌های احمدشاهی	۳
۲	قالیچه‌های برگرفته از مضامین ادبیات کهن ایران	۱۲	قالیچه‌هایی با مضامین شاهنامه	۳
			قالیچه‌های خسرو و شیرین - شیرین و فرهاد	۴
			قالیچه‌های لیلی و مجنون	۱
			قالیچه‌های بهرام گور	۳
			قالی‌های چند داستانی	۱
۳	قالیچه‌های اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان	۱۰	----	۱۰
۴	قالیچه‌های شخصیت‌های مذهبی و سیاسی (مشاهیر)	۴	----	۴
۵	قالیچه‌های شمایلی و موضوعات دینی	۳	حضرت ابراهیم و اسماعیل	۱
			حضرت یوسف و برادران	۱
			حضرت مریم و مسیح (ع)	۱
۶	قالیچه‌های دراویش و رهبران تصوف	۴	نورعلی‌شاه	۲
			درویش	۱
			شیخ صنعان	۱
۷	قالیچه‌هایی با نقش جانوران	۶	اسب و جانوران اساطیری	۳
			قالیچه‌های شیری	۳
۸	قالیچه‌های بناهای تاریخی، آرامگاهی، مذهبی(چهارفصل)	۲	----	۲
	تعداد نمونه			**۷۹**

۸. معرفی دسته‌بندی و بررسی و تحلیل نمونه‌ها

۸-۱. قالیچه‌های نقش شاهی

پرداختن به تصویر شاه و ساختن تصویر پادشاه در هنرهای تصویری ایران و هم‌چنین تاریخ ادبیات ایران، همواره از مهم‌ترین موضوعات بوده و در همه رشته‌های هنری جایگاه خاصی داشته‌است. در قالیچه‌های تصویری قاجار، سه دسته از شاهان ایرانی بر روی قالیچه‌ها نقش شده‌اند: اول، شاهان اساطیری هم‌چون هوشنگ‌شاه و جمشیدشاه (تصویر ۱)، دوم، شاهان باستانی از دورهٔ هخامنشی هم‌چون خشایارشاه (تصویر ۲) و سوم، شاهان دوران صفوی و قاجار(تصویر ۳). گذشته از قالیچه‌های شاهان قاجار که با اهداف سیاسی و تبلیغاتی بافته شده‌اند، به طیف گسترده‌ای از سایر پادشاهان ایرانی برخورد می‌کنیم که در زمان قاجار بر روی فرش تصویر شده‌اند که متأثر از فرهنگ، ادبیات و هویت ایرانی است.

در فرهنگ باستانی و اساطیری ایران، نقش شاه به مثابه قاضی عادل، نقش او در مقام نهاد توزیع ثروت در جامعه، نقش دین‌یارانهٔ شاه به عنوان واسط میان آسمان و زمین که او را مرکز مراسم آیینی می‌کرد و البته نقش او در مقام فرمانده نظامی در جنگ‌ها، همگی برای مرکزیت شاه تأکید دارند. از دیدگاه «گروتانلی» شاهان به مثابه واسطه میان بخش‌های مختلف نظام اجتماعی و هم‌چنین میان انسان و ساحت‌های فراانسانی پنداشته می‌شود و این شاه است که نظام جامعه را حفظ می‌کند و به این ترتیب تصویر و جایگاه شاه در تاریخ و فرهنگ ایران مفهومی بسیار بااهمیت و مخزنی از تداعی‌های پرمعنا و نمادین است (Grottanelli, 1987: 313). هم‌چنین هینلز معتقد است در فرم اندیشه اسطوره‌ای ایران، «شاهی» مفهومی مقدس است. شاه فرستادهٔ خدا، واسطه‌ای میان انسان و خدا و نمایندهٔ خاص او بر زمین است و سلطنت را به‌عنوان ابزاری «خیر» در برابر «شر»، مقدس می‌دانستند (هینلز، ۱۳۸۶: ۱۵۳). از دیدگاه اسطوره‌ای، تاریخ ایران با تاریخ شاهنشاهان و با مفهوم «شاه» آغاز می‌شود. در اسطوره‌های آفرینش ایران، نخستین شاه با نخستین انسان آفریده شده توسط اهورامزدا یکی می‌شود. حمزه اصفهانی چنین بیان نموده که «کیومرث گل‌شاه» نخستین انسان و نخستین مرد روی زمین بود که از او یک پسر و یک دختر به نام مشی و مشیانه به جای ماند (شهیدی مازندرانی،۱۳۷۷: ۶۴۶).

در ادامه، ضمن ارائه ۲ نمونه قالیچهٔ نقش شاهی، مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در این قالیچه‌ها که با مؤلفه‌ها و شاخصه‌های هویت ملی (جدول ۱) تطبیق داده شده‌اند، در جدول (۳) ارائه می‌گردند.

تصویر ۱: قالیچه هوشنگ‌شاهی
(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۲۹)

تصویر ۲: قالیچه با تصویر خشایارشاه
(همان: ۲۴)

تصویر ۳: قالیچه با تصویر فتحعلی شاه
(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۹)

جدول ۳: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه نقش شاهی با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱- استفاده از شاهان اساطیری، باستانی و تاریخی به‌عنوان موضوع اصلی که اشاره به مفهوم «شاهی مقدس» و «فرّ ایزدی» دارد. ۲- استفاده از آرایش مو و ریش، لباس‌ها و پوشش‌های دوره‌های تاریخی ۳- وجود تخت پادشاهی به‌عنوان عنصر اصلی و نماد جایگاه شاه ۴- استفاده از تصویر سربازها و نمادهای دوره هخامنشی و ساسانی ۵- استفاده از خط پارسی	اجتماعی	-	دفاع از یکپارچگی و همبستگی سیاسی/ باورهایی در باب ریشه‌های اجتماع ملی/ احساس افتخار نسبت به عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی/ اعتقاد به ضرورت وحدت و همبستگی سیاسی و اجتماعی کل جامعهٔ سیاسی ایران
	تاریخی	*	تعیین و تبیین دوره‌های تاریخی ملت ایران/ احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقهٔ باستانی و تاریخی/ احساس تعلق به دوره‌های باستانی و تاریخی
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی
	جغرافیایی	*	تصور محدوده و مرز جغرافیایی ملت ایران/ حس دلبستگی و تعلق به سرزمین ایران
	سیاسی	*	نگرش به حکّام و پادشاهان گذشته در نظام‌های سیاسی پیشین/ اعتقاد به ضرورت وجود یک نظام سیاسی واحد و یکپارچه بر کل جامعه ایران
	مذهبی	*	احساس تعلق به جامعهٔ ملی - مذهبی

۸-۲. قالیچه‌های برگرفته از مضامین ادبیات کهن ایران

در بین قالیچه‌های تصویری قاجار، قالیچه‌هایی که موضوع آن‌ها را داستان‌های مختلف حوزهٔ شعر و ادبیات اساطیری، تغزلی و حماسی تشکیل می‌دهد، بسیار است. به‌طور کلی صحنه‌هایی که از داستان‌های مختلف بر روی قالیچه‌ها می‌آمده، همان صحنه‌هایی است که قرن‌ها قبل موردتوجه نقاشان و مصوران و نقالان بوده‌است. این دسته از قالیچه‌ها به برخی از زیباترین و معروف‌ترین صحنه‌های داستان‌های ایرانی پرداخته‌اند که می‌توانند اندیشه‌های تاریخی، حماسی، تغزلی و عرفانی که (زیرمجموعهٔ هویت ملی ایرانیان است) را در قالب داستان‌های شیرین به خواننده منتقل کنند. موفق‌ترین و بانفوذترین آن‌ها، داستان‌های شاهنامه است که بیش‌تر جنبهٔ حماسی دارند. گذشته از شاهنامه (تصویر ۴)، اقتباس از خمسه نظامی به‌ویژه داستان‌های «خسرو و شیرین»، «لیلی و مجنون»(تصویر ۵) و «بهرام‌نامه» بسیار مورد استقبال مردم بوده‌است. نتیجهٔ تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۴) ارائه شده‌است.

جدول ۴: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های برگرفته از مضامین ادبیات کهن ایران با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱- استفاده از مضامین تاریخی، حماسی، تغزلی و عرفانی ادبیات فارسی که ریشه در هویت ایرانی دارند. ۲- شرح دلاوری‌ها و جنگ‌های رستم به‌عنوان مهم‌ترین پهلوان ایرانی ۳- استفاده از خط فارسی ۴- استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص فرش مناطق مختلف ایران ۵- استفاده از آرایش مو و ریش، لباس‌ها و پوشش‌های دوره‌های تاریخی	اجتماعی	-	احساس افتخار نسبت به عضویت در جامعه ملی - ایرانی/ حس تعلق به جامعهٔ ملی - ایرانی
	تاریخی	*	احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقهٔ باستانی و تاریخی
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارزش‌گذاری و اعتقاد به زبان فارسی/ تربیت و نام‌گذاری فرزندان
	جغرافیایی	-	حس دلبستگی و تعلق به سرزمین ایران/ آمادگی برای دفاع از سرزمین ایران در زمان خطر و جنگ
	سیاسی	-	---
	مذهبی	-	---

تصویر ۴: نبردهای رستم
(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۷)

تصویر ۵: لیلی و مجنون
(بصام، فرجو، و ذریه‌زهرا، ۱۳۸۳: ۱۸۷)

تصویر ۶: جنگجوی فرانسوی، کرمان
(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۸)

۸-۳. قالیچه‌های اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان

در بررسی قالیچه‌های تصویری قاجار به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که موضوعی سراسر غربی دارند. درواقع تصویر میانی این قالیچه‌ها صرفاً یک کپی است که از تصاویر و موضوعات غربی که به احتمال فراوان از روی کارت‌پستال‌ها، باسمه‌های اروپایی، مجلات مصور خارجی و سایر اقلام چاپی که توسط مسافران، یا به هر طریق دیگر وارد ایران می‌شدند، بافته می‌شدند. تصویر زنان زیبا، موضوع گروهی از این قالیچه‌هاست که در یک بازهٔ زمانی حدوداً پنجاه ساله (اوایل سده بیستم) که همزمان با برخی از رویدادهای سیاسی و اجتماعی در ایران است، رایج شده‌اند. نکته حائز اهمیت این دسته از تصویربافی‌ها این است که با وجود تمام اقتباس‌ها و کپی‌کاری‌هایی که صورت پذیرفته، نهایتاً سبک و سیاق و روح فرش ایرانی در آن گنجانده شده‌است که در استفاده از تزئینات سنتی و کاربرد حاشیه به چشم می‌خورد. به نحوی که با دیدن این قالیچه‌ها، بی‌درنگ جغرافیا و مکتب فرشبافی آن به ذهن متبادر می‌شود. یکی از نمونه‌های منحصر به‌فرد این قالیچه‌های اقتباسی را در تصویر (۶) مشاهده می‌کنیم که تصویری از یک جنگجوی فاتح فرانسوی در زمینهٔ اصلی، با چهار حاشیهٔ مملو از گل‌ها و ختایی‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص کرمان احاطه شده‌است. نتیجهٔ تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۵) ارائه شده‌است.

جدول ۵: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. استفاده از خط فارسی ۲. استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص فرش مناطق مختلف ایران در یک موضوع کاملاً اقتباسی غربی	اجتماعی	-	---
	تاریخی	-	---
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی
	جغرافیایی	*	---
	سیاسی	-	---
	مذهبی	-	---

۸-۴. قالیچه‌های شخصیت‌های مذهبی و سیاسی (مشاهیر)

پس از عصر صفوی و با رواج گستردهٔ تصاویر پادشاهان و شخصیت‌های مطرح، طراحان با استفاده از کتاب‌های چاپ سنگی، طرح‌هایی از چهرهٔ پادشاهان قاجار و حکومت‌های پیش از آن (خصوصاً نادرشاه و شاه عباس) و تعدادی از شاهان اساطیری و باستانی و افراد مشهور

ترسیم کرده و قالی‌بافان مناطق مختلف این تصاویر را روی بافته‌های خود پیاده کردند. در این قالیچه‌ها قرارگرفتن پیامبران در کنار پادشاهان و شخصیت‌های سیاسی، علمی و خارجی امری عادی به حساب می‌آید (تصاویر ۷و۸). از دیگر ویژگی‌های این قالی‌های تصویری، نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار تصویر و یا در قاب‌هایی است که درون حاشیه جای گرفته‌اند. نتیجهٔ تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۶) ارائه شده‌است.

۸-۵. قالیچه‌های شمایلی و موضوعات دینی

در میان قالیچه‌های تصویری موجود، تعدادی موضوعات مذهبی را دست‌مایهٔ کار خود قرار داده‌اند. اهمیت این قالیچه‌ها، از نظر تعدادِ زیاد آن‌ها نیست بلکه دقیقاً به خاطر پرداختن به تصاویری است که همواره مورد احترام ایرانیان بوده و جنبه‌ای مقدس داشته‌اند. گروهی دیگر نیز به بافتن موضوعات و داستان‌های مذهبی پرداخته‌اند که شرح آن داستان‌ها در قرآن و سایر کتاب‌های مقدس (با اندکی تفاوت) آمده‌است. به‌عنوان مثال فرش تصویر (۹) بافت روستای لیلیان است؛ هرچند که ساکنین لیلیان ارمنی هستند اما با توجه به جزئیاتی که در این فرش آمده مشخص می‌کند که اصل تصویر یا قالیچهٔ مدل، متعلق به یک مسلمان بوده‌است. این جزئیات عبارتند از نحوهٔ پوشش همسر حضرت ابراهیم (ع) که به شکل مسلمانان لباس پوشیده و خانه او که شبیه به مسجد است. هم‌چنین نحوهٔ لباس پوشیدن حضرت ابراهیم (ع) را می‌توان به این موارد اضافه کرد. نتیجهٔ تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۷) ارائه شده‌است.

جدول ۶: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های مشاهیر با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. استفاده از تصاویر شاهان اساطیری، باستانی و تاریخی به‌عنوان موضوع اصلی که اشاره به مفهوم «شاهی مقدس» و «فرّ ایزدی» دارد. ۲. استفاده از تصاویر پیامبران ۳. کاربرد خط فارسی ۴. استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص فرش مناطق مختلف ایران ۵. استفاده از آرایش مو و ریش، لباس‌ها و پوشش‌های دوره‌های تاریخی	اجتماعی	*	احساس افتخار نسبت به عضویت در جامعهٔ ملی ـ ایرانی
	تاریخی	*	احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقهٔ باستانی و تاریخی
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارزش‌گذاری و اعتقاد به زبان فارسی
	جغرافیایی	-	نگرش نسبت به جایگاه سرزمین ایران در جهان/ حس دلبستگی و تعلق به سرزمین ایران
	سیاسی	*	ارزش‌گذاری به ساختارهای سیاسی در گذشته/ نگرش به حکّام و پادشاهان گذشته در نظام‌های سیاسی پیشین/ جایگاه و موقعیت کشور در نظام بین‌المللی
	مذهبی	*	احساس عضویت در جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ احساس تعلق به جامعهٔ ملی ـ مذهبی

تصویر ۷: قالیچه مشاهیر
(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۳۱)

تصویر ۸: قالی مشاهیر، کرمان
(آرشیو شخصی)

تصویر ۹: قربانی‌کردن حضرت ابراهیم، لیلیان
(تناولی، ۱۳۶۸:۲۳۷)

جدول ۷: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های شمایلی و موضوعات دینی با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. استفاده از خط فارسی ۲. استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص فرش مناطق مختلف ایران ۳. قرارگرفتن بستر فرش دستباف در خدمت ارائه مضمون دینی ۴. اقتباس از داستان‌های قرآنی و روایت‌های مذهبی در جهت انتقال مفاهیم اخلاقی و مذهبی	اجتماعی	-	---
	تاریخی	-	---
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارتباط میان فرهنگ ایرانی و فرهنگ دینی
	جغرافیایی	-	---
	سیاسی	-	---
	مذهبی	*	اعتقاد به وجود جامعهٔ مذهبی/ احساس عضویت در جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ احساس تعلق به جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ تعهد به حفظ جامعهٔ مذهبی

۸-۶. قالیچه‌های دراویش و رهبران تصوف

چهره دراویش و تصویرپردازی زندگی و داستان‌های مربوط به دراویش از دیگر موضوعات قالیچه‌های تصویری قاجار است. نورعلی‌شاه از فرقه دراویش نعمت‌اللهی بود و به عالم تصوف و صوفی‌گری رونق خاصی بخشیده بود و شاید به همین دلیل بیش از هر درویش دیگری مورد اقبال تولیدکنندگان و سفارش‌دهندگان قالیچه‌های تصویری بوده‌است. از دیگر داستان‌های مورد توجه، داستان شیخ صنعان و دختر ترساست که یکی از عمیق‌ترین داستان‌های عرفانی ادبیات کهن پارسی است (تصویر ۱۰). بافنده تمام تلاش خود را به‌کار بسته تا ضمن نشان‌دادن صحنه‌های تاثیرگذار و مهم، شخصیت‌های متعدد داستان و حالات روحی آن‌ها را نیز منعکس کند (نک. تناولی، ۱۳۶۸: ۹۰-۹۲). نتیجه تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۸) ارائه شده‌است.

جدول ۸: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های دراویش و رهبران تصوف با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. استفاده از خط فارسی ۲. استفاده از موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های مخصوص فرش مناطق مختلف ایران ۳. قرارگرفتن بستر فرش دستباف در خدمت ارائه مضمون دینی ۴. اقتباس از داستان‌های کهن ادبیات فارسی ۵. استفاده از آرایش مو و ریش، لباس‌ها و پوشش‌های دوره‌های تاریخی	اجتماعی	-	---
	تاریخی	-	---
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارزش‌گذاری و اعتقاد به زبان فارسی
	جغرافیایی	-	---
	سیاسی	-	---
	مذهبی	*	اعتقاد به وجود جامعهٔ مذهبی/ احساس عضویت در جامعهٔ ملی ـ مذهبی/ احساس تعلق به جامعهٔ ملی ـ مذهبی

۸-۷. قالیچه‌های نقوش جانوران

جایگاه خاص حیوانات و جانوران در فرهنگ و هنر ایران بر کسی پوشیده نیست. به همین دلیل در طول تاریخ، صنعتگران، طراحان و هنرمندان در رشته‌های مختلف هنرهای صناعی از فرم و حضور حیوانات نهایت استفاده را در آثار هنری و دست‌ساخته‌های خود برده‌اند و کمتر شیء و اثری است که نشانه‌هایی از وجود حیوانات و پرندگان در آن وجود نداشته باشد. این حضور مستمر و پرتکرار حیوانات در هنرهای مختلف به دلیل وجود عقاید و باورهای اساطیری است که در مورد آن‌ها وجود داشته، هم‌چنین وجود فرم و نقش حیوانات به این دست‌ساخته‌ها معنا و مفهوم اسطوره‌ای و عمیقی می‌داده‌است. چراکه برخی از حیوانات نماد شگون و خوشبختی و شادی و موفقیت هستند و برخی دیگر نشانهٔ شومی و ترس و بدیمنی. این اهمیت باعث شده تا برخی از حیوانات موضوع قالیچه‌های تصویری قرار گیرند (تصویر ۱۱).

به‌عنوان مثال قالیچه‌های شیری ادامه سنت‌ها و باورهای ریشه‌دار و کهنی هستند که در طول سده‌های پیشین حفظ و بـه دوره کنـونی منتقل شده‌است. به نحوی که می‌توان گفت قالیچه‌های نقش جانوارن، نتیجـه و ثمـرهٔ علاقـه روستانشـینان و عشـایر کـوچ‌رو بـه حیوانـات و فرهنگ هزاران سالهٔ ایرانی است. نتیجهٔ تطبیق قالیچه‌ها با مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۹) ارائه شده‌است.

جدول ۹: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های نقش جانوران با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. اسـتفاده از موتیـف‌هـا و نقـش‌مایـه‌هـای مخصوص فرش مناطق مختلف ایران ۲. اقتباس و الهام از مضامین داستان‌ها، اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی ۳. استفاده نمادین از جانوران و حیوانات	اجتماعی	-	---
	تاریخی	-	---
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان/ اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی/ ارتباط میان فرهنگ ایرانی و فرهنگ دینی
	جغرافیایی	-	---
	سیاسی	-	---
	مذهبی	-	---

۸-۸. قالیچه‌های بناهای تاریخی، آرامگاهی، مذهبی (چهارفصل)

نمونه‌هایی از قالیچه‌های تصویری وجود دارند که در آن‌ها، متن به چهار قسمت تقسیم شده و در هر قسمت تصویر، یک بنای تاریخی ایـران (ایوان مدائن، گنبد سلطانیه، تخت جمشید و مسجد کبود) و فضای کلی یکی از فصل‌ها بازنمایی شده‌است. ایـن دسـتبافته‌ها بـه قالی‌هـای «چهارفصل» مشهور شده‌اند. در ترنج قالیچه تصویر (۱۲) خشایارشاه با دو نگهبان و نماد فروهر قرار گرفتـه و قاب‌هـایی کـه تـرنج را تشـکیل داده‌اند حاوی نمادهایی هستند که معرف ماه‌های سال خورشیدی است. در چهارگوشه حاشیه، چهار داستان تصویر شده که عبارتند از: آدم و حوا، قربانی‌کردن اسماعیل، چوپانی‌کردن حضرت عیسی (ع) و حضرت موسی (ع) در کوه، که مابین آن‌ها تصاویری از شـعرای بـزرگ ایـران دیده می‌شود. به عبارت دیگر این اثر، ترکیبی از فرهنگ و هویت ایرانی و مضامین و داستان‌هـای دینـی اسـت. نتیجـهٔ تطبیـق قالیچـه‌هـا بـا مؤلفه‌های هویت ملی در جدول (۱۰) ارائه شده است.

جدول ۱۰: تطبیق عناصر تصویری در قالیچه‌های بناهای تاریخی، آرامگاهی، مذهبی با مؤلفه‌های هویت ملی (نگارندگان)

مهم‌ترین عناصر تصویری، محتوایی و موضوعی موجود در قالی	ابعاد هویت ملی		بارزترین عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی
۱. اشاره به جغرافیای متنوع ایران ۲. ارائه تصویری مثبت از سـنت‌هـا و فرهنـگ زیست ایرانی ۳. اسـتفاده از آرایـش مـو و ریـش، لبـاس‌هـا و پوشش‌های دوره‌های تاریخی ۴. اسـتفاده از تصـاویر شـاهان، ادبـا، مفـاخر و بناهای تاریخی ایران ۵. استفاده از داستان‌ها و مضامین دینی	اجتماعی	*	اعتقاد نسبت به وجود جامعه ملی - ایرانی و تمایل به زندگی در جامعهٔ ملی/ احسـاس افتخـار نسـبت به عضویت در جامعه ملی - ایرانی/ پـذیرش دیگـران بـه‌عنـوان هـم وطـن/ احسـاس عضویت در جامعه ملی - ایرانی
	تاریخی	*	تعیین و تبیین دوره‌های تاریخی ملت ایران/ احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه باسـتانی و تاریخی/ احساس تعلق به دوره‌های باستانی و تاریخی
	فرهنگی	*	ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میـراث گذشـتگان/ اعتقـاد بـه تقویـت و حفـظ میـراث هنری و فرهنگی/ ارزش‌گـذاری و اعتقـاد بـه زبـان فارسـی/ ارتبـاط میـان فرهنـگ ایرانـی و فرهنگ دینی
	جغرافیایی	*	تصـور محـدوده و مـرز جغرافیـایی ملـت ایـران/ نگـرش مثبـت یـا منفـی نسـبت بـه وطـن و سرزمین/ حس دلبستگی و تعلق به سرزمین ایران
	سیاسی	*	ارزش‌گذاری به ساختارهای سیاسی در گذشته
	مذهبی	*	اعتقاد به وجود جامعهٔ مذهبی/ احساس تعلق به جامعهٔ ملی ـ مذهبی

تصویر ۱۰: شیخ صنعان، شاهسون
(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۵۳)

تصویر ۱۱: جانوری، هریس
(همان: ۳۲۱)

تصویر ۱۲: چهارفصل، تبریز
(موزه فرش تهران)

همان‌طور که پیش‌تر مشاهده شد در جداول (۳ تا ۱۰)، مؤلفه‌ها و عناصر ابعاد «هویت ملی» به تفکیک با موضوعات مختلف قالیچه‌های تصویری قاجار مطابقت داده شدند و نتایج آماری آن در جدول (۱۱) ارائه شده‌است. در ستون سمت چپ این جدول نشان داده می‌شود که هرکدام از موضوعات هشت‌گانهٔ قالیچه‌های تصویری قاجار به چه میزان واجد شاخص‌ها و ابعاد هویت ملی هستند. هم‌چنین در ردیف انتهایی همین جدول، فراوانی هرکدام از شاخص‌ها و ابعاد هویت ملی در موضوعات مختلف بررسی و مشخص شده‌است. به‌عنوان مثال می‌توان گفت کلیهٔ این قالیچه‌ها از بُعد «فرهنگی» ارجاعی به «هویت ملی و ایرانی» دارند و پرتکرارترین و بارزترین بُعد و شاخصهٔ هویتی این قالیچه‌ها، بُعد «فرهنگی» آن‌هاست.

جدول ۱۱: میزان حضور و فراوانی ابعاد هویت ملی (نگارندگان)

	دسته‌بندی موضوعات قالیچه‌های تصویری	شاخص‌ها و ابعاد هویت ملی						شاخص‌ها و ابعاد موجود در هر دسته
		اجتماعی	تاریخی	فرهنگی	جغرافیایی	سیاسی	مذهبی	
۱	نقش شاهی	√	√	√	√	√	√	۶
۲	شخصیت‌های مذهبی و سیاسی (مشاهیر)	√	√	√	√	√	√	۶
۳	بناهای تاریخی، آرامگاهی، مذهبی (چهارفصل)	√	√	√	√	√	√	۶
۴	برگرفته از مضامین ادبیات کهن ایران	√	√	√	√	--	--	۴
۵	شمایلی و موضوعات دینی	--	--	√	--	--	√	۲
۶	دراویش و رهبران تصوف	--	--	√	--	--	√	۲
۷	نقوش جانوران	--	--	√	--	--	--	۱
۸	اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان	--	--	√	--	--	--	۱
	فراوانی هرکدام از شاخص‌ها و ابعاد هویت ملی	۴	۴	۸	۴	۳	۵	

۹. نتیجه‌گیری

به جهت پاسخ به سوالات پژوهشی مقاله، ۷۹ قالیچه تصویری قاجار مورد بررسی و مطالعه قرار گرفتند که به آن‌ها در متن مقاله به تفصیل و تفکیک اشاره شد. در هر دسته به فراخور داستانی که در متن قالیچه به آن پرداخته شده‌است، شاخصه‌های تصویری، محتوایی و موضوعی، شناسایی و در جداول (۳ تا ۱۰) ارائه گردیدند.

با مرور جدول (۱۱) در پاسخ به سوال اول این پژوهش مشخص می‌شود که در سه گروه از قالیچه‌های تصویری قاجار با موضوعات «نقش شاهی»، «شخصیت‌های مذهبی و سیاسی (مشاهیر)» و «بناهای تاریخی، آرامگاهی، مذهبی (چهارفصل)» هر ۶ بُعد و شاخصهٔ هویت ملی نمود پیدا کرده‌است. لذا می‌توان گفت از حیث ارجاع و بازنمود «هویت ملی و ایرانی» این سه گروه بیش‌ترین نشانه‌های تصویری و محتوایی را دارا هستند. قالیچه‌های تصویری قاجار با موضوعات «برگرفته از مضامین ادبیات کهن» با بازنمود ۴ شاخصهٔ «اجتماعی»، «تاریخی»، «فرهنگی» و «جغرافیایی» در رتبهٔ دوم این بررسی قرار دارند.

موضوعاتی چون قالیچه‌های «شمایلی و موضوعات دینی» و «دراویش و رهبران تصوف» تنها در ۲ بُعد «فرهنگی» و «مذهبی» ارجاعاتی به شاخصه‌های هویت ملی داشته‌اند و موضوعاتی چون قالیچه‌های «نقوش جانوران» و «اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان» تنها با شاخصهٔ «فرهنگی»، مخاطب و بینندهٔ خود را به «هویت ملی و ایرانی» ارجاع داده‌اند.

با استناد به جدول (۱۱) می‌توان پاسخی برای سوال دوم این تحقیق یافت که «فراوانی هرکدام از شاخصه‌های هویت ملی در این قالیچه‌ها به چه میزان است؟». همان‌طور که در ردیف انتهایی جدول مذکور مشاهده می‌کنیم از میان ابعاد شش‌گانهٔ هویت ملی، تنها بُعد «فرهنگی» در هر ۸ دسته و گروه قالیچه‌های تصویری قاجار نمود و حضور مستمر داشته و دارای بیش‌ترین فراوانی است. پرتکرارترین و بارزترین مؤلفه‌ها و عناصر آن «ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به آثار و میراث گذشتگان»، «اعتقاد به تقویت و حفظ میراث هنری و فرهنگی» و «ارزش‌گذاری و اعتقاد به زبان فارسی» است که در بسیاری از این قالیچه‌ها ظهور و بروز مشخص و پررنگی دارند.

براساس همین جدول، بُعد «مذهبی» هویت ملی در جایگاه دوم قرار دارد و در ۵ گروه، با نشانه‌های تصویری و محتوایی نمود پیدا کرده‌است که از مهم‌ترین و بارزترین عناصر مؤلفه‌های آن می‌توان به «احساس عضویت و تعلق به جامعهٔ ملی - مذهبی» اشاره کرد که در این ۵ گروه قابل مشاهده‌است و در ادامه هرکدام از ابعاد «اجتماعی»، «تاریخی» و «جغرافیایی» در ۴ دسته و بُعد «سیاسی» هویت ملی تنها در ۳ دسته از دسته‌بندی هشت‌گانهٔ قالیچه‌های تصویری قاجار حضور و بروز دارند.

در پاسخ به سوال سوم پژوهش باید گفت هرکدام از این دسته‌ها و گروه‌ها با توجه به رویکرد موضوعی خود، ویژگی‌های عموماً یکسانی داشتند. به‌عنوان مثال: استفاده از خط فارسی، اشاره و استفاده از غنا و گنجینه شعر فارسی در راستای ارائه خط داستانی برای تصویر، نمود لباس و پوشش اقوام ایرانی، استفاده از آرایش ریش و شیوهٔ ایستادن متأثر از سنگ‌نگاره‌های دوره‌های باستانی ایران در اعتباربخشی به شخصیت‌های معاصر، استفاده از موتیف‌های خاص و سبک طراحی مناطق و مکاتب مختلف قالیبافی ایرانی که علاوه بر ایجاد تنوع طرح، اشارهٔ مستقیم به جغرافیای بافت دارد، استفاده و اشاره به تصاویر شعرا، ادبا، شاهان باستانی و اساطیری و ارائه تصویری مثبت از سنت‌ها و فرهنگ زیست ایرانی که حس افتخار به ایرانی‌بودن و علاقه‌مندی به هویت و فرهنگ ایرانی و حس میهن‌دوستی از آن نیز متبادر می‌شود، استفاده و اشاره به داستان‌ها و مضامین دینی و مذهبی که وجود ذهنیت جامعهٔ مذهبی در بین مردم را تأیید می‌کند و بخش جدایی‌ناپذیری از هویت ملی ایرانیان است.

هرچند که همهٔ این موارد در هر ۸ دسته قالیچه‌های تصویری ظهور و بروز یکسان نداشته‌اند و به‌واسطهٔ موضوع، شرایط سیاسی و اجتماعی تولید، شهری‌باف یا روستایی‌باف‌بودن، تولید در کارگاه و براساس سفارش یا بافت شخصی و خانگی و براساس ذوق بافنده، هرکدام از این قالیچه‌ها دارای شدت و ضعف مختلف و متفاوتی است که با توجه و عنایت به موضوع هر دسته، این امر بدیهی و طبیعی جلوه می‌کند. به‌عنوان مثال در قالیچه‌های تصویری موسوم به چهارفصل (تصویر ۱۲ و جدول ۱۰) یا قالیچه‌های مشاهیر (تصاویر۷و۸ و جدول ۶) به‌وضوح مشاهده می‌کنیم که در هر ۶ بُعد هویت ملی، عناصر، مؤلفه‌ها و نشانه‌های تصویری و موضوعی نمود پررنگ و مؤکدی دارند و این به‌واسطهٔ تنوع تصویری و موضوعی به‌کار رفته در این نوع قالیچه‌هاست که می‌تواند متأثر از یک بافت سفارشی و شهری باشد.

در سوی دیگر در قالیچه‌های نقش جانوری (تصویر ۱۱ و جدول ۹) و یا قالیچه‌های اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان (تصویر ۶ و جدول ۵) مشاهده می‌کنیم که تنها در یک یا دو بُعد هویت ملی، دارای نشانه‌ها و عناصر تصویری و موضوعی هستند. با وجودی که به‌وضوح نشان می‌دهد که بافتی شهری و کارگاهی دارند و مشخصاً طبق سفارش هم بافته شده‌اند، اما نکته حائز اهمیت و بسیار مهم دقیقاً در همین قالیچه‌ها ظهور و خودنمایی می‌کند که طراح یا بافنده و یا سفارش‌دهنده در حین انجام چنین سفارشی یا در حین تولید ذوقی و شخصی خود، درعین حالی که موضوع و مضمونی سراسر غربی را برای قالیچهٔ خود انتخاب کرده، اما در گوشه‌گوشهٔ کار و در هر کجا که مفری،

فضایی و موقعیتی بوده‌است ردپا و اثرانگشت نقوش اصیل ایرانی را که همانا هویت فرش ایرانی (و در سطحی گسترده‌تر نماینده هویت ایرانی در قالیچه) را قرار داده‌است. به استناد همین موارد می‌توان گفت بازتاب مؤلفه‌ها و عناصر هویت ملی - ایرانی در قالیچه‌های تصویری قاجار حتی در نمونه‌هایی که مضمونی سراسر غربی و غیرایرانی دارند هم از بین نرفته و از هم نگسسته است و همواره در مسیر اشاعه و بازنمود عناصر و مؤلفه‌های فرهنگی و هویتی ایرانی بوده‌است.

جدول پیوست. جامعهٔ آماری مقاله شامل ۷۹ قالیچه تصویری قاجار

قالیچه‌های نقش شاهی	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۲۹)	(همان: ۱۳۱)	(همان: ۱۳۵)	(همان: ۱۳۷)	(همان: ۱۳۹)
	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۴۱)	(همان: ۱۴۳)	(همان: ۱۴۵)	(همان: ۱۴۷)	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۲)
	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۶)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۵۳)	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۲۴)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۵۵)	(همان: ۳۸)
	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۵۷)	(بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۸۳)	(همان: ۱۸۴)	(همان: ۱۸۵)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۶۳)

	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۶۵)	(همان: ۱۶۷)	(همان: ۱۵۹)	(همان: ۱۷۳)	(همان: ۱۷۷)
قالیچه‌های نقش شاهی	(ملول، ۱۳۸۴ :۱۰۷)	(همان: ۱۱۱)	(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۳۷)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۷۹)	(همان: ۱۸۱)
	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۸۳)	(همان: ۱۸۷)	(همان: ۱۸۹)	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۲۸)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۹۵)
	(ملول، ۱۳۸۴: ۱۷۸)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۱۹۷)	(همان: ۲۰۱)		
قالیچه‌های برگرفته از مضامین ادبیات کهن ایران	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۰۹)	(همان: ۲۱۳)	(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۷)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۱۵)	(همان: ۲۱۷)

	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۲۵)	(همان: ۲۲۹)	(بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۸۷)	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۱۲)	(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۴۷)
	(ملول، ۱۳۸۴: ۱۷۶)	(همان: ۱۴۰)			
قالیچه‌های مشاهیر	(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۳۱)	(ملول، ۱۳۸۴: ۱۰۸)	(آرشیو شخصی)	(آرشیو شخصی)	
قالیچه‌های اقتباسی از مضامین غربی و نقش زنان	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۸)	(همان: ۱۶)	(ملول، ۱۳۸۴: ۱۰۵)	(دادگر، ۱۳۸۰ب: ۱۲۹)	(ملول، ۱۳۸۴: ۱۰۹)
	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۸۵)	(همان: ۲۸۷)	(همان: ۲۸۹)	(همان: ۲۹۱)	(همان: ۲۹۳)

شمایلی و موضوعات دینی	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۳۷)	(همان: ۲۴۱)	(همان‌جا)			
قالیچه‌های درویش و رهبران تصوف	(دادگر، ۱۳۸۰الف: ۲۰)	(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۴۳)	(همان: ۲۴۷)	(همان: ۲۵۳)		
قالیچه‌های با نقش جانوران	(تناولی، ۱۳۶۸: ۳۱۵)	(همان: ۳۱۹)	(همان: ۳۲۱)	(همان: ۳۰۳)	(همان: ۳۰۱)	(همان: ۳۰۷)
قالیچه‌های چهارفصل	(آرشیو شخصی)	(موزه فرش ایران)				

منابع

ابوالحسنی، سیدرحیم. (۱۳۸۷). مؤلفه‌های هویت ملی با رویکردی پژوهشی. سیاست- مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، ۳۸(۴)، ۱-۲۲.

افروغ، محمد. (۱۳۹۰). نقوش قالی دستبافت ایرانی، عناصر و نمادهایی از هویت ملی. مطالعات ملی، ۱۲(۴۸)، ۱۴۱-۱۷۲ :dor 20.1001.1.1735159.1390.12.48.7.7

افروغ، محمد و براتی، بهاره. (۱۳۹۲). عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایرانی. مطالعات ملی، ۱۴(۵۳)، ۱۲۱-۱۴۲ :dor 20.1001.1.1735159.1392.14.53.6.0

ایمانی، الهه، طاووسی، محمود، چیت‌سازیان، امیرحسین، و شیخ‌مهدی، علی. (۱۳۹۴). گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار، گلجام، ۱۱ (۲۸)، ۲۳-۳۸ dor: 20.1001.1.20082738.1394.11.28.2.0

بایبوردی، اسماعیل و کریمیان، علیرضا. (۱۳۹۳). جهانی‌شدن فرهنگ و تاثیر آن بر هویت ملی ایران. مطالعات روابط بین‌الملل، ۷(۲۸)، ۷۷-۱۰۱.

بصام، سید جلال‌الدین، فرجو، محمدحسین، و ذریه‌زهرا، سید امیراحمد. (۱۳۸۳). رویای بهشت، هنر قالی بافی ایران (ج. ۲). تهران: سازمان اتکا.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۲). پسامدرنیسم، تمایز و هویت ایرانی. در محمد توحیدفام، مجموعه مقالات فرهنگ در عصر جهانی‌شدن (صص. ۳۳۸-۳۶۵). تهران: روزنه.

تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: سروش.

حاجیانی، ابراهیم. (۱۳۷۹). تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی در ایران و طرح چند فرضیه. مطالعات ملی، ۲(۵)، ۱۹۳-۲۲۸.

دادگر.لیلا. (۱۳۸۰الف). قالی‌های تصویری موزه فرش ایران. تهران: موزه فرش ایران.

-----. (۱۳۸۰ب). فرش ایران، مجموعه‌ای از موزه فرش ایران. تهران: موزه فرش ایران.

دیویس، کیت و نیواستورم، جان. (۱۳۷۵). رفتار انسانی در کار. ترجمهٔ محمدعلی طوسی. تهران: مرکز آموزش مدیریت دولتی ریاست جمهوری (نشر اثر اصلی ۱۹۷۲).

رشادی، حجت‌اله و مراثی، محسن. (۱۳۹۰). بررسی جایگاه حاشیه در فرش‌های تصویری دوره قاجار. گلجام، ۷ (۲۰): ۵۷-۷۲ dor 20.1001.1.20082738.1390.7.20.6.0

رهیاب، حسین. (۱۳۸۱). موانع و امکانات نوسازی هویت ایرانی. در امیر رضایی، مجموعه مقالات خودکاوی ملی در عصر جهانی‌شدن (صص. ۴۰-۸۱). تهران: قصیده‌سرا.

ستاری، جلال. (۱۳۸۳). هویت ملی و هویت فرهنگی. در مجموعه مقالات هویت ملی و هویت فرهنگی (صص. ۷۲-۹۰). تهران: نشر مرکز.

سلیمی، حسین. (۱۳۷۹). هویت‌یابی؛ تحولات منطقهٔ بالکان. تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین‌الملل.

شایسته‌فر، مهناز و صباغ‌پور آرانی، طیبه. (۱۳۹۰). بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران). باغ نظر، ۸(۱۸)، ۶۳-۷۴.

شهیدی مازندرانی، حسین. (۱۳۷۷). فرهنگ شاهنامه، نام کسان و جای‌ها. تهران: نشر بلخ.

قاضی‌زاده، خشایار و قاضی‌زاده، علی. (۱۴۰۱). تحلیل بازتاب هویت ایرانی-اسلامی در طراحی شخصیت‌های انسانی دو اثر پویانمایی ایرانی در مسیر باران و فهرست مقدس. مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ۲۳(۵۸)، ۱۰۵-۱۴۱ doi:10.22083/jccs.2021.241905.3147

قانی، افسانه، نامورمطلق، بهمن، و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بازخوانی قالی تصویری هوشنگ‌شاهی با روش اسطوره‌شناسی تطبیقی کنش‌گرا. مطالعات تطبیقی هنر، ۹(۱۸)، ۳۵-۴۹ dor: 20.1001.1.23453842.1398.9.18.7.5

قریشی، فردین. (۱۳۸۱). جهانی‌شدن و تحول در تصور ما از خویشتن. مطالعات ملی، ۳ (۱۱)، ۳۷-۵۸ dor: 20.1001.1.1735059.1381.3.11.3.6

کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۸۶). بررسی قالیچه‌های تصویری قرون۱۳-۱۴هـ‌ق ایران با موضوع تصویر انسان موجود در موزهٔ فرش ایران (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده علوم نظری دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مشتاق مهر، رحمان. (۱۳۸۶). مبانی و اجزای شکل‌دهندهٔ هویت فرهنگی ایرانیان در اندرزنامه‌های پهلوی و متون تعلیمی فارسی. مجموعه مقالات هویت ملی، تهران: سوره مهر.

ملول، غلامحسین. (۱۳۸۴). بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

هینلز، جان. (۱۳۸۶). شناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ ژاله آموزگار. تهران: نشر چشمه (نشر اثر اصلی ۱۹۷۵).

میرزایی، عبداله و رحمانی، فرنوش. (۱۴۰۰). بازتاب ابعاد اجتماعی مشروطه بر قالی‌های تصویری دوره قاجار. جلوه هنر، ۱۳(۱)، ۶۸-۷۹ doi: 10.22051/JJH.2020.33182.1562

Grottaneli, C. (1987). Kingship, In M. Eliade (ed). *the Encyclopedia of Religion*. London: Macmillan.

References

Abolhasani, S. R. (2008). National Identity Elements with Reserchial Approach. *Journal of Faculty of Law and Political Science*, 38 (4), 1-22 [In Persian].

Afrough, M. (2011). Hand-woven Persian Carpet Designs, Elements and Symbols of National Identity. *National Studies Journal*, *12* (48), 141-172 doi: 20.1011.1.1735059.1390.12.48.7.7 [In Persian].

Afrough, M., & Barati, B. (2013). Elements and Symbols of Islamic Identity in Iranian Carpet. *National Studies Journal*, *14* (53), 121-142 dor: 20.1001.1.1735159.1392.14.53.6.0 [In Persian].

Baibordi, E., & Karimi, A. (2014). The Globalization of Culture and Its Effect on Iranian National Identity. *Research Letter of International Relations*, *7* (28), 77-102 [In Persian].

Bassam, S. J., Farjo, M. H., & Zarieh Al-Zahra, S. A. (2004). *The Dream of Paradise, Iran's Carpet Weaving Art* (Vol. 2). Tehran: Etka Organization [In Persian].

Dadger, L. (2001A). *Picture carpets of Iran Carpet Museum*. Tehran: Iran Carpet Museum [In Persian].

-----. (2001B). *Iranian Carpets, collection of Iran Carpet Museum*. Tehran: Iran Carpet Museum [In Persian].

Davis, K., & Newstorm, J. (1996). Human behavior at work (M. A. Toosi, Trans.). Tehran: Presidential Public Administration Training Center (Original work published 1972).

Ghani, A., Namvar Motlagh, B., & Mehrabi, F. (2020). Reading the Hooshang Shahi's Pictorial Rug with the Comparative Mythology Method, *Motaleate Tatbighi Honar*, 9 (18), 35-49 dor: 20.1001.1.23453842.1398.9.18.7.5 [In Persian].

Ghazizadeh, Kh., & Ghazizadeh, A. (2022). Analyzing the Reflection of Iranian-Islamic Identity in the Creation of Human Characters in Two Iranian Animated Works: "In the Path of Rain" and "Holy List". *Journal of Culture-Communication Studies*, 23 (58), 105-142 doi: 10.22083/jccs.2021.241905.3147 [In Persian].

Grottaneli, C. (1987). Kingship, In M. Eliade (ed.), *the Encyclopedia of Religion*. London: Macmillan.

Hajiani, I. (2000). Issues regarding the National Identity: The semantics of national identity. *National Studies Journal*, *2* (5), 193-228 dor: 20.1001.1.1735059.1379.2.5.7.7 [In Persian].

Hinels, J. (2007). Understanding the Mythology of Iran (J. Amoozgar, Trans). Tehran: Cheshme Publishing (Original work published 1975).

Imani, E., Tavoosi, M., Chitsaziyan, A. H., & Sheykh Mehdi, A. (2016). The Discourse of Archaism in Persian Pictorial Rugs during Qajar Era. *Goljaam*, *11* (28), 23-38 dor: 20.1001.1.20082738.1394.11.28.2.0 [In Persian].

Keshavarz Afshar, M., (2007). A study of pictorial carpets of the 13th-14th centuries AH of Iran with the subject of the human image in the Iranian Carpet Museum (M.A. Thesis). University of Art, Tehran, Iran [In Persian].

Mirzaee, A., & Rahmani, F. (2021). Reflection of the Social Dimensions of Constitutional Revolution on Qajar Pictorial Carpets. *Glory of Art* (*Jelve-y Honar*) *Alzahra Scientific Quarterly Journal, 13* (1), 68-79 doi: 10.22051/jjh.2020.33182.1562 [In Persian].

Mushtaq Mehr, R. (2007). Foundations and components of the cultural identity of Iranians In *Pahlavi edicts and Persian educational texts, collection of essays on national identity*, Tehran: Sureh-Mehr [In Persian].

Qureshi, F. (2002). Globalization and Transformation in our Perception of Ourselves. *National Studies Journal, 3* (11), 37-58 dor: 20.1001.1.1735059.1381.3.11.3.6 [In Persian].

Rehiab, H. (2002). Obstacles and possibilities of renewing Iranian identity. In A. Rezaei, *A collection of essays on national self- exploration in the era of globalization* (pp. 40-81). Tehran: Qaseide-Sara [In Persian].

Reshadi, H., & Marasi, M. (2012). A Study on the Status of Borders in Pictorial Carpets of Qajar Era. *goljaam*, *7* (20), 57-72 dor : 20.1001.1.20082738.1390.7.20.6.0 [In Persian].

Salimi, H. (2000). *Identification; Developments in the Balkan region*. Tehran : published by the Office of Political and International Studies [In Persian].

Sattari, J. (2004). National identity and cultural identity. In *A collection of essays on national identity and cultural identity* (pp. 72-90). Tehran : Markaz Publishing [In Persian].

Shahidi Mazandarani, H. (1998). *Farhang Shahnameh, Names of People and Places*. Tehran : Balkh Publishing [In Persian].

Shayestehfar, M., & Sabaghpour, T. (2011). Pictorial Rugs of Qajar Period in the Carpet Museum of Iran. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 8* (18), 63-74 [In Persian].

Tajik, M. A. (1994). Postmodernism, differentiation and Iranian identity. In M. Toohidfam, *A collection of essays on culture in the age of globalization* (pp. 338-365). Tehran : Rozaneh [In Persian].

Tanavoli, P. (1989). Picture rugs of Iran, Tehran, Soroush [In Persian].

An Investigation and Analysis of the Reflection of National Identity Indicators and Dimensions in Pictorial Carpets of the Qajar Era

Hojat-allah Reshadi
Faculty Member, Department of Carpet, Faculty of Art, Arak University, Arak, Iran Iran (Corresponding Author)/ h-reshadi@araku.ac.ir
Somayeh Salehi
Faculty Member, Department of Carpet, Faculty of Art, Arak University, Arak, Iran
s-salehi@araku.ac.ir
Hossein Norouzi Ghareh Gheshlagh
Faculty Member, Department of Crafts, Faculty of Art, Arak University, Arak, Iran
h-nourozi@araku.ac.ir

Received: 08/07/2023
Accepted: 23/08/2023

Introduction

Pictorial carpets from the Qajar era represent a novel phenomenon in Iranian carpet artistry, introducing innovation to carpet designing while maintaining a deep-rooted connection with the traditional motifs and the overall structure of Iranian carpets. These carpets hold a unique position in history of Iranian artistry. For this reason, it is necessary to study and investigate the innovations and creativity they introduced to the tradition of Iranian carpet design, aiming to identify, locate, and illuminate the components and indicators of both national and Iranian identity within the visual elements and themes employed in these carpets. To achieve this goal, the following research questions were posed: a) to what extent do various categories of pictorial carpets from the Qajar period have six dimensions of 'national identity'? b) How often do different indicators of 'national identity' appear in these carpets? c) How are the elements of national identity manifested and reflected in the Qajar pictorial carpets?

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال ششم، شماره ۱، پیاپی ۱۰
بهار و تابستان ۱۴۰۲

Research Method

The article is fundamental in terms of its purpose and deploys a descriptive-analytical method in terms of its nature. Data analysis was conducted by combining quantitative and qualitative methods. All the available pictorial carpets of the Qajar era were considered as the statistical population of this research, from which a sample of 79 carpets was selected based on specific criteria, including the design and thematic frequencies, originality, and the geographical diversity of the fabric's origin. The data was collected through a thorough review and a content analysis of the 79 carpets. The most prominent visual, semantic, and thematic elements within each group were matched with the components and indicators of national identity. These items were presented in a structured table. Subsequently, the information from tables 3 to 10 was quantitatively summarized in Table 11.

Research Findings

In three groups of Qajar pictorial carpets with the themes of 'Royal Motif', 'Famous Figures' and 'Four Seasons', all six dimensions and indicators of national identity were found. Therefore, it can be affirmed that in terms of referencing and embodying 'national identity' and 'Iranian identity', these three groups exhibited the most visible and cohesive visual and content representations. The pictorial carpets themed around 'ancient literature' follow, encompassing four indicators: 'social,' 'historical,' 'cultural,' and 'geographical'. However, the carpets which portray symbolic and religious subjects as well as Darvish and Sufism leaders only reference national identity indicators

in two dimensions: cultural and religious. On the other hand, those carpets featuring animal motifs, an adaptation of western themes, and female motifs only reflect a single cultural indicator; thus, they subtly allude to national and Iranian identity. Among the six dimensions of national identity, only a cultural dimension has been continuously presented in all eight categories of the Qajar pictorial carpets and has the highest frequency. The most prevalent components within this dimension include appreciating and acknowledging the works and heritage of the past, believing in strengthening and preserving artistic and cultural heritage, and appreciating and revering the Persian language, which has been notably emphasized in many of these carpets. The religious dimension of the national identity existed in the second place and has appeared in five groups with visual and content-based signs. The most prevalent components within this dimension include 'appreciating and acknowledging the works and heritage of the past, believing in strengthening and preserving artistic and cultural heritage, and appreciating and revering the Persian language. The utilization of Persian calligraphy and poetry to narrate a storyline, depicting the attire and clothing of Iranian communities, employing facial hair styles inspired by ancient stone carvings to depict contemporary characters, and incorporating specific motifs and design styles from various regions and schools of Iranian carpet weaving, all contribute to a rich variety of designs and direct geographical references within the carpets. The use of poets' images, of ancient and mythological kings, and of historical landmarks presents a positive image of Iranian traditions and culture, evoking a sense of pride and nurturing an interest in Iranian identity and culture. Moreover, integrating religious themes and references affirms the presence of a religious mindset among the populace, further reinforcing the inextricable link between religion and the national identity of Iranians.

Conclusion

The research findings showed that although pictorial weaving was considered a novel innovation in the Qajar carpet weaving, the careful selection of themes aligned with Iranian culture infused profound and enduring concepts and identity themes. Surveys of the research highlighted that across the eight categories of the Qajar carpets, especially in carpets portraying *royal motifs, famous figures, four seasons*, and *themes drawn from ancient literature*, the six dimensions of 'national identity' were the most prevalent and visible. The 'cultural' and 'religious' dimensions of national identity were particularly dominant with the 'political' dimension exhibiting the least frequency across these carpets. The elements, components, and indicators of 'national and Iranian identity' elegantly emerged within these carpets, showcasing distinct motifs, scripts, and themes from Persian poetry and prose, traditional clothing of Iranian communities, imagery of poets, ancient and mythological kings, and historical landmarks, all of which contributed to presenting a positive image of Iranian traditions and culture, to perpetuating pride in Iranian heritage, and to fostering a deep-rooted connection with Iranian cultural elements. Due to the subject matter, political and social conditions of production, urban weaving or rural weaving, and so on the components of national identity in all the Qajar pictorial carpets appeared in diverse ways. For instance, in *four season* pictorial carpets or *famous figures* carpets, all six dimensions of national identity exhibited a vibrant presence, influenced by the unique theme and characterized by a tailored texture. This diversity is distinctly urban. However, in carpets adapted from the *Western Themes* and *female motif*, *traditional motifs*—representative of the identity of Iranian carpets—found their place wherever there was room. Even in these cases, where the theme was entirely Western and non-Iranian, the reflection of the components and elements of Iranian national identity remained intact, underscoring a continuous commitment to the dissemination and representation of Iranian cultural and identity elements.

Keywords: pictorial carpets, the Qajar era, national identity, Iranian identity, pictorial weaving.

نوع مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HIS.2023.248356.1056

بررسی شکل و تزیینات مرکب‌دان‌های فلزی ایرانی (سده‌های ۵ـ۱۰ ه.ق) محفوظ در موزهٔ متروپلیتن

آرزو پایدارفرد*
فاطمه اطمینانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۰

چکیده

آثار فلزی ایران ازجمله مجموعه‌های بااهمیت و دارای ارزش هنری بالا هستند که مانند دیگر آثار هنری آن، قدمت زیادی دارند و ویژگی‌های مهمی چون فرهنگ، دین، اوضاع اقتصادی، اجتماعی و سیاسی زمانهٔ خود و هم‌چنین نماد و نشانه‌هایی مربوط به دوران ظهور خویش را انعکاس می‌دهند. با توجه به اهمیت خوشنویسی در هنر اسلامی، مرکب‌دان‌ها نیز جزو وسایلی هستند که در رابطه با این هنر به کار گرفته می‌شوند. تا به این زمان پژوهشی در رابطه با مرکب‌دان‌های فلزی موزه متروپلیتن به‌طور خاص انجام نگرفته است. لذا در این پژوهش مرکب‌دان‌های فلزی ایرانی متعلق به سده‌های ۵-۱۰ ه.ق (۱۱-۱۶ م.) از نظر شکل، تزیینات و نقوش به‌کار رفته مورد بررسی قرار می‌گیرند. بر این اساس، سوالات مقاله حاضر این‌چنین تبیین می‌شود: تزیینات به‌کار رفته در مرکب‌دان‌های مذکور چه ویژگی‌هایی دارند و شامل چه نقوشی هستند؟ این پژوهش به روش توصیفی ـ تاریخی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات آن به‌صورت کتابخانه‌ای و با گردآوری تصاویر از سایت موزه متروپلیتن بوده است. نتایج مشخص می‌کند در پنج نمونه مرکب‌دان از سده‌های ۵ـ۷ ه.ق، شکل مرکب‌دان‌ها مدور است و یا درپوشی مسطح با گنبد یا برجی در مرکز درپوش بر پایهٔ عمودی کوتاه تعبیه شده و تعدد نقوش به‌کار رفته بر این آثار به‌ترتیب نقوش گیاهی، انسانی، حیوانی و خوشنویسی و صور فلکی متأثر از علم نجوم (که در مکتب خراسان و توسط دانشمندان ایرانی پیشرفت کرده است) می‌باشد. در مرکب‌دان سدهٔ ۱۰ ه.ق، نقوش حیوانی و پیچش نقوش گیاهیِ نزدیک به هنر تشعیر ایرانی و با ظرافت بیش‌تر و طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند و شکل مرکب‌دان بر پایهٔ برج‌ها و برگرفته از معماری و به فرم استوانه‌ای بلند و با درپوشی گنبدی به نماد آسمان ساخته شده‌است. درمجموع، تزیینات گیاهی بیش‌ترین و نقوش هندسی (نقش شمسه، چلیپا و الگوی هفت دایره) و صور فلکی، کم‌ترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. اسب، شیر، آهو، خرگوش و گرگ نقوش جانوری پرکاربرد هستند که در میان قاب‌های هندسی و یا در بطن پیچک‌های طوماری و اسلیمی‌ها قرار گرفته‌اند. نقوش انسانی، سوار بر اسب و یا در قالب صور فلکی تصویر شده‌اند. کتیبه‌های خوشنویسی در نوارهای پایین و بالای مرکب‌دان و روی درپوش استفاده شده و خط کوفی و نسخ، بیش‌ترین کاربرد را در تزیین مرکب‌دان‌ها داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها:
فلزکاری، مرکب‌دان (دوات)، سلجوقی، صفوی، موزهٔ متروپلیتن.

* استادیار گروه فرش و هنر اسلامی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسنده مسئول)/ a.paydarfard@birjand.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی (مطالعات تاریخی)، گروه هنر اسلامی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران/ f.etminani1399@gmail.com

۱. مقدمه

از زمانی که بشر فلز را شناخت و با خواص و کاربردهای آن آشنا شد، هنر فلزکاری نیز شکل گرفت. این هنر با گذر زمان روزبه‌روز کامل‌تر و ظریف‌تر شد. عصر ساسانی، اوج هنر فلزکاری دوران تاریخی ایران است که آثار زیبای این دوره موزه‌های شرق و غرب ایران را مزین کرده‌است. با برقراری حکومت اسلامی در ایران از قرن اول ه.ق و آشفتگی سیاسی ـ اجتماعی حاصل از آن، هنر فلزکاری ایران دچار رکودی موقت شد. دیری نپایید که هنرمندان ایرانی به این رخوت پایان دادند و با وجود حکم دین اسلام مبنی بر عدم استفاده از ظروف سیمین و زرین، هنرمندان فلزکار اسلامی با بهره‌گیری از فلزاتی چون مس، مفرغ، برنج و فولاد و با اتکاء به فنون بسیار پیچیده مانند ریخته‌گری، میناکاری و ... اشیائی ارزشمند خلق کردند (حیدرآبادیان و عباسی‌فرد، ۱۳۸۸: ۸). هم‌چنین اهمیت خط و خوشنویسی با حک‌شدن کتیبه‌های خوشنویسی بر ظروف فلزی دورهٔ میانه اسلامی مشخص می‌شد. مرکب‌دان‌های فلزی در سده‌های میانی از محبوبیت بالایی برخوردار بوده و به کشورهای دیگر صادر می‌شدند که نشان از اهمیت و زیبایی آن‌ها در بین دیگر آثار فلزی ایرانی ــ اسلامی دارد (Shea, 2018 : 45).

در مقالهٔ حاضر برای پاسخ به این سوال که مرکب‌دان‌های فلزی ایران سده‌های ۵-۱۰ ه.ق/ ۱۱-۱۶ م. موجود در موزهٔ متروپلیتن از نظر شکل، تزیینات و نقوش چه ویژگی‌هایی داشتند، ابتدا فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی بررسی شده و سپس مرکب‌دان از لحاظ لغوی و کاربرد و شکل ظاهری آن مورد بررسی قرار گرفت تا نقوش و تزیینات رایج مرکب‌دان‌ها شناسایی شود. در پژوهش حاضر، شش نمونه مرکب‌دان فلزی موزهٔ متروپلیتن مورد بررسی قرار گرفته و به تحلیل نقوش و تزیینات آن‌ها پرداخته شده است. در روند این پژوهش، جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و گردآوری تصاویر از سایت موزهٔ متروپلیتن بوده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با هنر فلزکاری ایران در دوره‌های سلجوقی و صفوی تاکنون کتاب‌ها و مقالات فراوان و هم‌چنین پایان‌نامه‌هایی نگارش شده است؛ ازجمله محمدتقی احسانی (۱۳۹۰) در کتاب هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران، شهرام حیدرآبادیان و فرناز عباسی‌فرد (۱۳۸۸) در فلزکاری اسلامی، فائق توحیدی (۱۳۹۴) در فن و هنر فلزکاری در ایران و ریچل وارد (۱۳۹۴) در فلزکاری اسلامی، مرکب‌دان‌ها، تزیینات و نقوش به‌کار رفته بر آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. سوسن بیانی (۱۳۶۲) در مقاله‌ای با عنوان «اهمیت دوات و دوات‌داری در ایران و نقش آن در تمدن اسلامی»، فرم، شکل و نقوش به‌کار رفته بر روی مرکب‌دان‌ها و هم‌چنین کاربرد آن‌ها را مورد بررسی قرار داده و به نقش دوات‌ها به‌عنوان مدرک معتبر برای بررسی‌های تاریخی اشاره کرده‌است. طاهر رضازاده (۱۳۹۴) در کتاب فلزکاری غرب ایران در سده‌های ششم و هفتم هجری ضمن بررسی آثار غرب، مطالعه‌ای تطبیقی با برخی نمونه‌های مربوط به این سده در منطقهٔ شرق ایران و خراسان داشته است که در این کتاب به مرکب‌دان تصویر(۳) اشاره کرده و تحلیل نموده که بدنهٔ این مرکب‌دان مربوط به منطقهٔ شرق ایران است و درپوش آن بعدها در غرب ایران ساخته شده است. درخصوص سایر مرکب‌دان‌های پژوهش حاضر، پژوهشی تفصیلی انجام نشده‌است.

از میان سایر پژوهش‌ها درخصوص آثار فلزی سده‌های ۵-۱۰ ه.ق، اطلاعات مفیدی در مقالات زیر گردآوری شده است. یگانه گوران، آراز نجفی و محمود طاووسی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی نقوش فلزکاری غرب ایران (قرن ۷و۸ ه.ق) با تاکید بر دو اثر موزه رضا عباسی "لگن و مجمعه"» و هم‌چنین یزدان موسی‌پور و فتانه محمودی (۱۳۹۴) در پژوهش «تاثیر هنر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری مکتب موصل (بررسی موردی قلمدان و گلاب‌پاش)» درخصوص فلزکاری ایران و موصل با ذکر نمونه‌هایی سخن گفته‌اند. در پژوهش‌های مرتبط با دوات، برخی چون اسدالله سورن ملکیان شیروانی، دوات‌ها را بر اساس جایگاه اجتماعی صاحبانشان در دو گروه سلطانی و وزیری جای می‌دهند (72 : 1986). برخی دیگر چون هانا تاراگان نیز با توجه به نقوش حک‌شده بر دوات‌ها، آنها را مخصوص کاتبان و منشیان می‌دانند (Taragan, 2005 : 36). در حالی‌که دیگران به تطبیق میان ساختار دوات‌ها و بناهای معماری بسنده می‌کنند. ولی‌الله کاووسی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه دوات در تمدن اسلامی» درخصوص ابزار خوشنویسی و ویژگی‌های دوات‌ها در دوران اسلامی، مطالب ارزنده‌ای نگاشته‌است. محمد افروغ (۱۳۹۷) نیز در مقالهٔ «بازتاب مضامین و نقش‌مایه‌های آثار فلزی ساسانی در آثار فلزی موصل» با تحلیل تکنیک‌های ساخت، اشکال و تزیینات آثار فلزی مختلف، به تأثیر هنر فلزکاری ساسانی بر هنر فلزکاری موصل پرداخته‌است. علیرضا نوروزی‌طلب و محمد افروغ (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی» و در سال (۱۳۹۱) در

پژوهش «تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به عنوان شکل و صور تزیینی آثار فلزی دوره سلجوقی مطالعه موردی، آبریز برنجی» به مکتب فلزکاری خراسان به‌ویژه هرات و هنر فلزکاری دورهٔ صفوی در سدهٔ دهم ه.ق پرداخته‌اند.

۳. تاریخ هنر فلزکاری سده‌های ۵-۱۰ ه.ق

با توجه به نمونه دوات‌های موزهٔ متروپلیتن در جدول (۱)، پنج دوات متعلق به سده‌های ۵-۷ ه.ق همزمان با حکومت سلجوقی هستند و یک دوات به سدهٔ ۱۰ ه.ق و دورهٔ صفوی تعلق دارد. اغلب نمونه‌ها با محوریت مکتب خراسان ساخته شده‌اند. پیش از ورود اسلام و در دورهٔ ساسانیان، خراسان از مراکز عمده و مهم فلزکاری در ایران بود. پس از اسلام نیز هم‌چنان بر این سنت خود باقی ماند، به همین دلیل اشیاء فلزی ساخته‌شده پس از اسلام در این منطقه با نمونه‌های پیش از اسلام تشابه دارد (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۰). دورهٔ سلجوقیان به‌دلیل تشکیل حکومتی قدرتمند و اتحاد بین دین و دولت از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخی ایران بعد اسلام است. به گونه‌ای که برخی منتقدین و مستشرقین از دورهٔ سلجوقی با عنوان اوج خلاقیت جهان اسلام و با نام «رنسانس اسلامی» یاد کرده‌اند (مرادی، ۱۳۹۵: ۳).

سلاجقه، اصول هنر ایرانی را گسترش دادند و این اصول در سرزمین‌های شام، آسیای صغیر و حتی در مصر و شمال آفریقا نیز دیده می‌شود (همان: ۴۵). کشورگشایی سلجوقیان در ابتدای قرن ششم ه.ق و تصرف آناتولی، ارمنستان و سوریه، سبب مهاجرت بسیاری از هنرمندان از خراسان به غرب ایران شد و پس از مدتی، شهر موصل که تحت استیلای اتابکان سلجوقی بود به دومین مرکز مهم فلزکاری تبدیل شد (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۰). مفرغ‌های خراسان از قرن دوم و سوم ه.ق روند کیفی صعودی داشته و به‌تدریج در دوران سلجوقی کالای برتر فلزی در ایران و نواحی هم‌جوار غربی و شمال غربی را شکل داده‌اند. آثار ارزشمند نیشابور و سمرقند، بازگوکنندهٔ هنر نقره‌کاری خراسان می‌باشند. فلزکاری موصل در سده‌های ۷و۸ ه.ق بیش‌ترین تاثیر را از مکتب خراسان گرفت به حدی که تداوم آن مکتب می‌باشد (افرون، ۱۳۸۵: ۷۸). تعداد زیادی از اشیاء مفرغی و برنجی سلجوقی که حکاکی و یا نقره‌کوبی شده‌اند از طرف خاورشناسان به اشتباه و به علت تشابه زیاد در ردیف هنرهای مشابه سوری و مصری قرار گرفته‌اند (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۴۶). در دوران سلجوقیان طبقات باسواد و مستوفیان کشوری از قلمدان‌ها و دوات فلزی استفاده می‌کردند. در آن زمان طبقهٔ متوسط جامعه که وضع اقتصادی بهتری داشتند از ظروف و اشیاء فلزی ساده در زندگی روزمرهٔ خود استفاده می‌کردند و اشیاء فلزی نفیس، مختص شاهان و درباریان بود و این آثار امروزه به صورت شاهکار هنری در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شوند. این ظروف غالباً نام هنرمند و سازندهٔ اثر را دربر ندارند و به تقلید از هنر ساسانی و هخامنشی شکل گرفته‌اند اما به علت نفی اسلام به‌ندرت از طلا و نقره ساخته می‌شدند و دارای ترسیمات و نقوش طلاکوبی و نقره‌کوبی بودند (همان: ۱۳۹).

ساخت آثار فلزی در سدهٔ چهارم ه.ق در بخارا (مفرغ‌کاری و رویگری)، سمرقند و مرو (مسگری)، رابینجان و همدان (قلع‌گری اعلاء) و در سدهٔ پنجم ه.ق، مسگری در بیکند و شهر شرقی (در ماوراءالنهر) و نقره‌کاری در بلخ رایج بوده‌است (مرادی، ۱۳۹۵: ۴۵). در سدهٔ ششم ه.ق به‌کارگیری واژهٔ «اصفهانی» بر روی اسطرلاب‌های امضادار نشان می‌دهد که اصفهان مرکز عمدهٔ اسطرلاب‌سازی بوده‌است (کونل، ۱۳۶۸: ۸۹). در سدهٔ هفتم ه.ق در هرات، نقره‌نشانی تزیینی بر مفرغ و برنج کاربرد داشت. هنرمندان مکتب سلجوقی، ترصیع اشیاء برنزی را با مس و نقره کامل کردند. این نوع تزیین از مشرق ایران در خراسان آغاز و از آن‌جا به بقیهٔ نقاط ایران و عراق رفته و رواج یافت (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۲). به‌طور کلی موادی که در فلزکاری دورهٔ سلجوقی استفاده می‌شدند به دو گروه مورد استفاده در ساخت و تزیین بدنه تقسیم می‌شوند. فلز رایج در آثار سلجوقی اغلب از آلیاژ مس است. از مفرغ (برنز)، برنج و در مواردی اندک، از نقره نیز بهره گرفته‌اند. از فلزات گران‌بهاتر برای مرصع‌کاری استفاده می‌کردند. نخستین دلیل رواج مس، فراوانی معادن آن در نقاط مختلف ایران ازجمله خراسان، کرمان، اصفهان، زابلستان و هم‌چنین سهولت استفاده و در دسترس‌بودن آن است و دلیل دیگر منع شرعی در استفاده از طلا و نقره در ساخت اشیاء می‌باشد. برنج، آلیاژی از مس و روی و از فلزات پرکاربرد در عصر سلجوقی است. رنگ برنج از قهوه‌ای‌سیر تا طلایی‌زرد روشن متفاوت بوده است و پرطرفدارترین برنج در عصر سلجوقی به رنگ زرد دیده می‌شود (مرادی، ۱۳۹۵: ۵۲-۵۳).

اغلب آثار دورهٔ سلجوقی از ادوات مسی است که با طلا و نقره مرصع شده‌اند و بیش‌ترین تکنیک‌ها نیز ترصیع‌کاری با نقره و مس، قلمزنی، نقره‌کوبی و حکاکی بوده است. بسیاری از این ظروف برای مصرف روزانه مردم ساخته نشده‌اند و به نظر می‌رسد بیش‌تر برای صاحب‌منصبان و ثروتمندان تهیه شده‌اند (رازانی، بخشنده‌فرد و توکلی، ۱۳۸۹: ۵۶). هنرمندان دورهٔ سلجوقی، فضای خالی را در تزیینات

نمی‌پسندیدند و به پوشش تمام سطح اثر می‌پرداختند که این موضوع در ایران باستان هم دیده می‌شود. حضور ناگهانی نقش خرگوش‌هایی که دارای گوش‌هایی بلندتر از حد معمول هستند با حکومت سلجوقیان شروع و پس از اندکی به فراموشی سپرده شد (همان: ۹۱). در دورهٔ سلجوقی نجوم و ستاره‌شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود چنان‌که ملک‌شاه دستور تأسیس رصدخانه‌ای با هزینهٔ فراوان را در سال ۴۶۷ ه.ق و هم‌چنین دستور ایجاد تقویم جلالی جهت اصلاح تقویم فارسی را صادر نمود. شمسه و چلیپا یا بازوبندی از نقوش هندسی‌ای هستند که در دورهٔ سلجوقیان برای تقسیم‌بندی و تفکیک فضای بین نقوش در آثار فلزی مورد استفاده قرار گرفته‌اند و فضای حاصل از تقسیم‌بندی هندسی توسط صور فلکی پر شده‌است و این فرضیه که طرح‌های هندسی نشانه‌ای از اجرام آسمانی هستند را بیش‌تر تقویت می‌کند (همان: ۹۴ و ۱۰۶). آثار فلزی دورهٔ سلجوقی عمدتاً دارای تزیینات انسانی، جانوری و کتیبه‌ای بوده‌اند و رایج‌ترین تکنیک‌ها نیز ترصیع‌کاری با نقره و مس، قلمزنی، نقره‌کوبی و حکاکی بوده و متن کتیبه‌ها در این دوره بیش‌تر دعا برای صاحب اثر و توصیه‌های اخلاقی است. اغلب کارهای مفرغی این دوره با نقره آرایش شده‌اند و نقوش روی آن‌ها عبارت است از تصاویر انسانی در حالت‌های مختلف (ایستاده، نشسته یا زانوزده). هم‌چنین طرح‌هایی از برگ و گل در اطراف نقوش انسانی، نقره‌کوب شده‌اند و همین روش در کتیبه‌های خط کوفی به‌کار رفته است. یکی از ویژگی‌های فلزکاری سلجوقی وجود کتیبه‌های ظریف است (آیت‌الله‌زاده شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۷۴).

آثار فلزی سده‌های ششم و هفتم ه.ق، از باشکوه‌ترین نمونه‌های تاریخ فلزکاری در ایران هستند. این دوره با واپسین دهه‌های حکومت سلجوقیان و اتابکان (۴۲۹-۵۵۲ ه.ق) در شرق و غرب، حکومت غوریان (۵۴۳-۶۱۲ ه.ق) و خوارزمشاهیان (۴۹۱-۶۱۶ ه.ق) در شرق و شمال‌شرق و نخستین دهه‌های حکومت ایلخانیان (۶۵۴-۷۵۰ ه.ق) در شمال‌غرب ایران بزرگ هم‌زمان است. بیش‌تر تولیدات سده‌های ششم و هفتم ه.ق با صحنه‌هایی پر جزییات از بزم و طرب، شکار شاهوار و مضامین برگرفته از باورهای اختربینانه تزیین شده‌است (رضازاده، ۱۳۹۴: ۲). پس از هجوم مغولان به ایران در قرن هفتم ه.ق ضربه‌ای سهمگین به فرهنگ و هنر ایران وارد آمد. در این میان هنر فلزکاری خراسان که در زمان سلجوقیان به اوج رسیده بود از بین رفت و هنرمندان به سوی غرب شتافتند. درنتیجه، هنر تازه‌ای از تلفیق سبک خراسانی با سبک هنرمندانی که در موصل و بغداد می‌زیستند به‌وجود آمد که ازجمله آثار آن در مجموعهٔ «هراری قاهری» با نام سلطان الجایتو خان قرار دارد (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

با روی کار آمدن صفویان، ایران پس از چند قرن تسلط حکومت‌های ملوک‌الطوایفی، صاحب حکومتی ملی و مرکزی شد و عصر طلایی هنر ایران شکل گرفت. در دورهٔ صفوی، هنرمندان آزادی بیش‌تری در نگارگری انسان و نقوش جانوران و گل و گیاه داشتند و طرح‌های اسلیمی که ایرانیان استادان واقعی آن بودند، رواج بیش‌تری داشتند. این نقوش در صنایع قالیبافی، کاشیکاری، تذهیب و گچ‌بری هم به‌کار می‌رفتند ولی استفاده از نقوش سنتی عرب و اسلامی مانند خطوط و اشکال هندسی و کتابت کوفی به‌تدریج کم و بعداً به کل منسوخ شد (همان: ۱۹٤). مهارت سنتی حکاکان و مرصع‌کاران در سدهٔ دهم ه.ق به حدی رسید که زمختی نقوش جای خود را به نقوش با ظرافت داد. به‌ویژه ترسیم نقوش انسانی، گیاهی (اسلیمی‌ها) و حیوانی با پویایی و انعطاف بیش‌تری انجام شد (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۹۰٦). در نمونه مرکب‌دان شمارهٔ (٦) این نوع نقش‌اندازی کاملاً مشهود است.

بنیان‌گذاری حکومت شیعی صفوی، موجب تغییراتی در کاربرد تولیدات فلزی گردید. اعتقاد به امامت حضرت علی (ع) و فرزندانش و ذکر صلوات بر حضرت محمد (ص) و معصومین به وفور بر روی ظروف، کتیبه‌ها و ترصیع فلزات نمود پیدا کرد. هم‌چنین اسلحه و ابزار کار و هرگونه آلات فلزی مانند کُره یا گوی، اسطرلاب، قلمدان و دوات به تمام نقاط دنیا صادر شدند و تأثیر فراوانی بر کار هنرمندان مغرب زمین گذاشتند. در متون تاریخی آمده است که در سال ۹۲۲ ه.ق، سلطان سلیم عثمانی به قصد توسعهٔ قلمرو خود، مرزهای ایران را مورد تجاوز قرار داده و با توجه به برتری نظامی، تبریز را تصرف کرده و سپس یک‌هزار نفر از صنعتگران و هنرمندان ایرانی را که در بین آن‌ها فلزکاران شیرازی، اصفهانی و هراتی بودند، همراه با غنایم جنگی به قسطنطنیه برده است (توحیدی، ۱۳۹٤: ۲۷۷). از مشخصه‌های دیگرِ فلزکاری صفوی، جایگزین‌شدن نستعلیق و ثلث در خط فارسی به جای کتیبه‌های کوفی عربی و محصورنمودن نوشته‌ها در ترنج‌ها و قاب‌های تزیینی است.

در این دوره، جزییات زندگی فردی و شغلی فلزکاران تقریباً ناشناخته مانده‌است. فلزکاران به ندرت کارهای خود را امضا می‌کردند. به همین دلیل اطلاعات موجود دربارهٔ اسامی و موقعیت فلزکاران در متون تاریخی اندک است. فلزکاری مانند سایر صنایع سده‌های میانی،

حرفه‌ای خانوادگی بود. به‌عنوان مثال، اگر پدری زرگر بود پسران هرگز نمی توانستند حرفه‌ای جز آن داشته باشند و حرفه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شد (وارد، ۱۳۸٤: ۲۱). ملکیان شیروانی طی بررسی‌های خویش به سه نتیجه‌گیری عمده دربارهٔ فلزکاری صفوی رسیده است: نخست آن‌که دنبالهٔ میراث عصر تیموری به‌ویژه خراسانی است؛ دوم آن‌که در زمان شاه عباس اول، دو مکتب مشخص فلزکاری در خراسان و آذربایجان وجود داشت؛ سوم آن‌که می‌توان تمایلات صوفیانه و تمایلات شیعی را در کارهای دورهٔ صفوی یافت (Melikian-Chirvani, 1974 : 550-552).

٤. مرکب‌دان (دوات)

در فرهنگ لغت دهخدا، مرکب‌دان (مُ رَ ک کَ) (اِ مرکب)، محیره، دوات، دویت (زمخشری) و دوات‌دان معنا شده‌است (دهخدا، بی‌تا: ۲۶۷۷). مرکب‌دان از مهم‌ترین ابزار کاربردی خوشنویسان در کتابت است (Shea, 2018 : 47). از زمانی که بشر به وسیله مرکب بر روی پاپیروس، برگ نخل، چوب و چرم حیوانات به نوشتن پرداخت، برای حفظ و نگهداری مرکب، ظروفی ساخت که در بین اقوام مختلف گوناگون بود. دوات‌ها از جنس سنگ، شیشه و فلزات مقاوم مانند مفرغ و برنج ساخته می‌شدند. دوات‌های فلزی به شکل قوطی‌های دربدار کوچک که اندازهٔ آن‌ها معمولاً ۱۰ الی ۱۴ سانتی‌متر و قطر دهانهٔ آن‌ها ۵ الی ۷ سانتی‌متر می‌باشد، ساخته می‌شدند. داخل بدنهٔ مرکب‌دان‌ها، ضخیم قالب‌گیری می‌شد تا محفظهٔ لوله‌ای‌شکلِ شیشه‌ای داخل آن محافظت شده باشد. این لوله به صورت جداگانه قرار می‌گرفت تا به راحتی از محفظه جدا شده و بتوان آن را شسته و تمیز کرد. فرم متداول دوات‌ها گرد و استوانه‌ای بود و دلیل این انتخاب، نحوهٔ کاربرد آن و به گونه‌ای بود تا حمل آن آسان و راحت بوده و ظاهری دلچسب و زیبا داشته باشد. منشیان، مرکب‌دان‌ها را به کمر یا مچ دست خود بسته یا در ساق چکمهٔ خود حمل می‌کردند (بیانی، ۱۳۶۲: ۲۰۵). در شرق ایران، منبت‌کاری و قلم‌زنی با نقره و مس قرمز در بدنهٔ مرکب‌دان‌ها به‌ویژه در نیمهٔ دوم قرن ششم ه.ق در نیشابور، هرات و مرو مرسوم بود (Taragan, 2005 : 27).

دوات و قلمدان‌ها، اسناد و مدارک دولتی در دورهٔ سامانیان و سپس غزنویان و سلجوقیان در مکانی به نام دوات‌خانه یا دویت‌خانه نگهداری می‌شدند. متصدی دوات‌خانه را دوات‌دار می‌نامیدند که وظیفهٔ تبلیغ رسائل از سلطان و ابلاغ عامهٔ امور، تقدیم شکایات و اخذ امضای سلطان برای فرمان‌ها را بر عهده داشته‌است. در برخی منابع چون تاریخ بیهقی به دوات‌دار القابی چون دبیر و منشی حضور سلطان یا امیر اطلاق شده‌است (مرادی، ۱۳۹۳: ۱۱). دوات به عنوان نشان دولتی نه‌تنها به عنوان خلعت به وزرا تقدیم بلکه از وزیری به وزیر دیگر منتقل می‌شده‌است، درنتیجه اصطلاح دوات‌گرفتن و دوات‌بخشیدن با عزل و نصب وزرا در ارتباط بوده‌است. باتوجه به اهمیت این موضوع، روی دوات تصویر (۱) نام صاحب آن «مولی الامیر عبدالله بن الحسن پارس» با خط کوفی گل‌دار آمده که مشخص نیست وی جزو امرای پارس بوده یا در پارس زاده شده‌است. آن‌چه اهمیت دارد این است که دواتی با نام و منصب صاحب آن، دلیل بر اثبات دیوانی‌بودن دوات و وسیلهٔ عزل و نصب‌بودن آن می‌باشد. بر روی دوات تصویر (۵)، نام سازندگان همراه شغل، نسب یا محل سکونت آن‌ها حک شده‌است. در این دوات، رقم «عمل محمد البیاع» به خط کوفی آمده است و آوردن کلمهٔ بیاع قبل از نام هنرمند بر این امر تأکید دارد که عمل ساخت و تزیین هردو توسط این فلزکار انجام شده‌است. با رجوع به منابع تاریخی مانند قابوس‌نامه، سفرنامه ناصرخسرو و ... مشاهده می‌شود که در همگی آن‌ها بیاعان جزو صنف بازرگانان بوده‌اند که در چندین رشتهٔ تجاری سمت داشته‌اند و از قشر نسبتاً مرفه جامعه بوده و از شهرت کافی برخوردار بوده‌اند (مرادی، ۱۳۹۳: ۱۵).

۵. معرفی مرکب‌دان‌های موجود در موزه متروپلیتن

در این پژوهش تعداد شش مرکب‌دان فلزی ایرانی موجود در موزه متروپلیتن متعلق به سده‌های ۵-۷ و ۱۰ ه.ق/ ۱۱-۱۳و ۱۶ م. از نظر شکل و تزیینات آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند. در جدول (۱)، اطلاعات مربوط به این مرکب‌دان‌ها آمده‌است. مرکب‌دان‌ها شامل دو قسمت درب و بدنهٔ اصلی می‌باشند و همگی جز اثر متعلق به قرن ۵ ه.ق دارای درب هستند اما درب یکی از آن‌ها در موزه قرار ندارد. درب مرکب‌دان سدهٔ ۷ ه.ق (شکل ۵ در جدول ۱) برخلاف بقیهٔ آثار، مسطح و بدون گنبد است. هنرمند برای تزیین مرکب‌دان‌های ۲، ۳ و ۶ جدول ذیل، بدنه را به سه قسمت تقسیم، و نقوش را در دو قسمت باریک بالا و پایین و نوار پهن مرکزی قرار داده‌است. در مرکب‌دان‌های ۱، ۴ و ۵ این جدول، بدنهٔ اثر بدون تقسیم‌بندی نواری‌شکل منقوش شده‌است.

جدول ۱: اطلاعات مرکب‌دان‌های فلزی موزه متروپلیتن (با استناد به سایت موزه)

شماره	منطقهٔ تاریخی	دورهٔ تاریخی	اندازه		جنس	شمارهٔ موزه	تصویر
۱	ایران، نیشابور	احتمالاً سدهٔ پنجم ه.ق (قرن ۱۱ م.)	بدنه	ارتفاع: ۴/۴ سانتی‌متر قطر: ۷ سانتی‌متر –	برنز	۴۰.۱۷۰.۱۱۶	
			درب	–			
۲	شرق ایران (خراسان)، یا افغانستان	سدهٔ ۶ ه.ق (قرن ۱۲ م.)	بدنه	ارتفاع: ۱۰/۵ سانتی‌متر عرض: ۸.۳ سانتی‌متر عمق: ۸.۱ سانتی‌متر وزن: ۴۳۹/۵ گرم	برنز	۴۸.۱۰۸ a,b	
			درب	ارتفاع: ۵/۱ سانتی‌متر عرض: ۸/۱ سانتی‌متر وزن: ۱۴۴/۶ گرم			
۳	احتمالاً ایران، خراسان	سدهٔ ۷ ه.ق (اوایل قرن ۱۳ م.)	بدنه	ارتفاع: ۹.۲ سانتی‌متر قطر: ۱۱/۶ سانتی‌متر –	برنج	۵۹.۶۹.۲ a,b	
			بدنه و درب	ارتفاع: ۱۴/۹ سانتی‌متر – –			
۴	ایران	سده‌های ۶ و ۷ ه.ق (اواخر سدهٔ ۱۲ و اوایل ۱۳ م.)	بدنه	ارتفاع: ۶ سانتی‌متر قطر: ۸/۳ سانتی‌متر –	برنج	۴۴.۱۳۱	
			درب	–			
۵	ایران، خراسان	سدهٔ ۷ ه.ق (قرن ۱۳ م.)	بدنه	ارتفاع: ۵/۷ سانتی‌متر قطر: ۸/۳ سانتی‌متر وزن: ۴۱۱/۱ گرم	برنز	۳۵.۱۲۸ a,b	
			درب	ارتفاع: ۵/۱ سانتی‌متر قطر: ۸/۷ سانتی‌متر وزن: ۱۷۵/۸ گرم			
۶	ایران	سدهٔ ۱۰ ه.ق (قرن ۱۶ م.)	بدنه	ارتفاع: ۹/۲ سانتی‌متر – –	برنج	۴۱.۱۲۰ a,b	
			درب	–			

فرم در دقیق‌ترین معنا مترادف با واژهٔ شکل است. فرم هم‌چنین به معنای نوع یا شکل خاصی از هر چیزی است و در کلی‌ترین معنایش به عناصر بصری‌ای اشاره می‌کند که تشکیل‌دهندهٔ یک اثر و روابط بین این عناصر است و ظاهر ویژهٔ یک اثر هنری را به آن می‌بخشد. در قرآن و در سورهٔ مبارکهٔ قلم، از نظر اهمیت و ارزشمندی، سوگند به قلم و آن‌چه بنگارد (از حکمت، علم، موعظه و هدایت) یاد شده است: «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ». از ابن‌عباس و حسن قتاده روایت است که «نون» اسم دوات است و در کلام عرب آمده است: اذا ما الشوق برح بی الیهم القت النون بالدمع السجوم. نگارنده اضافه می‌کند که شکل دوات هم شباهت به حرف «نون» دارد (فضائلی،۱۳۶۳: ۱۶).

شکل و تزیینات ظروف، در هر دوره نشان‌دهندهٔ ذوق، سلیقه و حس زیبایی‌شناسی هنرمند و هم‌چنین نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های قومی، تمدنی و یا تأثیر عوامل متعددی است که در محیط اطراف رخ می‌دهد. شکل مرکب‌دان‌های مورد پژوهش، استوانه‌ای‌شکل و بیش‌تر آن‌ها برگرفته از آثار معماری ازجمله مساجد می‌باشند. حالت گنبدی‌شکل درب این مرکب‌دان‌ها تداعی‌کنندهٔ گنبد مساجد است. تفاوتی که در مرکب‌دان‌های دورهٔ صفوی (۱۶ م.) با مرکب‌دان‌های دوره‌های قبل دیده می‌شود در این است که در مرکب‌دان‌های دورهٔ صفوی شکل کلی دوات، مانند گنبد مساجد است. در برخی نمونه‌ها، این گنبد مرکزی، به شکل گل نیلوفر آبی یا گل شش‌پر است (Taragan, 2005 : 27). گنبد مساجد دورهٔ صفوی دارای پایهٔ عمودی‌شکل بلندتری نسبت به مساجد دوره‌های قبل از خود است. در مساجد دورهٔ سلجوقی، گنبد با پایهٔ عمودی کوتاه‌تری بر بدنهٔ مسجد قرار دارد.

بر این اساس، ملکیان شیروانی دوات‌های دوره اسلامی را در سه دستهٔ برجی یا گنبدی‌شکل، صندوقی، و قابل حمل یا گرد طبقه‌بندی کرده‌است. سه نمونه از دوات‌های پژوهش حاضر، شکل گنبدی یا برجی دارند. در نمونه مرکب‌دان‌های سده‌های ۵-۷ ه.ق در جدول (۱)، درپوش مسطح مرکب‌دان، گنبدی است و شکل گنبد نیلوفری (شش گلبرگ نیلوفر) در ادب فارسی، نشان از آسمان دارد. سایر نمونه‌ها به سبک مرکب‌دان‌های خراسانی، گرد هستند و حاشیه‌ای مسطح دارند (Melikian-Chirvani, 1986 : 75). در جدول (۲) آنالیز مرکب‌دان‌های مورد بررسی آورده شده است.

جدول ۲: آنالیز فرمی مرکب‌دان‌ها (نگارندگان)

شماره	۱	۲	۳	۴	۵	۶
تصویر						
فرم	گرد یا قابل حمل	برجی یا گنبدی	برجی یا گنبدی	گرد یا قابل حمل	گرد یا قابل حمل	برجی یا گنبدی با پایهٔ عمودی بلند
ترکیب‌بندی	یک سطح برای نقش‌اندازی و دو لبهٔ باریک	سه سطح موازی جهت نقش‌اندازی بر بدنه	سه سطح موازی جهت نقش‌اندازی بر بدنه	یک سطح برای نقش‌اندازی و یک لبهٔ باریک	یک سطح برای نقش‌اندازی و یک لبه باریک	سه سطح موازی جهت نقش‌اندازی بر بدنه

مرکب‌دان‌های شماره‌های ۲-۵ که متعلق به سده‌های ۶-۷ ه.ق هستند، همگی دارای حلقه‌های اتصال، پلاک و گیره در اطراف بدنهٔ خود هستند که در برخی نسبتاً سالم و کامل مانده و در برخی (مانند نمونهٔ ۴) فقط میخ‌های اتصال آن باقی مانده‌است که دلالت بر وجود پلاک و حلقهٔ اتصال مفقود دارد. در زمان استفاده از این مرکب‌دان‌ها، بندهایی از این حلقه‌ها عبور می‌کرده و مرکب‌دان توسط این بندها به حمایل و کمربند شخص متصل می‌شده‌است اما حلقهٔ اتصال مرکب‌دان (۶) که به دورهٔ صفوی تعلق دارد، در بالای درپوش آن و دقیقاً در رأس فرم گنبدی‌شکل آن و به صورت یک حلقهٔ ساده است. مرکب‌دان (۱) از سدهٔ ۷ ه.ق نیز بدون حلقه و پلاک می‌باشد.

لازم به ذکر است مرکب‌دان (۳) دارای پایه‌ای در بخش زیرین خود است. سایر نمونه‌ها همگی بدون پایه هستند و بخش زیرین آن‌ها صاف و مسطح است و بدون واسطه، مستقیماً روی سطح قرار می‌گیرند اما مرکب‌دان (۳) با احتمالاً سه پایهٔ کوتاه روی سطح قرار می‌گرفته است. بدنهٔ مرکب‌دان‌های (۲، ۳و۶) که درپوش گنبدی‌شکل دارند به صورت چند نوار موازی پهن و باریک تقسیم‌بندی شده‌اند که نقوش و عناصر تزیینی، فضای این نوارها را پر کرده‌است. حال آن‌که در مرکب‌دان‌های (۱، ۴و۵) که درب ندارند و یا درپوش مسطحی دارند، تقسیم‌بندی فضای روی بدنه به صورت تک نوار است و فقط نزدیک لبه یا سطح زیرین آن‌ها یک یا دو نوار بسیار باریک ساده و بدون تزیین وجود دارد.

٦. بررسی و تحلیل نقوش و تزیینات مرکب‌دان‌های موزهٔ متروپلیتن

مرکب‌دان شماره (۱): این مرکب‌دان فلزی با نام «مولی الامیر عبدالله بن الحسن پارس» متعلق به قرن ۵ ه.ق/ ۱۱ م. است. این نام دورتا دور بدنهٔ آن با خط کوفی‌گل‌دار حک شده‌است. بدنهٔ آن حالت مدور و استوانه‌ای‌شکل دارد و مربوط به منطقهٔ نیشابور می‌باشد. جنس آن از مفرغ (برنز) و به روش ریخته‌گری ساخته شده است. این مرکب‌دان از نوع بدون درب می‌باشد و سطح زیرین و داخلی آن ساده و بدون تزیین است. یک نوار ساده، بخش لبهٔ بالایی آن و دو نوار ساده نیز به موازات هم بخش لبهٔ زیرین آن را در برگرفته است (تصویر ۱).

تصویر ۱: ایران، نیشابور، احتمالاً سدهٔ ۵ ه.ق، دارای کتیبهٔ کوفی گلدار (URL1)

شرق ایران، یا افغانستان است. جنس آن از مفرغ (برنز) می‌باشد و طرح‌ها با نقره و مس روی آن مرصع‌کاری شده‌اند. مرکب‌دان دارای درپوش می‌باشد و تزیینات روی همهٔ قسمت‌های آن نقش بسته است. بدنه به سه قسمت تقسیم شده که دو نوار بالا و پایین دارای کتیبهٔ خوشنویسی با خطوط نسخ و کوفی است که شامل دعای خیر برای صاحب اثر می‌باشند. در نوار بالایی روی بدنه، جملات «العز و الاقبال و الدوله و السعاده و السلامه و [...] و النعمه و البقا[ء] لصاحبه» و در نوار پایینی بدنه جمله (بالیمن و البرکه و السرور و السعاده و السلامه و التامه و التأیید و البقا[ء] لصا[حبه]) نوشته شده است. داخل نوار میانی، الگوی هفت دایره (یک دایره در وسط و شش دایره اطراف آن) که از نقوش هنر اسلامی مربوط به منطقهٔ شمال شرق ایران و خراسان می‌باشد به‌کار رفته و با مس ترصیع شده است. فضای بین خطوط با نقوش گیاهی ظریفی به صورت سیاه‌قلم تزیین شده‌است. در قسمت میانی بدنه نقش چند اسب‌سوار، با مس و نقره مرصع‌کاری شده‌است. در این قسمت لولاهایی وجود دارد که به موازات آن‌ها در روی درپوش، گیره‌هایی قرار دارند که مرکب‌دان به وسیلهٔ آن‌ها بسته و قابل حمل می‌شده‌است. هم‌چنین تزیینات پایین بدنه، مشابه نوار بالایی است.

درپوش مرکب‌دان دارای برآمدگیِ گنبدی‌شکلِ ترک‌دار بر روی سطحی صاف می‌باشد. این قسمت مسطح و پایهٔ عمودی آن دارای تزیینات خوشنویسی و اشکال گیاهی هستند. بر روی بخش مسطح درپوش، دو نوار به موازات هم بر لبه قرار گرفته‌اند و چهار دایرهٔ منقوش در سه بخش به صورت قرینه (مجموعاً ۱۲ دایره) روی دو نوار ترسیم شده‌اند. درون نوارها به خط کوفی جملات «بالیمن و البرکة [...] و السعادة و الد[...]» و «الدولة و السلامة و النصر و البقا لصاحبه [...]» نوشته شده‌است. فرم ترک‌دار گنبدی‌شکل درپوش به نقل از ملکیان شیروانی استعاره از گنبد نیلوفری در ادبیات است. تصویر این گنبد از بالا شبیه نقش گل هشت‌پر (رزت) نیز می‌باشد. قسمت خارجی کف مرکب‌دان نیز دارای تزیینات بسیار ظریفی شامل یک دایره در مرکز است که درون آن نقشی شبیه خورشید با مس مرصع شده و نوار دایره‌ای‌شکل دوم به صورت ساقهٔ اسلیمی است. نوار سومی که پهن‌تر می‌باشد ۱۸ بار تکرار طرح برگ نخلیِ حک‌شده و مرصع را دربر می‌گیرد. در نوار آخر، شش دایرهٔ جدا از هم نقش بسته‌اند که مابین دایره‌ها یکی درمیان، کتیبهٔ خوشنویسی (بالیمن و البرکه و ...) و نقش شیر جای دارد (تصویر ۲).

تصویر ۲: شرق ایران (خراسان) یا افغانستان، سدهٔ ۶ ه.ق، دارای کتیبهٔ نسخ و کوفی، تزیینات گیاهی، جانوری و انسانی (URL2)

مرکب‌دان شماره (۳): این مرکب‌دان متعلق به اوایل قرن ۷ ه.ق/ ۱۳ م. است. جنس آن از برنج و به روش کوفته‌گری ساخته شده و دارای تزیینات نقره‌کوبی و سیاه‌قلم است. بدنه و درپوش

تصویر ۳: احتمالاً ایران، خراسان، سدهٔ ۷ ه.ق، دارای کتیبهٔ نسخ، تزیینات گیاهی، جانوری، انسانی، هندسی و صور فلکی (URL3)

این مرکب‌دان دارای تزیینات بسیار زیبایی می‌باشد. بدنه به سه قسمت تقسیم شده که در دو نوار باریک‌تر بالایی و پایینی، نقش حیواناتی در حال تعقیب و گریز حک و نقره‌کوبی شده‌است. مابین صحنهٔ تعقیب‌وگریز شیر و حیوانی نظیر آهو، با نقوش گیاهی پر شده‌است. قسمت میانی، نقوشِ ترکیبی صور منطقة البروج با خداوندان را نشان می‌دهد که نشان‌دهندهٔ سنت خراسانی است. هنر طالع‌بینی که ابتدا از طریق متون یونانی به جهان اسلام معرفی شد، جزء لاینفک علم نجوم تلقی شد. ترسیم صور نجومی بر روی اشیاء گران‌بها از این قبیل در جهان اسلام رواج بسیار یافت و تصور می‌شد که وجود چنین تصاویری بر روی این اشیاء، ویژگی‌های کیهانی و طلسم‌شناختی را در آن‌ها ایجاد می‌کند و درنتیجه صاحبان آن‌ها را تحت تأثیر فرخندهٔ ستارگان قرار می‌دهد. نقوش داخل طرح هشت و چهار (هشت و چلیپا)، در قسمت هشت (شمسه) با ۱۲ صورت فلکی و در قسمت چلیپا با ساقه‌های اسلیمیِ منتهی به سر حیوانات، تزیین و با نقره مرصع شده‌است. در این بخش لولا و پلاک‌هایی قرار دارد که به موازات آن‌ها روی درپوش، گیره‌ای نیز وجود دارد که سه صورت فلکی (سرطان، عقرب و حوت) به دلیل کمبود فضا و حفظ ماهیت تزیینی بر روی این حلقه‌ها تصویر شده‌اند (تصویر ۳).

لازم به ذکر است اخترشناسان روزگار پیشین برای شناخت ستارگان ثابت در آسمان و تعیین محل آن‌ها، از به‌هم پیوستن تصویر برخی ستارگان بر بعضی دیگر، شکل‌هایی درنظر گرفته‌اند. هرچند جز با تخیل و تصور بسیار قوی، شباهت بسیار دور میان آن‌ها را نمی‌توان باور داشت. برخی از این شکل‌ها به انسان شباهت دارند نظیر جوزا، جمعی دیگر شبیه جانوران‌اند مانند حمل و ثور و تعدادی نیز به صورت آلات و ابزار گوناگون در آسمان دیده می‌شوند هم‌چون میزان.

منطقةالبروج در نجوم قدیم، دایره‌ای خیالی است بر روی آسمان که به دوازده بخش مساوی تقسیم شده و چنین به نظر می‌آید که خورشید در مدت یکسال آن را طی می‌کند. در هر بخش، یک صورت فلکی (برج) قرار دارد که با علامتی مشخص می‌شود (رضازاده و شریف‌الحسینی، ۱۳۹۸: ۲۵). نشانه‌های مذکر عبارتند از: حمل، جوزا، اسد، میزان، قوس، دلو و نشانه‌های مونث عبارتند از ثور، سرطان، سنبله، عقرب، جدی و حوت.

درب مرکب‌دان به صورت قسمت گنبدی‌شکل بر قسمتی مسطح قرار گرفته است. این گنبد دارای نقوش اسلیمی و گیاهی نقره‌کوب است. اطراف گنبد، در قسمت مسطح درب نیز دو کتیبهٔ انسان‌سر به خط نسخ با مضمون آرزوی سعادت و برکت‌دادن وجود دارد اما تصویری از آن در سایت موزهٔ متروپلیتن ارائه نشده‌است. اوا بئر در کتاب فلزکاری در هنراسلامی قرون میانه، این نقوش را چنین توصیف می‌کند:

> پیرامون این گنبد در یک قاب باریک مدور که با سه ترنج حاوی نقوش مرغی تقطیع شده‌است یک کتیبهٔ انسان‌سر در زمینه‌ای از نقوش گیاهی دیده می‌شود و همین نقشه در تزیین حاشیهٔ مسطح و مدور درون محفظهٔ دوات نیز به‌کار رفته‌است. (Baer, 1983 : 206-209).

در حاشیهٔ بیرونی درب (مابین گیره‌ها) نیز تصویر تعقیب‌وگریز سه خرگوش با تزیین نقره‌کوبی به چشم می‌خورد.

مرکب‌دان شماره (۴): این دوات استوانه‌ای و درب‌دار متعلق به اواخر سدهٔ ۶ و اوایل سدهٔ ۷ ه.ق/ اواخر سدهٔ ۱۲ و اوایل سدهٔ ۱۳ م. است که درب آن در موزه موجود نمی‌باشد. تزیینات بدنه به صورت سه ترنج تقطیع‌شده می‌باشد که مابین ترنج‌ها پنج فرم دایره‌ای‌شکل قرار دارد. در دایرهٔ وسط، نقش اسب‌سوار (و یک مورد قوش‌باز) و در چهار دایرهٔ دیگر، صور فلکی که با مس و نقره مرصع شده‌اند، قرار گرفته‌است. در تصویر (۴)، در سمت راست صورت فلکی شیر، پایین و سمت راست سنبله (خوشه)، بالا سمت چپ ترازو و پایین سمت چپ عقرب نقش شده‌است و تصویرگری همهٔ آن‌ها از شمایل‌نگاری قراردادی و سنتی پیروی می‌کند. دوازده صورت فلکی در بدنه وجود دارند. مابین دوایر نقوش، ساقه‌های گیاهی به چشم می‌خورند که انتهای آن به صورت سر حیوانات است که آن‌ها نیز با مس و نقره مرصع شده‌اند (تصویر ۴).

مرکب‌دان شماره (۵): این دوات استوانه‌ای‌شکلِ درب‌دار متعلق به ایران و منطقهٔ خراسان قرن ۷ ه.ق/ ۱۳م. می‌باشد و نقوش آن به وسیلهٔ مس و نقره مرصع شده‌اند. تزیینات بدنه شامل الگوی هفت‌دایره از نقوش تزیینی منطقهٔ خراسان و شمال شرق ایران و نواری پهن به شکل قابی است که انتهای آن به صورت برگ نخل نیمه قرار دارد و داخل این قاب از ساقه‌های گیاهی مرصع‌کاری‌شده استفاده شده است. پایین بدنهٔ مرکب‌دان سه کتیبهٔ خوشنویسی با خط نسخ بسته‌است که متن آن‌ها دعای خیر، آرزوی سلامتی و عزت و شادی برای صاحب اثر می‌باشد. درپوش مرکب‌دان برخلاف بقیهٔ مرکب‌دان‌ها بدون گنبد و مسطح می‌باشد. در مرکز آن نقش یک دایره قرار دارد که داخلِ آن بر مبنای مربع تقسیم شده و در هر قسمت نقش برگ نخل قرار گرفته‌است. هم‌چنین نوار پهن مدوری وجود دارد که در سه قسمت به وسیلهٔ برگ نخل هم‌عرض با نوار، تقطیع‌شده و داخل نوار با ساقه‌های دوار ختایی با نقوش ظریف به صورت سیاه‌قلم مزین شده‌است (تصویر ۵).

تصویر ۴: ایران، سده‌های ۶ و ۷ ه.ق، دارای تزیینات گیاهی، جانوری، انسانی و صور فلکی (URL4)

تصویر ۵: ایران، سدهٔ ۱۰ ه.ق، دارای تزیینات گیاهی و جانوری (URL5)

مرکب‌دان شماره (٦): این مرکب‌دان استوانه‌ای‌شکل درپوش‌دار به قرن۱۰ ه.ق/ ۱۶ م. تعلق دارد و جنس آن برنج است که با نقره مرصع‌کاری شده‌است. تزیینات بدنه شامل دو نوار است، در نوار بالای بدنه که پهن‌تر می‌باشد، ساقه‌های گل‌های ختایی نقش شده‌است که شامل گل شاه‌عباسی، گل مدور، برگ‌ها و حیواناتی نظیر خرگوش، آهو و گرگ می‌باشد و زمینهٔ کار با ساقه‌های ظریف گل و برگ به صورت سیاه‌قلم مزین شده‌است. قسمت درپوش این مرکب‌دان، حالتی گنبدی‌شکل دارد و تزیینات آن مانند بدنه می‌باشد به‌گونه‌ای که نقش چهار حیوان شامل دو آهو و دو شیر در چهار وجه آن در میان نقوش ختایی ترسیم شده‌است. نوار پایین گنبد نیز با نقوش مشابه نوار زیرین بدنه آراسته شده‌است (تصویر ۶).

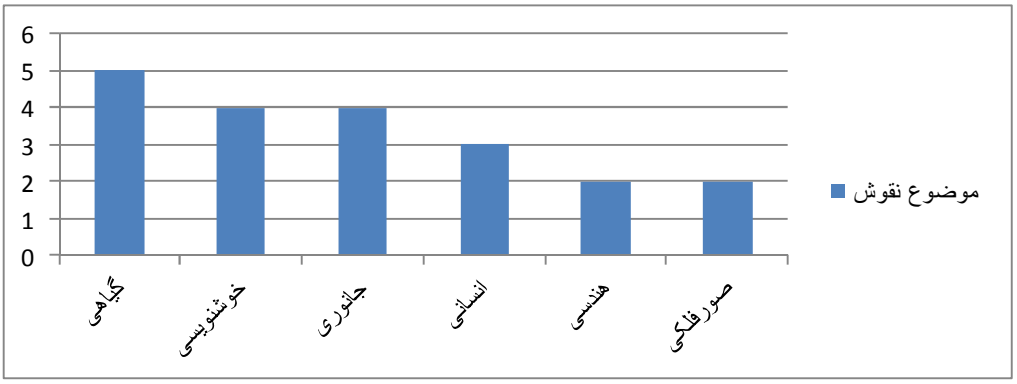
تصویر ۶: ایران، خراسان، سدهٔ ۷ ه.ق، دارای کتیبهٔ نسخ، تزیینات گیاهی و هندسی (URL6)

در مرکب‌دان‌های مورد بررسی در این پژوهش، تزیینات گیاهی بیش‌ترین کاربرد را داشته‌است و نقوش هندسی و صور فلکی کم‌ترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. با استناد به نمودار (۱)، در پنج نمونه مرکب‌دان، از نقوش و تزیینات گیاهی استفاده شده و در مرکب‌دان (۱) نیز از خط کوفی گلدار استفاده شده‌است که نشان از کاربرد و جذابیت نقوش گیاهی در میان سازندگان و خریداران آثار و به‌طور کلی سلیقهٔ هنری دوره‌های سلجوقی و صفوی دارد. پس از آن، نقوش جانوری و کتیبه‌های خوشنویسی بیش‌ترین کاربرد و محبوبیت را دارا هستند. نقوش انسانی، هندسی و صور فلکی در مراتب بعدی قرار دارند.

نقوش گیاهی موجود در این مرکب‌دان‌ها شامل نقوش ختایی چون شاه عباسی، انواع برگ، غنچه و گل‌های پنج‌پر به همراه ساقه‌های پیچکی و طوماری می‌باشند که در قاب اسلیمی‌ها درهم تنیده‌شده و غالباً به سر حیوانات منتهی شده‌اند و یا به صورت سیاه‌قلم یا مرصع در پس‌زمینهٔ نقوش هندسی، انسانی، صور فلکی و ... کار شده‌اند.

در میان نقوش جانوری، اسب، شیر، آهو، خرگوش و گرگ تصویر شده‌اند. نمونه‌های حاوی صور فلکی (نمونه‌های ۳و۴) با نقش جاندارانی چون عقرب، بز و ... را نیز می‌توان جزء نقوش حیوانی به‌شمار آورد. این نقوش جانوری یا در میان قاب‌های هندسی و یا در بطن پیچک‌های طوماری و اسلیمی قرار گرفته‌اند و در پس‌زمینهٔ خود، نقوش ختایی دارند. لازم به ذکر است نقوش جانوری به حالت گرفت‌وگیر و با ریتم منظم در فواصل، بر وجوه مشخص مرکب‌دان قرار گرفته‌اند و یا حالت قرینه دارند. نقوش هندسی فقط در دو نمونه مرکب‌دان (۳و۵) به‌کار رفته‌است و شامل نقش شمسه و چلیپا و الگوی هفت دایره است. این نقوش هندسی با کتیبه‌های خوشنویسی و نقوش گیاهی و اسلیمی همراه شده‌اند.

نقوش انسانی در این نمونه‌ها سوار بر اسب و در حال تاخت یا در قالب نقوش صور فلکی تصویر شده‌است که به دلیل ماهیت و شیوهٔ مصورسازی قراردادی و سنتی آن، با نقوش انسانی و جانوری همراه شده‌است. دو نمونه مرکب‌دان (۳و۴) حاوی نقوش صور فلکی هستند و به صورت اجتناب‌ناپذیری با نقوش انسانی و نیز نقوش جانوری و گیاهی همراه شده‌اند. کتیبه‌های خوشنویسی در مرکب‌دان‌های بررسی‌شده، در نوارهای پایینی و بالایی مرکب‌دان و نیز روی درپوش گنجانده شده‌اند. در تمام نمونه‌ها، خط کوفی بیش‌ترین کاربرد را داراست هرچند از خط نسخ نیز استفاده شده‌است.



نمودار ۱: فراوانی نقوش در مرکب‌دان‌های سده‌های ۵ ـ ۱۰ ه.ق/ ۱۱ ـ ۱۶ م موزهٔ متروپلیتن (نگارندگان)

نقوش تزیینی ظروف فلزی، به‌نوعی تاریخ مدون آداب و رسوم، عقاید مذهبی و چگونگی برگزاری جشن‌ها و مراسم مذهبی و تشریفاتی و نیز مراسم شکار و جنگیدن است. بی‌تردید با دقت در نقوش حک‌شده بر روی ظروف می‌توان به بسیاری از امور زندگی گذشتگان واقف شد. اوا بئر در تحلیل نقوش ظروف فلزی به‌نقل از اتینگهاوزن عنوان می‌کند نقش شیر به عنوان چرخهٔ زندگی در روی ظروف حک می‌شود. در شاهنامه نیز به دشمنی شیر و گاو اشاره شده است. نقش خورشید در روی ظروف و چرخش دیگر عناصر مانند انسان گیاهان و حیوانات در اطراف خورشید به‌صورت تمثیلی را می‌توان به‌عنوان منبع حیات تفسیر کرد. ترکیب‌های شبه‌کیهان‌نگاری در روی ظروف به کَرات دیده می‌شود. این باور یا افسانه در بین هنرمندانی که این ظروف را می‌ساختند و مردم وجود داشته‌است (Baer, 1968: 25-27). استفاده از خطوط نسخ، کوفی و ثلث هم‌چنان که در تزیین و بیان مضامین دعایی، پند و اندرز و ثبت رقم به‌کار می‌رفته‌است، در سایر اشیای فلزی و سفالی نیز به‌چشم می‌خورد که در آن‌ها نیز همین سه نوع خط با همین کارکرد وجود دارند (هاشمی رشیدآباد و صالحی کاخکی، ۱۳۹۰: ۹۲).

۷. نتیجه‌گیری

وجود مرکب‌دان‌های فلزی در دوره‌های مختلف هنر ایران، نشانگر اهمیت خوشنویسی در مناطق مختلف ایران چون خراسان و اصفهان بوده‌است. در آثار برجای‌مانده از دورهٔ سلجوقیان (به‌رغم شکوفایی علم نجوم و حضور دانشمندان ایرانی)، تزیینات و نقوش به‌کار رفته بیش‌تر نقوش گیاهی است. در سنت نقش‌اندازی آثار فلزی مکتب خراسان استفاده از نقوش گیاهی متراکم، اسلیمی‌ها و پیچک‌های تزیینی در واگیره‌های تکرارشونده کاربرد فراوانی داشته و سطوح تزیینی اشیاء را به‌شکل متناسب پر می‌کرده‌است. این سنت در سدهٔ ٤ ه.ق/ ١٠ م. نیز حفظ تداوم می‌یابد و الگوهای تشعیر و نگارگری ایرانی چون گرفت‌وگیر میان نقوش گیاهی ـ حیوانی و ظرافت نقش‌اندازی دوچندان می‌شود.

غالب مرکب‌دان‌های مورد بررسی در پژوهش حاضر بدون پایه هستند و تقسیم فضای تزیینی در مرکب‌دان‌هایی که درپوش گنبدی دارند در سه سطح نقش‌اندازی شده است اما مرکب‌دان‌های بدون در و یا دارای درپوش مسطح، فقط یک سطح برای تزیین دارند و تمام عناصر در همان فضا چینش شده‌اند. بنابراین در مرکب‌دان‌های گنبدی، تنوع و انسجام نقوش بیش‌تر است. مرکب‌دان‌های سده‌های ٦ و ٧ ه.ق، همگی دارای حلقه و پلاک اتصال در اطراف بدنه هستند اما حلقهٔ اتصال مرکب‌دان سدهٔ ١٠ ه.ق بر رأس درپوش گنبدی‌شکل آن جای گرفته‌است.

در نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش از ۶ گروه از نقوش تزیینی شامل نقوش گیاهی، نقوش جانوری، نقوش انسانی، صور فلکی، نقوش هندسی و کتیبه‌های خوشنویسی استفاده شده است. تزیینات گیاهی بیش‌ترین میزان کاربرد را داشته و نقوش هندسی و صور فلکی کم‌ترین کاربرد را به خود اختصاص داده‌اند. انواع نقوش ختایی شامل گل گرد، شاه عباسی و برگ‌ها به‌همراه ساقه‌های پیچکی و طوماری غالباً به سر حیوانات منتهی شده‌اند و یا پس‌زمینهٔ عناصر هندسی، انسانی، صور فلکی و ... را پر کرده‌اند و در پس‌زمینه به‌صورت سیاه‌قلم یا مرصع کار شده‌اند. اسب، شیر، آهو، خرگوش و گرگ نقوش جانوری پرکاربرد هستند که در میان قاب‌های هندسی و یا در بطن پیچک‌های طوماری و اسلیمی‌ها جای گرفته‌اند و در پس‌زمینهٔ خود، نقوش ختایی دارند. لازم به ذکر است نقوش جانوری به‌شکل گرفت‌وگیر و با ریتم منظم در فواصل و وجوه مشخص مرکب‌دان قرار گرفته‌اند و یا قرینه هستند. نقوش هندسی شامل نقش شمسه و چلیپا و الگوی هفت دایره می‌باشد. نقوش انسانی در نمونه‌های مطالعاتی سوار بر اسب و یا در قالب نقوش صور فلکی تصویر شده‌است. صور فلکی نیز به‌دلیل شیوهٔ مصورسازی قراردادی آن، با نقوش انسانی و جانوری همراه شده‌است.کتیبه‌های خوشنویسی در نوارهای پایینی و بالایی مرکب‌دان و نیز بر روی درپوش استفاده شده‌اند. خطوط کوفی و نسخ در قالب عبارات دعایی، طلب سلامتی، عزت و شادی برای صاحب مرکب‌دان، بیش‌ترین کاربرد را دارند.

منابع

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، و پاکیاری، سارا. (۱۳۸۲). فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول. مطالعات هنرهای تجسمی، ش. ۲۰، ۱۳۸-۱۴۸.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، رضازاده، طاهر، و مراثی، محسن. (۱۳۹۲). نقدی بر انتساب سه اثر از فلزکاری غرب ایران به مکتب موصل در نیمهٔ اول قرن هفتم هجری؛ عودسوز ابوبکر سنی رازی، ابریق و شمعدان موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. فصلنامه نگره، ۸ (۲۷)، ۳۴-۴۸.

----- . (۱۳۹۴). شناسایی مراکز و ویژگی‌های فلزکاری شمال، مرکز و غرب ایران از آغاز سده ششم ه.ق تا هجوم مغول. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۵ (۸)، ۱۷۱-۱۹۰.

آیت‌الله‌زاده شیرازی، باقر. (۱۳۶۲). بررسی هنر فلزکاری در دوران سلجوقی. فصلنامه هنر، ش. ۳، ۶۶-۸۹.

احسانی، محمدتقی. (۱۳۹۰). هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

افروغ، محمد، و نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۹۱). تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به عنوان شکل و صور تزئینی آثار فلزی دوره سلجوقی؛ مطالعه موردی: آبریز برنجی. دوفصلنامه نگره، ش. ۲۱، ۶۸-۸۳.

افروغ، محمد. (۱۳۹۷). بازتاب مضامین و نقش‌مایه‌های آثار فلزی ساسانی در آثار فلزی موصل. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۲ (۶)، ۶۹-۸۴ doi : 10.30699/PJAS.2.6.69

افرون، قدیر. (۱۳۸۵). سهم خراسان در پیدایش، رواج، رشد و تعالی هنر ایرانی- اسلامی. کتاب ماه هنر، ش. (۹۱ و ۹۲)، ۷۴-۸۶.

انصاری، مهناز. (۱۳۹۲). بررسی جایگاه خطنگاره‌های مذهبی در افزارهای جنگی دوره صفوی. فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه، ۱ (۱)، ۵-۱۲.

بخشنده، مونا، و دستان، نسرین. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی ویژگیهای بصری آینه‌های فلزی ایران و چین با نگاهی به دوره سلجوقی. دوفصلنامه نگره، ۱۲ (۴۲)، ۹۹-۱۰۹ doi : 10.22070/NEGAREH.2017.533

بیانی، سوسن. (۱۳۶۲). اهمیت دوات و دوات‌داری در ایران و نقش آن در تمدن اسلامی. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۲۵ (۱-۴)، ۲۰۳-۲۵۶.

پاکباز کتج، داود، و رایگانی، ابراهیم. (۱۳۹۷). بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دورهٔ سلجوقی و ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر. فصلنامه نگره، ۱۳ (۴۷)، ۲۸-۴۹ doi : 10.22070/NEGAREH.2018.2558.1685

پوپ، آرتور، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوره پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۶). ترجمه زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تقوی، عابد. (۱۳۸۸). ویژه‌ی نجوم دوره‌ی اسلامی: بررسی روش‌های ساخت و تزئین اسطرلاب‌های دوران سلجوقی و ایلخانی. نشریه

کتاب ماه علوم و فنون، ش. ۱۲۲، ۳-۹.
توحیدی، فائق. (۱۳۹٤). فن و هنر فلزکاری در ایران. تهران: سمت.
حیدرآبادیان، شهرام، و عباسی‌فرد، فرناز. (۱۳۸۸). هنر فلزکاری اسلامی. تهران: سبحان نور.
خزایی، محمد، و موسوی حجازی، بهار. (۱۳۹۱). زبان و بیان در هنر فلزکاری ایران، دوره اسلامی تا حمله مغول. نشریه کتاب ماه هنر، ش. ۱٦۵، ٤-۱۷.
دهخدا، علی‌اکبر. (بی‌تا). لغت‌نامه (ج. ۲). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رازانی، مهدی، بخشنده‌فر، حمیدرضا، و توکلی، اصغر. (۱۳۸۹). فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی. دانش مرمت و میراث فرهنگی، ۵ (٤). ۵۵-٦۳.
رضازاده، طاهر. (۱۳۹٤). هنر فلزکاری غرب ایران در سده‌های ششم و هفتم هجری. تهران: علمی فرهنگی.
-----. (۱۳۹۵). فلزکاری غرب ایران در قرن هفتم ه.ق؛ کشف و شناسایی مکتبی جدید در تاریخ فلزکاری ایرانی اسلامی. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۷ (۱٤)، ۱۷۹-۱۸۹ doi: 10.22084/NBSH.2017.10070.1435
رضازاده، طاهر، و شریف الحسینی، فاطمه. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی نقش اختران در مکاتب فلزکاری جزیره، شمال‌شرق و شمال غرب ایران در سده‌های ٦و۷ هجری براساس آینه مفرغی موصل، جام پایه‌دار خراسان و قلمدان برنجی آذربایجان. فصلنامه نگره، ۱٤ (۵۱)، ۲۳-۳۵ doi: 10.22070/negareh.2019.3936.2053
علیپور، مرضیه. (۱۳۹۲). بررسی تاثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه. پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، ۳ (٦)، ۳۱-٤٦.
فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳٦۲). تعلیم خط. تهران: انتشارات سروش.
قربانی رضوان، مریم. (۱۳۹٤). بررسی تاثیر مکتب خراسان بر فلزکاری ممالیک مصر. پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، ۵ (۱۰)، ٤۱-۵٤.
قهاری گیگلو، مهناز، و محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری. فصلنامه نگره، ۵ (۱٤)، ۵-۲۲.
کاووسی، ولی‌الله. (۱۳۹۵). جایگاه دوات در تمدن اسلامی. دومین همایش ملی پژوهشی و کاربردی هنر و تبلیغ، با محوریت کتاب‌آرایی دینی در فرهنگ و تمدن اسلامی، ۱-۱۵.
کمندلو، حسین، و رجبی، محمدعلی. (۱۳۹٤). بررسی کتیبه و درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان (سده‌های ٦و۷ ق/۱۲و ۱۳م). پژوهشنامه خراسان بزرگ، ش. ۲۰، ۵۲-۷۳.
کونل، ارنست. (۱۳٦۸). هنر اسلامی. ترجمهٔ هوشنگ طاهری. مشهد: طوس.
گوران، یگانه، نجفی، آراز، و طاووسی، محمود. (۱۳۹۷). بررسی نقوش فلزکاری غرب ایران (قرن۷و۸ ه.ق) با تأکید بر دو اثر موزه رضا عباسی «لگن و مجمعه». باغ نظر، ۱۵ (۵۹)، ۵۷-۷۰.
مرادی، آزاده. (۱۳۹۵). مطالعه زیبایی‌شناسی فلزکاری سلجوقی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
مرادی، زهره. (۱۳۹۳). بررسی تاثیر مضامین مذهبی بر ساختار و تزیین دوات‌های ایران دوره اسلامی. دوفصلنامه سفالینه، ۱ (۲)، ۷-۲۸.
منصوری جزآبادی، جمیله. (۱۳۹٦). مطالعه نقوش انسانی در فلزکاری ایران در قرن چهاردهم میلادی با تاکید بر آثار موجود در موزه متروپلیتن. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۱ (۳)، ۸۵-۱۰۰.
موسی‌پور، یزدان، و محمودی، فتانه. (۱۳۹٤). تاثیر هنر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری مکتب موصل (بررسی موردی قلمدان و گلاب‌پاش)، هنرهای حوزه کاسپین، ش. ۳، ۱۲۷-۱۵٦.
نوروزی‌طلب، علیرضا، و افروغ، محمد. (۱۳۸۹). بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی. مطالعات هنر اسلامی، ٦ (۱۲)، ۱۱۳-۱۲۸.

هاشمی رشیدآباد، سیده نسرین، و صالحی‌کاخکی، احمد. (۱۳۹۰). بررسی فرم و نقش بخورسوزهای فلزی دورهٔ سلجوقی ناحیهٔ خراسان در موزه رضا عباسی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۴(۸)، ۷۷-۹۳.

وارد، ریچل. (۱۳۸٤). فلزکاری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

Baer, E. (1968). *Fish- pond ornaments on Persian and Mamluk metal vessels*. Cambridge University Press.

-----. (1983). *Metalwork in Medieval Islamic Art*. USA : Suny Press.

Shea, E. L. (2018). The Mongol Cultural Legacy in East and Central Asia, The Early Ming and Timurid Courts. *Ming Studies*, No. 78, 32-56 doi : 10.1080/0147037X.2018.1510151.

Taragan, H. (2005). The "Speaking" Inkwell from Khurasan, Object as "World" in Iranian Medieval Metalwork. *Muqarnas*, No. 22, 27-40 doi : 10.2307/25482422.

Melikian-Chirvani. A. S. (1974). Safavid metalwork, a study in continuity. *Iranian Studies*, *7* (3-4), 543-585 doi :10.1080/00210867408701479.

-----. (1986). State Inkwells in Islamic Iran. *The Journal of the Walters Art Musuem*, Vol. 44, 70-94.

منابع اینترنتی

URL1 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449810?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=53

URL2 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450928?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=57

URL3 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451491?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=pen+box&offset=100&rpp=20&pos=108

URL4 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450536?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=48

URL5 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450406?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=metal+art+islamic&offset=1760&rpp=20&pos=1761

URL6 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449030?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=56

References

Afron, Q. (2005). Khorasan's contribution to the emergence, spread, growth and excellence of Iranian-Islamic art. *Ketab- e Mah- e Honar*, Vol. 91-92, 74-86 [In Persian].

Alipur, M. (2013). Investigating the effect of Khorasan school metalwork on Safavid era. *Art Research Journal of Isfahan Art University, 3* (6), 31-46 [In Persian].

Ansari, M. (2012). Investigating the place of religious calligraphy in Safavid period war tools. *Array research analytical quarterly, 1* (1), 5-12 [In Persian].

Ayatollahi, H., Rezazadeh, T., & Morasi, M. (2014). Identifying the centers and characteristics of metalworking in the north, center and west of Iran from the beginning of the 6th century A.H. to the Mongol invasion. *Iranian Archaeological Research Journal*, *5* (8), 171-190 [In Persian].

Ayatollahi, H., & Pakiari, S. (2002). Metalworking from the Khorasan school to the Mongol era. *Journal of visual arts studies*, Vol. 20, 138-148 [In Persian].

Ayatollahi, H., Rezazadeh, T., & Morasi, M. (2012). A critique on the attribution of three works of metalwork in western Iran to the school of Mosul in the first half of the 7th century AH; Oudsoz Abu Bakr Seni Razi", Victoria Albert Museum's teapot and candlestick. *Negreh Scientific-Research Quarterly*, *8* (27), 34-48 [In Persian].

Baer, E. (1968). *Fish- pond ornaments on Persian and Mamluk metal vessels*. Cambridge University Press.

Baer, E. (1983). *Metalwork in Medieval Islamic Art*. USA: Suny Press.

Bakhshandeh, M., & Dastan, N. (2016). A comparative study of the visual characteristics of Iranian and Chinese metal mirrors with a look at the Seljuk period. *Negreh Scientific-Research Quarterly*, *12* (42), 99-109 doi: 10.22070/NEGAREH.2017.533 [In Persian].

Bayani, S. (1983). The importance of duat in Iran and its role in Islamic civilization. *Journal of Faculty of Literature and Human Sciences, University of Tehran*. 25 (1-4), 203-256 [In Persian].

kuhnel, E. (1989). Islamic art (H. Taheri, Trans.). Mashhad: Tus (Original work published 1970)

Dehkhoda, A. A. (n. d). *Dictionary*. Volume 2. Tehran: University of Tehran [In Persian].

Ehsani, M. T. (2013). *Seven thousand years of art metalwork in Iran*. Tehran: Science and Culture Publication [In Persian].

Fazaeli, H. (1983). *Line teaching*. Tehran: Soroush Publications [In Persian].

Ghorbani Rezvan, M. (2014). Investigating the effect of the Khorasan school on the metalwork of the Mamluks of Egypt. *Art Research Journal of Isfahan Art University*, *5* (10), 41-54 [In Persian].

Hashemi Rashidabad, S. N., & Salehi-Kakhki, A. (2013). Investigation of the form and role of metal incense burners of the Seljuk period of Khorasan region in the Reza Abbasi Museum. *Letter of visual and applied arts, 4* (8), 77-93 [In Persian].

Kamandloo, H., & Rajabi, M. A. (2014). Study of the inscription and the talking tree in Khorasan metalworking art (6th and 7th centuries AH/12th and 13th AD). *Research Journal of Great Khorasan*. Vol. 20, 52-73 [In Persian].

Khazaei, M., Mousavi Hijazi, B. (2013). Language and expression in the metalworking art of Iran, Islamic period until the Mongol invasion. *Ketab-e Mah-e Honar*, Vol. 165, 4-17 [In Persian].

Mansoori Jazabadi, J. (2016). Study of human motifs in Iranian metalwork in the 14th century with an emphasis on the works in the Metropolitan Museum. *Journal of Research in Art and Human Sciences, 1* (3), 85-100 [In Persian].

Melikian-Chirvani. A. S. (1974). Safavid metalwork, a study in continuity. *Iranian Studies*, 7 (3-4), 543-585 doi:10.1080/00210867408701479

Melikian-Chirvani. A. S. (1986). State Inkwells in Islamic Iran. *The Journal of the Walters Art Musuem*, Vol. 44, 70-94.

Moradi, A. (2015). Study of the aesthetics of Seljuk metalwork. M.A. Thesis, Al-Zahra University, Tehran, Iran [In Persian].

Moradi, Z. (2014). Investigation of the influence of religious themes on the structure and decoration of duats in Iran during the Islamic period. *Two scientific-specialized ceramic quarterly journals*, *1* (2), 7-28 [In Persian].

Nowrozi-Talab, A., & Afrugh, M. (2010). Investigation of form, decoration and content in the metalwork art of the Seljuk and Safavid eras. *Two quarterly journals of Islamic art studies*. *6* (12), 113-128 [In Persian].

Pakbaz, D., & Raigani, I. (2017). Investigation of patterns on Zarin Fam pottery and metal vessels of the Seljuq and Ilkhanid periods and the reflection of the social life of that era. *Negareh scientific-research quarterly*, *13* (47), 28-49 doi: 10.22070/NEGAREH.2018.2558.1685 [In Persian].

Pope, A. & Ackerman, Ph. (2007). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. Vol. 6. (C. Parhaam, Trans.). Tehran: elmifarhangi Publications (Original work published 1964).

Qahari Giglo, M., & Mohammadzadeh, M. (2009). Comparative study of astronomical images in the version of Sural Kakab and metal works of the 5th to 7th centuries of Hijri. *Negareh Analytical-Research Quarterly*, *5* (14), 5-22 [In Persian].

Rezazadeh, T., & Sharif Al-Hosseini, F. (2018). Comparative study of the role of astrologers in the metalworking schools of the island, north-west of Iran in the 6th and 7th centuries based on the bronze mirror of Mosul, the base cup of Khorasan and the brass pencil case of Azerbaijan. *Negareh Analytical-Research Quarterly*, *14* (51), 23-35 doi: 10.22070/negareh.2019.3936.2053 [In Persian].

Rezazadeh, T. (2015). Metalworking of western Iran in the 7th century AH; Discovery and identification of a new school in the history of Iranian Islamic metalworking. *Archaeological Researches of Iran*, *7* (14), 179-189 doi: 10.22084/NBSH.2017.10070.1435 [In Persian].

Shea, E. L. (2018). The Mongol Cultural Legacy in East and Central Asia, The Early Ming and Timurid Courts. *Ming Studies*, Vol. 78, 32-56 doi: 10.1080/0147037X.2018.1510151

Taqhavi, A. (2009). Islamic Period Astronomy Special, Investigating the methods of making and decorating astrolabes during the Seljuq and Ilkhanid eras. *The publication of the book of the month of sciences and arts*. Vol. 122, 3-9 [In Persian].

Taragan, H. (2005). The "Speaking" Inkwell from Khurasan, Object as "World" in Iranian Medieval Metalwork. *Muqarnas*, Vol. 22, 27-40 doi: 10.2307/25482422.

Ward, Rachel. (2004). Islamic metalwork (M. Shaistefar, Trans.). Tehran: *Publications of the Institute of Islamic Art Studie* (Original work published 1993).

URLs:

URL1 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449810?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=53

URL2 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450928?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=57

URL3 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451491?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=pen+box&offset=100&rpp=20&pos=108

URL4 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450536?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=48

URL5 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450406?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=metal+art+islamic&offset=1760&rpp=20&pos=1761

URL6 :https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449030?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=inkwell&offset=40&rpp=20&pos=56

Examining the Shape and Decorations on Iranian Metal Inkwells (5th-10th Centuries A.H.) Preserved in the Metropolitan Museum

Arezoo Paydarfard
Assistant Professor, Department of Carpet and Islamic Art, University of Birjand, Birjand, Iran (Corresponding Author)/ a.paydarfard@birjand.ac.ir
Fatemeh Etminani
Master's Student of Islamic Art (Historical Studies), Department of Islamic Art, University of Birjand, Birjand, Iran/ f.etminani1399@gmail.com

Received: 24/11/2022
Accepted: 09/04/2023

Introduction

Inkwells are tools considered in relation to the art of calligraphy. Until now, no study has particularly been done on the metal inkwells of the Metropolitan Museum. Therefore, this study addresses the Iranian metal inkwells, belonging to the 11th-16th centuries AD (5-10 A.H.), in terms of their shape, decorations, and patterns. In the middle centuries, metal inkwells were highly popular and exported to other countries; this fact highlighted their importance and beauty among other Iranian metal works in Islamic era (Shea, 2018, 45). In order to determine the features of these Iranian metal inkwells in terms of shape, decorations, and motifs from the 11th-16th centuries in the Metropolitan Museum, this study first addresses the metalworks of the Seljuk and Safavid eras; then, it identifies and analyzes the common designs and decorations of inkwells in terms of vocabulary, usage, and appearance.

Research Method

This study examined and compared 6 Iranian metal inkwells preserved in the Metropolitan Museum, belonging to the 11th, 12th, 13th, and 16th centuries (5, 6, 7, and 10 A.H.), with and without lids; most of these works belonged to Khorasan region in terms of shape (the type of lid) and decorations. For this purpose, a brief history of the art of metalworking from the 5th to the 10th centuries AH was provided; the inkwell terminology was extracted from reliable encyclopaedias. Then, the samples were examined in terms of shape and composition of decorative surfaces. Decorative motifs of the inkwells were also examined in terms of plant, animal, geometric, constellation, human figures, and calligraphy categories, including the use of floral Kufi or Naskh scripts by providing analytical tables and motif frequency diagrams. Data was collected in the form of library and documentary reviews, and images were collected from the website of the Metropolitan Museum.

Research Findings

This study used 6 samples of decoration, including plant motifs, animal motifs, human motifs, constellations, geometric motifs, and calligraphic inscriptions. Plant decorations were the most common, and geometric motifs and constellations were the least common ones. They made use of a variety of khataei motifs, including round flowers, Shah Abbasid, and leaves along with chiaroscuro or morassae as well as ivy stems and scrolls often leading to animal heads or filling the background with geometric and human elements, constellations, and so on. . Horses, lions, gazelles, rabbits, and wolves were the widely used animal motifs that were placed among geometric frames or within the scroll ivy and arabesques, and in their background.. It was noted

that animal motifs were placed in a regular rhythm at certain distances and faces of the inkwells, or they were symmetrical. Geometric motifs included sun and cross (chalipa) motifs and seven circle patterns. Human motifs were depicted in the samples on horseback or in the form of constellation motifs. Constellations were also associated with human and animal motifs due to he conventional illustration method. Calligraphic inscriptions were used on the lower and upper bands of the inkwell as well as on the cover. Additionally, Kufi and Naskh scripts with prayer phrases for health, dignity, and happiness of the owner of the inkwell were the most common ones. Metal inkwells, used in different periods of Iranian art, indicate the importance of calligraphy in different regions of Iran such as Khorasan and Isfahan. Decorations and motifs, used in the works left from the 12th and 13th centuries AD (Seljuk period), contained mostly plant motifs, despite the flourishing of astronomy in the Seljuk period and by Iranian scientists. In the tradition of carving metal works of the Khorasan School, dense plant motifs, arabesques, decorative ivy in repeated patterns were widely used and filled the space of objects in a balanced, proportionate manner. This tradition waspreserved in the 10th century as well, and the application of Iranian Tasheer and painting patterns-- such as the intertwining of plant-animal motifs and the elegance of carving-- was doubled. The decorative motifs of metal containers such as inkwells reflected best the recorded history of religious customs and beliefs while representing religious and ceremonial celebrations as well as hunting and fighting rituals.

Conclusion

Most of the inkwells were baseless, and the division of the decorative space in the inkwells with domed lid was carved on three levels, but the inkwells without a lid or with a flat lid had only one surface for decoration, on which all the elements were arranged. Therefore, the variety and coherence of motifs were presented more in the dome inkwells. The 6th and 7th century (AH) inkwells all had a connecting ring and plate around their body, but the 10th century (AH) inkwells had a connecting ring on the tip of its dome-shaped lid. Results showed that five inkwells from the 5th to 7th centuries were round or had flat lids with a dome in the centre of the lid, embedded on a short vertical base. Their motifs were mostly plant motifs, followed by human and animal motifs, calligraphy decorations, and constellations. Two of these constellations were influenced by the astronomy developed in Khorasan School by Iranian scientists. In the 10th century inkwell, animal motifs and twists of plant motifs were more elegantly and naturalistically drawn, close to the art of Iranian Tasheer. Also, the shape of the inkwell was based on towers and derived from the architectural patterns of a long cylindrical vertical base and a domed lid, symbolizing the sky. In total, plant decorations were the highest in number and geometric motifs (sun, Chalipa, and the seven circle pattern) as well as the constellations were the least common. Horses, lions, gazelles, rabbits, and wolves were widely used animal motifs that spotted among geometric frames or within the scroll ivy and arabesques. Human motifs were depicted on horseback or in the form of constellations. Calligraphic inscriptions were used on the lower and upper bands of the inkwells and on the lid. Kufi and Naskh scripts were the most used motif in decoration of inkwells.

Keywords: metalworks, inkwells (Duat), Seljuk, Safavid, Metropolitan Museum.

Contents

The Concept of Justice in the Miniature of the Poet`s Praise of the Robber-Chief
Meysam Roshani, Mehdi Keshavarz Afshar

The Symbolic Concepts of Water and Trees in Ancient Persian Arts and its Appearance on the Altars of the Islamic Period with an Emphasis on the Theory of Evolutionism
Hossein Abeddoost, Hamidreza Bahaghighat Manghodehi, Ziba kazempoor

The Analysis of the Role of Specialized Islamic Art Exhibitionsin the Recognition and Categorization of Safavid Carpets in the Western Academies (1900-1910)
Davood Shadlou, Saeedeh Rafiei

Shahnameh on Tile Canvas (Introduction and Recognition of the Visual Characters on the Ceramic Table of Abgineh Museum, Tehran)
Maryam Kolbadinejad, Fatana Rahimi

Reconstruction, Damage Analysis, and Structural Analysis of the GrivarInscription in the Twelve Imams Mausoleum of Yazd
Safieh Hatami, Zeinab Samadnezhad Azar, Abolfazl Abdollahifard

The Evolution of Decorative Functions in Islamic Art Studies
Elham Pourafzal, Hadi Rabie, Iraj Dadashi

A Classification of Carpets Signed by Mohammad Arjmand Kermani and a Study of the Factors Affecting its Development
Faezeh Jafari Mohammadabadi, Samad Samanian, Iman Zakariaee Kermani

Identification and Analysis of the Signed Works of Mohammad Bāqer Jahānmiri (The Shīrāz Painter and Tile Painter, during the Pahlavi Era)
Ali Asadpour

Investigating the Use of Carpet Motifs in Iranian Identity Formation of Packaging: A Case Study of Borujen Brick-shaped Yalameh and Varamin Minakhani
Farzaneh Farshid Nik, Elahe Imani

Technical and Artistic Typology of Tehran Blacksmithing (Chelengari) of Qajar and Pahlavi Eras
Alireza Sheikhi, Amir Hossein AbbasiShokat Abad

An Investigation and Analysis of the Reflection of National Identity Indicators and Dimensions in Pictorial Carpets of the Qajar Era
Hojat-allah Reshadi, Somayeh Salehi, Hossein Norouzi Ghareh Gheshlagh

Examining the Shape and Decorations on Iranian Metal Inkwells (5th-10th Centuries A.H.) Preserved in the Metropolitan Museum
Arezoo Paydarfard, Fatemeh Etminani

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 6, No. 1, Issue 10, Spring and Summer 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: Signed Work of Mohammad Bāqer Jahānmiri, Tiles on the Front of an Unspecified House in Shīrāz, in Musée de la Castre, Cannes, France.

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